الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة–1–
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

النص الموازي في الرواية الجزائرية
واسيني الأعرج أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

إعداد الطالبة :
طبيش حنينة

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :
عيسى مدور

لجنة المناقشة

جمال سعادنة	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	رئيسا
عيسى مدور	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
نجوى منصوري	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
شريف حبيلة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
سعيدة بن بوزة	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
نوال بن صالح	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2016/2015م–1437/1436هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة–1–
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

النص الموازي في الرواية الجزائرية
واسيني الأعرج أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

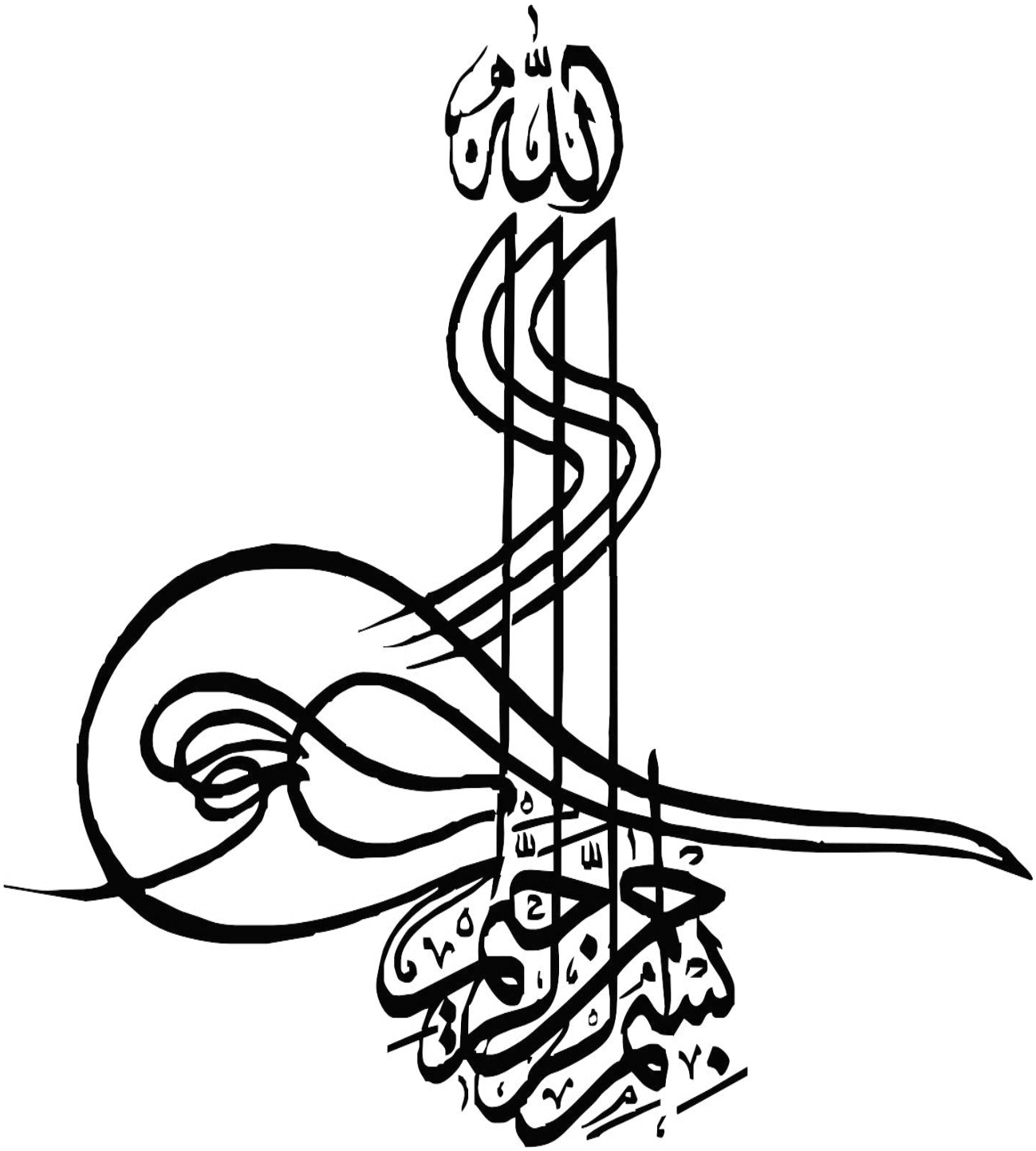
إعداد الطالبة :
طبيش حنينة

تحت إشراف الأستاذ الدكتور :
عيسى مدور

لجنة المناقشة

جمال سعادنة	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	رئيسا
عيسى مدور	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة 1	مشرفا ومقررا
نجوى منصوري	أستاذ محاضر أ	جامعة باتنة 1	عضوا مناقشا
شريف حبيلة	أستاذ التعليم العالي	جامعة تبسة	عضوا مناقشا
سعيدة بن بوزة	أستاذ محاضر أ	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
نوال بن صالح	أستاذ محاضر أ	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2016/2015م–1437/1436هـ


الله
بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

إلى جدّي العزيزين، شكرا وعذرا...

وبقايا كلام...

ابنتكما مباركة.

مقـــــــدمـــــــــة

عرفت الرواية الجزائرية تطورا مطردا بعد الاستقلال، واستمرت في التطور إلى أن فرضت خصوصيتها على الساحة العربية واكتسبت سمعة عالمية، وهذا بفضل جهود مجموعة من الروائيين أمثال الطاهر وطار، رشيد بوجدرة، عبد الحميد بن هدوقة، أحلام مستغانمي وواسيني الأعرج وغيرهم من الكتاب الجزائريين الذين أسهموا في خدمة الأدب الجزائري.

ويعدّ الروائي واسيني الأعرج من أوفر الروائيين الجزائريين نتاجا، وقد لاقت رواياته انتشارا واسعا واهتماما من قبل الدارسين، إذ نجد عددا لا بأس به من المهتمين برواياته الذين خاضوا معترك الدّراسة كل واحد منهم حسب وجهة نظره، فتناول كمال الرياحي "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج" واختار رواية حارسة الظلال نموذجا للتطبيق في حين حلّل فوزي الزمرلي نوار اللوز في كتابه "شعرية الرواية العربية"، وغيرهم كثيرون ممن كان لهم السبق في تناول روايات الأعرج بالدرس والتحليل.

وقد فتحت هذه الدراسات أمامنا سبيل البحث ، وكانت سببا في تحفيزنا إذ بثّت فينا رغبة تسليط الضوء على أدب الأعرج من زاوية النص الموازي، والذي لم يلق حظا وافرا من العناية في الدّرس العربي الحديث بوصفه هامشا والمتن السردي مركزا. وقد وضعنا نصب أعيننا أسئلة محورية حاولنا الإجابة عنها عبر ثنايا هذه الدراسة بدءا بالسؤال التالي: ما هي خصوصيات خطاب العتبات عند الأعرج؟ وما هي المرجعيات التي أطّرت هذا الخطاب؟ وما هي العلاقات التي نسجها مع المتن السردي؟. وقد اقتضت طبيعة الدراسة الاعتماد على المنهج السيميائي لأنه الأنسب لمثل هذه الدّراسات خاصة فيما يتعلق بتحليل العناوين وصور الأغلفة الخارجية.

وقد قسّمنا هذا البحث إلى مقدمة، مدخل، أربعة فصول وخاتمة: أما المدخل الذي حمل عنوان "النص الموازي: المفهوم، الأهمية، الإرهاصات والتطور" فقد تعرضنا فيه للنص

الموازي من حيث المفهوم والأقسام والوظائف، ثم عرّجنا على تطور هذه المقاربة في الثقافة العربية لننتقل بعدها إلى الثقافة الغربية باعتبارها مبلورة هذه المقاربة من حيث النظرية والتطبيق.

• الفصل الأول: حمل عنوان "النص الفوقي لأدب واسيني الأعرج"، وقد تناولنا فيه بعض ما كتب عن رواياته، من مثل الكتب والرسائل العلمية، إضافة الحوارات، المقالات والمواقع الإلكترونية التي تناولت جانبا من الجوانب الفنية في إبداعه بالشرح والدراسة والتحليل.

• الفصل الثاني: جاء موسوما بعنوان "إستراتيجية عتبة العنوان وعلاقتها بالمتن السردي في روايات واسيني الأعرج" وقد خصّصناه لدراسة إستراتيجية العنونة في روايات واسيني الأعرج، من خلال مجموعة من أشهر روايته، وقد قرأنا هذه العناوين في ضوء صلتها بالنص الأدبي، مع الرجوع إلى المرجعية التي يتكئ عليها الأعرج في بناء عناوينه.

• الفصل الثالث: حمل عنوان "إستراتيجية عتبة الإهداء والتصدير والهامش وعلاقتها بالمتن السردي في روايات واسيني الأعرج" وقد درسنا فيه عتبة الإهداء، التصدير والهامش، كما ربطنا بينها وبين المتن السردي، واجتهدنا في الكشف عن أهم الوظائف التي أدّتها هذه العتبات من خلال تقديم قراءات تأويلية لها.

• الفصل الرابع: كان عنوانه "إستراتيجية عتبة الغلاف الخارجي وعلاقتها بالمتن السردي في روايات واسيني الأعرج" وتحدثنا فيه عن نوع الخط، ودلالة الصورة المثبتة على صفحة الغلاف الخارجي الأمامية وعلاقتها بالنص السردي، كما تناولنا بالدراسة والتحليل كلمات الناشر والملاحظات والمقتطفات التي ظهرت على الصفحة الخلفية للغلاف الخارجي، وقدمنا قراءة تأويلية لها. أما الخاتمة فقد جاءت ملخصة لأهم النتائج التي توصلنا إليها، وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على عدة مصادر كانت لنا عونا وسندا، يأتي في مقدمتها روايات الأعرج التي كانت

موضوع الدراسة، كتاب عتبات لعبد الحق بلعابد، وسيمياء العنوان لبسام قطوس، وكتاب سيميائية الصورة لعبد الله قدور ثاني.

وككل دراسة لم يخل هذا البحث من بعض الصعوبات والعراقيل التي نسيت واندثرت من الذاكرة بمجرد تذليلها.

وفي الختام لا يسعنا إلا التقدم بالشكر والامتنان للأستاذ الفاضل الدكتور عيسى مدّور، مقدّرة له حلمه وصبره، كما أشكر كل من أعانني على تذليل صعوبات هذا البحث.

والله نسأل القبول

مدخـــــــــــــل:

النص الموازي: المفهوم، الأهمية، الأقسام،

الإرهاصات والتطور

يعدّ النص الموازي Le Paratexte من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الدّراسات الحداثية، لاسيما الشّعرية منها والسّيميائية، حيث استعملها العديد من الدارسين كإستراتيجية لإضاءة النص الأدبي، وقبل الولوج إلى خبايا هذه المقاربة، وجب البحث عن مفهومها من حيث اللّغة والاصطلاح.

1-المفهوم اللغوي:

إن النص الموازي كلمة مترجمة عن الأصل الفرنسي PARATEXTE، وهذه الكلمة مكوّنة من مقطعين السابقة (Para) التي توظف بمعنى بجانب « à côté de » وتدخل في تركيب عدد من الكلمات كما ورد في معجم لاروس Larousse في نسخته الإلكترونية ، ولها معان مختلفة منها المحاذاة والوقوع على الهامش والوقاية والمشابهة[1]، بينما تعني كلمة (Texte) النسيج، ولما كان النصّ مجموعة من الجمل المتراصة كالنسيج، تمّ استعارة هذه الكلمة لتدلّ على النص، وقد أثارت ترجمة هذا المصطلح – في الخطاب النقدي العربي المعاصر – الكثير من الجدل، فمنهم من ترجمه بالتوازي النصي، ومنهم من اختار النص المحاذ، في حين فضّل لطيف زيتوني لوازم النص، واقترح سعيد يقطين مصطلح المناص/ المناصصات، وفضّل آخرون- أمثال نبيل منصر ومُحَمَّد بنيس- النّص الموازي على اعتبار أنه الأقرب إلى المقابل الأجنبي (Le Paratexte).

والنّص في اللّغة العربية يعني « رفعك الشيء، نصَّ الحديث ينصُّه نصّا رفعه، وكل ما أُظهر فقد نُصَّ... ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور، والمنصّة: ما

[1] Préfixe. du grec para. à côté de. entrant dans la composition de nombreux mots avec le sens de « à côté de ». « en marge de » (paralittérature), de « complètement » (parachever), de« presque » (paratyphoïde)
En savoir plus sur http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/para-/57824#hPvp2JXVWcxSYaKj.99

تُظهر عليه العروس لتُرى... ونصّ المتاع نصا جعل بعضه على بعض... وفي حديث هرقل: ينصُّهم، أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء: نصُّ القرآن ونصُّ السنَّة أي ما دلَّ لفظهما عليه من الأحكام»[1]، وانطلاقا من هذا النص نستشفّ أن مادة نصص/نصّ في اللغة العربية تحمل عدة معاني منها الظهور والبروز والشهرة والارتفاع والاستقصاء، ومنتهى الشيء وغايته.

أما في ما يخصُّ مادة وزى فقد ورد في لسان العرب: « الموازاة المقابلة والمواجهة؛ قال: والأصل فيه الهمزة يقال: آزيتُه إذا حاذيتَه، قال الجوهري: ولا تقل وازيتَه وغيره أجازه على تخفيف الهمزة وقلبها » [2]، والمعنى اللغوي يتّفق إلى حدٍّ كبير مع الترجمات المتعددة التي وضعها النقاد العرب للمصطلح الأجنبي.

2-المفهوم الاصطلاحي:

لقد تظاهرت المعاجم العربية على تعريف هذا المصطلح الوافد من الثقافة الغربية، ومن تلك التعريفات ذلك الذي ورد في معجم السرديات، وهذا نصّه: « النص الموازي هو مجموع العناصر النصّية وغير النّصية التي لا تندرج في صلب النص السردي، لكنّها به متعلقة وفيه تصبّ، ولا مناص له منها. فلا يمكن أن يصلنا النّصّ السردي مادّة خاما، عاريا دون نصوص وعناصر علاميّة، وخطابات تحيط به» [3]. ومنه فإن طابع الإلزامية أهم صفة يتسم بها خطاب العتبات وهي التي تجعله نصا موازيا.

وعرّفه عبد الرزاق بلال فقال: « مجموع النصوص التي تخفر المتن وتحيط به من عناوين

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، مج6، ص4441.4442

[2] المصدر نفسه، مج6، ص4830

[3] محمّد القاضي و آخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص462

وأسماء المؤلفين، والإهداءات، والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي، وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره» [1]، أما جميل حمداوي فقد قدم له بهذا التعريف «النص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم من الخارج. وهي تتحدث مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ»[2]، إن جميل حمداوي من خلال هذا النص يبين لنا الأهمية الفائقة فهذا الخطاب، وفي هذا الصدد يعد (جيرار جنيت Gérard Genette) أهم منظّر لهذه الإستراتيجية في كتابيه الشهيرين عتبات Seuils، وأطراس Palimpsestes، حين جعلها جزءا من المتعاليات النّصية فقال:

« Le seconde type est constitué par la relation généralement moins explicité et plus distante ,que dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire .Le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut gnère nommer que son paratexte :titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc, notes marginales; infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations prière d'insérer, bande, jaquette ,et bien d'autre types de signaux accessoires, autographes ou allographes qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend »[3].

وهذا النصّ نجده في النسخة المترجمة "طروس" كالتالي: « إنّ النمط الثاني يتكوّن من علاقة هي عموما أقلّ وضوحا وأكثر بعدا، ويقيمها النصّ في الكل الذي يشكله العمل

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 2000، ص21

[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، (عتبات النص الأدبي)، منشورات المعارف، المغرب، د ط، 2014، ص11

[3] Gérard Genette, palimpsestes (la littérature au second degré), éd. seuil, France, 1882, p10

الأدبي، مع ما يمكن أن نسمّيه الملحق النّصي paratexte: العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيه، التمهيد، إلخ، الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط التزيينات والرسوم، نرجو الإلحاق، الشريطة، القميص، وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها، والتي توفر للنص وسطا (متنوعا) وفي بعض الأحيان شرحا رسميا أو شبه رسمي لا يستطيع أكثر القرّاء نزوعا للصفاء، وأقلهم اهتماما بالمعرفة الخارجية أن يتصرّف به على الدّوام بالسهولة التي يريدها ولا يمكن أن يزعم ذلك» [1].

ومن هنا نكتشف أن النص الموازي نص يساعد على فك الشفرات المبثوثة في النص المتن؛ لذا فهو ليس مجرّد نص غفل بإمكان القارئ (الحصيف) تجاوزه والاكتفاء بالنص المركز .

3–أقسامه:

قسّم جيرار جنيت – في كتابه عتبات – النص الموازي إلى قسمين كبيرين هما:

أ–النص المحيط Péritexte :

ويعني به ما يحيط بالنص من مصاحبات ولوازم« ملتصقة بالنص كالعنوان والمقدمة وعناوين الفصول والحواشي»[2] ، أو هو« العناصر النصيّة أو العلاميّة أو الشكلية التي تحيط بالنص السردي داخل محيط الكتاب. ومنها العنوان والعنوان الفرعي والإهداء والتصدير والتنبيه والمقدّمة والحاشية والهوامش والعناوين الدّاخلية والملحق النّقدي ومقدّمة النّاشر والرسوم والتعريف بالمؤلّف وعنوان السّلسلة الأدبية وقائمة أعمال المؤلّف وآراء النّقاد والمشاهير»[3].

وينقسم النص المحيط بدوره إلى قسمين :

[1] محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص127
[2] –لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص140
[3] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص461

أ-1- النص المحيط النشري Péritexte editorial: وهو الذي تتحكم فيه دار النشر، ويضمّ هذا النوع الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر واسم السلسلة.

أ-2- النص المحيط التأليفي Péritexte auctorial: ويتعلق هذا الأخير بالمؤلِّف، ويندرج ضمنه اسم المؤلّف، وعنوان النص، إضافة إلى العنوان الفرعي، الاستهلال، التصدير، والتمهيد والمقدمة.

ب- النص الفوقي épitexte:

يتعلق هذا النوع من المناص بكل الخطابات المتواجدة خارج الكتاب، ولكنها ترتبط به وتدور في فلكه، وينقسم النص الفوقي إلى قسمين هما:

ب-1- النص الفوقي النشريEpitexte editorial: ويخص هذا النوع الناشر، مثل الدعاية والإشهار، والملاحق وقائمة المنشورات.

ب-2- النص الفوقي التأليفي Epitexte auctorial: ويتعلق بالمؤلِّف، وينقسم هو بدوره إلى قسمين كبيرين هما:

*- النص الفوقي العام« يخص الكاتب، مقابلات الكاتب محاضراته تعليقاته اللاحقة على النص» [1]، ويفهم من خلال اسمه أنه متوفر للجميع أو عامة القرّاء.

*- النص الفوقي الخاص، ويخصُّ بدوره الكاتب ولكن من الناحية الحميمية، وتندرج ضمنه كلّ من المراسلات والمذكّرات الحميمية إضافة إلى النص القبلي[2]، وبالتالي فإن النّوع الثاني

[1]-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص140

[2] - ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (ج.جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص50

أكثر خصوصية من الأول، وربّما لا يكون متاحا لجميع القرّاء والدّارسين إلاّ بعد فترة زمنية معتبرة قد تطول لما بعد وفاة صاحب العمل الأدبي.

وفيما يلي جدول يُبيّن ويوضح اختلاف الترجمات بين النقاد العرب:

جيرار جينيت	سعيد يقطين	نبيل منصر	عبدالحق بلعابد	لطيف زيتوني	محمّد بنيس	مُحَمَّد القاضي
Paratexte	المناص	النص الموازي	المناص	لوازم النص	النص الموازي	نص مواز
Péritexte	المناص الداخلي	المصاحب النصي	النص المحيط	لوازم ملتصقة بالنص		النص المصاحب
Epitexte	المناص الخارجي	المحيط النصي	النص الفوقي	لوازم منفصلة عن النص		النص الحاف

انطلاقا من هنا نفهم المأزق/الفوضى المصطلحية التي وقع فيها النقد المعاصر، وهذا نتيجة غياب « البعد الاصطلاحي (الاتفاقي) عن هذه الوحدات في تشتت مناهلها بين المرجعيات اللغوية الأجنبية (الفرنسية والانكليزية بالخصوص)، وفي غياب تنسيق عربي موحد أثناء نقل المصطلح الدّخيل، فضلا عن أن تلك المصطلحات لا تزال – حتى في مرجعياتها

الأولى – من قبيل "المتشابهات" لا "المحكمات"» [1].

4–أهمية النص الموازي ووظيفته:

لقد كان النص الموازي إلى زمن قريب نصا غفلا، محاطا بكثير من الضبابية والإبهام، ولعل هذا ما دفع نبيل منصر – وهو يبحث في فضائيته –إلى التساؤل قائلا: « هل النص الموازي جزء من النص أم أنّه مجرّد عتبة وذيل وهامش وتكملة؟ هل هو جزء من الفضاء الدّاخلي للنص أم أنه مجرّد كلام غفل يتموضع داخل حدوده؟» [2].

إنّ كل هذه الأسئلة تنم عن مدى الغموض والإبهام، والزئبقية التي تكتنف هذه المنطقة الوسطى « المتردّدة بين الداخل والخارج، المصاحبة لنصّها والعاضدة له شرحا وتفسيرا، فالمناص نصٌّ ولكن نص يوازي نصّه الأصلي، محقِّقا بذلك نصِّيته من خلال ميثاقه (التخييلي) مع الكاتب، و محقُّقا كذلك مناصِّيته لمعاقدته (طباعيّا) مع الناشر، فالمناصية هي ما تجعل من النص كتابا يقترح نفسه (بمصاحباته: النص المحيط والنص الفوقي) على قرّائه خاصّة وجمهوره المستهدف عامّة» [3].

وانطلاقا من هذا القول يتعين لدينا أن النص الموازي ليس مجرّد نصّ غفل، بل يكتسي أهمية بالغة وتناط به مسؤولية تقديم النص وشرحه وتفسيره، ولعلّ هذا ما دفع (لطيف زيتوني) إلى استعمال صفة الإلزامية في ترجمته لكلمة Paratexte؛ حين أطلق مصطلح لوازم النص، فهذه التسمية تُنبئ عن حتمية وجود «هذه اللوازم المساعدة التي تحيطه وتعرِّفه وتسهِّل استقباله واستهلاكه لدى جمهور القرَّاء... إنها مكان مميّز عمليّا واستراتيجيا، للتأثير في

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص11

[2] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص26

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص63

الجمهور، سعيا وراء استقبال أفضل للنص، وفهم يوافق مقصد الكاتب» [1]، ومنه فالنص الموازي يحمل في طيّاته الوظيفة الإفهامية، وهذه الوظيفة تتفق مع مقصدية الكاتب، الذي يهدف من خلال نصوصه الموازية إلى توجيه ذهن القارئ نحو فهم محدّد ومعين للعمل الأدبي، وهذا ما أقرّه سعيد يقطين في كتابه القراءة والتجربة، عندما تحدّث عن المناصِصات «التي تأتي على شكل هوامش نصيّة للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد» [2].

يتبيّن لنا جليا من خلال هذا النص أن سعيد يقطين قد قسّم المناصصات انطلاقا من الوظائف التي تؤديها، وبالتالي فهي إمّا أن تكون مناصصات تفسيرية أو مناصصات تعليقية أو مناصصات لإثارة الالتباس الوارد عن طريق المقارنة بين الرّوايات [3]، ومنه فإن هذه النصوص لها وظيفة تأثيرية من خلال عملها على توجيه القراءة الوجهة التي أرادها المؤلف سواء باختياره أو بتوافق بينه وبين الناشر [4].

يضاف إلى هذا الوظيفة التقديمية التي تكفل للنص استقبالا جيّدا، وهذا ما يؤكّده (زاوي لعموري) حين يقول: « من هنا انبعث الاهتمام بضرورة البحث عن السرادقات والبوابات المحكمة للنص، بقصد استفتاح مغاليقها واستجلاء مكنوناتها، فعنوان النصِّ مثلا صنو دلالاته وهو المكثّف لها، والعنوان الفرعي .....العنوان الأساس والمترجم له، والعناوين الدّاخلية هي المشكّلة لحلقة انتظام النّص في دلالاته، والتي بدونها قد ينفرط عقده، وكذلك هي جلّ العلامات المسيِّجة للمتن الأدبي (النص) لا يمكننا إغفال أهمّيتها ونجاعتها التداولية في

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرّواية، ص139. 140

[2] سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1985، ص208

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص208

[4] ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 463

وصل النص بقرّائه »[1]، وربما هذا ما يعنيه (مُحَمَّد القاضي) حينما تحدّث عن الوظيفة المرجعية للنصوص الموازية لما تقدّمه «للقارئ من معلومات عن النص ومؤلفه. فيمكن أن تعرّف بالكاتب اجتماعيا وأدبيّا وتاريخيّا وأن تحدّد جنس النص وقضاياه العامة وشكل كتابته»[2].

من هنا يتّضح لدينا أن النص الموازي يشكل سياجا يحيط بالنص الأساس، لذا لا يمكننا ولوج هذا الأخير إلا إذا اجتزنا السياج، وكل اجتياز خاطئ سيؤدّي لا محالة إلى فهم خاطئ بالضرورة، ولعل هذا الأمر هو الذي دفع جيرار جينيت إلى قول كلمته الشهيرة: «احذروا العتبات». وما يمكننا استنتاجه مما سبق هو أنّ للهامش أهمية لا تقلّ عن أهمية المركز، بل إن الهامش يمكن أن يلعب دورا مهمّا وحاسما في كشف المسكوت عنه في بنى النّص الثاوية في تلافيف جمالياته[3]، وهذا ما توصل إليه عبد الفتاح الجحمري من خلال تحليله لرواية الضوء الهارب لمحمد برادة فقال «تُبرز عتبات النّص جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي، كما أنّها أساس كل قاعدة تواصليّة تمكّن النّص من الانفتاح على أبعاد دلاليّة تغني التركيب العام للحكاية وأشكال كتابتها »[4].

ويرى عبد الواسع الحميري أن المناص يحقق جملة من الأغراض البلاغية والجمالية من بينها « 1.المماثلة .2.المعارضة .3.أو التفسير، فضلا عن إسهامها في تعميق تفاعلنا مع النص، واستيعابنا له عن طريق الانزياح عن التعبير المباشر في مجمل السياقات التي ترد فيها،

[1] لعموري زاوي، في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، ص23 http://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/bitstream/123456789/2821/1/laamouri_zawi.pdf

[2] محمد القاضي و آخرون، معجم السرديات، ص463

[3] ينظر: حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري (دراسات في تأويل النصوص)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي، السعودية، ط1، 2010، ص244

[4] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص16

هذا إضافة إلى دورها الذي تلعبه في تعميق دلالة النص. » [1]، أما عبد المالك أشهبون فقد لخص وظائف النصوص المحاذية في عدة نقاط أولها: وظيفة تسمية النص، أما الثانية فهي وظيفة التعيين الجنسي للنص، والثالثة تتمثل في وظيفة تحديد مضمون النص والغاية منه، في حين تضمن الرابعة تحقيق عبور القارئ من خارج النص(اللانص أو الواقع الخارجي) إلى داخله (النص باعتباره لحظة تخييل)[2].

5- العتبات في الثقافة العربية:

يرى بعض الدّارسين العرب أنّ النّص الموازي لم يسجّل حضوره في الثقافة العربية إلاّ في العصر الحديث عندما احتكّ العرب بالثقافة الغربية، ومن أبرز هؤلاء نجد فيصل الأحمر الذي ينطلق من كون الثقافة العربية ثقافة شعرية صوتية غير معنونة، وبالتالي فإنّ غياب العنوان – بصفته أهم عتبة نصّية–يعني عدم اهتمام الشعراء قديما بالعنونة مما خلق صعوبات في تحديد هوية القصائد[3] وهذا ما يقرّه الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير حين يقول:« والعناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب –والرومانسيين منهم خاصة– وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرنا أو تزيد دون أن يقلد القصائد عناوين. ومن النّادر أن تُحدد هوية القصيدة بعنوان، وإن حدث ذلك، فإنّ العنوان حينئذ يكون صوتيا، دلاليا، كأن يقال لامية العرب، لامية العجم، سينية البحتري»[4].

ونحن لا نعارض هذه الحقيقة بل نقرّ بوجودها، ولكن هذا لا ينفي جهود النقاد العرب في هذا المجال والتي كانت واضحة للعيان، خصوصا تلك الكتابات التي عُنيت

[1] عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008، ص146

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2009، ص45

[3] ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص225

[4] عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، دت، ص235

بالكاتب وأدبه، ومن أبرز أولئك الكتّاب نجد الصولي في كتابه أدب الكُتّاب حين تحدّث عن أدوات التحبير، والعناوين وكيفية صياغتها فقال:« والعنوان العلامة كأنك علّمته حتّى عُرف بذكر من كَتبه ومن كُتب إليه...والأحسن في عنوان الكتاب إلى الرئيس، أن يعظم الخط ويفخمه إذا ذكرت كنيته أو نسبته إلى شيء، وأن تلطف الخط في اسمك واسم أبيك وتجمعه»[1]، إنّ الصولي يحدّد لنا في هذا النص أهمية ملاءمة حجم الخط لطبيعة العنوان، وهو في هذا الموقف ينطلق من معطيات ذلك الزمان المتقدّم، ويبيّن لنا أسس العنونة التي يجب على الكاتب الحاذق اتّباعها حتّى يكون لكتابه مسوّغات يفرض بها نفسه على قرّائه .

ولم يُغفل الصولي الحديث عن طرق كتابة الحروف في العناوين، والتي تكون في واجهة الكتاب لما لها من عظيم الخطر في التأثير على مقروئية الكتاب، لذا فهو يورد هذه الرّواية ليدلّل بها على رأيه ومذهبه في الكتابة فيقول:« حدّثني أبو المرزبان قال: قال لي محمّد بن يزيد الأموي الشاعر: استحسنت من عيسى بن فرخانشاه شيئا، رأى كاتبا له قد كتب اسمه عيسى، فردّ الياء إلى خلف عيسى، فقال: قولوا لهذا الكاتب لا تعد لمثل هذا، فإن أيسر ما فيه أنّ الياء إذا كانت إلى قدّام كان ذلك فألا للإقبال، وفي ردّها فأل للإدبار»[2]، ومنه فإن الصولي يفسّر ويحلّل دلالة رسم الحروف، ومدى مساهمتها في إنجاح العمل الأدبي عن طريق ضمان انتشاره.

إلى جانب هذا فقد تحدّث الصولي عن طرائق التقديم والختم والتحبير، ولم يكن هو الوحيد الذي نظَّر لأدب الكتّاب، بل نجد غيره في هذا المجال أمثال ضياء الدّين بن الأثير في كتابه المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر يتحدّث عن أركان الكتابة، وكيف يجب على

[1] أبو بكر الصولي، أدب الكتاب، تصحيح محمد بهجة الأثري، المطبعة السلفية، مصر، دط، 1341 هـ، ص144.143

[2] المرجع نفسه، ص145.144

المؤلّف أن يحسن الافتتاح لما لذلك من عظيم الأثر على نفوس المتلقين، لذا فهو يقول:« وإنّما خُصّت الابتداءات بالاختيار لأنّها أوّل ما يطرق السّمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفّرت الدّواعي على استماعه، ويكفيك من هذا الباب الابتداءات الواردة في القرآن»[1]. يرى ابن الأثير أن الكاتب هو من أجاد الافتتاح وأحسنه، كما أنه استنكر أن تحتوي الافتتاحية أو المطلع على شيء يتطيّر منه لأن هذا الابتداء كفيل بأن ينفّر الأذواق والأسماع .

والقضيّة عينها عالجها ابن طباطبا العلوي في كتابه الشهير عيار الشعر حيث استنكر أن تبدأ القصيدة بإيماء مشكل أو شيء يتطير منه لأن ذلك :« يشين شعره عند متلقيه و يجلب له العيب، فلا يظفر شعره بالمنزلة التي أرادها له» [2].

ويصرّ ابن الأثير على الملاءمة بين الافتتاحيات ومحتوى الكتب، لذا فهو يُصرّح قائلا: « إن كان فتحا ففتحا وإن كان هناء فهناء وإن كان عزاء فعزاء، وكذلك يجري الحكم في غير ذلك من المعاني » [3]، ويوضّح ابن الأثير أن الفائدة من ذلك تكمن في معرفة المتلقي من مبدأ الكلام ما المراد منه.

ويوافق القرطاجني ابنَ الأثير في هذه الفكرة لذا نجده يقول في هذا الشأن: « وملاك الأمر في كلّ ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته. فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والنظم والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان المقصد النّسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقّة وعذوبة من جميع ذلك،

[1] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تح محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، دط، 1939، ج2 ، ص237

[2] عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب (مدخل إلى نظرية الأدب)، دار الفكر، دمشق، ط2 ، 2000، ص190

[3] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص236

وكذلك سائر المقاصد، فإنّ طريقة البلاغة فيها أن تفتتح بما يناسبها ويشبهها من القول من حيث ذكر» [1].

وقد عُني النقاد القدماء كثيرا بالاستهلال وجعلوه من أهم القضايا المطروحة في ثنايا كتبهم، ومن بين هؤلاء نجد ابن رشيق القيرواني الذي يقول في باب المطالع والمقاطع: « فإنّ الشّعر قفل أوّله مفتاحه، وينبغي للشّاعر أن يُجوّد ابتداء شعره؛ فإنّه أول ما يطرق السمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أول وهلة، وليجتنب "ألا" و"خليليّ" و"قد" فلا يستكثر منها في ابتدائه؛ فإنّها من علامات الضعف والتكلان إلا للقدماء الذين جروا على عرف وعملوا على شاكلة، وليجعله حلوا سهلا، وفخما جزلا»[2]. فلاحظ الذّوق العربي ومدى حرص القدماء على تجويد المطالع وتحسينها. وهذه القضيّة بالذات –ألا وهي براعة الاستهلال – لم يُغفلها حازم القرطاجنّي فقد خصّص لها بابا كاملا سمّاه باب الإبداع في الاستهلال، وفيه يقول: « وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطّليعة الدّالة على ما بعدها المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، تزيد النّفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقّي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربّما غطّت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها»[3].

من هنا يمكن لنا الجزم بأن الإرهاصات الأولى للعتبات /النص الموازي كانت مبثوثة في ثنايا الكتب العربية القديمة، وإن اعترفنا بأن النضج كان على يد جيرار جنيت وهذا ما يقرّه سعيد يقطين حين يتحدث عن التعاليّات النصيّة فيقول: « إنّ الموضوع الجديد هو التّعاليّات

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، د ط، د ت، ص110

[2] ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1، ص218

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص109

النّصّية (Transtextualité) أو التّعالي النّصي للنص. ومعناه كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو غير مباشر»[1].

إنّ سعيد يقطين يعترف بأنّ المناص – على اعتبار أنّه جزء من المتعاليات النصية – موضوع جديد دخل إلى الثقافة العربية حديثا عن طريق الغرب، وهو رأي يشاركه فيه فيصل الأحمر حين يصرّح قائلا :« لقد كان للغرب الفضل والسبق في طرح موضوع العتبات طرحا عقلانيا وتنظيمه نظريا وتطبيقيا، وقد كانت الانطلاقة الممنهجة والفعلية مع جيرار جينيت بكتابه عتبات»[2]. ومنه فإنّ ما يُفهم من هذا النّص أنّ الغرب كانوا السبّاقين إلى تنظيم هذا الحقل المعرفي، والتنظير له. في حين أنّ الإرهاصات الأولى كانت مبثوثة في ثنايا الكتب العربية القديمة، ولعل هذا ما دفع عبد الرزّاق بلال إلى تأليف كتاب يُميط اللثام عن هذا الجدل القائم عنونه تحت اسم "مدخل إلى عتبات النّص، دراسة في مقدّمات النقد العربي القديم" .

وفي العصر الحديث أخذ النّص الموازي حيّزا كبيرا في الدّراسات النقدية، حيث طرقه العديد من الباحثين خاصّة المغاربة أمثال سعيد يقطين، جميل حمداوي، إضافة إلى حميد لحمداني الذي يقول فيه حافظ المغربي: « وعلى كثرة ما قرأت حول (العتبات) عند النقاد العرب؛ فإني وجدت حميد لحمداني من أوفى من نظّر لها، في بحث نظريٍّ، بعد استقراء وافٍ لما كتبه الغربيون وعلى رأسهم هامون وجنيت»[3] كما أن الدراسات التطبيقية قد أخذت نصيبها أيضا، ومن ذلك ما كتبه عبد الفتاح الجحمري تحت عنوان "عتبات النص، البنية والدلالة".

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الرّوائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2،2001، ص97.96

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص224

[3] حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الشعر العربي المعاصر، ص238.237

6- النص الموازي في الثقافة الغربية:

لا يختلف اثنان حول أنّ جيرار جينيت هو المنظّر الفعلي للمناص Paratexte عندما تحدّث عن التعاليات النصية، التي قسمها إلى خمسة أنماط هي:

« 1- التناص، وهو يحمل معنى التناص كما حدّدته كريستيفا، وهو خاص عند جنيت بحضور نص في آخر الاستشهاد السرقة وما شابه

2- المناص:(Paratexte) : ونجده حسب تعريف جنيت في العناوين والعناوين الفرعية والمقدّمات والذّيول، والصور وكلمات الناشر...

3- الميتانص: (Métatexte) وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره أحيانا.

4-النص اللاحق: ويكمن في العلاقة التي تجمع النص "ب" كنص لاحق (Hypertexte) بالنص "أ" كنص سابق (Hypotexte)، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- معمارية النص: إنّه النمط الأكثر تجريدا وتضمنا، إنّه علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع : شعر- رواية- بحث...»[1]. ومنه فالمناص/النص الموازي أحد أهم المفاهيم التي شاع استعمالها في مقاربة النصوص، وقد أشار جنيت إليه في كتابه أطراس، ثم خصص له كتابا كاملا أسماه seuils أو عتبات. لذا فهو يعد بحق: « أهم دراسة علمية ممنهجة في مقاربة العتبات بصفة عامة، والعنوان بصفة خاصة، لأنّها تسترشد بعلم السرد، والمقاربة النصية في شكل أسئلة، ومسائل تفرض عنده نوعا من التحليل »[2].

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص97
[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص73

إن المناص/النص الموازي هو النمط الثّاني من المتعاليات النصية، وقد شاع شيوعا كبيرا مقارنة مع بقية الأنماط، وهذا ما يؤكده سعيد يقطين حين يقول: « ومن المفاهيم التي أخذت طريقها نحو الذّيوع مفهوم "المناص" الذي خصصت له مجلّة "بويطيقا" عددا خاصّا وسماه "عتبات"»[1].

ونحن إذ نقول أنّ جيرار جينيت هو المنظر الفعلي لهذه الإستراتيجية ألا وهي خطاب العتبات، فإنّ هذا لا ينفي- بأي حال من الأحوال - وجود محاولات سابقة. حيث نجد ليو هوك Leo Hoek قد خصّ العنوان – باعتباره من أهم ركائز النص الموازي- بكتاب كامل أسماه (la marque du titre)، والذي تُرجم إلى اللغة العربية تحت اسم "سمة العنوان" وقد حدّد فيه الناقد وظائف العنوان، ولم يكن وحده المهتم بعلم العنونة la titrologie فقد «ظهرت إرهاصات هذا العلم سنة 1968 من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين فرانسوا فروري ، وأندري فونتانا تحت عنوان: "عناوين الكتب في القرن الثامن عشر"... ثم ظهر بعد ذلك سنة 1973 كتاب شارل جريفال الموسوم: :إنتاج الاهتمام الروائي: والذي يضم فصلا مخصصا لقوة العنوان»[2].

ويقرّ عبد الرّزاق بلال بوجود إرهاصات سابقة لجنيت لخّصها في كتابه مدخل إلى عتبات النّص، وهذه الإرهاصات تتمثّل في :

« - بعض الإشارات إلى الموضوع في كتاب المقدمات لـ (بورخيص)، إذ أكّد أنّ الدراسات الأدبية لازالت تشتكي من نقص يتمثل في عدم ظهور تقنية لدراسة المقدّمات.

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص97

[2] الطيب بودربالة ، قراءة في كتاب سيمياء العنوان ، الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنقد الأدبي ، منشورات جامعة بسكرة، 2002، ص 28

-تشكيل حلقات دراسية تهتم بموضوع العتبات، كجماعة مجلة (أدب) الفرنسية، وجماعة مجلّة (الشعرية)، فقد أصدرت الجماعة الأولى عددا خاصا بالبيانات، ضمّ دراسات تهتم بتحليل البيانات باعتبارها خطابا، وقاربتها مقاربة لسانية وأيديولوجية، كما صاغت مصطلحات خاصة بموضوع العتبات مثل :Texte lisières و Texte d'escorte، أما جماعة الشعرية فقد أصدرت عددا محوره Paratexte، وقد كانت دراسات هذه المجلة أكثر تطورا لأنها استفادت من تراكم الجماعة السابقة.

-تخصيص بعض الفصول من المؤلفات لمعالجة أشكال العتبات، من حيث بناؤها الفني، والفكري والوظيفي، كمقدمة جاك دريدا لكتابه Les dissémination المعنونة بـ Hors livre، التي انصرفت في معظمها إلى الحديث عن المقدمة الفلسفية»[1].

ومن هنا يمكن القول أنّ الإرهاصات الأولى كانت سابقة لجيرار جنيت ولكن التبلور والاكتمال والتنظير الممنهج كان على يده. وفي الأخير لا نغفل الإشارة إلى أن هذه المصاحبات النصية يجب أن تقرأ في ضوء كينونة النص الداخلية[2].

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص25.24

[2] ينظر: مصطفى سلوي، عتبات النص (المفهوم والموقعية والوظائف)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، دط، 2003، ص12

الفصـــــــــــل الأول:

النص الفوقي لأدب واسيني الأعرج

1-تمهيد:

يقصد بالنص الفوقي[1] –كما أسلفنا الذكر- مجموع النصوص الخارجية التي لها علاقة وطيدة بالنص المتن وإن كانت منفصلة عنه مكانيا وزمنيا، من مثل الحوارات التي يُجريها الكاتب عن مؤلفاته، والبحوث والرسائل التي يقدّمها طلاب الدراسات العليا، والكتب التي تنجز حول مجموع التجربة الإبداعية لكاتب معين أو مجموعة من الكتّاب، وغيرها من النصوص التي تربطها علاقة حميمة بالنص الإبداعي. ويذهب عبد الحق بلعابد إلى القول بأنّ مكانه يكون مختلفا «فيمكن أن يظهر في جريدة أو مجلة أو في حصة تلفزيونية أو إذاعية، أو لقاء صحفي، أو ملتقى أو مؤتمر»[2].

ويُعدّ واسيني الأعرج* –من خلال ما وقع بين أيدينا من كتب ودراسات- من أوفر المبدعين الجزائريين والعرب الذين لقيت تجاربهم الإبداعية/الروائية صيتا كبيرا، وهذا ما يترجمه كمّ الدراسات/الرسائل، الحوارات، الملتقيات، الكتب والمقالات، التي درست جانبا من الجوانب الإبداعية عند الأعرج، وفيما يلي بسط لما تم إجماله فيما سبق.

---

[1] ينظر: الصفحة رقم 7-8 من هذه الدراسة.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص135. 136

* واسيني الأعرج. مواليد 1954 بقرية سيدي بوجنان، ولاية تلمسان. جامعي وروائي جزائري. يشغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسوربون بباريس. يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي. على خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني الروائية إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية في العمل الجاد على اللغة وهز يقينياتها. فاللغة ليست معطى جاهزا ولكنها بحث دائم ومستمر. إن قوة واسيني واسيني التجريبية التجديدية تجلت أكثر في روايته الكبيرة، المبرمجة اليوم في العديد من الجامعات العالمية، «الليلة السابعة بعد الألف» بجزأيها: رمل الماية والمخطوطة الشرقية، التي حاور فيها ألف ليلة وليلة لا من موقع ترديد التاريخ ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة.- في سنة 1997 اختيرت روايته حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر) ضمن أفضل خمس روايات جزائرية صدرت بفرنسا.- تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية.- اختير في سنة 2005 كواحد من ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية للرواية.- ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الإنجليزية والسويدية نقلا عن: واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2012، ص 7. 8

2- واسيني الأعرج من منظور النقد العربي:

أ-الكتب:

حظيت روايات الأعرج باهتمام كبير لدى المهتمين بالرواية العربية، ومن هؤلاء نجد كمال الرياحي الذي خصّص له مؤلفا كاملا بعنوان "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج"(قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال)، وقد عالج الباحث في الفصل الأول عتبات النص الروائي، حيث تحدث عن العنوان وتحولاته وازدواجيته، كما درس الإهداء والشواهد وفواتح الفصول وحلّلها، وتحدث في الفصل الثاني عن توظيف الفنون الجميلة والصحافة ومزجها في بنية النص الروائي، أما الفصل الثالث الذي كان عنوانه التضافر النصي فقد خصّصه للحديث عن المرجعيات الكبرى لواسيني الأعرج في إطار رحلة التناص، أما الفصل الرابع فقد جاء حاملا لعنوان حارسة الظلال والسؤال الأجناسي ليصل الرياحي إلى نتيجة مفادها «أن ظاهرة تأصيل النص الروائي ليست هاجسا من هواجس واسيني الأعرج الرئيسية، فقد صدرت له روايات اتخذت الشكل الغربي نموذجا لها، لأن خصوصية الكتابة عنده لا تستقر حتى تؤسس لنفسها خطابا روائيا عماده الإدهاش: إدهاش القارئ»[1].

ورغم إعجاب الرياحي بنص حارسة الظلال ونصوص الأعرج بصفة عامة إلا أنه لم يخف تخوفه من مواقف الروائي المتحاملة على الإسلاميين، ذلك «أن الفكر اليساري الجديد [حسبه] الذي يحرك روايات واسيني الأعرج والذي يرفع شعار مقاومة التطرف، قد يسقط في ذات التطرف من خلال إستراتيجية الإقصاء»[2].

---

[1] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي عند واسيني الأعرج)، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009، ص210

[2] المرجع نفسه، ص217

ومن الدّارسين الذين شغلتهم نصوص الأعرج نجد الباحث بسّام قطوس في كتابه الشهير "سيمياء العنوان" حيث خصص مبحثا من الفصل الثالث بعنوان "المكان عنوانا"، وقد كان التطبيق على رواية سيدة المقام التي ضاع فيها المقام لأن السارد يعيش بين شعورين متناقضين «بين عشقه مدينته بوصفها مكان مولده أولا، وبوصفها رمزا، وبين إهمالها له وزجها إياه في مفترق الطرق»[1].

وما يتوصل إليه الباحث في نهاية المبحث أن حضور المكان في روايات الأعرج ليس مقتصرا على سيدة المقام، إذ برز في أكثر من رواية مثل: نوار اللوز ومصرع أحلام مريم الوديعة وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مما جعله ظاهرة ملفتة للانتباه تستحق الدراسة[2].

وفي دراسة لنبيل سليمان جاءت موسومة بعنوان "شهرزاد المعاصرة" تناول فيها الرواية في إطار علاقتها بالتاريخ من خلال التطبيق على رواية كتاب الأمير، حيث يبدأ من جدلية الرواية والتاريخ ليصل الباحث إلى القول بأن السارد ينهض «بعبء كبير ينفرد أحيانا ويشتبك بما ينهض به سواه أحيانا، ليغدو التاريخ رواية، ويصير الأمير عبد القادر الجزائري ومن كان على صلة بحياته وثورته ومنفاه شخصيات روائية لا تصلح معها كلمة التأرخة، بعدما عجنها التخييل وأعاد تشكيلها»[3]. ومع ذلك فقد اعترف الباحث باحترافية الأعرج وقدرته على استثمار الكم الهائل من الوثائق التاريخية، كما أنه «عرف كيف يستثمر في عنصري الطبيعة والمعارك، لتسري التراجيدية في الرواية. وهنا يكون التعويل على الوصف كما في وصف ميناء

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001، ص139. 140

[2] ينظر :المرجع نفسه، ص141

[3] نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة (دراسات في الرواية العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008، ص291

الجزائر فجرا، ووصف البحر وشروق الشمس بينما يوزع جون موبي والصياد الإيطالي الأكاليل الأربعة احتفاء بعودة رفات المونسينيور ديبوش»[1].

ويدْرس فوزي الزمرلي في كتابه "شعرية الرواية العربية" رواية الأعرج الشهيرة "نوار اللوز" حيث يخصص لها بابا كاملا هو الباب الثاني الذي حمل عنوان "الرواية العربية ونصوص الحكي الحقيقي-التخييلي في التراث العربي، رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج أنموذجا". وقد قسّم الباحث هذا الباب إلى أربعة فصول.

الفصل الأول درس الباحث فيه عتبات رواية نوار اللوز وعتبات كتاب "سيرة بني هلال" ليتبين له أن واسيني «قد استند إلى التراث لتحقيق مقصدين: أولهما إيديولوجي وثانيهما جمالي. فقد طوع علاقة اللحوق النصي للاضطلاع بوظيفة العلاقة النصية البعدية ودعمها بالعلاقة التناصية ليبرر اختلافه مع أصحاب النظرة السلفية إلى التراث، ويعرب عن تمرده على حكام بلاده وعن إدانته لأتباعهم»[2].

في حين خصص الفصل الثاني للحديث عن التحويل الدلالي لسيرة بني هلال من خلال جعل مسرح الأحداث بالجزائر، ومن هنا يرى الباحث أن واسيني قد «احتال كل الاحتيال ليخدع الرقابة السياسية، ويحجب عن عيونها المنافذ التي تشي بانتمائه الإيديولوجي أو تدل على أنه يُدين حكام بلاده الحاليين»[3]. ولا ينسى الباحث الحديث عن علاقة الرواية

[1] المرجع السابق، ص291

[2] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، دط، 2009، ص231

[3] المرجع نفسه، ص199

بالخرافة من خلال توظيف شخصية لونجا التي رأى الزمرلي في توظيفها مظهرا من مظاهر التأصيل[1].

وتناول الباحث في الفصل الرابع والأخير علاقة الرواية –ممثلة في نوار اللوز– بالأجناس الأدبية الأخرى ووصل إلى القول أن «اتساع فضاء الرواية وقدرتها على اكتساح الأجناس الأدبية المجاورة لها أو القصية عنها قد أغريا واسيني الأعرج باستغلال ذلك الجنس الأدبي لتحديد العوامل المتحكمة في شخصيات نوار اللوز وسبر أعماق العالم المحيط بها، وفتح نصه السردي على سيرة بني هلال وعلى خرافة لونجا فتحا يظهر متانة صلته بالتراث السردي العربي»[2].

وفي دراسة لسعيد يقطين حملت عنوان "الرواية والتراث السردي"، تناول فيها الباحث الرواية ذاتها بالتحليل في فصل خاص جاء موسوما بعنوان "نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري وتغريبة بني هلال"، وفي مقدمة هذا الفصل من الكتاب يرى الباحث أن روايات واسيني الأعرج «تدخل... ضمن التجارب الروائية العربية التي أقامت لها علاقات خاصة بالتراث السردي العربي القديم»[3]، في إشارة منه إلى تميز الكتابة الروائية عند الأعرج الذي يعدّ من الروائيين الجزائريين القلائل الذين نجحوا –حسبه– في تجاوز عتبة حدود الوطن.

ويبدأ الباحث دراسته من المناص معتبرا العنوان الفرعي "تغريبة صالح بن عامر الزوفري" أكثر إثارة من العنوان الرئيس "نوار اللوز" الذي يحمل قيمة جمالية منحصرة في ذاته فحسب، في حين أن المناص الفرعي أثار في ذهن الناقد مجموعة من الأسئلة «كيف يمكن أن

[1] ينظر :المرجع السابق، ص232
[2] المرجع نفسه، ص220
[3] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص87

تكون هناك سيرة أو تغريبة لفرد هو "صالح بن عامر الزوفري"؟ ما هي دلالة التغريبة في اتصالها بالفرد؟»[1]، هذه الأسئلة التي وجد بعض إجاباتها في الفاتحة النصية بوصفها مناصا داخليا موجِّها نحو قراءة ممكنة للمتن السردي.

إن سعيد يقطين يرى في الفاتحة النصية مفتاحا قرائيا مُهمّا ففيها «يتجسد الامتداد بين التاريخي والواقعي من خلال السياسي»[2]، التاريخي المتمثل في سيرة بني هلال، والواقعي من خلال نص نوار اللوز، والسياسي المعبر عنه في الفاتحة النصية بنص المقريزي "إغاثة الأمة في كشف الغمة".

ويؤكد الباحث هذه الفكرة من خلال تحليله للمتن السردي في العنصر الثالث الذي حمل عنوان "التغريبة: التاريخ والواقع" ليصل إلى إجابات متسائلة حيث يقول: «إن التغريبة فعل تاريخي ممتد واقعيا إلى الآن وجوهره البنيوي يكمن في ممارسة الحرب وفرض القهر على مستويين: يبدو الأول عندما تكون الحرب ضد العدو. ويبدو الثاني ضد مكونات الذات. ألا نجد هنا تجسيدا واضحا لأبعاد الفاتحة النصية؟، حيث نجد ترابط التاريخي (بني هلال) بالواقعي (صالح بن عامر) بالسياسي (ممارسة الجور والظلم)، من خلال الإشارة إلى صورة بني هلال، وتطابقها مع نص نوار اللوز، وتكامل التاريخي والواقعي مع نص المقريزي؟!»[3].

ويمضي الناقد في البحث عن إجابة دقيقة لأسئلته من خلال العنصر الرابع الذي وسمه بعنوان "اشتغال التعلق النصي" منطلقا من أنواع التفاعل النصي الثلاثة والمتمثلة في: التناص، المناصة، الميتانصية، أما التناص فيتجلى بصورة واضحة من خلال هيمنة أسماء شخصيات السيرة وتداخلها مع شخصيات الرواية حيث تتعالق معها على طريق المشابهة أو المقابلة إلى

[1] المرجع السابق، ص88
[2] المرجع نفسه، 90
[3] المرجع نفسه، ص94

درجة يصعب فيها التمييز بين شخصيات التغريبتين، أما المناص فيتحقق في المتن السردي من خلال الكلام المقتبس حرفيا من السيرة الهلالية ليحقق مفارقة نصية بين بنيتين نصيتين سابقة ولاحقة حول وضعية معينة للمزيد من تعميق التماثل أو الاختلاف لغويا وأسلوبيا ومضمونيا[1].

أما فيما يخص النوع الثالث من أنواع التفاعل النصي والمتمثل في الميتانصية فيذهب الناقد إلى القول بأن حضوره في النص نوار اللوز متجسد من خلال فعل المعارضة والنقد الموجه للبنيات النصية السابقة ليصل إلى نتيجة مفادها أن «المعارضة تأتي لتحويل الاستيعاب من بعده النصي إلى بعد خارج نصي يتجلى في قراءة النص السابق ومعارضته واتخاذ الموقف النقدي منه. وهذا الموقف هو –أيضا– موقف من النص اللاحق باعتباره التجسيد الواقعي للنص التاريخي»[2].

وبعد أن يفرغ الباحث من هذا العنصر يمضي قدما في البحث عن إنتاجية هذا النص من خلال التساؤل عن أبعاد ودلالات اشتغال التفاعل النصي، والتي وقف عليها من خلال المستويين النصي والخارج نصي، يتجلى الأول من خلال طبيعة السرد الشعبي الذي تلتقي فيه الرواية مع لغة التغريبة في حكيها عن عوالمها اللغوية الخاصة بما فيها من أبعاد فلاحية ولغوية متميزة، كما يتمظهر أيضا من خلال تكسير عمودية السرد، وهذا لأن إقحام بنيات نصية من نص سابق تساعد الكاتب على تقطيع السرد وتفكيكه لإدخال تلك البنيات[3].

أما فيما يخص المستوى الثاني فقد حاول الباحث الإمساك به من خلال الزمن «كبعد يتجاوز ما هو داخلي في القصة والخطاب والنص إلى ما هو خارجي يمس أبعاده التاريخية

[1] المرجع السابق، ص94-100
[2] المرجع نفسه، ص104
[3] المرجع نفسه، ص105-106

والاجتماعية كما هي مقدمة إلينا من داخل النص ذاته»[1]، حيث أن اختيار فصل الشتاء زمنا للقصة فيه من الدلالات والإيحاءات الشيء الكثير. فهو في قسوته –فصل الشتاء– يتشاكل كثيرا مع قسوة الظواهر الاجتماعية البائسة والمتردية، ويتمظهر هذا الشتاء من خلال مؤشرات زمنية وتاريخية تشير إلى زمن القصة المزدوج زمن بني هلال وزمن جزائر ما بعد الاستقلال، إذ لا شيء تغير لأن الممارسة واحدة.

وما يصل إليه الباحث في نهاية الفصل هو «إن تداخل التاريخي والواقعي من خلال السياسي واستمرار البنيات المتجذرة لا يمكن أن يتم إلا بالنقد والتجاوز. وبذلك فقط يتحول الشتاء الثقيل ويُنوِّر اللوز ليعلن الأمل الذي تنفتح به الرواية ممثلة من خلال بداية الربيع الجديد»[2].

أما مُحَّد معتصم فقد خصّص مبحثا كاملا حمل عنوان "سؤال الثقافة والمثقف" درس فيه رواية "سيدة المقام" في كتاب أسماه الرؤية الفجائعية، وقد انطلق الباحث من كونها – نقصد الرؤية الفجائعية– نمطا سرديا متميزا، وهي ماثلة في رواية سيدة المقام خير تمثيل «لأن الموضوع المتحدث عنه مفجع (موت مريم)، ولأن المعنى العميق للموضوع أشد فجائعية (انكسار النفوس وانحدار البلاد واضطهاد الأدبي والثقافي)، ولأن الشخصيات المحورية ستعاني في ظل الصراع السياسي، وتطاحن المصالح الذاتية من أجل السيادة والسلطة، كونها شخصيات مثقفة»[3]. ويصل الدّارس إلى القول بأن اللغة بوصفها مكونا مُهمّا من مكونات الخطاب الروائي قد أسهمت في إجلاء هذه الفجائعية وتعميقها، إذ «تكون حميمية، وتكون

[1] المرجع السابق، ص107
[2] المرجع نفسه، ص109
[3] محمد معتصم، الرؤية الفجائعية (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص120

حامية مليئة بالتأوهات والتأسف على حالات وأوضاع فاتت أو حالات وأوضاع مقبلة. واللغة والأساليب اللغوية والتراكيب النحوية بذلك جزء مهم في استجلاء الرؤية الفجائعية»[1].

وما يصل إليه الباحث كنتيجة هو أن «الرؤية الفجائعية في (سيدة المقام) تتحكم في جل مكونات العمل الروائي: في الفضاء، وفي الشخصية الروائية وفي الأحداث التي تتقهقر وتنحدر، وفي الزمان الراكد، وفي السرد الذي يتدفق بسرعة، وفي المعجم الذي سادته ألفاظ السواد والكآبة والمرض والجنون، والموت»[2].

وتتبعت الباحثة الخامسة علاوي أسطرة شخصية الأمير عبد القادر الجزائري في كتابها "العجائبية في الرواية الجزائرية"، من خلال المشاهد العجيبة التي استعارها الكاتب من سيرة الأمير الشعبية ليضفي نوعا من القداسة على أحد عظماء المقاومة الجزائرية. وقد أبدت الباحثة اعتراضها على هذا التوظيف أو الإقحام الذي أراد به الأعرج –حسب ما تذهب إليه– تجاوز التاريخية المحضة ومنح النص أدبيته وشعريته، وفي هذا تقول: «ولكننا نؤكد أن واسيني في هذه الجزئية قد أخطأ طريقه؛ لأن الحقيقة التي لا مهرب منها أن لغة النص وحدها –رغم تاريخية المادة– كانت كافية لتمنح النص شعريته بامتياز»[3].

وتمضي الباحثة قُدما في تتبع تجليات العجيب في الرواية الجزائرية من خلال ما أطلقت عليه (عجيب الثالوث المحرم)، وقد أدرجت رواية الأعرج رمل الماية ضمن إطار رواية العجيب الديني، حيث أن الروائي استفاد من قصة أصحاب الكهف في بناء أحداث قصة البشير الموريسكي من خلال الاعتماد «على الوحدات السردية الأساسية في قصة أهل الكهف ذات

[1] المرجع السابق، ص134
[2] المرجع نفسه، ص139
[3] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، د ط، 2013، ص181

المفارقات العجيبة كما يشهد بذلك التاريخ. وقد تمثلت هذه الوحدات في: الهروب من بطش الحاكم، اللجوء إلى الكهف، النوم مدة طويلة، الاستيقاظ والعودة إلى المدينة»[1].

إن دافع التوظيف الديني من خلال إضفاء صفة المخلّص على بطل الرواية –الذي هو في الأساس ممثل للأيديولوجيا الشيوعية– هو محاولة من الأعرج لكسب ثقة القارئ الذي سرعان ما يستسلم لحبائل السرد الذي قام على نقد المرجعية الفكرية السياسية الدينية إذ بدت الشخصيات الممثلة للسلطة الدينية منحرفة أخلاقيا وقائمة على الظلم والاستبداد والبطش والقمع الروحي والجسدي[2].

ب–الرسائل والدراسات:

أنجزت حول أدب الأعرج عشرات الرسائل الجامعية ونخص هنا بالذكر دراسات ما بعد التدرج، فقد قدّم يوسف الأطرش أطروحة دكتوراه في الأدب كان عنوانها "بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة"، وقد عالج في الفصل الأول من الباب الثاني مستوى وجهة النظر السردية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، وتوصل إلى أنها «رواية متعددة الساردين، ولكل سارد طريقة للحكي. كما أنها نوع من الروايات التي وظفت أساليب الحكي التقليدية، وحاولت أن تصوغ خطابا ساخرا في قالب حكائي تراثي يعود إلى نموذج ألف ليلة وليلة»[3].

أما فيما يخص الفصل الثاني الذي حمل عنوان "بناء الرؤية السردية في الخطاب الروائي"، فقد استمر فيه الباحث بتحليل الرواية نفسها "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"،

[1] المرجع السابق، ص212

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص214

[3] يوسف الأطرش، بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2003–2004، ص222

ولاحظ أن تقنية التعبير فيها تختلف باختلاف الشخصية التي تسند إليها عملية السرد «ومن علامات هذا التغير والانتقال أسماء الشخصيات، بحيث تعطى لها أسماء وألقابا معيّنة تعبر عن وجهة نظر المؤلف أو السارد تجاه هذه الشخصية»[1].

ويستمر الباحث في تحليل الرواية ذاتها في الفصل الثالث، الذي تناول فيه "بنية الرؤية السردية على مستوى المكان وعلى مستوى الزمان"، وقد لاحظ أن الراوي لا يتموقع في مكان واحد، بل هو ينتقل في أماكن مختلفة حتى ولو كان الفاصل بينها زمنيا، ويضرب لنا مثالا على ذلك وصفه لمدينة نوميديا أمدوكال «التي تقع أحداثها في الحاضر، على الرغم من الطابع الخرافي الذي صيغت فيه»[2].

أما الفصل الرابع الموسوم بـ "موقع الرؤية السردية في الخطاب الروائي" فقد توصل من خلاله الباحث إلى القول بأن الرواية يتجاذبها أكثر من موقع، الأول خارجي لأن الرّاوي – حسبه- اختار أن يتموقع خارج الأحداث ليصور الأماكن من بعيد، والثاني داخلي، وهذا النوع من الرؤية صعب جدا تحديد صاحبها لأنها موزعة على الشخصيات التي يتعاطف معها الكاتب، والتي حمّلها ضمنيا وجهة نظره تجاه الأحداث المضادة[3].

وتتبعت الطالبة هنية جوادي في رسالتها المقدمة لنيل شهادة الدكتوراه "صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج"، وقد انتخبت مجموعة من الروايات لتكون مجالا للدراسة منها: (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، نوار اللوز، سيدة المقام، ذاكرة الماء، شرفات بحر الشمال، كتاب الأمير، كريماتوريم سوناتا لأشباح القدس، والبيت الأندلسي).

[1] المرجع السابق، ص268
[2] المرجع نفسه، ص302
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص315

وقد قَسّمت الباحثة رسالتها على أربعة فصول أفردت الأول منها للجانب النظري أما الثلاثة الباقية فقد خصصتها للجانب التطبيقي، حيث رصدت في الفصل الثاني أنماط المكان في الروايات المختارة، ووجدته منحصرا في ثنائية المدينة والقرية «فتغدو بذلك صورة القرية، أو صورة المدينة واحدة متكاملة تنبئ عن وعي الراوي (ومن ورائه الكاتب) بالمكان وبخصوصية المكان، كانغلاق القرية، مقابل انفتاح المدينة –على البحر/ المنفى– فلكل نوع مكاني (قرية أو مدينة) تاريخه وقضاياه وانشغالاته الحياتية وصراعاته اليومية»[1].

أما الفصل الثالث فقد تتبعت فيه آليات تصوير المكان، وقد قسمته إلى مبحثين، تعرضت في الأول منها إلى آليات التصوير الواقعي منطلقة في ذلك من فكرة تشاكل الرواية والواقع، ومن أهم تلك التقنيات الوصف، الملامح العامة للشخصيات، وأخيرا تقنية الحوارية مع التنويه بدور الموروث الثقافي في تجذير المكان الروائي في الواقع الوطني والعربي. أما المبحث الثاني فقد خصّصته لتحليل آليات التصوير الشعري للمكان، مركزة في ذلك على المكون اللغوي، وذلك بالتطرق إلى تمظهرات الصياغة الشاعرية للمكان، أنسنة المكان، أنثنة المكان، تغريب المكان، ولم تغفل الباحثة الحديث عن الأساليب السردية التي وظفها الأعرج في تقديم الأمكنة مثل: الرحلة، الرسالة، الحلم التداعي الحر والسيرة[2].

أما الفصل الأخير فتم تخصيصه لدراسة العلاقات المكانية، وقد قُسّم هذا المبحث بدوره إلى مبحثين اثنين، عالجت في الأول منهما "الزمن وآفاق المكانية" من خلال مجموعة من العناصر هي:الذات/ تداعي الذاكرة واستعادة المكان الأليف، الذاكرة التاريخية/ ذاكرة المكان/ ذاكرة الوطن، المكان والزمن الطبيعي/ تنوع الأمكنة.

[1] هنية جوادي، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة،2012–2013، ص200

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص428

أما المبحث الثاني فقد تناولت فيه "الشخصية ووعي المكان"، حيث تطرقت فيه لأشكال الصراع المكاني القائمة على ثنائية المركز والهامش، وتتمثل هذه الأشكال حسب الباحثة في: الصراع من أجل الوطن/ مقاومة الاستعمار، الصراع من أجل الأرض/ مقاومة الإقطاع وأعوانه، الصراع من أجل البقاء/ مقاومة الفقر واستبداد السلطة، كما تناول المبحث ذاته علاقة المثقف بالمدينة إضافة إلى جدلية المنفى والوطن.

وفي رسالة للباحث لزهر مساعدية وسمها بعنوان "الحضور الأسطوري في الرواية الجزائرية المعاصرة"، تتبع فيها تقنيات التوظيف الأسطوري عند كل من الطاهر وطار وواسيني الأعرج، هذا الأخير الذي اختار له مجموعة من الروايات منها: (رمل الماية، سيدة المقام، ضمير الغائب، كتاب الأمير وحارسة الظلال)، وقد توصل الباحث في خاتمة بحثه إلى القول بأن الروائيين الجزائريين استطاعوا «أن يخطوا خطوة جريئة بالرواية الجزائرية، ويجعلوا لها خصوصيتها، من خلال توظيف الأسطورة في سعي دائم لإيجاد شكل روائي جديد يُمرِّر أفكارهم ورؤاهم. وأصبحت عودتهم إلى الأسطورة وتوظيفها في رواياتهم تكشف بجلاء عن تنبُّههم إلى العلاقة الوطيدة التي تربط الأدب بالأسطورة فغدوا يطعّمون أعمالهم بنسغها الكامل وأتاحوا بذلك الفرصة للأسطورة لتسترجع حقوقها»[1].

وفي دراسة للباحثة نجوى منصوري تناولت فيها الموروث السردي في الرواية الجزائرية بالدراسة والتحليل، والذي رأت فيه شكلا وعائيا «حمل دلالات وعي الذات بالواقع المعاش فقد تم توظيف البنية العامة للنص التراثي كنموذج أعلى لخلق حكايات جديدة، ترتكز على

[1] لزهر مساعدية، الحضور الأسطوري في الرواية الجزائرية المعاصرة (روايات واسيني الأعرج والطاهر وطار نموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، 2011-2012، ص270

الحكاية الأصل، لكنها لا تنسخها بل تخضعها للتغيير والتحوير الفني بحسب ما يناسب حال وواقع المجتمع»[1].

أما مُحَمَّد الأمين بحري فقد عالج في رسالته بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية، وقد اختار للأعرج سداسيته المأساوية -كما ورد في مقدمة الرسالة*- نموذجا للتطبيق. وقد توصل الباحث إلى تغلغل الطابع المأساوي في كل مكونات الخطاب الروائي بدءا بالزمن الذي يرى فيه سبب الشكل المأسوي الذي اصطبغت به رواية التسعينيات إذ هو نتاج لمفهوم الروائي لمأساته عبر الزمن، الذي أوصله إلى صياغة شكلية لزمن المأساة، فاتخذ منه موقف عداء يشجب فيه الزمن ويرفض وجوده فيه، وإلى جانب الزمان تتبع الباحث مأساوية المكان المتجلية من خلال الخطابات السوداوية التي تعلن المكان فضاء آثما ووكرا للخطيئة التي تستوجب اللعنة، حيث ظهر المكان عدائيا عنيفا تتعالى فيه أصوات الرصاص وتتناثر فيه الجثث مما أدى إلى ظهور علاقة تصادمية/صراع بين المكان والإنسان الذي أصابه التصدّع النفسي تجاه وطنه[2].

هذا بالنسبة للباب الأول من البحث أما الثاني منه فقد عالج فيه بنية الشكل المأساوي لفضائي الأحداث والشخصيات، الذي اعتمد الأعرج في إظهاره على المشهدية أو التصوير الديكوري الذي وظّفه الأعرج ليدعم به الإحساس الفجائعي، ويدلّل الباحث على

---

[1] نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية (روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، 2011-2012، ص237

* يقصد بالسداسية المأساوية روايات "سيدة المقام، ذاكرة الماء، حارسة الظلال، شرفات بحر الشمال، ضمير الغائب، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، المخطوطة الشرقية"، ينظر: محمد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات (الطاهر وطار- الأعرج واسيني- أحلام مستغانمي)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، 2008-2009، ص3

[2] المرجع نفسه، ص309

رأيه من خلال مقطع من رواية سيدة المقام التي تآزر فيها الشعور "غثيان دوار" بالمشهد الحسي (الرصاص الانفجار)، الألوان (الأصفر لون الجدار، الأحمر لون الدماء، الأسود لون الظلمة)، وهذا التصوير كما يرى الباحث يزوّد الخطاب بشعور أزموي فاجع[1].

هذا بالنسبة للأحداث أما الشخصيات فقد قاربها من منظور الاشتغال العاملي ليخلص إلى تحليل أهم الثنائيات التي تؤطر بنية هذه الشخصيات بدءا: بثنائية العامل الذات/ الموضوع، العامل المساعد/ المعاكس ليتضح له أن أبرز مهيمنين عامليين هما: «الذات والمعاكس اللذان يديران دواليب الجدل المأساوي صانعين فجائعية الخطاب من وجهتي نظر متعاكستين في رؤيتهما للوطن كعامل موضوع، راسمين مستقبله ذي الصورة المتناقضة تناقض موقفيهما المتصارعين»[2].

أما الطالبة إيمان بوزيان فقد كان عنوان بحثها المقدم لنيل درجة الماجستير "مرجعيات الكتابة عند واسيني الأعرج"، وقد قسمت دراستها إلى ثلاثة فصول تناولت في الفصل الأول تطور الرواية في الجزائر وبخاصة عند واسيني الأعرج والذي رأت بأنه «يختلف كثيرا عن سابقيه في معالجته للواقع، وخوضه غمار التجربة الواقعية في الكتابة بحيث تتجاوز عنده النظرة التقليدية المبنية على المحاكاة السلبية للواقع... بمعنى أن يتسلح الأديب بالوعي الكافي الذي يمكّنه من خلق واقع جديد يمنح فيه فرصة للإنسان البسيط أن يكون عظيما»[3].

في حين خصّصت الفصل الثاني للحديث عن المرجعيات المعرفية التي أطّرت روايات الأعرج، والتي حصرتها في التاريخ بتفرعاته؛ تاريخ الجزائر القديم والحديث، التاريخ العربي

[1] المرجع السابق، ص171

[2] المرجع نفسه، ص277

[3] إيمان بوزيان، مرجعيات الكتابة عند واسيني الأعرج (رواية سوناتا لأشباح القدس أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي خنشلة، 2010-2011، ص26

والإسلامي، والتاريخ العالمي، وانطلاقا من هذه المرجعيات عدّت الباحثة الأعرج «من أبرز المنخرطين في الرواية [التاريخية] التي نشأت مع الجيل الجديد، ولطالما سعى من خلال أعماله إلى إكمال عمل المؤرخ، فصحّح وعلّل وفسّر وأتمم وكشف عن خباياه بجرأة عالية، ووعي كبير وثقافة واسعة، دون أن يحرّف أو يزيف ما جاء به ذلك المؤرخ»[1]. والباحثة انطلاقا من هذا النص تعزي إلى الأعرج النقل الأمين للتاريخ، وهذا ما تراجعت عنه مع تقدّم الدراسة عندما اتضح لها أن الروائي لم يكن يطمح إلى تصوير الوقائع التاريخية، لأنه غير ملزم بذلك، بل إن هدفه كان تصوير عمق نفسي وآخر حضاري ليسا موجودين في الكتابة التاريخية[2].

أما الفصل الثالث فقد أفردته للحديث عن المرجعيات الجمالية ممثلة في التراث والسرد الشعبي والسرد الأسطوري. هذه المرجعيات التي أطّرت أدب الأعرج وساهمت في تعميق الدلالة هذا من جهة، ومن جهة ثانية فهي توحي – نقصد المرجعيات- «بمدى أصالة وتجذّر نصوص الأعرج في التراث. كما تعكس لنا قدرة التراث على الخروج من حدود عصره الضيقة، وامتداده واستمراره إلى أزمنة وعصور أخرى غريبة عنه»[3].

وفي رسالة للباحث فوزي نجار حملت عنوان "اللغة السردية عند واسيني الأعرج" وصل فيها إلى القول بأن اللهجات الاجتماعية المختلفة قد امتزجت في البناء العام للروايتين -يقصد سيدة المقام وضمير الغائب- امتزاجا إيجابيا، استطاع الكاتب من خلاله إيصال الأفكار المعالجة فـ «لغة السلطة التي تراوحت بين العامية والفصحى... جاءت خطابات هذه الفئة

[1] المرجع السابق، ص56
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص70
[3] المرجع نفسه، ص 136

آمرة في عمومها. عكس لغة المثقفين... حاولت هذه الأخيرة [فئة المثقفين] من خلال خطاباتها تجلية الواقع في لغة بسيطة عفوية رمزية متداولة لدى العامة من الناس»[1].

ج-الحوارات:

تكتسي الحوارات قيمة كبيرة لما لها من دور في إضاءة النص المتن وكشف خبايا عالم الروائي، وبالتالي تسهيل عملية الفهم لمتلقي الكتاب/الرواية، لذا فإنه يعدّ قسما مهما من أقسام النص الفوقي العام الوسائطي[2].

ومن الحوارات التي وقعت بين أيدينا ذلك الحوار المطوّل الذي أجراه واسيني الأعرج مع كمال الرياحي، الذي دبّجه بسؤال عن البدايات الأولى للكاتب ليوضّح صدفة "ألف ليلة وليلة" التي رمت الكاتب في عالم الكتابة، ليضيف إليها فيما بعد نصا آخر هو نص سيرفانتس الشهير دون كيشوت دي لامانشا فيقول: «لي نصان أساسيان في ذاكرتي هما ألف ليلة وليلة ودون كيشوت... بدأت علاقتي بكتاب ألف ليلة وليلة الذي مازلت أرى فيه تجسيدا للعبقرية السردية العربية في عملية الحكي، بصدفة التباسية بينه وبين النص القرآني... أما الحالة الثانية، وقد أضحك، أنا أرى في دون كيشوت أحد أجدادي. أنا سعيد لأن أنتسب للهشاشة والرغبة في الدفاع عن القيمة وخوض المعارك حتى في حالة الخسارة المؤكّدة»[3].

وقد ركّز الحوار على مجمل القضايا المحورية التي أثّرت في حياة الأعرج وتمثلت في رواياته، من مثل تيمة الإرهاب، التي عمّمت على أدب التسعينات الذي اصطلح عليه اسم

[1] فوزي نجار، اللغة السردية عند واسيني الأعرج (سيدة المقام وضمير الغائب أنموذجا)، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي خنشلة، 2010-2011، ص161

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص137

[3] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ترافلينغ، تونس، د ط، 2009، ص103-105

أدب المحنة، وفي هذا يقول: «لا يمكنني إلا أن أوافق لأني أنا من أطلق هذا الاسم وأطلقته نتيجة أوضاع موضوعية. وقبل أن تكون محنة بلد هي محنة أفراد، محنة مصائر، وأجمل ما فيها أنها أنتجت نصوصا روائية تقول تلك الآلام الذاتية وتقول ذلك الألم الجماعي»[1].

وعن الموضوع ذاته يتحدث واسيني الأعرج في مهرجان القراءة الذي أقيم بالبحرين حيث يقول عن مرحلة التسعينات «كانت مرحلة قاسية دفعت بي أنا وزوجتي نحو مغاور المنفى أو التنقل بعيدا عن أرضي الأولى، لأني رفضت أن أُقتل لأني لم أكن مؤهلا لذلك، وأن أُقتل ببلادة من أشخاص لا فكر لهم إلا الجهل والإبادة... لقد تفنّن الإسلاميون المتطرفون في العمليات الإجرامية حتى أصبحوا لا يثيرون أحدا وقد سهّلوا علاقتنا بالخوف وإمكانية السيطرة عليه»[2].

ومما وقع بين أيدينا من حوارات تلك التي جمعتها سهام شراد ضمن كتاب أسمته واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، وقد ضمّ هذا الكتاب سبعة وثلاثون حوارا في مختلف الشؤون الإبداعية والحياتية.

ومن الحوارات التي ضمّها هذا الكتاب ذلك الذي أجرته أميمة أحمد حول الجملكية التي قال عنها: « قصة تدور في نسق حكائي بين دنيازاد وحاكم عربي، هذا الحاكم العربي عنده 14 قرنا من الحياة، وهي حالة رمزية إلى الحكم العربي»[3].

وعن علاقة الرواية بالتاريخ يتحدّث واسيني الأعرج لصفاء عزب فيقول: «الحدود الفاصلة بين الرواية والتاريخ مغيمة إلى حد بعيد، وتمنح الروائي فرصة كبيرة للتعامل مع التاريخ

[1] المرجع السابق، ص55
[2] سهام شراد، واسيني الأعرج، قاب قوسين أو أدنى، منشورات بغدادي، الجزائر، ط1، 2014 ص180
[3] المرجع نفسه، ص266

بدون الخوف من المزالق الممكنة. من هنا تزداد مشقة الروائي وفعل الكتابة التي تقول التاريخ لتتحرر في النهاية من قيد حقائقه»[1]. وعن الموضوع ذاته جاء سؤال نائل الطوخي الذي أجابه الأعرج بهذا النص: «عندما نختار كتابة الرواية التاريخية علينا أن نتعامل بكثير من الحيطة والذكاء مع سلطة أخرى، قاهرة أحيانا وضاغطة بعنف، هي سلطة التاريخ، تخترق بترسانتها من اليقينيات جنسا فنيا حرا اسمه الرواية. يحتاج الأمر بكل تأكيد إلى مراس حقيقي وربما إلى خبرة في القراءة والتوليف أيضا. لأن لعبة الرواية التاريخية لا تتوقف عند حدود التاريخ لكنها تذهب إلى أبعد من ذلك، أي استثمار المادة التاريخية في نص روائي يجب أن تتوفر خصائص الحكي وقوة المخيال»[2].

ومن القضايا التي أثارتها الحوارات التي أجريت مع الأعرج رمز "مريم" التي حضرت في جل رواياته، فقد طرح عليه هذا السؤال في أكثر من مناسبة وقد اختلفت ردود الأعرج ، مما دل على تغيّر المواقف فمرة كان الجواب "مريم هي أنا" ومرة كان«مريم لم تمت وإنما شبه لهم ذلك. فهي مستمرة في داخلي كخيط من نور يظل مقاوما لكل التعاسات. ترفض الصمت وترفض أن تنام حتى لا تخسر من الدنيا ألقها»[3]، وفي الأخير يأتي التمرد على مريم الرمز في رواياته الأخيرة «مريم قَتَلْتُها أو هي بصدد قتلي . منذ أن اخترت كتابة الرواية التاريخية أشعر بنوع من الابتعاد عن هذه الشخصية التي أثّثت كل حياتي الحميمة»[4].

[1] المرجع السابق، ص140
[2] المرجع نفسه، ص297
[3] المرجع نفسه، ص365
[4] المرجع نفسه، ص384

د–المقالات:

لقد حظيت روايات الأعرج بنصيب وافر من الدراسات، خاصة تلك التي جاءت على شكل مقالات، وإحصاء هذه المقالات ليس بمستطاع بسبب وفرتها، وقد اخترنا مجموعة –على سبيل المثال لا الحصر– منها مقال للباحثة نوال بومعزة التي تناولت في دراستها الفانتاستيك والنزوع التجريبي* في الإبداع الروائي عند واسيني الأعرج، وقد اختارت رواية المخطوطة الشرقية أنموذجا للتطبيق. وما توصلت إليه الباحثة «أن محاولة الأعرج الخروج من شرنقة الإعادة جعلته يعيد التفكير في كل جزئيات الرواية والبحث عن آليات تجريب روائي غير مسبوقة تدهش القارئ وتربكه... فتوظيف الفانتاستيك الذي يحيل على معنى العجيب والغريب مكّن من تلاقي النصوص وإضفاء جو من السحر السردي في الرواية»[1].

ولا تخفي الباحثة قلقها من مغبة المغالاة في التجريب إلى حد تغيب فيه صورة الرواية الحقيقية مما يُدخل «القارئ في متاهة طرح الأسئلة دون إيجاد أجوبة، وهو [ما] لمس في رواية المخطوطة الشرقية»[2].

أما عبد العالي قمرة فقد كتب مقالا بعنوان الغربة والاغتراب والبحث عن الهوية في رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس ناقش فيه أنماط الغربة والاغتراب، وأسباب ازدواجية

* ظهر النزوع التجريبي في الرواية "منذ السبعينيات وخاصة بعد هزيمة 67 وما ترتب عنها من صدمة مروعة للوعي العربي، [حيث] خطت الرواية العربية مسارا مختلفا للواقعية، سمته التجريب، حيث اتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة، بحيث تحولت بوصلة الرواية من المجتمع نحو الذات، وتراجع صوت الأيدولوجيا والتاريخ والجماعة في النص الروائي لفائدة صعود صوت الذات والفرد والوعي، وأصبح الروائي واعيا بالبناء الإستطيقي (الجمالي) للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بجانب المضمون" ينظر: محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص22

[1] نوال بومعزة، الفانتاستيك والنزوع التجريبي في الإبداع الروائي لواسيني الأعرج (رواية المخطوطة الشرقية أنموذجا)، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، ع24، جوان 2011، ص214

[2] المرجع نفسه، ص225

الهوية أو فقدانها، ليخلص البحث إلى مسلّمة مفادها أن هذه المصطلحات تجمع بينها صلات قوية وحميمة «فالغربة مولدة للاغتراب ولأزمة الهوية، والهوية المتشظية بين المنفى والوطن حالة ولدتها الغربة، والاغتراب من ناحية أخرى حالة نفسية أحدثتها الغربة المفروضة، والهوية الضائعة»[1]. ثم يصل الباحث بعد التنقيب في الرواية والبحث في حفرياتها وأخاديدها أن هذه الرواية قدّمت إشكالية: "ما هو الوطن؟" ولكن الستار أسدل دون أن تعثر الشخصيات على جواب حاسم لها[2].

وقد اختارت الباحثة هورة نسيمة الحديث عن انفتاحية النص الروائي من خلال مقال لها بعنوان "تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية" وقد اختارت رواية حارسة الظلال أنموذجا للتطبيق، حيث اعتبرت الرواية جنسا أدبيا مرِنًا «فهي صورة للحياة التي تتصف بصيرورة مستمرة وتنوع كبير، ولا ينتظر أن تقف في تشكلها عند مثال معين»[3].

وترى الباحثة أن سبب جنوح الروائيين الجزائريين إلى خوض غمار التجريب الروائي هو الأوضاع السياسية والاجتماعية التي كانت في رأيها «الحافز الذي أدى إلى تحول الرواية من عصر الرواية الواقعية التي كانت في فترة الاستقرار والتجديد والازدهار عقيب الاستقلال إلى رواية اللايقين والانشطار. من هذا يتحتم على الروائيين، من بينهم واسيني الأعرج، إقامة نص يوازي واقعا يمور بالتناقضات والمفارقات المتباينة»[4].

[1] عبد العالي قمرة، الغربة والاغتراب والبحث عن الهوية في رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، ع1، 2013، ص32

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص44

[3] نسيمة هورة، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية (حارسة الظلال لواسيني الأعرج أنموذجا)، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، ع29، 2013، مؤسسة الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار، ص 39

[4] المرجع نفسه، ص44

وقد توصلت الدارسة إلى أن رواية باعتمادها على تقنية تداخل الأنواع، صارت وثيقة دالة على هذه الظاهرة في الرواية الجزائرية المعاصرة، وقد اعتمدها الكاتب ليقارب بين النص الروائي والواقع[1].

وفي دراسة للباحثة نصيرة زوزو بعنوان "سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج"، انطلقت فيها الباحثة من مسلّمة أن الأسماء التي تحملها شخصيات أي رواية عبارة عن «إشارات سيميائية دالة على جوهر الشخصيات، بحيث تسهم في تعميق وجودها الفني»[2]، وهذا الجوهر يتضح أكثر من خلال محاورة هذه الشخصيات التي كان الراوي هو المسيطر عليها «لأنه لا ينطق شخصياته الروائية، إلا بما يبرر مستويات تفكيرها التي يسعى إلى تعريتها أمامنا، في محاولة للتأثير على إدراك القارئ»[3].

ويتتبع الباحث لطرشي الطيب في الرواية ذاتها "ماهية المثقف المستلب" الذي شكل محور رواية "حارسة الظلال"، حيث ينطلق في هذه الدراسة من صعوبة تعريف المثقف لأن هؤلاء المثقفين –حسب رأيه– «لا يشكلون طبقة مستقلة قائمة بذاتها، بل يتغلغلون في الطبقات المكونة للمجتمع، ويتحركون بحُرية على سلم المجتمع صعودا وهبوطا»[4]. ومن خلال هذا المفهوم المائع يتوصل الدّارس إلى تعميم صفة المثقف على كل شخصيات الرواية الرئيسية منها والثانوية، حسيسن المستشار بوزارة الثقافة، الدون كيشوت الصحفي الإسباني، حنا

[1] ينظر: المرجع السابق، ص44. 45

[2] نصيرة زوزو، سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، ع9، 2006، ص 209

[3] المرجع نفسه، ص212

[4] الطيب لطرشي، المثقف المستلب من خلال رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، ع13، 2014، ص99

الجدة المثقفة بثقافة التراث، السي وهيب وزير الثقافة وحتى سائق سيارة الأجرة في رأي الباحث هو مثقف بطريقة ما وقد اختاره الروائي ليلخّص الوضع الثقافي في الجزائر[1].

ويذهب الباحث إلى الجزم بأن للوصف دورا كبيرا في الكشف عن الخلفية التي تصدر عنها الشخصية الروائية، خاصة وصف الأمكنة الذي باستطاعته أن يقدّم لنا صورة واضحة عن الخصائص الفكرية والنفسية التي تُؤطّر الشخصية، ويبرهن على صحة كلامه بتحوّل الراوي في حارسة الظلال إلى «دليل سياحي يقود دون كيشوت إلى أماكن معلومة ويأخذ في وصفها وتحليل طبيعة بنائها أو تشكلها المعماري، وكل تلك الوقفات بما في ذلك الوقفات التأملية التي يبدي فيها الرّاوي موقفه تشف عن خلفياته الثقافية والأيديولوجية»[2].

ويختتم الباحث دراسته بالقول بأن الأعرج يواجه شعور الاغتراب «برواية عبرت عن قضية المثقف والثقافة في الـ..جـ..زا..ئـ..ر (بخط متقطع) مدينة اللامعنى مدينة التهديد والرعب والصمت»[3].

أما مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري فقد صدر فيها مقال للباحثة هنية جوادي عنوانه "التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج"، التي رأت فيها اختراقا للتاريخ الرسمي من خلال تسليط الضوء على الملتبس والمهمَّش منه، لكنه تاريخ يبتعد فيه الرِّوائي عن التقريرية، لأنه يغذيه بالوعي الفني الإبداعي، مما جعل نصوصه تنضح بالشعرية والخصوبة المعرفية والفنية[4].

[1] ينظر: المرجع السابق، ص102. 103
[2] المرجع نفسه، ص104
[3] المرجع نفسه، ص105
[4] ينظر: هنية جوادي، التمثيل السردي للتاريخ في روايات واسيني الأعرج، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع9، 2013، ص253

وقد بدأت الباحثة دراستها من خلال تتبّع علاقة الرواية بوصفها جنسا إبداعيا تخييليا بالتاريخ بوصفه نصا موضوعيا، أما العنصر الثاني فبحثت فيه عن آليات التمثيل السردي للتاريخ في روايات الأعرج بدءا من استثمار الوثيقة التاريخية التي وظفها الكاتب في روايات "الأمير، ذاكرة الماء" لتعزيز المرجعية التاريخية لنصوصه الإبداعية إضافة إلى إبانة آرائه إزاء فكرة معينة، كما هو الشأن بالنسبة لرأيه تجاه البيعة في رواية ذاكرة الماء حيث ذهبت الباحثة إلى القول بأن السارد يبرز «في هذا المقبوس خطورة الاستسلام المطلق لسلطان الأمير لما له من آثار سلبية على حرية التفكير، فالمبايعة –كما تقدمها الرواية– تكرّس مصادرة الرأي وتغييب العقل، إذ أن أي خروج أو إفشاء لأمر من أمور الجماعة –بقصد أو بغير قصد– من شأنه أن يعرّض صاحبه للموت»[1].

أما الآلية الثانية فتتمثل في تداعي الذاكرة التاريخية، التي أطرت الكثير من نصوص الأعرج الذي جعل شخصيات رواياته تقوم بعملية الاسترجاع لمختلف الأحداث التاريخية المهمة وتأتي في مقدمتها أحداث الثورة الوطنية، وهذا ما تعتبره الباحثة أمرا طبيعيا لأن الفن الروائي الجزائري اتجه في البداية إلى الثورة لينهل من بطولاتها موضوعاته الأساسية، لذا فإن الحدث الثوري يتواتر في العديد من روايات الأعرج منها: ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، نوار اللوز، ضمير الغائب، ذاكرة الماء، وسيدة المقام، وما توصلت إليه الباحثة هو أن الروائي في استعماله لتقنية تداعي الذاكرة لا يقف عند حدود الذاكرة التاريخية الرسمية بل يتعداها إلى الذاكرة الشعبية الشفوية[2].

[1] المرجع السابق، ص258
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص259

أما الآلية الثالثة في استثمار التاريخ –حسب الباحثة– فتتمظهر في روايات الأعرج من خلال الصورة الفوتوغرافية واستدعاء الشخصيات التاريخية، كما هو حاصل رواية نوار اللوز من خلال توظيف صورة نابليون للدلالة على استمرار السيطرة الفرنسية على الجزائر غداة الاستقلال، كما حضرت صورة الشهيد المهدي في رواية ضمير الغائب لتشكل لدى ابنه الحسين دافعا للبحث والتنقيب عن الحادثة التاريخية[1].

وما توصلت إليه الباحثة هو أن روايات الأعرج تمثل «كتابة مضادة للتاريخ الرسمي، تدين خروقاته وتجاوزاته وصراعاته وتدعو إلى خلخلته –بحثا عن الحقيقة– وهذا الوعي النقدي اقتضى توظيف آليات جديدة أبانت الروايات عن قدرة كبيرة في التحكم فيها»[2]. وهذا ما يعترف به الأعرج الذي يرفض الوقوف بالرواية عند حدود التاريخ وتقديس الماضي وتمجيده، فالرواية تبحث في عمق المادة التاريخية عما يمكن أن ينتظم داخل النسق الروائي مضيقة شيئا جديدا إلى التاريخ. وقد تهز يقينه جذريا[3]

وليس بعيدا عن عبق التاريخ وعلاقته بالرواية كتب الباحث مُحَّد مصطفى علي حسانين مقاله الموسوم بـ"الرواية العربية وما بعد الاستعمار: التمثيل السردي وسحرية التأريخ"، وقد اختار الباحث ثلاث روايات للأعرج لتكون نموذجا تطبيقيا "رمل الماية، المخطوطة الشرقية وجملكية آرابيا"، وما انتهى إليه الباحث هو أن أسلوب هذه الروايات –القائم على تذبذب السرد– يختلف عن الرواية التاريخية «التي تدخل التاريخ كليا، وترسم وقائعه، لتكتب سردا يؤول إلى حاضر ما على سبيل القص المجازي والاستعاري. خلافا لهذا المنطق، يقوم

[1] ينظر: المرجع السابق، ص262–263
[2] المرجع نفسه، ص264
[3] ينظر: سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص297

التذبذب بين الماضي والحاضر، بفك عرى الابتعاد بينهما، وجعل التمييز بين لحظات الزمن: الماضي والحاضر والمستقبل»[1].

وقد تتبعت الباحثة جريوي آسيا البعد الهووي ودوره في حركية الإنجاز من خلال رواية سيدة المقام، حيث توصلت إلى أن الخطاطة الاستهوائية مرتبطة بشعور الذات موازية للخطاطة السردية، وهذا لما للبعد الهووي المتمثل في العامل النفسي (موت مريم، الخوف، التهميش، والاشمئزاز) من دور في حركية الإنجاز (الانتحار)[2].

وفي سيميائية الشخصية كتبت الباحثة نعيمة بوسكين مقالها الموسوم بعنوان: "قراءة في سيميائية شخصية البطل في رواية شرفات بحر الشمال"، حيث انطلقت في دراستها هذه من مسلمة أن الكاتب ليس بريئا في رسم شخصياته وتوظيفها لتصل إلى القول بأن شخصية ياسين ماهي إلا قناع/ شخصية ورقية تنكر فيها الكاتب ليعبر عن آرائه ومواقفه وإيديولوجيته روائيا[3].

هـ-المواقع الإلكترونية:

تعج المواقع الإلكترونية بالعديد من المقالات التي كتبتها شخصيات محترفة وأخرى مبتدئة، جمعها الاهتمام بهذا المنجز الروائي المختلف والمتنوع. ومن المقالات المنشورة على الشبكة العنكبوتية واحدة للأكاديمي بشير ضيف الله، الذي نشر مقالا بعنوان "سيميائية العنونة/ عتبات المحنة في رواية سيدة المقام"، وقد قام الباحث بقراءة شاملة في منظومة العنوان

[1] محمد مصطفى علي حسانين، الرواية العربية وما بعد الاستعمار (التمثيل السردي وسحرية التأريخ)، مجلة مقاليد، ع6، 2014، ص208

[2] ينظر: آسيا جريوي، البعد الهووي ودوره في حركية الإنجاز (دراسة في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع8، 2012، ص46

[3] ينظر: نعيمة بوسكين، قراءة في سيميائية شخصية البطل في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الاعرج، مجلة مقاربات، جامعة الجلفة، ع14، 2015، ص377-395

الرئيس –أو الخارجي كما ورد في المقال- والعناوين الداخلية، ليصل من خلال عملية إحصائية إلى تفوق المركب الإضافي في فعل العنونة بنسبة(11/8) في مقابل المركب الوصفي (11/3)، والتفسير الذي يقدمه الباحث أمام هذه الحالة هو«حالة اللاتواجد، حالة التيهان اللصيقة بالسارد/ البطل، فهو بحاجة ملحة إلى إضافة مريم التي يشعر مسبقا أنه سيفتقدها – لا محالة- وأنها في النهاية عالم أشبه بالمستحيل أوقعه في مطبة الوعي الشقي...، الوعي بالنهاية المحتومة، وأية نهاية؟»[1].

كما نشر موقع رباط الكتب دراسة قيمة للباحث والأكاديمي أحمد بوحسن حمل عنوان "الرواية والتاريخ" قام فيها بتحليل رواية "كتاب الأمير"، بدأ فيها بتقديم ملخص عن الرواية ثم أتبعه بعنوان حمل عنوان "تأليف الرواية" وفي هذا العنصر تحدّث عن كل ما يتعلق ببناء الرواية وتركيبها وصوغها صياغة حكائية وسردية «وقوام ذلك التأليف هو مجموعة من المصادر والوثائق المختلفة التي يمكن التأكد منها في عالم الكتابة التاريخية والوثائقية. ناهيك عن المشاكل التي تثيرها مثل هذه الوثائق في تنوعها واختلاف مصادرها الجزائرية والعربية والفرنسية والإنجليزية، إذا ما اقتصرنا على المرجعية الوثائقية التي ألف منها الكاتب روايته، المعتمدة على التاريخ الحديث للجزائر في مرحلة صراع الأمير عبد القادر مع الفرنسيين الغزاة خلال سنوات 1832- 1847»[2].

ويرى الباحث أن الرواية تقوم على لعبة التوازي، هذا التوازي الذي ينبني من خلال ثمانية مستويات، أبرزها مساران كبيران متوازيان بارزان يَتَّبِعُهما السرد من بداية الرواية إلى نهايتها. ويقوم هذا التوازي الأكبر على سرد حياة الأمير عبد القادر الجزائري في فترة معينة من

[1] http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=13675

[2] أحمد بوحسن، الرواية والتاريخRibatalkoutoub.com/?p=280

حياته؛ فترة مقاومته للمستعمر الفرنسي للجزائر منذ 1832، إلى لحظة استسلامه لفرنسا بشروطه الخاصة، ونفيه أو سجنه في فرنسا، ما بين 1847 و1853. والتوازي الآخر هو سرد حياة الأسقف الفرنسي المسيحي أنطوان –أدولف ديبوش، ثم تتوالد بعد ذلك المسارات المتوازية الأخرى من حياة الشخصيتين الرئيستين في الرواية الأمير عبد القادر والأسقف ديبوش، من خلال التوازي القائم بين ثنائية الإسلام والمسيحية، والتوازي في تجربة المنفى التي عاشتها الشخصيتان إلى غيرها من المتوازيات التي بنى عليها الأعرج روايته. ثم تناول في العنصر الثالث شفافية السرد أما العنصر الرابع فقد عالج فيه كيفية اشتغال الوثيقة التاريخية في السرد الروائي[1].

وما ينبغي الإشارة إليه أن الناقد المغربي سجل اعتراضه على المقطع الذي يصور فيه الأعرج علاقة السلطان المغربي بالأمير إذ علق قائلا: «والملاحظ أن الرواية في بعض لحظاتها من مراحلها الأخيرة، قد جعلت السرد يتجه نحو تكوين صورة مختزلة عن أوضاع معقدة جداً. بل تجاوزت ذلك إلى اختلاق صفات لم نجدها عند أهم الذين تحدثوا عن العلاقة بين السلطان المغربي والأمير. وهي وصف الأمير مُحَمَّد بن السلطان عبد الرحمن ب ''العَكُّون'' (ص385) وهي صفة تفيد الإنسان الأبله الذي لا يفهم في الأمور شيئاً. علماً بأن المصادر التاريخية المعروفة عن الأمير لم تشر إلى ذلك، وقد تكون من اختلاق الكاتب. كما أن أخلاق الأمير عبد القادر، وسلوكه وحسن منطقه وثقافته وتعففه، لا تسمح له بمثل ذلك التوصيف»[2].

وفي موقع مجلة جامعة سطيف مقال للطاهر روابنية حمل عنوان "التشاكل والتوالد الحكائي في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج"، وقد عالج فيه فكرة تعالق النص الروائي

[1] المرجع السابق
[2] المرجع نفسه

المخيّل وتشاكله مع النسق المرجعي التاريخي (حادثة أسر سيرفانتيس)، والواقعي (أزمة العنف في العشرية السوداء)، وبالتالي فهو ينفي فكرة القطيعة الحاصلة بين النص السردي ومراجعه الخارج نصية، «وفي هذا السياق عملت رواية "حارسة الظلال" وفي إطار بنية بلاغة المواجهة التاريخية على توليد حادثة أسر حفيده فاسكيس دون كيشوت بالجزائر في سنوات العنف والإرهاب من رحم حكاية أسر الجد ميقال سرفانتيس، التي تحولت إلى منوال سردي تتوالد منه وتتناسل مجموع المحكيات التي يقوم عليها العالم المتخيل لهذه الرواية التي تعد نمذجة لعالم العنف الذي يستمد مراجعه من سيرورة وصيرورة التاريخ القديم والحديث في الجزائر، حيث تعمل هذه الرواية على محاولة تجاوز ما يقوم من تناقض بين السرد الخيالي والسرد التاريخي والوصول إلى حد ممكن من المشابهة بين التاريخي والخيالي والمتمثلة في محاولة نمذجة أزمة العنف»[1].

وفي موقع ديوان العرب نشر الباحث كمال الرياحي مقاله الموسوم بعنوان "من أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج"، وقد بدأ المقال بالتحدث عن رواية أمريكا اللاتينية التي استطاعت أن تحجز لها مكانا في خارطة الأدب العالمي نتيجة تميزها وخصوصيتها[2]، وبعد هذه التوطئة يمضي الكاتب إلى تتبع مواطن التأثر منطلقا من اعتراف الأعرج نفسه بهذا الاحتكاك، ومدللا عليه بمجموعة من الأدلة من بينها استعارة الأعرج لعناوين من روايات أستورياس مثل "les yeux enterrés" لتكون عنوان الفصل الثاني من روايته "عيون الموتى"، إضافة إلى استعارة عنوان رواية ناس من ذرة " Homme de mais" لتصبح عنوانا للفصل الثالث مع بعض التحوير "ناس من تبن". وبعد هذا يمضي

[1] http://revues.univ-setif2.dz/index.php?id=297

[2] ينظر: كمال الرياحي، من أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج http:diwanelarab.com

الباحث في بيان سبب افتنان الأعرج بنصوص القواتيمالي أستورياس ألا وهو «ذلك الشبه بين الحكم الديكتاتوري في قواتيمالا مع الديكتاتور استرادا كابريرا والحكم الشمولي لبني كلبون – كما يسميهم الكاتب- في الجزائر والذين خدمتهم الصدف فاستولوا على السلطة وخربوا البلاد»[1].

وقد استفاد الأعرج –على مستوى الأسلوب- من تقنية تكبير المنظر والتي تعد – حسب الرياحي- أهم خصائص الكتابة الروائية عند أستورياس، وقد استعملها الراوي المثقف هنا لمواجهة قمع السلطة وجهلها، لتكون الابتسامة بمثابة ضوء شمعة يكسر سديمية الواقع اليومي[2].

وفي مقال آخر للباحثة نصيرة زوزو، اختارت فيه تتبع الفضاء النصي/الطباعي في رواية "كتاب الأمير" بالدراسة والتحليل، منطلقة من مفهوم هذا النوع من الفضاءات ومُعرِّجة على أهميته في مقاربة النصوص الإبداعية، لتلج بعد ذلك إلى الدراسة التطبيقية بادئة بتلخيص الرواية ثم تنتقل بعد ذلك إلى دراسة "التشكيل الخارجي في رواية كتاب الأمير"، واضعة العنوان في صدارة الاهتمام «باعتباره المنطقة الأولى بصريا ودلاليا التي يقع فيها حدث التصادم بين القارئ والنص، فهو يشغل منطقة إستراتيجية في عملية تلقي النص، يعمل على كشف أسرارها وعلى إماطة اللثام عن منطقة التشكيل النصي للنص ذاته بنية ودلالة»[3]. وقد بدأت الدراسة انطلاقا من التحليل النحوي للمركب الإضافي (كتاب الأمير) المحذوف المبتدأ وعلة اختيار الأسماء في الابتداء، مُرجعة ذلك إلى كون الاسم أخف من الفعل معززة رأيها بمقولة

[1] المرجع السابق
[2] ينظر: المرجع نفسه
[3] نصيرة زوزو، الفضاء النصي في رواية كتاب الأمير للأعرج واسيني، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع6، 2010، univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/revue6/zouzou.pdf

لسيبويه، في كون الفعل يحتاج لاسم في حين يستغني هذا الأخير عن الفعل، ثم انطلقت بعد ذلك إلى تتبع مفهوم اللفظتين في القواميس ومدى نجاح الكاتب في اختيار هذا العنوان كونه لا يثير أي شاعرية لأنه –حسبها– يحمل روح البحث العلمي ونفحاته أكثر من روح الإبداع[1].

وبعد هذا تمضي الباحثة إلى دراسة الرسومات والألوان المتجلية على غلاف الرواية الأمامي الخارجي لما يحمله من سلطة بصرية، وتدعم هذا الرأي بما توصلت إليه الدراسات الحديثة بأن تصميم الغلاف والعنوان الجيد كفيلان باجتذاب نسبة 75% من القرّاء[2].

[1] ينظر: المرجع السابق
[2] ينظر: المرجع نفسه

الفصـــــــل الثـــانـــي:

إستراتيجية عتبة العنوان وعلاقتها بالمتن

السردي في روايات واسيني الأعرج

1- تمهيد:

يعدّ العنوان من أهم العتبات النصية التي عني بها الدّارسون والباحثون في محيطات النص وعتباته، وقبل الولوج إلى الدراسة التطبيقية وجب البحث عن المعنى اللغوي والاصطلاحي لهذه اللفظة.

ورد في لسان العرب: « عَنَنتُ الكتاب وأعننته لكذا أي عرّضته له وصرفته إليه. وعنّ الكتاب يعنّه عنًّا، وعنّنه: كعنونه... ويقال للرجل الذي يعرّض ولا يصرّح قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته... قل ابن برّي: والعنوان الأثر... قال: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان»[1]، ومنه فالعنوان في اللغة العربية يعني التعريف والتعريض والأثر والظهور والبروز.

أما بالنسبة للتعريف الاصطلاحي فنورد ذلك الذي قدمه عبد المالك أشهبون نقلا عن ليو هوك على أنه « مجموع العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه، وكذا الإشارة إلى المحتوى العام، وأيضا إلى جذب القارئ»[2].

وإذا كان العرب القدماء لم يولوا أهمية بالغة للعنوان، وحتى المحدثون منهم، فإن النقد الغربي لم يغفل هذا المجال بل وصلت غاية اهتمامهم به إلى وسمه بسمة العلم **Titrologie** أو علم العنونة، ومن أبرز النقاد الغربيين الذين اهتموا بهذا المجال نجد ليو هوك، شارل غريفل وجيرار جنييت، وقد حدد كل واحد من هؤلاء وظائف مركزية للعنوان،

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص3142

[2] عبد المالك أشهبون ، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص17

ومن بينها: الوظيفة التعيينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإيحائية والوظيفة الإغرائية إضافة إلى وظائف فتح الشهية، التلخيص، التمييز، الإشهار والوسم[1].

ونستخلص مما سبق أن جُلّ الوظائف السابقة تدور في فلك الإيضاح والتعيين، وهذا ما تنادي به روايات الحساسية القديمة التي تشترط في العنوان الوضوح والتصريح. على عكس روايات الحساسية الجديدة التي تشترط في العنوان الغموض التشويش، وهز يقينيات المتلقي وكسر أفق توقعه لأنه – نعني العنوان – لم يعد كما في السابق مجرّد جملة اختزالية للكتاب، ولعلّ هذا ما تنبّه له المنفلوطي وأثبته بسام قطوس وهو يتحدث عن غواية العنوان فقال مستشهدا:« لقد جهل الذين قالوا إن الكتاب يعرف بعنوانه ...فإني لم أر بين كتب التاريخ أكذب من كتاب بدائع الزهور ولا أعذب من عنوانه، ولا بين كتب الأدب أسخف من كتاب جواهر الأدب ولا أرقى من اسمه، كما لم أر بين الشعراء أعذب اسما، وأحط شعرا من ابن المليك وابن النبيه والشاب الظريف»[2].

هنا نلحظ أنّه ليس بالضرورة أن يكون العنوان معبرا عن مكنونات المتن، بل قد تصل المفارقة بينهما درجة المعارضة، المناقضة، وعدم التلاؤم والتلازم. وما يمكن قوله كخلاصة هو ما توصّل إليه يوسف الإدريسي الذي لخّص – عن طريق استقرائه لمدونة النقد الغربي– وظائف العنوان في ثلاثة نقاط بارزة: وظيفة التسمية، الوظيفة الإثارية والوظيفة الأيديولوجية[3]

ومما سبق نستنتج أن إستراتيجية العنونة في الأدب المعاصر ليست فعلا عشوائيا، وإنما تنطلق من مرجعيات محددة وتقصد إلى أهداف معينة، وهذا ما يمكن استخلاصه من عدة

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 19-21
[2] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص62
[3] ينظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص (بحث في التراث العربي و الخطاب النقدي المعاصر)، مقاربات، المغرب، د ط، 2008، ص51-52

قراءات لعدد من الروايات أو الدواوين الشعرية، وهذه المرجعيات قد تكون أيديولوجية أو تراثية.

2-إستراتيجية العنونة في روايات واسيني الأعرج:

استعمل واسيني الأعرج عدة إستراتيجيات في اختيار عناوين رواياته منطلقا من التراث وممتزجا بالأيديولوجيا، الواقع، التاريخ والمكان، لذا جاءت عناوين رواياته متشبعة بهذا الزخم الفكري معبرة مقصدية محددة.

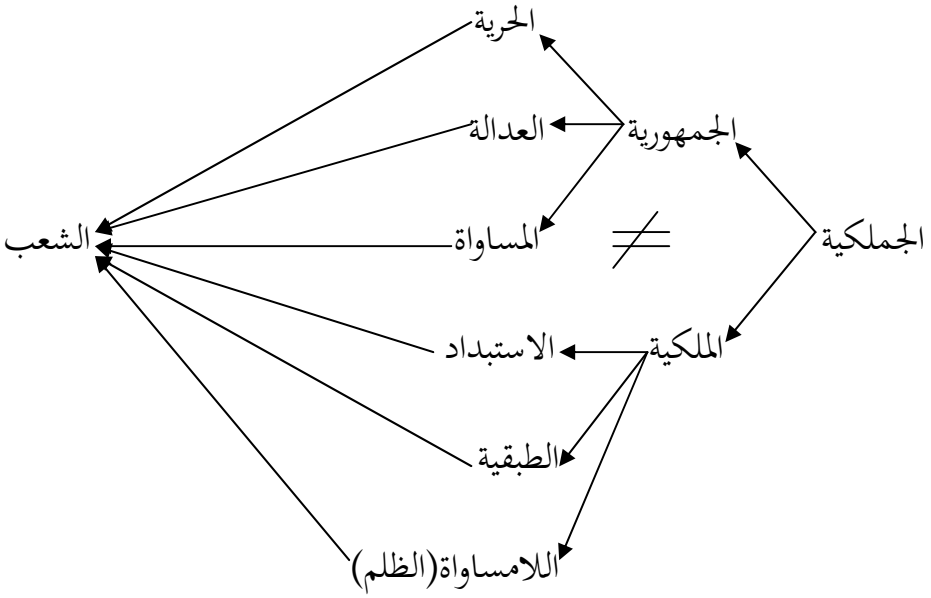
أ- جملكية آرابيا :

إن العنوان في حد ذاته يحيل على عدة خلفيات، فالجملكية مثلا اختراع هجين جديد جاء منحوتا من نظامين مختلفين هما النظام الجمهوري والنظام الملكي.

وتعني الجمهورية: «دولة تامة السيادة، تنفرد بإدارة شؤونها الداخلية والخارجية ويرأسها حاكم منتخب سواء قام الشعب بانتخابه مباشرة أو نتيجة البرلمان أو هيئة شعبية أخرى، وتميل معظم الدول الحديثة إلى الأخذ بهذا النظام وهجر النظام الملكي الوراثي، وقد تكون الجمهورية رئاسية كالولايات المتحدة أو برلمانية كفرنسا»[1]، أما بالنسبة للنظام الملكي فهو« يطلق على نظام سياسي يرأس الدولة فيه ملك، يتولى المُلْك بالوراثة وفقا لقواعد توارث العرش المحددة سلفا»[2].

[1] أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دط، 1982، ص355
[2] مجمع اللغة العربية، معجم القانون، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1999، د ط، ص27

وانطلاقا من التعريفين السابقين يمكن أن نصل إلى بعض السمات البارزة التي تميز النظامين من خلال هذا الرسم التخطيطي/التوضيحي:



خطاطة توضيحية للمصطلح الهجين جملكية

إن الروائي من خلال الخلط بين هاذين النظامين يحاول أن يفضح نماذج من الحكم العربي المفلس الذي لم يجرّ في النهاية إلّا إلى الخراب، وهذا ما برهنته الانتفاضات منذ زمن الحاكم الرابع حسب تعبير الكاتب، فالجمهورية من المفروض أن تقوم على الحرية، العدالة والمساواة، وهي المبادئ التي نادت بها الثورة الفرنسية، كما أن الجمهورية انطلاقا من التعريف السابق من المفروض أن تكون دولا تامة السيادة كاملة الإرادة، وليست دولا تتحكم في مصائرها أطراف خارجية كما هو الحال بالنسبة للحاكم بأمره في جملكيته؛ وتبرز هذه التبعية جليا من خلال تواتر جملة (الأصدقاء الشماليون) في فصول الرواية ومن ذلك قوله «لم يجد لغته التي خانته. تمنى في لحظة من اللحظات أن يصرخ كالذئب بأعلى صوته، لكن الزمن كان

يركض بسرعة تجاوزت القدرة على التفكير. راوده أمل أخير. أصدقاؤه الشماليون لم يقولوا بعد كلمتهم الأخيرة. ربما كانوا هم من يضع النهاية لهذه المهزلة»[1].

وبالتالي فإن واسيني الأعرج من خلال نحت تسمية هجينة يكشف طابوهات الأنظمة العربية، ويعرّف القارئ/الشعب بها، وهذا لأن «الأدب في الأساس هو الوسيط ذو الامتياز، وربما الأساسي للمعرفة؛ معرفة العالم ومعرفة الذات، وفي مجتمعات يتم فيها إخفاء الحقيقة وتشويهها وقمعها، تصبح وظيفة الأدب هي كشف الحقيقة وفضحها»[2].

وهذا ما نستشفه من خلال قوله/الروائي على لسان الحاكم بأمره: «النظام الملكي أصبح مستهلكا وظالما وقديما فالملوك إذا دخلوا بلادا أفسدوها. أما الرؤساء إذا دخلوها نهبوها. فكرة النظام الجمهوري التي تملأ القلوب والأفئدة لم تعد صالحة لأرض مثل أرضنا. يجب أن نختار الطريق الوسط هو أفضل الطرق نحو التطور. خير الأمور أوسطها. نظام الجمهورية أصبح من اليوم جرما يعاقب عليه القانون. فلا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة »[3]، إذن هذا آخر ما وصلت إليه عبقرية الحاكم بأمره الذي يشكل حلقة من حلقات الاستبداد والظلم الذي بدأ بتنحية الحاكم الرابع والخروج عن رأيه مرورا بالحاكم الذي خرج من عَرقِ الحاكم الرابع فالمقتدر ثم أبي عبد الله الصغير وصولا إلى الحاكم بأمره. إنها شخصيات اختصر بها الروائي أزمة الحكم العربي الممسوخ، وما يؤكد هذا المسخ ويعزّزه لفظة **آرابيا** التي جاءت معبرة عن فداحة الحكم ووقوعه رهينة الآخر/العدو، والتماهي فيه تصديقا لمقولة ابن خلدون

[1] واسيني الأعرج ، جملكية آرابيا، منشورات الجمل، بيروت– بغداد، ط1، 2011، ص588

[2] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص155

[3] واسيني الأعرج ، جملكية آرابيا، ص297

"المغلوب مولع بتقليد الغالب"، كما يدل على استيراد الأنظمة الغربية وتطبيقها في نسختها المشوّهة على الشعوب العربية.

وفي العنوان الفرعي الذي يتناص فيه الروائي مع مدونة العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر لابن خلدون. يؤكد فضح هذه السياسات المفلسة والأسرار التي طالما كتمها الحاكم بأمره ليستمر تسلطه. وبالتالي تحققت الوظيفة التفسيرية التي يؤكد عليها واسيني الأعرج في قوله :« أنا عندما أذهب إلى العناوين الفرعية أجد فيها سندا ومتكأ للعنوان الأصلي، أي أنه ما خفي في العنوان الرئيسي وعجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح و مجال الفهم »[1]، ولنا أن نلحظ ذلك من خلال هذا الجدول:

العنوان الرئيس	العنوان الفرعي الأول	العنوان الفرعي الثاني
جملكية آرابيا	أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العجم والبربر و من جاورهم من ذوي السلطان الأكبر	حكاية ليلة الليالي

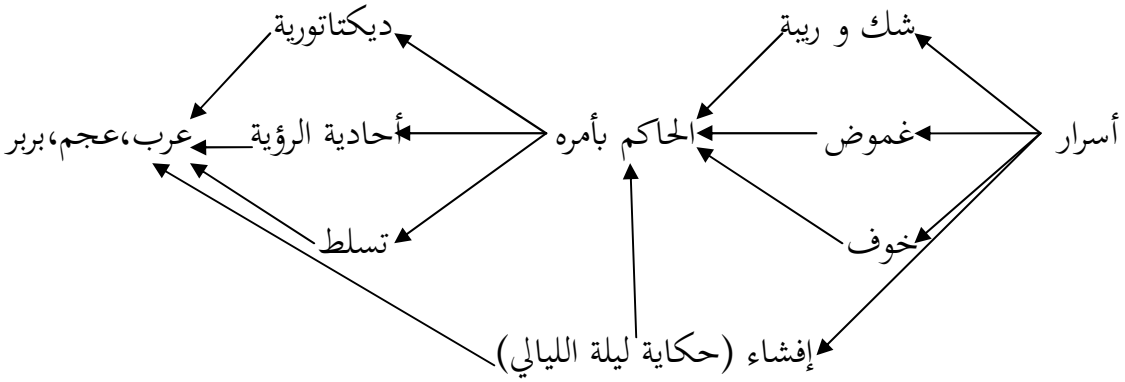
إنها الأسرار التي يريد الراوي ممثلا في دنيا زاد /بشير المورو /عبد الرحمن المجذوب كشفها من خلال لعبة الحكي/الإفشاء، الباخية التي طالما ظلت ناقصة ومبهمة، والتي سمحت للحاكم بأمره أن يتمادى في غيه وطغيانه. إنها رحلة للكاتب طالت أربعة عشر قرنا جعلته/الراوي يتساءل بتحسر: « ماذا فعلت يا عمي الطاووس عندما ذبحوا أمامك ذاكرة

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص57

هذه الأمة الحزينة ابن رشد والحلاج؟ عندما شووا لحم ابن المقفع وهو حي؟ عندما قطعوا أنفاس طه حسين وفرضوا الرقابة عليه لدرجة الارتداد عن رأيه؟ يوم اغتالوا نشيد الأمة ونورها حسين مروّة ومهدي عامل ومُحَمَّد بوخبزة بالحديد البارد والنار الهالكة؟ يوم حاولوا ذبح حرف النور نجيب محفوظ أمام الملأ وحوّلوا كل أبجدياته الحية إلى عورة؟ يوم حكموا بتفريق نصر حامد أبو زيد عن زوجته وأشاعوا الضغينة في فراشهما؟ يوم اضطر الشعراء إلى بيع عفشهم في المزادات العلنية لأنهم تجرءوا على مقارنة حزب شاس الإسرائيلي بالمحتسبين الجد في آرابيا؟ »[1].

إن النص الذي بين أيدينا يلخص لنا كل أسرار التاريخ المبهمة، والعقلية العربية المتحجرة التي لا ترى إلا من زاوية واحدة، هي زاوية المصالح الضيقة، وكشف هذه الأسرار محاولة من الراوي تسليط الضوء على السبب الرئيس الذي جعل الدول العربية تقبع تحت نير الجهل والتخلف، إضافة إلى رغبته في كسر حاجز الصمت عن طريق قول كل الكلام خاصة المحرم منه/السر لأن شهرزاد لم تكن تحكي في لياليها إلا الكلام المباح.

ويمكن لنا أن نمثل لهذه الأسرار بهذا الرسم التخطيطي:



خطاطة شارحة لتعالق العنوانين الفرعيين

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص275

إن دنيا زاد تمتطي لعبة الحكي لتفشي ما كتمته شهرزاد عن شهريار، إنها نفس الحكاية التي كان يرددها الشيخ المجذوب في الأسواق نهارا ليصر على كشف الحقيقة، وظل مصرا على إكمال الباخية «سأظل ها هنا أعوي مثل الذئب الجريح في الخلاء يكثر صياحي حتى تتم الحكاية»[1]، إنها حكاية الظلم والقهر الذي تعرّض له أبو ذر الغفاري، فمات وحيدا في القفار، وقصة ابن المقفع والحلاج الذي أعدم في أسواق بغداد بأمر من الخليفة العباسي المقتدر بالله، كما أنها-في الوقت نفسه- قصة ابن رشد الذي أحرقت كتبه الفلسفية، وقصة المورو الذي أخرج من أرضه لأن أبا عبد الله الصغير باع الأندلس لإزابيلا والملك فرديناند، وترك المسلمين هناك يواجهون محاكم التفتيش بصدر عار. إنها قصة كل المظلومين والمضطهدين طوال أربعة عشرة قرنا « ما الذي تغير هي نفس الأقاصيص، و نفس الأحاجي، ونفس العقلية الخائبة، بين غرناطة وجملكية آرابيا، خيط من الدم خطّه مُحَمَّد الصغير أبو عبد الله، وربما زبانية الحاكم الرابع من قبله»[2] .

ومن الواضح أن العنوانين الفرعيين وإن جاءا مفسرين للعنوان الرئيس، فهما يختلفان معه من حيث المرجعية، فهما يحيلان على مرجعية تراثية مقصودة، وهذه الأخيرة « ليست نوعا من الاجترار أو التنويع على اللحن نفسه؛ وإنما هي وسيلة لخلق تفاعل نصي، بين العناوين السابقة واللاحقة. إذ غالبا ما يكون هذا التفاعل بالتعارض والمفارقة أكثر ما يكون بالتوازي والاتفاق؛ لأن أحد مهام إيراد هذه الإشارات التي تحيل على ظاهرة التناص، هو حثّنا على رؤية هذه النصوص بعيون جديدة »[3]. وهذا ينطبق بالفعل على الرواية التي هي قيد الدراسة، فالروائي في العنوان الفرعي يحيلنا على مدونة ابن خلدون الشهيرة التي وضعها في علم

[1] المصدر السابق، ص407
[2] المصدر نفسه، ص106
[3] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص97

الاجتماع وفلسفة التاريخ، وكيفية تنظيم المجتمع، وتاريخ السلاطين والتي تختلف عن الأسرار التي حكم بها الحاكم بأمره جملكيته. ولكن وبمجرد الغوص في ثنايا الرواية نجد تواشجا بين مدونة المبتدأ و الخبر وكتاب الأمير لنيكولا ماكيافيلي، الذي لخص فيه صاحبه كيفية الوصول إلى العرش والأهم كيفية المحافظة عليه، وهذا ما نستشفه من خلال هذا القول: « – الأمير...كتاب المبتدأ والخبر.البدء بمن؟ والعبرة لمن؟ يااااه... أنت أيضا لم تكن رحيما يا ماكيافيلي. أنظر من حولك ماذا فعلت؟ يجب أن تفخر بنفسك يا عزيزي، هذا الخراب كله بفضلك»[1].

إن اختيار تسمية الحاكم بأمره تستدعي في مقابلها تسمية الحاكم بأمر الله تلك الشخصية التاريخية التي وظفها بنسالم حميش في روايته مجنون الحكم. وأشار من خلال المقتبسات التي وظفها إلى « سيرة الحاكم، مع رصد تناقضات أحكامه وتنزهاته وإلاهياته »[2]. إن هذه المعارضة تشير في لمحة مكثفة إلى حجم الاستبداد والديكتاتورية التي يمارسها هذا الحاكم.

وبالعودة إلى العنوان الفرعي الثاني الذي يتناص فيه الروائي مع ألف ليلة وليلة، نجد تعارضا واضحا من خلال الصياغة (حكايات ليلة الليالي)، فهي ليلة متفردة لا تشبه بقية الليالي، وقد اكتسبت هذه الخصوصية من خلال فعل القص المختلف عن المعهود والذي رفضت من خلاله دنيا أن تكون مثل أختها شهرزاد، وأصرت أن تقول الحقيقة كاملة، ولو كان رأسها ثمنا لذلك، وهذا ما نستجليه من خلال قولها« في الحقيقة يا مولاي وملاذي،... أن هذه القصص عن المقتولين من الصحابة، لم تروها شهرزاد لأنها كانت تخاف من عظيمها

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص16
[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص176

أن يسمل عينيها، لأنه كان يعشق طلعة الحاكم الرابع. كانت شهرزاد تحفظها عن ظهر قلب، لكنها كانت كلما وصلت إليها، ختمت الجلسة وأجّلت الحكاية إلى الغد خوفا من الحقيقة. وفي الليلة الموالية تسترسل في كذبة جديدة، بعيدا عن الحقيقة»[1].

إن اختيار دنيازاد لتقوم بلعبة الحكي لم يكن عبثيا وإنما كان فعلا مقصودا إليه لأن فيه ثورة على شهريار/السلطان/الحاكم بأمره، فالروائي لم ير« في شهرزاد إلا الوجه الأنثوي لشهريار، مرآته القريبة منه. لم تفعل شيئا لتغيير الأوضاع ولكنها كانت دائما تسير في مساراته. حتى إنجابها ثلاثة ذكور لا يؤكد في النهاية إلا على سلطان الهيمنة والخوف والظلم. لأن الذكر معناه من الناحية الرمزية، استمرارية السلطان بنفس مواصفاته»[2]. ومن هنا كان لابد من بديل وجده الروائي في دنيازاد التي ستحكي عن كل التاريخ المخفي/المسكوت عنه من طرف شهرزاد التي كانت تكفر عن خطيئة لم ترتكبها، شهرزاد تلك المرأة المضحية المضطهدة التي كانت تساير شهريار خوفا على نفسها وبنات جنسها من سيف جلادها «فشهرزاد ما كانت إلا وسيلة تسلية استهلكها شهريار ألف ليلة وليلة»[3]. لكن يبدو – من خلال المتن الروائي- أن دنيا زاد مارست اللعبة نفسها مع الحاكم بأمره إذ أخفت عنه أمورا كثيرة لم تكشفها إلا في نهاية ليلة الليالي، ولكنها هي من تسلت به وأدخلته نار الحكاية.

وإن كانت شهرزاد في المخيلة الجمعية تحيل على صور التضحية الطهر والعفاف، هذه المعاني التي طالما حاولت إقناع شهريار بها طوال الليالي الألف التي أثمرت ثلاثة أولاد ذكور، والتي كرّست من خلالها فحولة شهريار؛ لأنها« كانت امرأة تخاف فتضطر إلى مسايرة الملك

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص67
[2] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص103
[3] آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر (سامية عليوي أنموذجا) ، منشورات دار قرطبة، الجزائر، ط1، 2011، ص123

في حماقاته فتساير نظاما متعفنا. وهي بذلك لا تمثل المرأة المنتظرة والمرأة كما يريدها الكاتب على وجه التحديد »[1]. فإن دنيازاد تمظهرت في النص الروائي بمظهر عكسي فهي لم تسع – كأختها- إلى تعزيز فحولة الرجل ممثلا في شخص الحاكم بأمره، بل سعت إلى تقويض سلطانه وإثبات عجزه وهذا هو الانتصار الذي حققته عندما صارحت الحاكم بأمره بخيانتها له « إنه ابن مؤرخك يا طويل العمر. قمر الزمان هو ابن الوراق الذي دوّن كل أكاذيبك يوما بيوم»[2]. ويمكن لنا أن نمثل للتعارض القائم بين ألف ليلة وليلة وليلة الليالي من خلال هذا الجدول التوضيحي:

ألف ليلة وليلة	العلاقة بين النصين	ليلة الليالي
السارد شهرزاد	تناقض	السارد دنيازاد
المسرود له هو شهريار	تناقض	المسرود له هو الحاكم بأمره
تعزيز الثقة (الفحولة)	تناقض	هز اليقينيات (العجز)
الطهر (إنجاب ثلاثة أولاد من شهريار)	تناقض	الخيانة(إنجاب طفل من الورّاق)
تحقيق الانتصار عن طريق منع القتل	تناقض	تحقيق الانتصار عن طريق تفعيل القتل

[1] مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية)، منشورات دار الأديب، ط1، د ت، ص143

[2] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص587

وقد قسم الروائي هذه الرواية إلى مقدمة وعدة فصول، وخاتمة صدر كل قسم منها بعنوان داخلي، بدءا بـ:

أ-مقام الليالي: وهو تمهيد تحدث فيه قوال الجملكية عن ليلة الليالي، « لأنها لا تشبه الليلة العادية، الليلة التي ارتعش فيها يقين الحاكم بأبدية سلطانه وتوريثه لذويه، واستعاد فيها المؤرخون الأوفياء، مدادهم المسروق »[1]. فهو يعلن من خلال هذه التوطئة بداية لعبة الحكي/الكشف/التعرية لنظام الحكم العربي الفاشل منذ أزمنة سحيقة.

وتتضافر بقية الفصول من خلال عناوينها الفرعية في تعزيز العنوان الرئيس فهي مرتبطة به، ويظهر هذا الارتباط من خلال «العلاقات التي تقيمها هذه العناوين مع بعضها بعضا. والمقصود هنا بالذات العلاقة التي تقيمها العناوين الداخلية بالعنوان الخارجي؛ وهي علاقة رحمية تشير إلى خاصية التوالد المفترض وجودها بين العناوين الداخلية والعنوان الخارجي، باعتبار أنّ هذا الأخير هو العنصر المولّد لهذه العناوين؛ فهي نسله الذي انبثق عنه وانتشر داخل جسد النص»[2]، كما أن هذه العناوين الخارجية والداخلية تتواشج فيما بينها لتقيم بدورها علاقة حميمة مع النص، فالعنوان الداخلي "واو الحق" هو أحد أسرار الحاكم بأمره الذي يريد كباقي الظلمة أن يسرق حرف الفقراء في الآية الكريمة ﴿يا أيها الذين آمنوا إن كثيرا من الأحبار والرهبان ليأكلون أموال الناس بالباطل ويصدون عن سبيل الله [و] الذين يكنزون الذهب والفضة ولا ينفقونها في سبيل الله فبشّرهم بعذاب أليم﴾[3]، وهذا العنوان يتواشج مع عنوان لسان الأفعى المتمثل في لسان دنيا زاد التي كانت تحكي قصص الفقراء والمظلومين، لذا فقد كان الحاكم بأمره «يخاف من كلامها، لسانها لسان أفعى عمياء، ظلّ يكرر ذلك على

[1] المصدر السابق، ص10
[2] مصطفى سلوي، عتبات النص، ص173
[3] سورة التوبة، الآية 34

مسمعها ومسمع مقربيه، لكنه يعرف جيدا أنها لا تنطق عن الهوى»[1]، ويظل التوالد العنواني مستمرا إلى غاية الوصول إلى خاتمة الليالي أين يعلن السارد/الروائي نهاية الحكي فكلّ «شيء انتهى في آرابيا، ولم يبق إلا بعض الرماد وعيون ترمش في كل لحظة لصباح تأخر مجيئه كثيرا»[2]

ب- أصابع لوليتا:

يتكون هذا العنوان من مكونين: الأول الأصابع وهو مكون شيئي، والثاني لوليتا وهو مكون اسمي. ومن خلال تتبعنا لتواتر ذكر الأصابع في الرواية يمكننا استبيان جمالية الأصابع واشتغالها على المستوى الدلالي للرواية من خلال هذه النصوص المقتطفة: «الأصابع لغة قبل الكلام »[3]، « الأصابع معبر حقيقي نحو سر صاحبتها وسحرها»[4]، « وأنت لماذا خبأت وجهك علي طوال كل هذه الفترة التي لم أر فيها إلا يدك وأصابعك »[5]،« استسلم لها كطفل يتلذذ بملامس أصابع أول امرأة في حياته: أمه»[6]، « وحبي في أصابعي وجسمي ونفَسي المكتوم»[7]،« أشعر بنفسي معنيا بأصابعك وكل ما يأتي منها »[8] ،« بان ارتعاش أصابعها... »[9] ،« ستكون أول صفحة في رواية حبيبتك لوليتا وأصابعها التي أحرقت في وقت مبكر»[10].

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص343
[2] المصدر نفسه، ص654
[3] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، دار الآداب، بيروت، ط1، 2012، ص27
[4] المصدر نفسه، ص34
[5] المصدر نفسه، ص51
[6] المصدر نفسه، ص52
[7] المصدر نفسه، ص163
[8] المصدر نفسه، ص305
[9] المصدر نفسه، ص437
[10] المصدر نفسه، ص487

إن كل هذه النصوص مجتمعة تفسر إلى حد ما هذا العنوان المستغلق، وإذا ما انطلقنا من المقولة الفلسفية التي مفادها أن الحواس مدخلنا إلى المعرفة اتضح لنا بعض اللبس. فالأصابع باعتبارها ممثلة لحاسة اللمس صح وصفها بأنها إحدى مداخل المعرفة المهمة، وهذا هو الشأن بالنسبة ليونس مارينا بطل الرواية، فهي- نعني الأصابع - تمثل له لغة أو معبرا حقيقيا لمعرفة الأسرار، فهي عنده مرتبطة بذاكرة الطفولة الحميمة وبالتالي فهي تحمل من الألفة، الحب واللذة الشيء الكثير، قبل أن يختلف مفهومها وتعبر فيما بعد عن الخوف، الارتعاش والاحتراق.

ونحن لا نستبعد أن الروائي استلهم هذه الفكرة —نقصد فكرة العنوان- أيضا من نص راوية لوليتا حين نجد همبر همبر في نهاية المطاف يعلن النتيجة التي توصل إليها «من الغريب أن حاسة اللمس، التي هي أقل أهمية بكثير من حاسة البصر لدى الرجال، تصبح في اللحظة الحاسمة وسيلتنا الرئيسية، إن لم تكن الوسيلة الوحيدة، لبلوغ الحقيقة»[1]. والحقيقة -لا شك- تعني المعرفة المطلقة.

ولنا أن نتبين من خلال هذا الجدول تواتر ذكر الأصابع ومعانيها في الرواية:

الفقرة	معناها
- الأصابع لغة قبل الكلام ص27	وسيلة/لغة
- الأصابع معبر حقيقي نحو سر صاحبتها وسحرها ص34	معبر/حقيقة/غموض

[1] فلاديمير نابوكوف، لوليتا، تر خالد الجبيلي، منشورات الجمل، بيروت-بغداد، ط1، 2012، ص408

– شعرت بنعومة في كلامها، في وجهها المضاء بشمعة أصابعها شعرها...ص51	شعرت بمعنى علمت
– وأنت لماذا خبأت وجهك علي طوال كل هذه الفترة التي لم أر فيها إلا يدك وأصابعك ص51	غموض
– استسلم لها كطفل يتلذذ بملامس أصابع أول امرأة في حياته:أمه ص52	ألفة
– وحبي في أصابعي وجسدي ونفسي المكتوم ص163	الحب
– لا أعرف إلى اليوم لماذا يشترون أصابعي فقط و يدي بشكل مستمر؟ص202	الغموض
– وأن أصابعي التي تحبك ص301	الحب
– أشعر بنفسي معنيا بأصابعك وكل ما يأتي منهاص305	الاهتمام

– بان ارتعاش أصابعها ص437 – ستكون أول صفحة في رواية حبيبتك لوليتا وأصابعها التي أحرقت في وقت مبكر ص487	الخوف الاحتراق

أما المكون الثاني فهو لوليتا الذي يتناص فيه مع رواية لوليتا لنابوكوف وهذا ما يصرح به الروائي على لسان بطله حين نجده يقول :« أليس غريبا أن تلتقي بامرأة تخرج أمامك من كتاب قرأته منذ ثلاثين سنة»[1].

إن توظيف لوليتا نابوكوف لم يأت اعتباطا وصدفة لأن الشبه بين نوة ولوليتا شبه قدري/غامض. حتى أن يونس مارينا لم يستطع تحديده لذا نجده يتساءل عن هذا الشبه « ما الشبه الغامض بينها وبين لوليتا؟ عطرها المجنون الذي دوخه حتى قبل أن تدخل؟ فوضاها الطفولية؟» [2]. ويقول في موضع آخر« هل تصدقين؟ لا أدري ولا أعرف حتى القاسم المشترك بينها وبين لوليتا »[3].

لكن يبدو أن القاسم المشترك بينهما مصيري وقدري، أكثر منه شبها ماديا، فلوليتا نابوكوف اغتُصبت طفولتها من طرف زوج أمها/عاشقها همبر همبر الذي يقول في إحدى اعترافاته «دلوريس هايز سلبها معتوه مهووس براءة طفولتها »[4]. أما لوليتا واسيني فقد اغتصبت أحلامها من طرف والدها. وهي بدورها تعترف ليونس مارينا قائلة « جرحي ينزف ومع ذلك سأتخطى نفسي. لقد اخترنا قصر الأمير وحيد خان لعرضنا في جاكرتا، في الفاشن

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص37
[2] المصدر نفسه، ص40
[3] المصدر نفسه، ص43
[4] فلاديمير نابوكوف، لوليتا، ص378

الشتوي القادم. وأنا كنت وراء المقترح. بالضبط في القصر الذي اغتصبني فيه والدي. أريد أن أعيش حدادي، وأعود لأنساه دفعة واحدة » [1]. إضافة إلى ما سبق فلوليتا همبر همبر قررت الهروب من زوج أمها، وهو الشيء ذاته الذي قامت به نوة/لوليتا يونس مارينا، عندما قررت اللجوء إلى فرنسا وتقديم شكوى ضد والدها.

وبالعودة إلى عنوان الرواية كاملا (أصابع لوليتا) نصل إلى نتيجة مفادها أن لغة الأصابع المرتعشة والمحترقة استطاعت أن تدلنا على هشاشة نوة/ لوليتا وجرحها العميق الذي كان ينزف. لوليتا التي لم تستطع قتل حبيبها يونس مارينا فقتلت نفسها « لوليتا كانت ضحية أصابعها. كانت هي لحظة الضوء عندما تعم الظلمة. وهي الظلمة عندما يصبح الضوء عزيزا. لم تكن شيئا آخر سوى نقطة التقاء الحرية والطفولة والجنون »[2].

وبالعودة إلى موضوع الرواية والمتمثل أساسا في تيمة الإرهاب التي شكلت لدى الكاتب حالة تثبت برّرتها المرحلة الصعبة التي عاشها الشعب الجزائري وعاشها هو بدوره معه[3]، نجد كيف تستغل الخلايا النائمة هذه الأرواح الهشة المظلومة لتنفذ مخططاتها القذرة، وهنا تتجلى رمزية الإرادة التي تجسدها الأصابع في أبشع صورها إنها إرادة القتل التي رفضتها لوليتا/نوة لتثبت تغلب المحبة على القتل.

ج–البيت الأندلسي:

تحكي الرواية قصة بيت بناه أحد الناجين من محارق محاكم التفتيش على أرض المحروسة قبالة خليج الغرباء، وكيف كان هذا البيت (لاكاسا أندلوسيا) متنفسا لسلطانة

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص309
[2] المصدر نفسه، ص480
[3] ينظر: كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص123

وزوجها أحمد بن خليل، ثم تبدأ قصة البيت الحزينة من مصادرة الانكشاريين له إلى تحويله في العهد الفرنسي إلى دار للبلدية، وفي فترة الاستقلال تحول إلى ملهى ومكان للدعارة بعد أن عُدّ أحد الأملاك الشاغرة، ثم استولت عليه عدة أسر عاثت فيه فسادا إلى أن أتى أمر من البلدية مفاده هدمه من أجل تشييد برج حضاري، الأمر الذي وقف له مراد باسطا بالمرصاد لأنه رأى في هذا الفعل محوا للذاكرة، وتعَدّ صارخ ضد أولئك الذين حملوا أشواقهم وأنينهم قبل أن تلفظهم سفن الموت على أرض بدت لهم غريبة، إنه ليس مجرد بيت إنه ذاكرة أمة بأسرها « تاريخ في الزبالة، وعصابة العقار تتقاتل على البيت الأندلسي»[1].

ويتألف عنوان الرواية من جزأين البيت وهو مكون مكاني والأندلسي التي جاءت صفة له: وإذا تتبعنا دلالة العنوان من خلال الرواية وجدنا الكثير من الإشارات التي تزيح الغموض والالتباس منها:« لاكاسا هي كل شيء اللمة، الفرحة، العائلة، الأسرار، التذكر، الحميمية التي تعطي لكل ما نقوم به معنى »[2]. ومنه فالبيت يحمل عدة دلالات كلها تحيل على الأمن والسعادة، وهي دلالات تلتبس علينا إذا ما قرناها بصفة الأندلسي التي تحيل في الثقافة العربية على الضياع، الفقدان، الحرمان والحنين.

ولعل هذا الأخير– ونعني به الحنين – هو الحافز الحقيقي الذي جعل خليل بن أحمد يشيد هذا البيت لـ "لالة سلطانة" لعله بذلك يشيد وطنا آخر يعزي به نفسه ويسترجع من خلاله وطنا ضائعا، وطن تستحضره لالة سلطانة وصديقاتها عن طريق العزف والموسيقى « تسترجعن كل الوصلات الأندلسية الضائعة»[3]، ومنه فهذا البيت/الوطن شُيّد لمحاولة خلق ألفة مع الأرض الجديدة عن طريق الموسيقى، لكن يبدو أن كل ما هو متعلق بالأندلس محكوم

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، منشورات الجمل، بيروت–بغداد، ط1، 2010، ص223
[2] المصدر نفسه، ص190
[3] المصدر نفسه، ص193

بالفقدان والاندثار وكأنها لعنة العدم تلاحق كل ما يمت لتلك الذاكرة بصلة فكانت الحقيقة «مات البيت الأندلسي»[1].

إن تهديم البيت في نظر الروائي إشارة واضحة إلى يد الفناء التي بدأت تجرّد هذه الأرض من ذاكرتها لتسلّمها لورثاء الدم الجدد دون هوية «في لحظة من اللحظات شعرت كأن الأرض كانت تنزف وتنز دما. قبل أن تسلم نفسها لقاتلها. كانت هذه التربة تموت تحت الأسنان القاسية للآلة»[2]، مفسحة المجال لزمن بدأت علاماته الأولى في الظهور.

إن صورة الموريسكي بقيت مسيطرة على فكر واسيني الأعرج في إشارة منه إلى جده الأول[3]، وقد وظفها هذه المرة من خلال شخصية مراد باسطا، الذي تعني كنيته يكفي في اللغة الإسبانية، وتوظيف هذا الاسم كان بدلالة رمزية لسان حالها يقول يكفي تخريبا للذاكرة.

وقد قسّم واسيني الأعرج هذه الرواية إلى عدة فصول أعطى لكل فصل منها عنوانا يتناسب مع الإيقاع العام للرواية، على اعتبار أن البيت الأندلسي كان في القديم بيت الموسيقى حيث تلتقي سلطانة ورفيقاتها ليغنين ويسترجعن بعض ما حرمن منه (الأندلس). ولنا أن نتبين هذا التقسيم من خلال هذا الجدول التوضيحي:

العنوان الداخلي	شرحه في الرواية
استخبار ماسيكا	قطعة موسيقية أندلسية-يعني الاستخبار- وهي مقدمة لما سيأتي لاحقا. القصد من ورائها شد انتباه المستمع وإدخاله في

[1] المصدر السابق، ص439
[2] المصدر نفسه، ص442
[3] ينظر: كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية،21

	الموسيقى.ص7
الفصل الأول:نوبة خليج الغرباء	مقام موسيقي أندلسي معروف-يقصد النوبة- هناك عدد معين من النوبات جاء بها الموريسكيون واليهود أثناء عمليات التهجير القسري في القرنين السادس عشر والسابع عشر، نحو بلاد المغرب وغيرها.ص35
الفصل الثاني: وصلة الخيبة	الوصلة في الموسيقى الأندلسية هي المقطوعة الرابطة بين إيقاعين مختلفين.ص103
الفصل الثالث:إيقاعات الحرف السري	ص195
الفصل الرابع:في مقام الرماد	ص305
الفصل الخامس:لمسة سيكا الناعمة	ص419

إن كل هذه العناوين مجتمعة أدت وظيفة شارحة/توجيهية، ولعل هذا هو الدور الأساسي المنوطة به حسب كمال الرياحي في قوله « يضطلع العنوان الفاتحة بوظيفة أولى تتمثل في شرح العنوان الرئيسي وتفسيره للفصل الروائي وهو ما يشترك فيه مع العنوان الفرعي للرواية في علاقته بالعنوان الرئيسي»[1].

وقد تحققت هذه الوظيفة في العناوين الفواتح لرواية البيت الأندلسي، إذ أزالت عنه الكثير من الغموض الذي يكتنفه؛ لأنه مفتوح على عدة تأويلات، فجاءت هذه العناوين من

[1] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص51

خلال كلماتها المفتاحية "الاستخبار/الوصلة/النوبة/الإيقاع/المقام" لتوجهنا إلى فهم معين، ذلك الذي طالما كرره الروائي على لسان غاليليو الروخو في مخطوطته التي كان يحتفظ بها حفيده مراد باسطا« جَعلتْ من البيت الأندلسي ملجأ لكل عاشق للموسيقى. أعادت تكوين فرقتها التي تملأ قلبها. وجدت ضالتها في لالّة مريم التي ساعدتها في كل شيء. حتى في نساء الفرقة: شافية، وريدة، تسيبورا، راشا، دليلة، ماميت، نانوت، ريمونة، آليسا، كلهن من المرحلات القديمات أو الجديدات، وعندما فكروا في اسم الفرقة كان مقترح لالّة مريم هو الأجمل. قالت وهي تضحك: لا يوجد مثل جاهاركا، أو لاكاسا أندلوسيا. البيت الأندلسي بسيط ومليء بالإيحاءات»[1].

إذا فالبيت الأندلسي هو – في الأصل – بيت الفن و الموسيقى قبل أن يحوّله البقارون إلى ملهى وبيت لممارسة الدعارة. ثم جاءت محاولة تهديمه بالكامل من أجل تشييد البرج الأعظم. وقد وظفت كلمات الخيبة، خليج الغرباء، الرماد لتدل على نجاح هؤلاء الورثاء–كما ينعتهم الروائي– في الاستيلاء على البيت الأندلسي« في المساء كان المنظر كابوسيا. انتهى كل شيء. كان البيت مخربا وكأنه تعرض لزلزال مصحوب بحرق وبفيضانات مدمرة. لقد أصبح كلّ شيء أسود، أملس، وينز بالسوائل وروائح الرماد »[2].

أما فيما يخص عنوان الفصل الخامس لمسة سيكا فجاء مختلفا عن سابقيه من حيث المعنى، إذ خرج به الروائي عن نمطية الحزن المتواترة إلى طفرة الأمل، وقد جاء هذا العنوان ملخصا لمحتوى الفصل؛ لأن سيكا أنقذت المخطوطة مرتين، الأولى عند احتراق البيت الأندلسي، والثانية عند احتراق آمال مراد باسطا« فجأة رأيت ماسيكا تسحب المخطوطة

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص190
[2] المصدر نفسه، ص424

المشتعلة في يدي، تحرق أصابعها الناعمة، وتمنعها من التحول إلى رماد بإطفائها بأصابعها الناعمة التي انتفخت بسرعة فبل أن تردم المخطوطة تحت التراب، وهي تصرخ وتبكي، وجهها الملائكي مليء بالغبار والرماد: – لماذا يا جدي تحرق نفسك وتحرقنا معك...باسطا يا جدي، باسطا؟ »[1].

إن قارئ رواية "البيت الأندلسي" يقف على فضاء جغرافي مفتوح على الأندلس، على الرغم من أن أحداث الرواية جرت في الجزائر، ولعل جواب واسيني الأعرج عن سر توظيف الفضاءات التراثية القديمة لن يختلف عن جواب عبد الرحمان منيف « لا أريد أن أخوض هنا في نظرية المكان في الرواية، والتفاصيل الإضافية التي توهم بالواقعية، فإن لذلك مجالا آخر. كل ما أريد هنا أن أحاول إعطاء الملامح الفعلية وروائح المكان والزمان في آن واحد »[2]. يضاف إلى ذلك، محاولة الكاتب مد الجسر التواصلي نحو أرض/ذاكرة جده التي رحل منها وهو حامل لأشواقه وحنينه معتقدا «أنه بناها وله حق فيها»[3].

وما يمكننا قوله كخلاصة هو أن فكرة الرواية رمزية سعى من خلالها الكاتب إلى استقراء ما يحدث في الوطن العربي من تخريب للذاكرة وقطع كل علاقة مع التاريخ تحت مظلة ما يسمى حداثة.

د –ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر):

يعالج الروائي واسيني الأعرج في هذه الرواية إحدى القضايا الشائكة في الثورة التحريرية، من خلال قصة الشهيد المهدي بن مُحَمَّد الغامضة، وظروف موته التي أسالت الكثير

[1] المصدر السابق، ص446
[2] عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص236
[3] كمال الرياحي، واسيني الأعرج، دون كيشوت الرواية العربية، ص21

من الحبر، والتي جعلت ابنه الصحفي الحسين يحاول أن يجري تحقيقا صحفيا حول ظروف وفاته، ليكتشف أن الثورة أعدمت والده لأنه كان شيوعيا، وأن قتلته أصبحوا هم أصحاب الأمر والنهي في زمن الاستقلال.

ويتكون عنوان الرواية من كلمتين ضمير التي تتراوح بين مدلولين: الأول نحوي يزداد وضوحا إذا ما أسندنا إليه لفظ الغائب ليعرّفه فيحيلنا إلى واحدة من ضمائر الغائب المعروفة، أما المدلول الثاني فهو على حسب التعريف الذي يورده صاحب القاموس المحيط « السر، وداخل الخاطر ج: ضمائر. وأضمره: أخفاه، والموضع والمفعول مضمر، و- الأرضُ الرجلَ: غيبته إما بسفر أو بموت»[1].

إن المتتبع لأحداث الرواية وتطورها يلحظ تزاوجا بين المدلولين، فضمير الغائب (هو) يعني الشهيد ممثلا في شخصية المهدي بن مُحَمَّد الذي كرّم بنصب تذكاري « تربط فيه حمير الخضارين الجوالين»[2]، وعندما قرر العودة ليرى المدينة التي دفنه من أجلها بنو كلبون –كما يصفهم–حيا، « تمنى في لحظة ما لو لم يعد... لو بقي جاهلا لكل التفاصيل المقلقة »[3]. كما يعني العنوان –في الوقت ذاته– ذلك السر المخفي المضمر/الحقيقة المغيبة حول ظروف استشهاد المهدي بن مُحَمَّد التي يحاول ابنه الحسين كشفها.

كما أن العنوان يحيل إلى شخصية الحسين بن المهدي بن مُحَمَّد التي تضارع في آلامها وعذابها– من أجل إحقاق الحق –شخصية الحسين بن أبي طالب رضي الله عنهما، وندلل على ذلك بهذا النص« خيارك يا الحسين الذي ظلم في كل العصور أن تكون أقوى من مهازل الحياة. خيارك صعب لكنك مجبر على ممارسته حتى لو كلف حياتك. حتى اللحظة هذه كنت

[1] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1978،ج2، ص429
[2] واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ورد للطباعة و النشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2008، ص54
[3] المصدر نفسه، ص55

مواطنا عاديا غيبته تفاصيل الحياة لكنك الآن بدأت تتحول إلى كائن بشري آخر تماما. خيارك الوحيد أن تقف وسط هذه الساحة كالشعاع ولا تنكسر مهما كانت قسوة الظرف. ما ينتظرك أعقد بكثير مما تصور»[1].

إذا فالحسين قدره أن يكون شعاعا/ضميرا في وقت بدأ فيه الكسوف يزحف على المدينة، والمستشفى التجميلي يُعمل آلته في أهلها. إنه الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر، الذي كشف السر/المؤامرة التي تحاك ضد المدينة « المستشفى يا الحسين بُنِي خصيصا لهذه المرحلة لنزع ما تبقى من وجه ناس هذه المدينة وملامحهم في محاولة لتحويلهم إلى قردة»[2]. ولما رفع الحسين التحدي وقبل خياره الوحيد لُفقت له التّهم وحوكم هو ووالده الذي اعتبر ورما وجب استئصاله، قبل أن يتحول المهدي « إلى نجمة حقيقية وسط آلاف الأنجم »[3]، وينشد حمو نشيده الخالد« خسارة الدم اللي ضاع. خسارة الدم اللي ضاع. » [4] في إشارة واضحة إلى انهيار المدينة. وهنا ومن خلال هذا الوضع القاسي فإن الروائي كان يستشرف من خلال روايته –التي صدرت لأول مرة سنة1986– ما سيحدث في الجزائر، والذي تجسد في أحداث أكتوبر من سنة1988 ليتحول إلى مأساة دامت عشر سنوات دفعت خلالها الجزائر ثمنا باهظا.

هـ– سوناتا لأشباح القدس(كريماتوريوم):

تحكي الرواية قصة فنانة فلسطينية اضطرت لمغادرة القدس بهوية مزورة، تاركة وراءها أحباءها/أشباحها، ولم تحمل معها إلا ألوانها كما تصرح هي: « ألواني كانت رفيقي الأكبر في

[1] المصدر السابق، ص197
[2] المصدر نفسه، ص198
[3] المصدر نفسه، ص234
[4] المصدر نفسه، ص233

هذه الدنيا الصعبة والقاسية. وسيلتي الجميلة لمقاومة موت لا أستطيع حياله فعل الشيء الكثير»[1] .

يلمس قارئ الرواية تناغما بين العنوان والنص، فمي أرادت بعدما أصيبت بالسرطان أن تدفن قرب أشباحها ولكن رفض السلطات الإسرائيلية جعلها تتخذ قرارين مهمَّين، وهذا ما تعترف به قائلة: « الأول، الذين رفضوا منحي رخصة الدفن في القدس سهلوا علي مهمة هذه الخيارات. ليكن. لقد قررت أن أمنح جسدي للمحرقة لأرتاح نهائيا من شطط ثقيل لم أعد قادرة على تحمله...الثاني هو قراري بالشروع في كتابة ذاكرتي الموشومة بالرماد والألوان والكثير من الخوف »[2]، إن مي تحاول أن تتجاوز الحدود بهذا القرار، وهو القرار الذي يساندها فيه ابنها يوبا بطريقته الخاصة عن طريق سوناتا عابرة للحدود «هل تدرين يا يما. هذه الرحلة أفادتني كثيرا في كتابة السوناتا. ستحمل من روحك الكثير. سأسميها سوناتا لفراشات القدس»[3].

يمكننا من خلال النص السابق أن نلاحظ نوعا من التطابق المحوّر بين عنوان الرواية سوناتا لأشباح القدس وجملة سوناتا لفراشات القدس، حيث يحيل الأول على الخوف والضبابية والموت وبالتالي فالسوناتا جنائزية، أما الثاني فيشير إلى مدلولات الألوان والإشراق والحياة، ولعل سبب التحوير جاء من منطلق أن مي كانت–عندما بدأ يوبا كتابة السوناتا– على قيد الحياة، وبالتالي فهي تحتاج إلى قوة تساعدها على الاستمرار، ففراشات القدس لون مي الخاص الذي لم تفش سره لأحد، ولعبة الألوان الشيء الوحيد الذي استطاعت من خلاله

[1] واسيني الأعرج ، سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب، بيروت، ط1، 2009، ص165
[2] المصدر نفسه، ص138.137
[3] المصدر نفسه، ص437

أن تحيا وبقيت مصرة عليه « ويبدو أني سأظل ألون وألون بلا هوادة، حتى تجف عروق يدي، لأشعر فقط بأني مازلت حية وأن الحياة تستحق أن تستمر في حبها »[1] .

ويبدو جليا أن العنوان سوناتا لأشباح القدس يحمل في طياته بذور التناقض الخيبة والانتصار، الفرح والخوف، الأمل واليأس، الحياة والموت في الآن ذاته، إنها نوع من أنواع الارتباط بالجذور والأرض، نوع من أنواع المقاومة والتواصل.

إن نجاح يوبا في ذر رماد أمه في مدينة الطفولة فيه إشارة رمزية إلى حق الفلسطيني في العودة إلى أرض هي في الأصل ذاكرة مجروحة ومهزومة في أدنى تفاصيلها الحميمة، ومن هنا تتحول مي إلى رمز، الذي يتحول بدوره إلى« حقيقة ثابتة لاحقا ومرجعا لذاكرة الأجيال القادمة التي ليست معنية بالتفاصيل ولكن بالجوهر الخالد»[2]. والكاتب في هذه الرواية تخلص من الخطابات السياسية الجاهزة والمستهلكة التي لم تعد تسمن ولا تغني من جوع، وركز على المأساة الإنسانية لأنها في نظره أثمن وأكثر نفوذا وقوة[3].

و- شرفات بحر الشمال:

تحكي هذه الرواية قصة ياسين ذلك النحات المهدّد بالقتل من طرف الجماعات المتطرفة شأنه –في ذلك- شأن كل المثقفين والسياسيين في الجزائر، اختار الهجرة/الانتحار بعدما رأى بأم عينيه أخاه عزيز يقتل، عمه غلام الله، و كثير من أصدقائه، اختار الخروج ولو أنه كان مقتنعا بأنه نوع من أنواع الانتحار« المنفى انتحار نوعي، ليكن. انتحار بالتقسيط، ندمنه كالمخدرات قبل أن تصبح المتعة مرضا، ذات صباح نفتح أعيننا على الدنيا وقد صار

[1] المصدر السابق، ص181
[2] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص113
[3] ينظر: المرجع نفسه، 124

كل شيء أملس وبدون نتوءات ونتقدم نحو الهوة بدون القدرة على الالتفات إلى الوراء.»[1]، إن سفره إلى باريس، أمستردام أيقظ فيه شططه القديم فتنة، التي راح يبحث عنها في هذه المدن التي بدأت تستفز ذاكرته عن طريق عقد المقارنات الخاسرة بينها وبين المدن العربية « المدن الأوروبية هكذا، كلما عدنا إليها بعد زمن اكتشفنا أن بها شيئا لا نعرفه ومدننا كلما هجرناها وعدنا لها اكتشفنا أن جزءا آخر فيها قد مات»[2].

وبالتالي فإن عنوان الرواية "شرفات بحر الشمال" يستدعي في المقابل ومن خلال الرواية ذاتها شرفات بحر المتوسط/الجنوب، إن الشرفة هنا معبر ياسين إلى الذاكرة التي لم يستطع التخلص منها؛ لأن بحر الشمال في النهاية ليس إلا جزءا من تلك القصص التي بدأت في الضفة الجنوبية من المتوسط « فتنة مدينة أغلقت كل أبوابها ورمت أقفال السحر في مهاوي بحر الشمال، فمن ذا الذي يملك الأبجديات المستحيلة للغوص بحثا عنها ولفتحها؟»[3]، إذا ياسين جاء محملا بعبق الذاكرة باحثا عن فتنة بين الأحياء ووسط القبور ليلتقي بجنون من نوع آخر اسمه حنين/نرجس، جنون طالما أغواه وفتح شهوة الإبداع والكتابة لديه، جنون صادفه فجأة قبل ثلاثين سنة وها هو اليوم يفاجئه صدفة على ضفاف بحر الشمال.

شرفات بحر الشمال/العنوان الحاضر	شرفات بحر الجنوب/العنوان الغائب
مدينة أمستردام أمستردام مدينة واسعة أو كما سمتها ماريتا،	مدينة الجزائر أفتح اليوم عيني على المدن نفسها التي

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ط2، 2007، ص71
[2] المصدر نفسه، ص64
[3] المصدر نفسه، 77

مستقبلتي في المطار، مدينة طفولية وبريئة وقلبها هش مثل قلب عاشقة"ص73	حدثتني عنها سعدية، فأجد أننا كنا نحطمها ونحولها إلى ريف فقد عفوية الريف ومدينة لا شيء فيها يوحي بذلك" ص97
كليمونس (نموذج المرأة المتحررة، عازفة موسيقى في دار الأوبرا)	فتنة(نموذج المرأة المقيدة، عازفة كمان في مقام الولي الصالح)
الأمان"الناس هنا يخرجون في المساء لمعرفة مقدار حب المدينة، ويختبرون حساسيتهم تجاه الأشياء المحيطة بهم"ص103	الخوف" نحن، في أرضنا وخارجها، نُغيّب أنفسنا في حفرنا اليومية، قبل أن تغيب الشمس لنعلن استعدادنا لموت ينتظرنا في زاوية ما في الوحدة والعزلة"ص103
الشعر،الأناقة الحياة ص261	الموت، الرماد والدم ص261

إن اختيار البحر جاء ليدل على الحياة فبطل الرواية يؤمن بأن« كل المدن التي لا بحر فيها مدن آيلة للزوال. البحر هو الحياة الدائمة فينا»[1].« المدن التي لا بحر فيها ينتابها الموت بسرعة. هل سمعتم بمدينة نشأت على البحر ثم ماتت؟» [2]. ومدينة الجزائر لم تستطع الحفاظ على هذه الحياة لأنها أعطت ظهرها للبحر بدل أن تتعانق معه واختار لها زبانيتها موتها« انسحب البحر من عيني وانسحبت شهامته. واحترقت هذه المدينة الانكشارية. مدينة البتر التي لا ذاكرة لها »[3].

[1] المصدر السابق، ص73
[2] المصدر نفسه، ص182
[3] المصدر نفسه، ص182

وقد جاءت هذه الرواية في ثمانية فصول حمل الفصل الأول عنوان روكيام لأحزان فتنة، والروكيام هو العزف الجنائزي، هذا الأخير الذي نلاحظ هيمنته على جو الرواية منذ البداية وصولا إلى النهاية، فتنة التي كانت تستعمل كمانها لتعزف كل فجر يوم آلامها وفجيعتها في أخيها ميمون والحياة معا، قبل أن يخلفها ياسين « تحسّست بأصابعي الخيوط الباردة ثم بدأت أعزف لفتنة، للبحر وللأموات فقط، بقايا النشيد الأندلسي الحزين وموسيقى الليل الحزينة كما تعلمتهما منها لأول مرة »[1]. إن الكورس الجنائزي يعزّز دلالة بحر الشمال حيث الوحدة والمنفى « شيء ما يدعوني للتفكير فيها بعمق وبحزن، شيء ملتبس لا أعرف سرّه سوى أن أمطار أمستردام في هذا الوقت بالذات تكون باردة جدا »[2].

أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان جراحات المسيح العاري، وهذا التوظيف التراثي ليس جديدا على نصوص واسيني الأعرج الروائية، لأنه يستعملها من أجل تكثيف الدلالة الرمزية، المسيح الذي اضطهد من طرف قومه وأوذي وتعرض لمحاولة القتل لا لشيء سوى لأنه قال الحقيقة. كذلك هو شأن ياسين بطل الرواية الذي آذاه قومه فقرّر المغادرة، ولكن أنى له هذا وقد حمل جراحاته داخل ذاكرته «كم أتمنى أن أفتح عيني عن آخرهما وأجد نفسي خارج مرض الذاكرة»[3].

ولا يختلف الفصل الخامس –من حيث المرجعية– عن الثاني، فقد جاء تحت عنوان تراتيل الإنجيل المفتوح، إنها تراتيل عمي غلام الله التي هي في الأساس امتداد لتلك الجراحات الأولى جراحات الألم والظلم.

[1] المصدر السابق، ص57
[2] المصدر نفسه، ص7
[3] المصدر نفسه، ص103

أما الفصل السادس فكان عنوانه أغصان اللوز المر، هذه المرارة التي تبعثها المنافي في الذاكرة «تندثر كل التفاصيل ولا يبقى فيها إلا ما هو جوهري وناصع البياض مثل النور، أسترجع الجنون الذي كنت أعيشه وموعدي الغريب مع مقابر المدينة»[1].

أما فيما يخص الفصول الثالث، الرابع والسابع فجاءوا منفتحين على عوالم الفن الهولندي في إشارة من الكاتب إلى براءة مدينة ضفة الشمال حيث الجمال وعباقرة الفن رامبرانت، فان غوخ وغيرهم، على عكس مدن الجنوب التي كانت وقتها تحترف الموت على أيدي القتلة.

ز- طوق الياسمين (رسالة في الصبابة والعشق المستحيل):

يتكون عنوان الرواية من مكونين طوق؛ وهو مكون شيئي يحيل على حلية توضع حول العنق كما تحيل على التقييد والمنع، والياسمين مكون اسمي يحيل على نبات عطري معروف، ويبدو جليا للعيان أن الروائي يتناص في عنوانه هذا مع طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، وهذا التوظيف التاريخي (العناوين التراثية) سعى إليه كُتّاب رواية الحساسية الجديدة « بصفته قناعا يقوم بوظيفة إيحائية، ويضفي تغييرا نوعيا على الشكل الروائي العربي، في إطار البحث التجريبي الذي يروم المغايرة، وينشد نموذجا روائيا جديدا، إن على مستوى الشكل أو المعنى »[2]. وقد أشار الروائي إلى-مصنف ابن حزم- في أكثر من موضع داخل روايته ومن ذلك « هذه الأيام كنت متوترة جدا. لم أستطع مسك القلم. ولا كسر هذا الطوق الذي يكبلني. طوق الحمامة المقموعة...»[3]. ويبدو أن الطوق هنا يقصد به الأعراف الاجتماعية

[1] المصدر السابق، ص252

[2] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص100

[3] واسيني الأعرج، طوق الياسمين رسالة في الصبابة والعشق المستحيل، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2006، ص237

والدينية التي تحكمت في مصائر كل من عيد عشاب حين منعته من الزواج من سيلفيا لأنها مسيحية « عيد عشاب يكتب لنفسه مذكراته وحبه المستحيل»[1]، ومصير مريم في علاقتها بحبيبها لأنها متزوجة « في أعماقي كنت أريدك أن تحس كرجل أن العشق بالنسبة للمرأة ليس لعبة؟ ليس هينا عليها أن ترتبط بشخص وهي متزوجة »[2].

وإن كان ابن حزم قد ألّف طوق الحمامة بتكليف من أحد أصدقائه وهذا ما يصرح به في مقدمة الرسالة « وكلفتني –أعزك الله– أن أصنف لك رسالة في صفة الحب ومعانيه وأسبابه وأعراضه، وما يقع فيه وله على سبيل الحقيقة، لا متزيدا ولا مفننا لكن موردا لما يحضرني على وجهه وبحسب وقوعه، حيث انتهى حفظي وسعة باعي فيما أذكره »[3]. فإن عيد عشاب كان يكتب مذكراته لنفسه « صديقك عيد عشاب يكتب لنفسه مذكراته وحبه المستحيل، لا يهمّه الآخرون، تهمه نفسه وأحزانها»[4].

لقد تواتر ذكر العنوان الرئيسي للرواية عدة مرات داخلها ليشير بها الروائي إلى اسم المعبر الذي ارتبط بمحيي الدين بن عربي « كان سيدي الأعظم محي الدين الله يرحمه ويوسع عليه، يصنع العرق من تمور بلاد ما بين النهرين بيديه ويعتقه قبل أن يذهب نحو طوق الياسمين لرؤية النور ملتبسا بالأشعة والماء والضباب»[5]. يبدو من خلال هذا القول أن طوق الياسمين هو باب الخلاص والحقيقة الأبدية أو« باب العبور نحو النور »[6]، كما أن عيد عشاب في مذكراته جعله أصعب الأبواب وآخرها فقد وضع عدة أبواب لمذكراته منها: باب الجنون، باب

[1] المصدر السابق، ص249
[2] المصدر نفسه، ص237
[3] ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاّف، تح إحسان عباس، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، دط، د ت، ص75
[4] واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص249
[5] المصدر نفسه، ص101
[6] المصدر نفسه، ص216

الصبر مفتاح الأحزان، باب الغياب الأكبر، باب المستحيل، باب الدنيا بنت الكلب، باب اليأس وباب طوق الياسمين الذي لم يستطع عيد فتحه لأنه« أصعب الأبواب وأكثرها انسدادا. الباب الذي يأتي بعده النور الذي يغشي الأبصار وقد ذكر في القرآن الكريم والله أعلم »[1].

وقد حاول عيد عشاب من خلال مذكراته/أوراقه أن ينسج كتابا على منوال طوق الحمامة، «ويندرج هذا التواصل مع التراث، من وجهة نظرنا، في صيرورة انفتاح النص الروائي على أشكال تعبيرية متعددة، ومنها انفتاحه على النص التراثي بصفة خاصة، نظرا لوجود إمكانات هائلة في الموروث العربي الإسلامي، قابلة للاستدعاء عندما تتوفر قوة المخيلة، وقدرة التأليف لدى الروائي »[2]. ولنا أن نستجلي الفرق بين الطوقين من خلال هذا الجدول:

طوق الحمامة (في الألفة والألاف)	طوق الياسمين(رسالة في الصبابة والعشق المستحيل)
وهيئتها في الإيراد: أولها هذا الباب الذي نحن فيه وفيه صدر الرسالة وتقسيم الأبواب و الكلام في باب ماهية الحب،ثم ثم باب من أحب في النوم، ثم باب من أحب بالوصف، ثم باب من أحب من نظرة واحدة ، ثم باب من لا يحب إلا مع المطاولة، ثم باب من أحب صفة لم يحب بعدها غيرها مما يخالفها،	باب اليأس ص13 باب البدايات ص24 باب الخطوة الأولى ص25 باب الحيلة ص35 باب الجسد ص61

[1] المصدر السابق، ص291

[2] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص101

ثم باب التعريض بالقول، ثم باب الإشارة بالقول، ثم باب الإشارة بالعين، ثم باب المراسلة، ثم باب السفير، ثم باب طي السر، ثم باب إذاعته، ثم باب الطاعة، ثم باب المخالفة، ثم باب العاذل، ثم باب المساعد من الإخوان، ثم باب الرقيب، ثم باب الواشي، ثم باب الوصل، ثم باب الهجر، ثم باب الوفاء، ثم باب الغدر، ثم باب البين، ثم باب القنوع، ثم باب الضنى، ثم باب السلو، ثم باب الموت، ثم باب فتح المعصية، ثم باب فضل التعفف.طوق الحمامة ص79	باب الريح ص84 باب الجنون ص112 باب الصبر مفتاح الأحزان ص129 باب الغياب الأكبر ص143 باب فطومة ص200 باب الحاجة ص210 باب الدنيا بنت الكلب ص230 باب اليأس ص287 باب طوق الياسمين ص290

إن العنوان الفرعي (رسالة في الصبابة والعشق المستحيل) يتواشج مع العنوان الرئيس في تأكيد الصعوبة والاستحالة. فلم يبق إذا أمام هؤلاء العشاق سوى المرور عبر المنافذ الضيقة للوصول إلى الراحة الأبدية التي وجدها قبلهم محي الدين بن عربي وجاء ليأخذ بقية المظلومين « جئت لآخذك معي فأنا أعرف باب العبور نحو النور جيدا وأعرف كيف أخرج من الطوق القاتل بسحره وأريجه. سألته، وكيف ستفعل يا سيدي وأنت لا تملك عوامة ثم أن هذا النور يخيفني يا سيدي الأعظم. قال مرة أخرى وهو يضع أصابعه على فمي: شششتت... النور

نعمة. ثم أخذني من يدي. شدّ عليّ جيدا وبدأ يمشي على الماء كمن يمشي على اليابسة، وسط الضباب والأنوار التي عمتني ولم أعد أرى شيئا. »[1].

إن توظيف الروائي للتراث السردي العربي-كما يذهب إليه بعض الباحثين- هي محاولة لتأصيل نصوصه الإبداعية فهي تنقذه من« غربة الرواية التي ظلت متمسكة بالنموذج الغربي مدة طويلة قبل أن تهزها هزيمة حزيران 1967 فتعيد النظر في إنجازاتها»[2]. وقد جاءت الرواية في أربعة فصول حمل كل فصل منها عنوانه الخاص، إضافة إلى مقدمة ضمنها الروائي النهاية الفجائعية لقصتي الحب اللتين ضمتهما الرواية.

الفصل الأول بعنوان سحر الحكاية، وقد وردت الإشارة إليه داخل متن الرواية في قول الشاعر «هل بدأنا الحكاية أم مازلنا على الحواشي، نتدرب على القول؟ »[3]. والحكاية هنا هي حكاية العشاق مريم والشاعر من جهة، عيد وسيلفيا من جهة ثانية، ويبدو أن السحر/الجمال في هذه الحكاية يكمن في كونه حبا ممنوعا تصديقا للقول السائر"كل محظور مرغوب".

ويبدو أن الحكاية/اللغة هي الشيء الوحيد الذي كان يجابه به العشاق حالات اليأس المتكررة عيد وهو يكتب لسيلفيا « أعذريني حبيبتي على هذياناتي، فأنا لا أملك إلا اللغة لمقاومة هذه العزلة القاتلة وهذا اليأس المستشري»[4]. فسحرها مستمد من كونها وسيلة حياة. وطريقة في العيش «أدور... أدور... أدور... كم أشتهي أن تأخذني دوخة الكلمات التي

[1] المصدر السابق، ص288
[2] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص54
[3] واسيني الأعرج ، طوق الياسمين، ص67
[4] المصدر نفسه، ص58

ترميني خارج هذه الأرض القلقة. تدخلني وسط الإغفاءة التي تشبه السّكْر ليتحرر لساني وجسدي ونظري »[1].

وقد جاء الفصل الثاني تحت عنوان الطفلة والمدينة، وقارئ هذا الفصل تتجلى له المفارقة بين طيبة الطفلة وجبروت المدينة:

الطفلة	المدينة
صغيرة كنت، ساذجة وطيبة، بقلب طفولي تحركه أبسط الأشياء ص120 طيبة كنت، وطفلة تعشق الألبسة الوردية ص122 أعدد في خلوتي رسائلك الكثيرة. أشياء كثيرة منذ تلك الرسالة الأولى المليئة بارتباكات الطفولة والخوف ص133 مازلنا أطفالا يا مريم نحتاج إلى رعاية إضافية ص135 مريم ما يزال بيننا متسع من الوقت للحب والطفولة ص146	تعذبك هذه المدينة ص131 المدينة ليست سيئة إلى هذا الحد ص139 الإدمان على الحزن صعب في هذه المدينة الريفية التي جعلت من السعادة والبؤس ميادينها الأساسية ص145 غريبة الأطوار هي هذه المدينة ص145. 146 فوجودك وحده بهذه المدينة، يعطيني الإحساس بالطمأنينة والراحة ص153

[1] المصدر السابق، ص35

من خلال المقابلة بين الطفلة والمدينة، يظهر أن الطفولة تعني الطيبة، السذاجة، الخوف، الارتباك، الصغر البساطة والقدرة على الحب، في حين تحيل المدينة على العذاب والسوء، الغدر والحزن والانزعاج. ولعل الوحدة والضياع والغربة كما يرى عز الدين إسماعيل « إنما هي أثر من معاناتهم في المدينة بعد أن عاشوا تجربة الحياة في القرية في زمن الطفولة والصبا اليافع.. وقد كان طبيعيا أن تنعقد في نفوسهم المقارنة بين التجربتين، وأن تكون نقمتهم على المدينة أثرا لهذه المقارنة التي انعقدت تلقائيا وبشكل خفي»[1].

ولكن وبالعودة إلى حياة الطفولة التي عاشتها مريم نكتشف مدى الخوف الذي سكنها « كان أبي في خلاف دائم مع أمي...سلطانه المفقود في الخارج، لا يجده إلا في البيت المستسلم لنزواته. الأم والبنات تحت قدميه وشقاوته. كنا نعاني من مرارة مقته لكل شيء، حتى لنفسه. لم يكن يحب تعليمنا. لم يتوقف عن ترديد جمله التي لم تعد تثر أي واحد في البيت من فرط التكرار. سبع بنات، سبع فضائح »[2].

أما الفصل الثالث فقد حمل عنوان بداية التحول، ويبدو أن هذا التحول مس كل الشخصيات البطلة، مريم « وحين أعرتك كتبي، ووضعتها بين يديك، بدأت تكتشفين أن الدنيا ليست فقط الحرام والحلال أو السير القديمة ولكنها بعض الجنون والحرية والحب»[3]. عيد عشاب في قوله «الضيق والمنع يحولان الإنسان إلى كيان مغلق »[4]. الشاعر« حكيت لك عن كل اللحظات التي ساهمت في تحويلي على الرغم من هذا الضعف الذي كنت أحمله والذي

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص289

[2] واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص41

[3] المصدر نفسه، ص168

[4] المصدر نفسه، ص177

علي أن أقهره »[1]. ويظهر أن التحول هنا حدث على عدة مستويات منها المستوى الشخصي/المادي والفكري/النفسي.

أما الفصل الرابع والأخير من الرواية فكان يحمل عنوان مسالك النور، وقد وردت هذه المسالك في متن الرواية مرتبطة بمعبر طوق الياسمين الموجود على ضفاف نهر بردى، وقد كان هذا المعبر بالنسبة لشخصيات الرواية الذين هزمتهم الدنيا بنت الكلب، الخيبة واليأس حسب مذكرات عيد عشاب؛ لأن باب اليأس كان آخر الأبواب التي خطها عيد- قبل باب طوق الياسمين- وضمنه هذه الفقرة «البارحة رأيت حلما أخرجني من وضع وأدخلني في وضع آخر، رأيت سيدي الأعظم محي الدين ابن عربي مرتديا لباسه خيوطه من الحرير الأبيض والفضة. في يده عصا من قصب البانبو، يتكئ عليها كلما شعر بالتعب. طلب مني أن أتبعه نحو"طوق الياسمين" كنت أعرف أنه يقودني نحو الموت ولكني لم أتردد لحظة واحدة... شد علي جيدا وبدأ يمشي على الماء كمن يمشي على اليابسة ، وسط الضباب والأنوار التي عمتني ولم أعد أرى شيئا. شعرت بالخوف: أنا خائف يا سيدي. الغشاوة أعمتني. ولكنه طمأنني بأننا بدأنا نقطع باب العبور نحو اللامكان»[2]. يظهر أن اللامكان هنا هو الحقيقة المطلقة التي لم يستطع عيد عشاب أن يصل إليها «لأن القدر لم يمنحه بعض الوقت للعبور نحو هذا الباب»[3].

ح- ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري):

تتحدث هذه الرواية عن قصة لزعر الحمصي مع الذاكرة، فهو يسترجع عن طريق قصاصات الجرائد وجوه الأصدقاء الذين اغتالهم القتلة، عزيز يوسف وغيرهم، كما يسترجع خيباته المتكررة في بلاد يقول عنها: « في هذه البلاد، لاشيء تغير مطلقا. مازلت على هذه

[1] المصدر السابق، 170
[2] المصدر نفسه، ص287
[3] المصدر نفسه، ص15

الحافة المؤدية إلى الفراغ. فراغ يشبه شاطئا أو بحرا منسيا، ارسم أوجها علامات للمستحيل داخل الغيمة التي نفرت من فضاءاتها.»[1].

والذاكرة ضد النسيان والتلاشي، ولكن يبدو أنها عند بطل الرواية ليست إلا نوعا من أنواعه « أينما تعشّش الذاكرة تنسحب الحياة»[2]. « سيندثر ويتحول في أحسن الأحوال إلى ذاكرة، ذاكرة معطوبة في كل تفاصيلها الحميمة»[3]. وإذا كان النسيان « يشكل إحدى آليات الدفاع لدى الفرد إلى جانب الحلم، والإسقاط والتقمص، والتخيلات الوهمية. ومعناه أن ننسى ما هو مؤلم، فالنسيان هو النفور من تذكر ما يثير في نفوسنا انفعالا مؤلما»[4]. إن الذاكرة وإن كانت تمثل نوعا من أنواع الاستحضار فهي تبقى تشتغل على مستوى الغياب أو هي معادل موضوعي له، والماء مرتبط بالحياة بل هو سببها ﴿وجعلنا من الماء كل شيءٍ حيٍّ﴾[5]، و لكن يظهر أن هذا الماء يحيل –في إحدى جوانبه– أيضا على التلاشي والصمت « عمي إسماعيل هكذا... مثل الماء، عندما يجف يتبخر فيصمت، وعندما يفيض يخرج كل ما في ذاكرته وقلبه»[6]. وبالتالي فالبطل أمام حالتين الأولى الموت والثانية هي المقاومة عن طريق فتح جرح الذاكرة، ويبدو أنه فضل الحل الثاني « لماذا لا تكون هذه الحروف المقتولة هي وسيلتي المثالية لتجاوز حالة انتحار حتمية وأحيانا لازمة»[7].

[1] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء(محنة الجنون العاري)، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط4، 2008، ص228
[2] المصدر نفسه، ص175
[3] المصدر نفسه، ص164
[4] أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي (مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان)، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص25
[5] سورة الأنبياء، الآية 30
[6] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص65
[7] المصدر نفسه، ص175

فضل أن يعيد الحياة لأصحابه ومدينته، تماما كما يفعل الماء بالحطام والموات عندما يبعث فيه الحياة ولعل هذا هو المقصود من قول الروائي « وهاأنذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مثقلا برماد الذاكرة، أمشي على الملوحة والماء وفاء لهذا الماء وتلك الذاكرة »[1]

إضافة إلى ما سبق ذكره فالماء بكل ما يحيل عليه من مدلولات الصفاء والطهر والنقاء يشير إلى حالة الامتلاء التي أصابت لزعر الحمصي، إذ هو محاولة لغسل ذاكرة سيطر عليها سلطان الرماد «هو ذاكرتي أو بعضا منها. ذاكرة جيلي الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون»[2] .

إن العنوان الفرعي-محنة الجنون العاري- جاء ليفسر العنوان الرئيس ويولد دلالة متكاملة، وصورة واضحة عن ماهية هذه الذاكرة/الحزينة التي تبوح عن مكنوناتها بكل صفاء، إنها المحنة التي أصابت الجزائر، محنة الجنون/القتل العاري المكشوف، الذي يعرفه الجميع ويتواطؤون معه .

وقارئ الرواية يتجلّى له بوضوح أن هذا الجنون لم يولد هكذا فجأة، بل هو وليد عقلية متحجرة، عام بعد الاستقلال فقط كانت ملامح ذلك الجنون مكشوفة، ولكن الأيادي صفقت له.« بدأت الآلية التي كان يسوقها رئيس بنفسه تتحرك باتجاه التمثال. ثم بدأ يحفر من تحت رجلي سيدة الرخام ويحاول عبثا أن يزحزحها. ابتعد قليلا بآليته ثم اندفع بقوة

[1] المصدر السابق، ص11
[2] المصدر نفسه، ص10.09

ليضرب بالأسنان الحديدية نصف جسمها. لم تتحرك قاومت الضربة الأولى. صفق الناس بينما شعرت بمغص في أمعائي وكأن الضربة كانت مصوبة نحوي»[1].

إذا وانطلاقا من تحويل معالم المدينة –بكل همجية– بدأت المحنة على مرأى من الناس ومسمع ومباركة. لتتحول فيما بعد إلى « جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة، تساقط الشعر والخوف، خسران البيت والأرض والبلاد، والسرية والمنفى، معاودة الحياة من الصفر في سن الأربعين»[2]. حياة فقد فيها العقل وحل مكانه الجنون.

وقد قُسّمت الرواية إلى مقدمة حملت عنوانا مفاجئا متسائلا "وهل للماء ذاكرة؟"، وهو عنوان مشوّش لذهن القارئ؛ فهو مؤمن بالعنوان الرئيس، ويبحث عن مسوغات داخل المتن الروائي تبرره. ليصطدم بتساؤل مربك ومغرٍ، وهنا يتحقق ما ذهب إليه بعض الدارسين في قولهم « إن العنوان الذي لا تولّد قراءته حالة من الحيرة والتساؤل عند المتلقي هو عنوان فاشل في ترويج الكتاب»[3].

إن هذا العنوان المحير يفتح لدى المتلقي شهية البحث والتأويل، لأنه انحرف عن وظيفته الأساسية التي تتمثل في شرح وتفسير العنوان الرئيس. إلى وظيفة ثانية هي وظيفة الإلغاز الذي وجب على القارئ فكّه. ومن خلال تتبع الإشارات المبثوثة داخل المتن يتبين أن لزعر الحمصي قرر أن يغسل الرماد الذي سيطر على ذاكرته بماء الحياة/الكلام عن طريق مواجهة جلاديه الذين خطفوا أعز أصدقائه «أي صمت ينفع أمام القاتل؟ الأمر لم يعد

[1] المصدر السابق، ص119
[2] المصدر نفسه، ص10
[3] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص24

شجاعة ولكنه صار قدرا. لا نملك شيئا سوى الصراخ والكشف وركوب الرأس والموت وقوفا. إنهم يذبحون كل شيء. الناس. الصيف. الربيع. الشتاء. الخريف. المدينة. النور»[1].

من خلال هذه الفقرة تظهر المفارقة المبدئية جلية بين الصمت والصوت (صراخ/كشف)؛ لأن الصمت في رأي بطل الرواية نوع من أنواع الموت، والصوت ممثلا في الصراخ لا يؤدي إلا إلى الصمت/الموت. وهذا هو المعنى عينه الذي قصده مُحَّد فكري الجزار في قوله « والصمت – كذلك– أول الصوت فمنه يبدأ، وآخرُه فإليه يصير، وبفضل صمتي البداية والنهاية يمتلك الصوت لحظة وجوده، وأحيانا ملامحه (كما في الأصوات المعروفة بالانفجارية) ويحضر الصمت في الكلام ذاته، حين يعجز لسبب أو لآخر، عن إنتاج دلاليته، فيتساوى وجوده وعدمه وتلتحق ملفوظيته بمدلول الصمت»[2].

وقد جاء القسم الأول من الرواية بعنوان الوردة والسيف، ولم ترد في هذا القسم أي جملة تحيل على هذا العنوان بصيغة مباشرة، ولكن مظاهر الخوف والقتل المتفشية تشير بصفة غير مباشرة إلى السيف الذي سلطه القتلة على الوردة التي تحيل على مدلولات الهشاشة، الجمال والفن «ومع ذلك قتلوك يا صديقي. وأسكتوا البحر، وغيبوا الشمس مبكرا»[3].

أما الفصل الثاني فقد حمل عنوان الخطوة والأصوات، وقد تواترت في هذا القسم مجموعة من الجمل التي تشير إليه إشارة مباشرة نذكر منها: « ثم فجأة تسمعين أصواتا جافة. رشقات رصاص»[4]. « لقد تساقط الكثيرون في عز الغفلة والدهشة، الأرصفة التي كانت

[1] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص188
[2] محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998، ص86
[3] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص23
[4] المصدر نفسه، ص227

تحمي خطاهم من الموت صمتت»[1]. « من حين لآخر أسمع صوتا جافا يأتيني من بعيد وأنا أتهرب منه بكل جهد. كان يشبه صوت السائق. أغمض عيني وأكز على أسناني حتى أستعيد الصمت من جديد »[2].

لقد جاءت الخطوة مفردة ومعرفة ما دل على فردانيتها وثباتها، فحين أن الأصوات جاءت في صيغة الجمع مما دل على كثرتها وتعددها فهي مرة صوت الرصاص، وثانية صوت القاتل ممثلا في السائق، صوت الذات، ويبدو أن كل هذه الأصوات تتربص بتلك الخطوة غير المحسوبة/أو المحسوبة. وأن هذه الخطوة تسير بشكل حثيث نحو ذلك الصوت المؤدي إلى الصمت/الموت « صرنا أقلية كما كنا ولكن هذه المرة في عزلة مطلقة. أقلية متهمة بعدم فهمها لبلادها، لأنها خطت خطوات بعيدة في تحديث نفسها، وكان عليها أن تسير خطوة خطوة قبل أن تسقط من علو شاهق وتكسر رقبتها»[3].

ط –حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر):

تروي أحداث هذه الرواية قصة أحد الصحفيين الإسبان فاسكيس دي سرفانتيس داليريا (دون كيشوت) الذي زار الجزائر من أجل اكتشاف مغارة ومعالم المدينة التي أُسر فيها جدُّه سرفانتيس. ليتعرف على حسيسن مستشار بوزارة الثقافة، ودليله في هذه المغامرة الدونكيشوتية . ليفاجأ بوجود تاريخ بكامله في مفرغة واد السمار وهنا يتساءل الروائي «كيف تتحول مزبلة إلى متحف يضم اللوحة التذكارية لسرفانتيس؟» [4].

[1] المصدر السابق، ص231
[2] المصدر نفسه، ص291
[3] المصدر نفسه، ص306
[4] واسيني الأعرج، حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2006، ص58

إن هذه الرحلة الاستكشافية تقود الصحفي الإسباني إلى الاعتقال ثم يتم ترحيله إلى بلاده، أما حسيسن فيفصل من منصبه وتستأصل أعضاؤه الزائدة « عندما عدت إلى وعيي كان العضوان الزائدان قد بترا نهائيا لأصير مواطنا صالحا»[1] .

يتألف عنوان هذه الرواية من مكونين اسميين هما حارسة مضافة إلى الظلال، ويتجلى شيء من الغرابة يتولد لنا من بنية العنوان ودلالته، فالحارسة هنا تحرس ظلالا تتغير مواقعها؛ لأنها غير ثابتة. ومنه فالظلال تحمل سمات دلالية منها « الجزء المحجوب عن الضوء، والطيف والشبح، مع الدلالة على شيء من الغموض والبرودة والزيف، لكن الظل وإن كان يقترب من العتمة فإنه لا يكون إلا بوجود ضوء يخفيه، ولذلك فحضوره متلازم دوما بحضور افتراضي للضوء»[2]. إن عدم الثبات والتعتيم والإبهام والضبابية تؤكد لنا معاناة هذه الحارسة « تخيل إنسانا يخوض حربا تراجيدية ضد الظلال»[3]. من خلال هذا النص يتضح أن الحارسة تخوض حربا شرسة بين الخير والشر، الحق والباطل، الظل والشمس، وبالتالي فإن فعل الحراسة هنا يتحول من حماية إلى مقاومة وحذر في انتظار المخلص/ حامل الشمس.

وقد استعان الروائي بالتراث الشعبي الخرافي لضخ دلالة رمزية في العنوان، وهذا ما يقر به في نص مفاده « ويقول بعض الرواة إنها قصة حقيقية. وهذه المرأة، ماذا كانت تفعل؟ كانت تتبع حركة الظل.. مثل من يلعب الورق فتتبع حركة الظلال وتقول لك ما سيحدث في الغيب هي بين الحكيمة والعرافة»[4].

[1] المصدر السابق، ص214

[2] عبد اللطيف محفوظ، استراتيجية تمثل وتمثيل العنوان، الأدب المغاربي والمقارن،منشورات زاوية للفن والثقافة، ع5، 2007، ص40

[3] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص192

[4] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص45

وحارسة الظلال في هذا النص تتداخل مع عدة شخصيات، فهي مرة أسطورة « مسكينة أيتها السيدة المتوحشة، حارسة الظلال والأساطير. أيتها المنسية»[1]. وهي مرة حنا « من خلال حنا لمست أسطورة هذه المدينة، أسطورة حارسة الظلال»[2]. وفي مرة ثالثة تتداخل مع شخصية مايا « مايا مثل حنا، عندما تتكلم تتحول فجأة إلى حارسة للظلال وتبدأ في انتظار خويا حمو الذي يغطيها بالكلمات والدفء»[3]. يظهر من خلال هذا النص أن حمو هو حامل الدفء/الشمس، هو قاهر الظل والعتمة، ولعل هذا هو سبب إنشادها نشيدها الطفولي كلما تلبدت السماء بالغيوم:[4]

يا النو يا النويوة،

صبّي، صبّي

ما تصبّيش علي،

حتى يجي خويا حمو

ويغطيني بالزربية.

إن الروائي هنا يوظف المطر بوصفها رمزا للحياة والعطاء والنماء والرحمة، ولعل صيغة التصغير (نويوة) زادت من شحنة الألفة والحميمية الشيء الكثير. هذه الأخيرة هي التي جعلت حسيسن يشترط عليها أن تنتظر مجيء حمو ليغطيه بالزربية.

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص15
[2] المصدر نفسه، ص155
[3] المصدر نفسه، ص187
[4] المصدر نفسه، ص156

أما العنوان الفرعي دون كيشوت في الجزائر فيحمل دلالة قوية. فهذه الشخصية – ونقصد بها دون كيشوت– مرتبطة في الوعي الإنساني بالخسارة المؤكدة. ولكنها تحمل في الوقت ذاته نوعا من التحدي والمقاومة، ومن هنا جاء اشتغال الروائي على هذه الشخصية الرمزية فهو يرى أن قيمة دون كيشوت تكمن في « أنه خاض معركة خاسرة لأنها تقع خارج عصرها ولكنه دافع عما تبقى من قيم النبل والفروسية حتى عند انتفاء هذه الأخيرة»[1]. وهي المعركة نفسها التي خاضها كل من حسيسن وفاسكيس دي سرفانتيس ضد الظلال. إنها محاولة لرد الاعتبار للآخر «عندما أكتب اليوم عنه أو من وحيه فأنا أحاول أن أعيد ترتيب التاريخ والمطالبة بحق إنساني وحضاري كان لبلدي دور حاسم فيه. أطالب بالخمس سنوات التي قضاها سرفانتس في الجزائر والتي غيّرته فهي ليست ملكا لإسبانيا وهذا رد على الذين ينظرون إلى المعرفة بشروط ضيقة»[2] .

إن إدراج النص السابق يأتي في محاولة منّا للوصول إلى فهم دقيق، وتأويل صحيح لهذا العنوان « فاستحضار ظروف التأليف واهتمامات المؤلفين في فترة زمنية محددة، أو اهتمامات المؤلف الواحد، ودورانها على قضايا بعينها، ودواعي التأليف، وخطاب المقدمة، وما اختاره الناشر ليُثْبَت على ظهر الكتاب، أو تعليقات الصحف وتقديمها للكتاب، وآراء المهتمين، والاستجوابات... كلها مادة يمكن أن تعتمدها القراءة التأويلية لعنوان من العناوين، عبر استحضار هذه المكونات بشكل تقابلي وتفاعلي»[3].

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص105

[2] المرجع نفسه، ص107

[3] محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص22

وفي ضوء ما سبق نستشف أن توظيف شخصيتا الدون كيشوت وسرفانتيس في رواية حارسة الظلال لم يأت اعتباطا وإنما جاء ليسلط الضوء على الوضع المزري الذي تتخبط فيه المعالم التاريخية في محاولة للكاتب من أجل رد الاعتبار، وهذا ما حصل فعلا « لقد ناضلت كثيرا لكي يعاد الاعتبار لمغارة سرفانتسLa grotte de Cervantès في الجزائر العاصمة التي كان مختبئا فيها ولم أنجح إلا في السنوات الأخيرة عندما أُدْخلت في حظيرة الإرث الوطني»[1] .

وقد نجح واسيني الأعرج -إلى جانب ذلك- في بث روح التسامح الديني عندما «خلّص الصحفي (بديل دون كيشوت) من تعصب سرفانتيس الديني وأكسب "مايا" (بديلة زريد) قوة مكنتها من أن تصمد في وجه الأزمات فتتمسك بدينها ووطنها أمام إغراءات الآخر. وبذلك تحوّلت الرواية إلى فضاء للتسامح الديني ينهض معارضا الرواية الإسبانية التي ظلت رهينة النظرة الأحادية التعصبية»[2].

ي- مصرع أحلام مريم الوديعة (حكاية مصرع الساموراي الأخير):

تدور أحداث هذه الرواية حول قصة امرأة قدرها أن تكون شؤما منذ ولادتها، ولعل اختيار اسم مريم أكبر دليل على ذلك، فمريم تبقى رمز المرأة المظلومة، مريم« حاملة للخطيئة البدئية، الخطيئة الأولى، هي صورة المرأة في ذاتها، منذ الولادة تنزل الأنثى وفي يدها خطيئتها مثلما ينزل الفتى/ الذكر وفي كفه رزقه، وتقضي هذه المرأة عمرها كله وهي تحاول أن تثبت أنها بريئة»[3].

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص107
[2] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص214
[3] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص59

إن مريم هنا مازالت رمز الغواية/التفاحة، ولكنها غواية مقدسة « تذكرت جسدك الذي يشبه التفاحة الوطنية التي سرقت وعضها آدم بفرح وسذاجة. التفاحة الاستثنائية المقدسة التي كانت تنبت في بلادنا وفجأة انطفأت بين أيدي القتلة. تفاحة بنت المنصور اللي شق سبعة بحور. التفاحة التي احمرت ثم تسمرت مثل الجمرة. هكذا يقول الذين رأوها قبل أن يلمسها جيل المعاصي.»[1].

يسعى الكاتب من خلال هذه المقارنة إلى إقرار فداحة الظلم الذي تتخبط فيه مريم الوديعة(الأنثى) فالخطيئة يرتكبها آدم(الذكر)، ولكن الذنب هو ذنب التفاحة المقدسة(الوديعة). إن صورة الظلم هذه تظل مطاردة لشخصية مريم منذ ولادتها « ولادتك كانت عسيرة. قالت أمك في نفاس الخوف لزوجة أبيك لوّحي بالمغزل. لوحي، ماذا تنتظرين، لقد جاءت الطفلة التي انتظروها العمر كله؟ »[2]. ولكن زوجة الأب استعملت الخديعة ولم تلوح لهم بالمغزل بل لوحت لهم بالمنجل فانسحب الجميع إلى الجبال أين انطفؤوا هنالك الواحد تلو الآخر، وانطفأت بالموازاة مع ذلك أحلام أختهم الوديعة قبل أن تبدأ « حلموا بأنثى وقالوا ثامننا دمارا سيكون وكنت تحلمين بعيونهم. لكن الحرب الكبرى أكلت فرحتهم طحنتهم في مضغة»[3].

وتحكي الرواية –إلى جانب ذلك– قصة الثورة على أعراف المجتمع من خلال قصة حب بين فاوست/الشاعر ومريم /الوديعة التي تكون في الأصل متزوجة من صالح ولد لخضر

[1] واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص213
[2] المصدر نفسه، ص230
[3] المصدر نفسه، ص230

لصنامي، هذا الأخير يرفض تحريرها ويرسل زبانيته من أجل القبض عليهما « يا مريم الوديعة. سيصل إلينا. لقد هيّأ كل زبانيته لاصطيادنا من كرش الأفعى أو من بوقال الأكسوجين»[1].

إذا فمريم تمثل أحد أنماط تحاور النصوص التي تحمل دلالة رمزية قوية مقصودة « إن العناوين التراثية، تروم التمويه بلغة التراث وبنفس الماضي. إذ النسج على منوال القدماء هو أسلبة خادعة، توقع القارئ في حيرة من أمره من جهة، وتبتغي تفجير هذا التراث واستثماره في أشكال التجريب التي تتيحها طبيعة القول الروائي على الخصوص من جهة ثانية. كما أنها تردم الهوة بين ماض يراد منه أن يصبح جثة هامدة، وحاضرا منقطعا عن ماضيه»[2] .

إن مريم/الإنسان تحضر كـ لازمة في جل النصوص الإبداعية عند واسيني العرج وهذا ما صرح به واسيني الأعرج في إحدى حواراته « مريم...عجينة من عدة أشياء عجنتها من مجموعة النماذج التي عرفتها، هي تركيب (Montage) شخصية ورقية، شخصية مبنية لكنها ذات أبعاد رمزية»[3]. ومنه فمريم عبارة عن مجموعة من التجارب الإنسانية، ومن هنا اكتسبت قداستها وكثافتها التعبيرية.

ك–أنثى السراب (في شهوة الحبر وفتنة الورق):

تحكي الرواية قصة امرأة تعيش في الظل، امرأة أكثر ما يقال عنها أنها امرأة ورقية حاولت أن تثور على حالة التهميش التي تعرضت لها من طرف الكاتب سينو «كاتبي

[1] المصدر السابق، ص47
[2] عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص102
[3] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص128

الذي أقصاني من حقي في الحياة، ووضع في مكاني قناعا سماه مريم ليضفي بعض القداسة على الجريمة»[1].

إن أولى علامات التهميش/التغييب تبدأ عن طريق استبدال اسم ليلى باسم مريم، ليلى التي ارتبط اسمها في التراث العربي بخيبة الحب واستحالته، وهذا ما تعترف به هي شخصيا عندما تقول: «امرأة اسمها لا يثير أي شبهة سوى شبهة الحب المستحيل»[2]. في حين ارتبط اسم مريم من الناحية الرمزية بالظلم، وهذا ما يقرّ به واسيني الأعرج في إحدى حواراته « قصة مريم أم المسيح التي ظلمت، لقد وظفتها توظيفا إنسانيا، ومريم ظلمها الإنسان ولم يظلمها الله»[3].

إن سينو وانطلاقا من رمزية مريم أراد أن يضفي هالة من القداسة على محبوبته، ولكن يبدو أنه- ومن حيث يدري أو لا يدري- قام بإعدامها « كاتبي الذي أقصاني من حقي في الحياة، ووضع في مكاني قناعا سماه مريم ليضفي بعض القداسة على الجريمة؟»[4]. ومن هنا فإن توظيف مريم الرمز كرّس فكرة الظلم، التهميش والإقصاء المسلط على المرأة، هذه الأخيرة التي تسعى جاهدة من أجل استعادة حقها/اسمها.

إن اختيار العنوان أنثى السراب يرسّخ حالة الضياع والضبابية التي تعاني منها البطلة، فأنثى مكون اسمي يحيل إلى جنس إنساني ارتبط في مختلف الثقافات بالعيب والعار ففي التراث الغربي نجد النظرة الدونية للمرأة مترسخة منذ القدم « حتى أن أحد الأساقفة في مجمع ماكون Macon... الذي انعقد عام585م تساءل في هذا المؤتمر عما إذا كان للمرأة روح،

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، ط1، 2010، ص52
[2] المصدر نفسه، ص77
[3] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص59
[4] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص52

ويقول القديس جريجوري أسقف مدينة تور Tours أن أحد الأساقفة تساءل أثناء النقاش عما إذا كانت كلمة إنسان تعني المرأة أيضا »[1]. أما في الثقافة العربية فنستدل بالنص القرآني في قول الله عز وجل واصفا المجتمع الجاهلي في سورة النحل ﴿وإذا بشّر أحدهم بالأنثى ظلّ وجهه مسودّا وهو كظيم﴾[2].

فكلمة أنثى تحيل إذا على دلالات الضعف، الخطيئة والعار، وقد جاءت مضافة إلى لفظة السراب لتزيدها تعتيما، فالسراب كما جاء في القاموس المحيط« ما تراه نصف النهار كأنه ماء»[3] ، وهو المعنى عينه الذي ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا جاءه لم يجده شيئًا ووجد الله عنده فوفّاه حسابه والله سريع الحساب﴾[4].

إن إضافة كلمة أنثى التي جاءت نكرة إلى السراب ليعرّفها زاد المعنى تشظيا وضبابية، ويبدو السراب/الظل في الرواية – في بعض الأحيان– متمثلا في شخصية مريم « اتخذت قرارا نهائيا بتصفية حسابي مع ظلي وسرابي: مريم »[5]، « مريم ليست أكثر من لغة، ظل لحقيقة هاربة ومستعصية»[6]. ويبدو في أحيان أخرى متمثلا في شخصية سينو، وهذا ما نستقرئه من خلال هذه النصوص « صعب أن ترهن عمرا بكامله لصالح رجل هو مجرد غيمة هاربة »[7].

[1] إمام عبد الفتاح إمام، جون لوك والمراة، مكتبة مدبولي ، القاهرة، ط1، 1999، ص15
[2] سورة النحل، الآية58
[3] الفيروز الأبادي، القاموس المحيط، ج1، ص81
[4] سورة النور، الآية39
[5] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص12
[6] المصدر نفسه، ص266
[7] المصدر نفسه، ص123

« سأغيب عنك حبيبي، وسأتدفأ طويلا بظلك» [1]. « وربما كنت مجنونة بدون أن أدري لأني أحب سرابا»[2].

إن السراب هنا ليس نقيضا للحقيقة بل هو أحد أوجهها حسب رأي بطل الرواية سينو، الذي استطاع ممارسة سلطته الذكورية (حقيقته) من خلال غواية اللغة « المطلوب من الكتابة أن ترى الحقيقة، حقيقتها. لا توجد في الدنيا حقيقة واحدة. الحقيقة مثل الأيقونة، عندما نكون جالسين قبالتها لا نرى إلا وجها واحدا من أوجهها المتعددة، وتبقى أجزاؤها الأخرى في الظل. نحن حقيقة اجتماعية موضوعية، ولكن مريم حقيقتنا المتخفية فينا. هي حقيقة أيضا»[3] .

وإن كان البطل مؤمنا بأن مريم هي الحقيقة، فإن ليلى تصر على كونها سرابا وظلا لحقيقة هاربة، لذا استعملت نفس السلاح/اللغة لمواجهة هذا السراب وإثبات حقيقتها « من حيث لا يدري، كان قد أعطاني أجمل سلاح أجهز به على مريم، ظلي القاتل، وأقاوم به انتفائي من لحظة وجودية سرقت مني بسبب طيبة زائدة مني»[4].

وقد جاءت الرواية في ثلاثة فصول، حمل كل فصل منها عنوانا داخليا، أما الأول فهو بهاء الظل، ويحوي هذا الفصل مجموعة من الرسائل المتبادلة بين ليلى وسينو. قد يبدو غريبا مدلول هذا المركب الإضافي، فيتساءل القارئ أنّى يكون للظل بهاء، ولكن إذا ما وضعنا في الحسبان أن هذا الظل هو مريم الرمز، وأن هذه الأخيرة هي اللغة/النص والغواية، هي الأمل والألم تبين له هذا البهاء.

[1] المصدر السابق، ص146
[2] المصدر نفسه، ص404
[3] المصدر نفسه، ص237
[4] المصدر نفسه، ص237

إن الظل/مريم يستمد بهاءه من كونه وسيلة حياة « مريم التي صنعتَ من أوهامها حياة موازية، ومن ضعفها قوة منحتَها لكل النساء»[1]. إنها نوع من أنواع الحماية والحصانة التي أراد البطل أن يوفرها لحبيبته الثائرة على الظل « نخبئ أسماءنا لتفادي الحماقات القاتلة»[2].

وجاء الفصل الثاني تحت عنوان مشيئة القلب، وقد وردت مجموعة من الإشارات المحيلة عليه منها «أفتح باب القلب وأقرأ ما يؤثث هذا الألم الخفي»[3]. « أريد أن أصرخ بأعلى صوتي، ملء قلبي وذاكرتي: يا يما. لقد تعبت من الظل القاسي الذي يتمدد كل يوم قليلا فيّ »[4]. إن القلب يعني العاطفة، ومنه فهو يقف على الطرف النقيض من العقل، وهذا ما تحاول بطلة الرواية الاستغناء عنه، هذا العقل الذي حوّلها إلى امرأة ورقية لمدة ثلاثين سنة « باسطا من امرأة توغلت فيّ كالمسمار الصدئ حتى تحولت إلى ظلي الذي لا يفارقني »[5].

أما الفصل الثالث فكان عنوانه عطر الرماد، وقد ورد في هذه النصوص « واصلت الركض وراء خيط العطر الذي ظل يسحبني وراءه ». « عطر أنثى السراب » [6].

إن ما يلاحظه القارئ أن العناوين الداخلية لرواية أنثى السراب تنتظم في سياق العنوان الرئيس « فلم تعد هذه العناوين ملفوظات إخبارية محضة... تلخص الحدث القادم وتقدم عنه فكرة مسبقة، بل غدت ملفوظات استعارية جد ملتبسة» [7]. وتندرج هذه التقنية في إطار ما يسمى بروايات الحساسية الجديدة حيث « تصدر هذه العناوين عن منظور حداثي، يحاول من خلاله الروائي استنفار ذائقة القارئ، ودعوته إلى تقصي مسارب النص؛ لأنها عناوين

[1] المصدر السابق، ص184
[2] المصدر نفسه، ص114
[3] المصدر نفسه، ص239
[4] المصدر نفسه، ص298
[5] المصدر نفسه، ص284
[6] المصدر نفسه، ص545-549
[7] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص164

تنطرح كلمح البرق الذي لا يضيء حتما، لكنه يستنفر البصر، ويدعو العين الكسولة للبحث عن ضوئها الخافت »[1].

ل –كتاب الأمير(مسالك أبواب الحديد):

تروي أحداث القصة وقائع تاريخية تتعلق بفترة من فترات حياة الأمير عبد القادر الجزائري(منذ توليته إلى غاية نفيه إلى بروسة)، كما تروي إلى جانب ذلك جهود المونسينيور أنطوان ديبوش من أجل إرغام فرنسا –ممثلة في رئيسها لويس نابليون– على الالتزام بوعودها، وهذا من خلال الرسالة الموجهة إليه والتي تحكي له عن شخصية الأمير.

وبالعودة إلى العنوان الرئيس للرواية نجدها تتألف من مكونين، الأول شيئي (كتاب) والثاني اسمي (الأمير)، وقد أثار هذا العنوان التباسا لدى العديد من الدارسين من حيث المسألة الأجناسية هل هو سيرة أم رواية، وهي المسالة التي حسمها واسيني في إحدى حوارته بقوله «هي رواية تاريخية وليست تاريخا بكل تأكيد هناك هيمنة للبعد التاريخي لكن بأسلوب روائي»[2].

وكما هو واضح فقد عوّل الأعرج في هذه الرواية على التاريخ من خلال استدعاء شخصية الأمير ومقربيه ممن خاضوا معه الثورة أو اختاروا المنفى ليكونوا «شخصيات روائية لا تصلح معها كلمة التأرخة، بعدما عجنها التخييل وأعاد تشكيلها»[3]. وهذا ما يؤكده واسيني

[1] المرجع السابق، ص102
[2] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص89
[3] نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة، ص291

ثانية وهو يتحدث عن علاقة الرواية بالتاريخ «الرواية يمكن أن تكون سندا لكن ليست تاريخا موازيا، أنا لا أكتب تاريخا بل حالة إنسانية أو وضع معين غفل عنه التاريخ»[1].

وكعادة الأعرج في معظم رواياته فهو لا يدّخر جهدا في شدّ أزر العنوان الرئيس بعنوان فرعي مما يحيلنا على غموض الأول وعدم وضوحه أو عموميته، فكتاب كلمة تحيل على كل شيء يقرأ وإضافتها إلى الأمير لم يعرفها إلا نحويا أما دلاليا فبقيت غامضة وغير واضحة فهي تلتبس مع أمير مكيافيللي مثلا. و لا ينجلي الغموض إلا من خلال العتبات المصاحبة (صورة الغلاف، التصدير) إضافة إلى المتن السردي.

وقد أعقب واسيني عنوانه الرئيس بآخر فرعي ليعطي بعض الخصوصية لعنوانه، لأن أبواب الحديد هي معبر كان تابعا لسيطرة الأمير وفقا لاتفاقية التافنة التي عقدها الأمير عبد القادر مع الجنرال بيجو. وما يعضد هذا المزعم هذا النص« العسكر الفرنسي اخترق أبواب الحديد واحتل قسنطينة ويتهيأ بحسب المعلومات التي وصلت سيدي عبد القادر، على نقض اتفاقية التافنة التي تمنعه من فعل ذلك»[2].

وإذا تتبعنا تواتر كلمة مسالك في الرواية وجدناها دائما غير سالكة وصعبة ووعرة كما هي طبيعة الحديد تماما، ولنا أن نتبيّن هذه الصعوبة من خلال هذه النصوص «وأنت تشق معي الطرقات الضيقة والمسالك الصعبة»[3]. «بدت له خيول الأمير وهي تعبر المسالك الوعرة بصعوبة كبيرة»[4]. «لقد صار مكشوفا ولم تعد له مسالك كثيرة. سيسقط بين أيدينا إن عاجلا

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص91
[2] واسيني الأعرج، كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، الفضاء الحر، الجزائر، د ط، 2010، ص232
[3] المصدر نفسه، ص197
[4] المصدر نفسه، ص205

أم آجلا»[1]. «عندما أظلمت السبل وأنا أبحث عن المسالك لإخراج الدائرة من الهلاك فكّرت كثيرا في الذهاب نحو سلطان المغرب ووضع رأسي بين يديه مقابل أن ينقذ الناس الذين معي، لكني في الأخير وبعد طول تفكير، اخترت مسلك الحرب إلى اللحظة الأخيرة لكي لا أحمل دينا على ظهري تجاه شعبي ولا يشتمني من يأتي من بعد زمن قادم لا ريب فيه ويقول عنّي أني قصّرت في حق شعبي»[2].

إن مسالك أبواب الحديد التي أشرنا إليها آنفا ما هي إلا توطئة لمسالك أصعب فُرض على الأمير اجتيازها وكان آخرها معبر القربوس الذي أفضى به إلى تسليم نفسه إلى لاموريسيير ويقبل المنفى.

وانطلاقا مما سبق فإن العنوان الفرعي اضطلع بوظيفة الشرح المضغوط، فالقصة كلها هي قصة مسالك/قرارات اختارها الأمير أو فرضت عليه بدءا من توليته سلطانا على القبائل التي فرضت عليه الجهاد لما اجتاز الفرنسيون(مسالك أبواب الحديد) وصولا إلى تسليم نفسه عند محاولة اجتيازه(معبر القربوس)

[1] المصدر السابق، ص312
[2] المصدر نفسه، ص346

مسالك أبواب الحديد	
المسالك المادية	المسالك النفسية
-فقد اختار الأمير أصعب المسالك ولكن الأكثر سلامة ص176 -خروج ولي العهد الدوق دومال ومروره عبر أبواب الحديد تحد صارخ ص245	- المسالك كانت ضيقة ص336 - لكي نقاوم مسالك الانتحار الذي أصبح قريبا منا ص412 -لقد أدخلتك في مسالك عذاباتي ص448
المنفى	

م- جسد الحرائق (نثار الأجساد المحروقة):

يجزم العديد من الدارسين بأن العنوان بوصفه عتبة كبرى لا يخلو -إلى جانب وظيفته الجمالية- من وظيفة أخرى ونقصد بها الفكرية لأن «العنوان هوية النص التي يمكن أن تختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة، ليس هذا فحسب بل حتى مرجعياته وإيديولوجيته»[1]. ولنا أن نتبين هذه القيم والرؤى والأفكار من خلال النص المتن حيث تروي هذه القصة وقائع حدثت بين الجزائر وباريس، وتلخص تأزم وضع المثقفين الجزائريين(كريم ورشيد) في فترة السبعينات الذين فضلوا البحث عن (وطن آخر) كانت باريس آنذاك هي أكثر من يمثله «باريس يا صاحبي ذاكرة المعطوبين ومرفأ الفقراء»[2]. قبل أن يكتشف هؤلاء الفقراء بأن « باريس غولة»[3] أكلت رؤوس كل محبيها، ولعل هذا الموقف شخصي نابع من قناعة الكاتب حيث نجده

[1] عز الدين جلاوجي، العتبات والتحول في روايات الطاهر وطار، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع489، 2012، ص163

[2] واسيني الأعرج، جسد الحرائق نثار الأجساد المحروقة، منشورات الجمل، بغداد-بيروت،ط1، 2010، ص29

[3] المصدر نفسه، ص75

يصرح في إحدى حواراته قائلا: «نعم هي غولة لأنها أكلت العمال، فباريس تأخذ العامل شابا وترمي به عندما يصل سن التقاعد، أليست غولة بجميع المعاني؟؟»[1].

إن العنوان الرئيس ينفتح على عنوانه الفرعي إن لم نقل أنهما متطابقان (جسد+الحرائق) (نثار+الأجساد+المحروقة)، فالثاني نتيجة للأول فالجسد بإضافته إلى الحريق يتحول نثار أجساد محروقة. وبالعودة إلى الزمن الذي كتبت فيه الرواية تتجلى لنا الأيديولوجية التي ينطلق منها الكاتب ومعظم كتاب تلك المرحلة، وفي هذا الشأن يقول مُحَمَّد مصايف «منذ الوهلة الأولى يتضح لنا أن الموقف الأيديولوجي للرواية العربية الجزائرية الحديثة موقفان أساسيان: موقف الواقعية الاشتراكية... وموقف الواقعية النقدية الذي يمثله معظم الكتاب الآخرين»[2] كما ينفتح على المتن السردي ويمتزج ببنيته الداخلية، حيث نجده يتواتر في عدة مرات، منها« ولا تتفطن للكارثة إلا عندما تشم حرائق جسد يتلوى بفعل النار كقطعة بلاستيكية»[3].«وصمّمت أن أرسم خريطة وحرائق جديدة على جسدي»[4]. إن الجسد هنا هو جسد الجيلالي (عامل بالسكك الحديدية) الذي وجد نفسه ذات يوم تحت كتلة حديدية «تمّ جمع لحمه وعظامه الملتصقة بالأرضية الصلبة، قطعة قطعة، لوضعها في التابوت وإرسالها إلى بلدته في أقاصي الأوراس»[5]. والنص الذي بين أيدينا يجسد تناثر هذه الأجساد موازاة مع تناثر الأحلام ولعل هذا ما لخصه المثل الشعبي الذي ورد في المتن السردي على لسان العرّافة

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص96
[2] محمد مصايف، الرواية العربية الحديثة، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983، ص11.
[3] واسيني الأعرج، جسد الحرائق، ص135
[4] المصدر نفسه، ص158
[5] المصدر نفسه، ص136

«جاء يسعى، ضيع تسعة..»[1]. فكل شخصيات الرواية منيت بالخسارة الجيلالي، رشيد وكريم، مريم وليلى.

3-واسيني الأعرج وتحولات العنوان:

إن تغيير العنوان من أبرز الظواهر التي الملفتة النظر؛ لأن العنوان وسم للكتاب فبه يعرف، وقد أجمع دارسو إستراتيجية العنونة أن الوظيفة الأساسية للعنوان هي الوظيفة التعيينية لكن يبدو « أن العنوان في الخطاب الروائي الحديث، يشكل إستراتيجية خاصة لها خصوصيات ومكونات، تدخل في إطار التجريب انطلاقا من استفادتها من الركام الكلاسيكي من جهة، ثم الوعي بأهمية العنوان، وتغيراته من جهة ثانية»[2] .

وقد حوّل واسيني الأعرج عناوين مجموعة من رواياته. الأولى رواية حارسة الظلال(دون كيشوت في الجزائر)، حيث أن عنوانها الأصلي كان منحدر السيدة المتوحشة، ويرجع واسيني الأعرج هذا التحوير إلى كون القارئ الفرنسي قد فضل العنوان الفرعي (حارسة الظلال) لأنه مشبع بدلالة رمزية. في حين أن منحدر السيدة المتوحشة -الذي هو مكان معروف في الجزائر- لم يكن يعني له الكثير[3].

وبالتالي فإن الغاية من وراء هذا التحوير نجاح العنوان الفرعي في تحقيق شيوع منقطع النظير مقارنة بالعنوان الرئيس. إضافة إلى رغبة الكاتب في الحفاظ على العنوان « الذي سارت

[1] المصدر السابق، ص101
[2] شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص19
[3] ينظر: كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص40

به الرواية أكثر حتى لا يدخل القارئ في حالة ارتباك ويذهب بذهنه أنهما روايتان والحال أنها رواية واحدة»[1].

ويرى كمال الرياحي أن هذا الارتباك واقع لا محالة لأنه يوهم المتلقي بأنه أمام نصين مختلفين، لذا نجده يرد على واسيني الأعرج بقوله « ورغم تبريرات واسيني الأعرج وإشارته في مقدمة الترجمة الفرنسية بالجزائر إلى ذلك التغيير في العنوان فإننا نذهب إلى أن تغيير العنوان بعد صدور الرواية يؤثر في عملية التلقي لأن تلك التوضيحات التي وضعها... لن يدركها إلا القارئ الذي تورط فعلا في عملية القراءة. أما الذي يرى الرواية في واجهة المكتبة ويهم بشرائها فهو جاهل لتلك المفاجأة التي تنتظره»[2] .

وقد أعاد واسيني الأعرج الكرّة مع راوية أحلام مريم الوديعة، إذ أن الطبعة الأولى، والصادرة عن دار رؤية للنشر والتوزيع حملت عنوان مصرع أحلام مريم الوديعة، ثم وقع حذف لكلمة مصرع في الطبعة الثانية الصادرة سنة2008 عن دار ورد مع إضافة عنوان فرعي (حكاية مصرع الساموراي الأخير)، ويبدو جليا أن (مصرع) حذفت من العنوان الرئيس لتدخل في بنية العنوان الفرعي.

إن تقنية الحذف هنا مقصودة من طرف الروائي لأنها تفتح باب التأويل على مصراعيه نتيجة للغموض الذي يقود إليه هذا الحذف، ويرى شعيب حليفي « إن الفجوات النحوية، هي شكل لغوي مواز لفجوات نفسية صادمة للمتلقي، مما يطرح مسألة الغموض الدلالي للعنوان، كما تطرحه عناوين المحكيات الحديثة »[3]. وبالتالي فإن واسيني الأعرج انتبه

[1] المرجع السابق، ص 41
[2] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص28
[3] شعيب حليفي، هوية العلامات (في البناء والتأويل)، 26

إلى أن الإبقاء على كلمة (مصرع) يقضي على الغموض الدلالي للعنوان، ويوجه ذهن القارئ نحو تأويل واحد ووحيد.

وقد استعمل واسيني الأعرج التقنية نفسها- الحذف- في رواية سوناتا لأشباح القدس. والتي صدرت في الجزائر بعنوان كريماتوريوم، سوناتا لأشباح القدس ويعزي الروائي سبب هذا الحذف إلى كون كلمة « كريماتوريوم ربما لا تعني الشيء الكثير بالنسبة إلى القارئ في المشرق العربي ويفضل عليها المحرقة، وكلمة محرقة ناهيك عن كونها مكرورة، تحيل في اللاشعور الجمعي إلى المحرقة اليهودية، وصمة العار الأوروبية، ولم يكن هذا موضوع روايتي، إذ كنت أريد الحديث عن محرقة أخرى، خفية لا أحد يريد أن ينظر إليها»[1].

وقد أبقى واسيني الأعرج على بعض العناوين في اللغة العربية، وغيّرها في نسخها المترجمة، حيث تحوّل عنوان روايته سيدة المقام قي النسخة العربية، إلى دم العذراء Le sang de la vierge في النسخة الفرنسية ويفسّر واسيني الأعرج هذا التغيير، إلى كون هذا العنوان معبّرا فعلا عن نصه « فالشخصية الرئيسية اسمها مريم وهي فعلا افتضّت بكارتها من طرف ذلك العنجهي فقط لأنه انتزع وثيقة زواج منها»[2]. ومنه فالطاقة التعبيرية للعنوان الثاني كانت أكبر من العنوان الأول، وهذا يفسر نقائص في اختيار العنوان تدفع الروائي إلى تغييره أو تعديله.

ومن العناوين التي طالها التغيير عنوان رواية واسيني الأولى التي لم تصدر في كتاب مستقل إلا في سنة 2010، بعد صدورها الأول في مجلة آمال التي كانت تصدر عن وزارة

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص109
[2] المرجع نفسه، ص56

الإعلام والثقافة في العدد1987/48. وقد كان عنوانها الأول جغرافية الأجساد المحروقة[1] قبل أن يتحول هذا العنوان الرئيس إلى عنوان فرعي مع استبدال كلمة (جغرافية) بـ(نثار)، وكأنه نوع من أنواع الإلحاح على التلاشي الكلي؛ لأن كلمة النثار مأخوذة من «نثر الشيء ينثُره وينثِره نثْرا ونثارا رماه متفرقا»[2]. والأكيد أن كل شيء محروق يتحول إلى رماد، لذا فقد حاول الروائي إيجاد بديل يكون أكثر ملاءمة لطبيعة الرماد فوقع اختياره أخيرا على الدالة "نثار".

ويظهر لنا أن واسيني قطع شوطا لا باس به في رحلة البحث عن هذه المفردة فمن جغرافية الأجساد المحروقة[3] إلى خارطة الأجساد المحروقة[4] وصولا إلى نثار الأجساد المحروقة. وهذا الأمر يعكس حرصا من طرف الكاتب على إخراج أعماله خالية من أي نقص.

4- واسيني الأعرج والعنونة باسم المكان:

شكّل المكان، إلى جانب كونه عنصرا أساسيا في بناء الرواية لأنه «هو الذي يجعل من أحداثها شيئا محتمل الوقوع»[5]، أحد المحطات الملفتة للنظر من حيث صياغة العناوين الروائية، فقد عنون عبد الرحمان منيف روايته بشرق المتوسط إضافة إلى روايته مدن الملح، كما اختار نجيب محفوظ القاهرة الجديدة، بين القصرين كعناوين لرواياته، أما الطيب صالح فقد فضل موسم الهجرة إلى الشمال.

---

[1] ينظر: واسيني الأعرج، جسد الحرائق، ص19

[2] الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، ج2، ص136

[3] ينظر: كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص95

[4] ينظر: عبد اللطيف الراوي، وقفة على خارطة الأجساد المحروقة، مجلة آمال، الجزائر، ع48، 1979، نقلا عن واسيني الأعرج، جسد الحرائق، ص9

[5] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص65

وبالعودة إلى الأدب الجزائري نجد الدروب الوعرة لمولود فرعون، وريح الجنوب لابن هدوقة، إضافة إلى واسيني الأعرج الذي شكل المكان بالنسبة إليه أحد المصادر الرئيسة في استنباط العنونة إذ نحصي له مجموعة مهمة منها: البيت الأندلسي، سوناتا لأشباح القدس، جملكية آرابيا، رماد الشرق، سيدة المقام هذا بالنسبة للعناوين الرئيسة وبالعودة إلى العناوين الفرعية نجده يذيل رواية حارسة الظلال بعنوان"دون كيشوت في الجزائر"، والأمر ذاته يقال بالنسبة لرواية ضمير الغائب التي أعقب عنوانها الرئيس بعنوان فرعي هذا نصه"الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر".

إن المكان الذي ينفتح عليه النص الواسيني تراثي أو واقعي تربطه به علاقة جدلية (القدس، آرابيا، الشرق، البيت، مدن البحر، مسالك، الجزائر)، فهذه الفضاءات تظهر مرة حميمة لأنها وطن الولادة، ومرة أخرى ساخطة نتيجة لممارسات أهلها. وهذه الجدلية هي التي جعلت الأعرج يتأرجح في مواقفه « أشتهي القرية لأنها تعيدني بصلتي الأولى لكني لا أريدها أن تحدد مساراتي الحياتية المستقبلية... المدينة هي إذن رديف الحرية والحرية بالنسبة لي شيء مقدس إلى أبعد الحدود»[1]. وما تجدر الإشارة إليه أن المكان في روايات الأعرج جاء مكرّسا للفجائعية بدءا من العنوان، نتيجة ربطه بألفاظ سوداوية من مثل (اغتيال، رماد، أشباح، أبواب الحديد، الأندلسي).

5-المركب الإضافي صيغة مهيمنة:

شكّل المركب الإضافي في الروايات المدروسة ظاهرة ملفتة للنظر (جملكية آرابيا، ضمير الغائب، شرفات بحر الشمال، حارسة الظلال، طوق الياسمين، أصابع لوليتا، أنثى السراب، كتاب الأمير، أحلام مريم الوديعة، جسد الحرائق)، «ومما تعارف عليه أهل الاختصاص من

[1] سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص390

أن المتحصل من المركب الإضافي أن يدل جزء اللفظ على جزء المعنى، فإذا ركب الجزآن أفاد المجموع منهما معنى جديدا»[1]، ومنه فالأعرج من خلال هذا المركب يبحث عن المعنى الجديد والفريد، وهذا بالفعل ما تحقق من خلال تشكيل عناوين مغرية منفتحة على أكثر من تأويل. يضاف إلى ذلك أن الابتداء بالاسم يحيل على الخفة، وهذا ما أثبته سيبويه في كتابه حين قال: «واعلم أن بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء، لأن الأسماء هي الأولى، وهي أشد تمكنا... ألا ترى أن الفعل لا بد له من الاسم وإلا لم يكن كلاما، والاسم قد يستغني عن الفعل»[2].

[1] سيمياء التراكيب في مجموعة (بالياقوت تدلت عناقيدها) لسلام محمد البناي
http://www.kitabat.com/ar/print/24072.php

[2] سيبويه، الكتاب، مج1، تح عبد السلام هارون، هيئة الكتاب المصرية، مصر، دط، 1975، ص20. 21

الفصـــــل الثـــالـــــث:

إستراتيجية عتبات الإهداء والتصدير

والهامش وعلاقتها بالمتن السردي في روايات

واسيني الأعرج

1-عتبة الإهداء:

1-1-تمهيد:

شكّلت عتبة الإهداء إحدى المحاور الرئيسة التي جذبت المشتغلين على النصوص الموازية، لذا فإننا نجد العديد من الدّراسات التي اهتمت بأنواعه، ودلالاته وشعريته، ومن أمثلة هذه الدّراسات تلك التي قام بها جميل حمداوي في كتابه شعرية النص الموازي[1]. ومصطفى سلوي في كتابه عتبات النص المفهوم والموقعية والوظائف، والذي يقترح تسميته بـ: (العتبة الفارغة)[2]؛ لأن غيابه من الكتاب لا يطرح أي مشكل -حسبه- سواء من الناحية العلمية أو الجمالية. في حين يرى عبد الفتاح الحجمري أن الإهداء « تقليد ثقافي عريق لأهمية وظائفه وتعالقاته النصية»[3].

والإهداء لغة مشتق من مادة هدي فقد جاء في لسان العرب ما يلي «أهديت الهدي إلى بيت الله إهداء. وعليه هدية. أي: بدنة. الليث وغيره: ما يهدى إلى مكة من النعم وغيره من مال أو متاع فهو هدي»[4]. أما القاموس المحيط فجاء فيه «والهدية...ج هدايا وهدَاوَى وتكسر الواو وهداوٍ وأهدى الهدية وهدّاها والمهدى الإناء يهدى فيه والمرأة كثيرة الإهداء والهداء أن تجيء هذه بطعام وهذه بطعام فتأكلا معا في مكان»[5]. ومنه فإن دلالته اللغوية- نقصد الإهداء- لا تخرج عن معاني الهبة والعطاء.

[1] ينظر: جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 96- 115.
[2] مصطفى سلوي، عتبات النص، ص 255.
[3] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، ص26.
[4] ابن منظور، لسان العرب، مج6، ص4642
[5] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج4، ص395

هذا بالنسبة للتعريف اللغوي أمّا الاصطلاحي فهو يقترب كثيرا من المعاني اللغوية السابقة الذكر إذ « يقصد بالإهداء ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق، أو الحبيب، أو القريب، أو الزميل، أو المبدع، أو الناقد، أو إلى شخصية هامة، أو مؤسسة خاصة أو عامة. وذلك في شكل هدية أو منحة أو عطية رمزية أو مادية، والهدف من ذلك هو تأكيد علاقات الأخوة، وخلق صلات المودة»[1].

وقد ميّز جيرار جينيت في كتابه عتبات بين نوعين من الإهداء؛ الأول منهما إهداء الأثر، والذي يتفرّع بدوره إلى عدة أنواع يحددها نوع المهدى إليه، فقد يكون هذا الأخير صديقا أو قريبا فيكون الإهداء خاصا، كما قد يكون المهدى إليه شخصية سياسية أو ثقافية فيكون الإهداء تبعا لذلك عاما، كما قد يكون الإهداء ذاتيا أو رمزيا.

أما النوع الثاني منه فيتمثل في إهداء النسخة، وهذا القسم من الإهداءات يكون في معارض وحفلات البيع بالتوقيع التي «يفسّرها البعض بتراجع عدد القرّاء مما دفع بالناشرين إلى اختراع هذه الظاهرة لجلب أكثر عدد منهم لا غير ذلك أن هؤلاء الذين ستعج بهم قاعات التوقيع يكون همّهم في غالب الأحيان الحصول على توقيع الكاتب، فإهداء النسخة خلافا لإهداء الأثر لا يدع مجالا للشّك في هوية المهدي (dédicateur) لأنه سيكتب الإهداء بخط اليد وسيوقّع أسفله»[2].

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص97
[2] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص40

وقد عدّد عبد المالك أشهبون في كتابه عتبات الرواية مجموعة من الوظائف تتعدى نص الإهداء بوصفه إهداء ومنها:

- الوظيفة الأخلاقية التربوية، وتظهر من خلال الإهداءات الخاصة التي توجه لأقارب الكاتب، وأصدقائه ومن لهم فضل عليه وحظوة لديه.

- الوظيفة الأيديولوجية وتتجلى عن طريق تضمين نص الإهداء مجمل الأفكار والمواقف تجاه المجتمع والسياسة.

- وظيفة البوح والمكاشفة التي تتحقق عندما تتمكن الذات من التنفيس عما يجيش في صدرها.

- وظيفة جمالية وتتجلى عن طريق الصياغة اللغوية المميزة والرؤيا الشاعرية، وطبيعة إيراد التيمات المعبّر عنها في نص الإهداء[1].

1-2- عتبة الإهداء في روايات واسيني الأعرج:

إذا كان بعض الدارسين يرون أن « للإهداء مجموعة من الخصوصيات لا يمكنه أن يتخلى عنها أبدا، على رأسها الفقر اللغوي الذي يطبع بنيته»[2]. فإن واسيني الأعرج خرق هذه القاعدة في روايته أنثى السراب التي دبّجها بإهداء خاص طويل إلى ابنته ريما هذا نصه:

« ريما ابنتي وحبيبتي...

[1] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص240
[2] مصطفى سلوي، عتبات النص المفهوم الوظائف والموقعية، ص261

شكرا لك. وحدك فهمت جيدا سرّ هذه اللعنة، وهذا الخوف السّاحر والجنون العاري الذي اسمه الأدب. مجرد ألم من امرأة ورقية معلقة في شجرة الجنة، لم يعد شيء يهمّها بعدما قبلت بكل الخسارات. تريد فقط أن تنزل إلى هذه الأرض لاستعادة صراخها ولحمها وحواسها الضائعة. من سطوة اللغة، ومن سلطان الكاتب نفسه. وتقسم هذه المرة، إنها لن تحاسب إبليس على سحره، بل ستتواطأ معه. تجلس بصحبته تحت شجرة الغواية. وتطلب منه بإصرار، أن يأخذها من يدها كمن يدعو عشيقته إلى حلبة الرقص، ويقطف لها تفاحة أخرى بيديه المرتعشتين، ويضعها في فمها قطعة قطعة، مثقلة بنبيذ الشهوة، لتشعر بلذة ذوبانها الهادئ تحت لسانها، وتكتشف معه أكثر المسالك دهشة وهبلا. لقد أدركت، متأخرة قليلا، أن دنيا واحدة عاشتها، لم تكن كافية لإشباع جوعها الأبدي للنور ونهمها للحياة.

شكرا لك ريما. عرفت بسرعة وأنت تتلمسين رؤوس أصابعي المنداة بحبر الكتابة وعطر الكلمات ، أنه لا حقيقة تعلو على حقيقة الأدب. نحن لا نكتب في النهاية سوى حياة موازية، سندها الخفي إشراقات مرتبكة، ولغة تضعنا على حواف المستحيل»[1].

نلاحظ من خلال صياغة الإهداء أنه يندرج في إطار الإهداء الخاص، إذ توجه به واسيني الأعرج إلى ابنته ريما اعترافا منه بجميلها. ولكن رغم هذه الخصوصية التي يتميز بها هذا الإهداء فإنه شكّل مصاحبا نصيّا محفّزا على قراءة النص. فهو في الأساس شكل ضغطا مركزا للنص الأدبي، وخلق علاقة وطيدة بالنص الإبداعي التخييلي من خلال الوظائف المنوطة به « إذ يلخصه، ويوضحه، ويشرح علاماته، ويوضح دلالاته، ويلمّح إلى سياقه النصي والذهني والخارجي »[2]، ويرسخ فكرة الرواية، لأن الصراع الذي كان بين ليلى وسينو كان في الأساس

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، صفحة الإهداء
[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص109

اختلاف في الآراء، فهي تذهب إلى القول بأن الكتابة تقوم على قتل الحقيقة في حين يراها هو نوعا من أنواع إحيائها. وقد ورد في النص المتن مجموعة من النصوص التي ترسخ هذه الفكرة التي ضغطها نص الإهداء ومن ذلك هذه النماذج :« المطلوب من الكتابة فقط أن ترى الحقيقة، حقيقتها. لا توجد في الدنيا حقيقة واحدة»[1]. « مريم ليست أكثر من لغة ظل لحقيقة هاربة ومستعصية»[2].« لا تقوم الكتابة إلا على قتل الحقيقة يا سينو؟»[3].

إن هذه الجدلية كانت مدار الرواية، وإن كان سينو يرى في الكتابة وجها من أوجه الحقيقة المتعددة، فإن ليلى تراها صدى لحقيقة واحدة. ومن هنا تنهض الكتابة بوظيفة ثورية ضد المسكوت عنه. ولعل هذا ما جعل الروائي يلمّح إلى ما كانت تطمح إليه بطلته التي أرادت استعادة هويتها عن طريق الصراخ/الصوت الذي سرعان ما يتلاشى خاصة وأنه صوت أنثوي هش ومهمّش. في حين آمن هو بقيمة « المكتوب وبقائه مقارنة بهشاشة الشفوي »[4].

وقد حمل هذا الإهداء في طياته لمسة تلخيصية إغرائية، وما يعزّز لدينا هذا المذهب مجيء جزء من هذا الإهداء على ظهر الرواية، لتكون للقارئ العابر فرصة قراءته في عجالة قبل أن يتورط في قراءة النص كلّه ليفك شفرة الإهداء «ذلك أن عالم القارئ يُسَيِّجه الغموض من كل جوانبه في المراحل التمهيدية للقراءة، وتأتي هذه الإهداءات لتزيل بعضا من هذا الغموض»[5].

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص237
[2] المصدر نفسه، ص266
[3] المصدر نفسه، ص236
[4] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص40
[5] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص204

وإلى جانب ذلك كلّه نجد الوظيفة الجمالية حاضرة من خلال الصياغة اللغوية الشاعرية المميزة، والتي أهّلت نص الإهداء لأن يتمظهر فوق جزء مهم من الرواية ألا وهو الغلاف الخارجي.

أما رواية طوق الياسمين فهذا نص إهدائها:

«إلى

زينب، صديقتي الغالية

شكرا فقد منحني حبك وصبرك فرصة أخرى لأن أكون كما أشتهي، في أصعب الظروف وأحلكها، وأنظر بعين أخرى إلى الجنون والأقدار الصعبة التي كادت أن تعصف بنا في الصيفين الهمجيين من سنتي 1984 و1994 حين تواطأ ضدنا الله والقتلة والمأزومون.

وإلى

صديقي الحاضر دوما: عيد عشاب

الذي انسحب بصمت من الدنيا مثلما جاءها بعد أن فتح لي باب الياسمين وكشف لي أنواره وأسراره. عاش ما كسب، مات ما خلى. عشت وحيدا يا صديقي ومتّ وحيدا بعد أن نسيك بسرعة الذين عرفوك وخدمتهم بطيبتك المعهودة وتفانيك »[1].

يندرج هذا الإهداء في إطار الخاص منه. فزينب هي زوجة الكاتب وشريكته في رحلته الحياتية وقد أهدى لها رواياته أكثر من مرة، مما يؤهلها افتراضا لأن تكون القارئ الأمثل فـ« ما دام هذا المهدى إليه يحوز قصب السبق في مساحة الإهداء المفعمة بالتقدير والامتنان؛ فهو

[1] واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص7

بالمقابل الأقدر، بشكل افتراضي، على تفكيك الشفرات الخاصة التي يتضمنها الإهداء أولا، والعمل الأدبي بعد ذلك، مع طموح الكاتب الحثيث في أن يولي المهدى إليه كتابه هذا بعناية استثنائية، تتناسب وخصوصية استهدافه بصفته قارئا أو صديقا اصطفاه الكاتب من دون سواه »[1].

ولا شك أن زينب الأعوج هي أقدر القراء على فك شفرات النص/الإهداء لأنها مطلعة على أحداث الصيفين الهمجيين من سنتي 1984 و1994 ومعنية بها فسنة 1994 كانت بالنسبة لواسيني سنة المنفى لأن اسمه كان في القائمة السوداء نتيجة أفكاره ضد الجماعات الإسلامية المتطرفة، وفي هذا يقول «فقد كان موقفي هو موقف أي فنان له إحساس بعصره وبلده وناسه ولا يمكن أن يسكت لأن السكوت في مثل هذه الحالات ليس شيئا آخر إلا التواطؤ مع القتلة وكنت عاجزا أن أتواطأ معهم في الوقت الذي تواطأ فيه الكثير من الكتّاب وارتأوا في ذلك رهانا حضاريا وهم لا يعرفون أنهم كانوا يناصرون رهانا خاسرا، عندما خرجت من الجزائر في 1994، ولو مؤقتا، حملت في صدري رهانا وحيدا وأساسيا: هو أن لا أصمت»[2]. هذا فيما يخص الجزء الأول من الإهداء الذي يبدو بأنه يترابط مع النص من خلال علاقة خارجية.

أما الجزء الثاني فهو موجه إلى فقيد هو صديق الكاتب عيد عشاب، ولعل هذا الأمر هو الذي طبع الإهداء بطابع الخيبة والمرارة والفقدان الذي كرّسته مقولات الصمت الموت والنسيان في مقابل عبارة واحدة احتلت صدارة الإهداء (صديقي الحاضر دوما عيد عشاب)، وهذه الفجائعية التي تطبع نص الإهداء هي صدى لتلك التي يعج بها المتن السردي.

[1] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص201. 202
[2] سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص181

ويرتبط الجزء الثاني من الإهداء بعلاقة رحمية مع النص المتن فعيد عشاب هذا هو أحد أبطال الرواية، وحضوره في نص الإهداء إصرار من طرف الروائي على إخراجه من دائرة النسيان والغياب الذي طاله من الجميع بدءا بوالده « والدي نسيني في هذا القفر. منذ أكثر من ثلاثة أشهر لم يبعث لي شيئا... بدأت أشعر أنّي بدون أب »[1]. ثم الدنيا يقول: « الدنيا بنت الكلب: كل واحد وزهره... اللي صكته، الدنيا صكته. الله غالب هذه هو المكتوب»[2]. الأصدقاء والوطن « لم يسر وراء نعشه يومها إلا أصدقاء قليلون، حتى السفارة التي أعلمت بخبر الوفاة في الليلة نفسها، ردت بعد أسبوع أنه غير مسجل لديها ضمن قوائم الجالية وبالتالي فهي غير معنية به. كان عيد وقتها قد دفن وشبع موتا »[3].

إن هذه النصوص مجتمعة تفسّر لنا إلى حد كبير سبب إيراد عبارة (صديقي الحاضر دوما)، إنها نوع من أنواع المقاومة، صرخة ضد التلاشي الذي رافق عيد حيا وميتا« عاش وحيدا ومات وحيدا »[4]. وما رسّخ هذا الحضور وعزّزه وأعطى له استمرارية زمنية كلمة (دوما) التي جاءت معادلا نفسيا لكل ذلك النسيان، وكأن الروائي ينشد لصديقه الخلود ويصرّ على حضوره في كل تفاصيل الرواية، حتى في الجزء الحميم منها.

ولا يفوتنا القول بأن هذا الإهداء وإن كان يؤدي –في جزئه الثاني– وظيفة إعلامية إخبارية على اعتبار أن نص الإهداء يقيم علاقة مع النص المتن، فهو أيضا يقوم بوظيفة أخلاقية « تجسد أصول الطاعة أو الاحترام المتبادل بين المؤلف وغيره. كما يمكن أن تعبر عن شعور بالمحبة أو الاعتزاز أو الاعتراف بالجميل أو غير ذلك»[5]. وما يجدر بنا الإشارة إليه في

[1] واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص113
[2] المصدر نفسه، ص230
[3] المصدر نفسه، ص289
[4] المصدر نفسه، ص289
[5] مصطفى سلوي، عتبات النص (المفهموم الموقعية والوظائف)، ص267

هذا الموضع أن الناشر أو المؤلف خالف المتعارف عليه؛ وهو أن صفحة الإهداء تكون غير مرقمة، في حين حملت الرقم 7 في هذه الرواية.

أما رواية شرفات بحر الشمال فهذا نص إهدائها:

« إلى عزيز الذي غادرنا مبكرا وإلى ناديا التي كانت تشبهه.

أيتها المهبولة، في كل الوجوه أنت،

أغلقي أولا هذا الباب العاري، سُدّي النوافذ القلقة،

ثم.. قلّلي من خطايا الكلام واستمعي إلى.

لقد تعبت.

شكرا لهبلك وغرورك فقد منحاني شهوة لا تعوض للكتابة

ووهما جميلا اسمه الحب.

مثلك اليوم أشتهي أن أكتب داخل الصمت والعزلة،

لأشفى منك بأدنى قدر من الخسارة»[1].

لا يخرج هذا الإهداء عن دائرة الإهداءات الخاصة، وقد كتب الجزء الأول منه، بخط غليظ مقارنة بالجزء الثاني، وقد تضمن هذا الجزء اسمين هما "عزيز وناديا"، وإن كان هذين الشخصين مجهولين لدى القارئ فإن هذا لا ينفي وجود صلة بين الكاتب وبينهما « وهذه

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص5

إحدى وظائف الإهداء: وظيفة الإعلان عن علاقة بين المهدِي(Dédicateur) والمهدَى إليه(Dédicataire) »[1].

وحريّ بنا-في هذا المقام- الإشارة إلى شخصية عزيز داخل الرواية، التي جعلها الروائي رمزا للظلم الذي تعرض له الكثيرون « حبيبي الغالي عزيز. كم هي مضنية مسالكك أيها الغريب... هكذا تنسحب من الدنيا بصمت مثلما جئت. بدون ضجيج، على إيقاع خافت لأم دفنت في قلبها، منذ أكثر من أربعين سنة، زوجها الذي لم تعرف قبره مطلقا »[2].

وعزيز في هذه الرواية/ النص التخييلي هو شقيق لبطلها ياسين، ولكننا لم نجد فيما وقع بين أيدينا من الكتب أن لواسيني الأعرج أخا شقيقا قتل في العشرية السوداء، ولكن يبدو أن الأخوة هنا معنوية أكثر منها حقيقية. أما بالنسبة لناديا فلم يرد في النص التخييلي أي إشارة إليها ولكن يبدو أنها تتقاطع مع عزيز في كثير من الأشياء.

هذا فيما يخص الجزء الأول من الإهداء أما الثاني منه، فقد أتى مبهما لأن الكاتب أعرض عن ذكر اسم المهدَى إليه واكتفى بصفة المهبولة، وهذا التكتم « لا يخلو من دلالات نفسية وثقافية »[3]. هذه الأخيرة التي يمكننا أن نستجليها من خلال النص المتن « العاقل في هذه البلاد هو المهبول »[4]. إذا فهذا الهبل فيه الكثير من العقل، هو فرصة لكي يحيا الإنسان كما يشاء هو لا كما يريد له المجتمع وهذا يتوافق كثيرا مع المثل الشعبي القائل «دير روحك مهبول تشبع كسور»[*]. وما يدل على إيجابية هذا الهبل هذه الجملة التي وردت في نص

[1] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص38
[2] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص204
[3] عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، 212
[4] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص46
[*] ويعني هذا المثل أن الإنسان المجنون هو المرتاح الوحيد أمّا ذو العقل فهو في شقاء.

الإهداء "شكرا لهبلك"؛ لأنه بالنسبة إلى الكاتب مصدر إلهام فهو الذي فتح له شهية الكتابة.

كما أن عبارة "في كل الوجوه أنت" ترتبط بحالة البحث والضياع التي كان يعيشها بطل الرواية النحّات، ولعل أبرز ما يدلل على هذا "تمثال المرأة التي لا رأس لها"، والتي لا تمثل في الأخير إلا خيباته «لا أدري ما السحر الذي قاد الناس نحو قصة هذه المرأة الثلاثية: زليخة ونرجس وفتنة المهبولة »[1].

والكاتب يطالب مهبولة الإهداء بالتقليل من خطايا الكلام، وهو الوضع نفسه الذي مارسته مهبولة النص التخييلي « تصمت فتنة. تخبئ دمعاتها الرمادية وتنسحب فجأة من المكان»[2]. إن هذا الانسحاب هو الذي أعطى للبطل فرصة الكتابة التي طالب بها في الإهداء. هذا المكتوب/الصامت الذي تجسد في الرسائل الخمسين التي كان يبعثها إلى نرجس، والألف التي بعثها إلى فتنة دون أن يتلقى ردا من طرفهما. لذا فهو يطالب بحقه في الاستماع إلى شجونه وآلامه، وهذا الأمر لا يتأتى له إلا عن طريق قراءة تلك الرسائل.

من خلال ما سبق نستشف أن مقولة الصمت والكتابة ظلت مهيمنة على نص الإهداء والإبداع معا، إنه صمت القبر الذي اختار عزيزا وزليخة، وصمت العزلة/المنفى الذي اختاره ياسين وقبله فتنة ونرجس/حنين « المنفى هكذا يبدأ بمزحة ثم بليلة رومانسية نتذكّرها طويلا قبل أن نتهاوى كالورق اليابس في العزلة التامة»[3]، حيث يسود الهدوء والسكون. فهذه الكتابة ليست إلا نتيجة حتمية لذلك الصمت، لتتحول هي بدورها إلى صمت من نوع آخر.

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص120
[2] المصدر نفسه، ص93
[3] المصدر نفسه، ص316

هذا بالنسبة لعلاقة الإهداء بالنص المتن، أما بالنسبة لعلاقته بالقارئ فإن الكثير من الباحثين يرون أن العلاقة بينهما هي علاقة توجيهية « أي أن المؤلف يرسل من خلال نص الإهداء ومساحته الضيقة خطابا توجيهيا إلى القارئ »[1]، وعلى هذا الأخير أن يحاول فك شفرات هذا النص المضغوط، خاصة إذا كان نص الإهداء مثبتا على ظهر الرواية كما هو حاصل مع شرفات بحر الشمال، فالتكرار« يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام الكاتب بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه»[2]، ويدفعه إلى البحث عن تأويل النص المكرّر.

أما رواية ذاكرة الماء فقد وشّحها واسيني الأعرج بإهداء جامع، ذكر فيه الأم والوطن والزوجة والأولاد، هذا نصه:

« ذاكرة الألم والشوق، أمي.

وطن الخوف والرماد، بلادي.

طفولة الضباب، ريما وباسم.

صديقة المنافي والنور، زينب.

لاشيء في هذا الأفق، سوى الكتابة.

وتوسد رماد هذا الوطن البعيد »[3].

[1] مصطفى سلوي، عتبات النص، ص268

[2] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، 242

[3] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، منشورات الجمل، بغداد بيروت، ط1، 1997، ص الإهداء

لا يخرج هذا الإهداء عن دائرة الإهداءات الخاصة التي عُرف بها واسيني الأعرج، ولكن هذا لا ينفي بشكل من الأشكال علاقته بالنص المتن الذي تشكّل فيه الابنة ريما والوطن أكبر ركائز الرواية ومحاورها، إذ أن العبارة الأخيرة من الإهداء رسخت معاني الألم والعذاب النفسي الذي سيطر على كل الرواية وحتى على الجزء الحميم منها، وهذا ما يعترف به واسيني الأعرج في إحدى حواراته حيث يؤكد قائلا: « تحولت تيمة الإرهاب إلى حالة تثبت تبررها كثافة الحالة التي عاشها الشعب الجزائري وعشتها معه»[1]. وهذه الحالة انطلقت من الوجدان النفسي للكاتب لتعمّ كل الرواية ثم انسحبت على الإهداء؛ لأنه جزء من هذا الوجدان.

ومنه فهذا الإهداء لم يخرج عن الإطار العام للرواية المشحون بكل معاني الخوف، الألم والحسرة التي حملتها كلمة الرّماد التي تحيل على الاندثار والاضمحلال، وهذا المعنى يتواتر في نص الرواية في أكثر من موضع منها « مثقلا برماد الذاكرة »[2]. وهذا النص يؤكد لنا ما ذهب إليه نبيل منصر في دراسة له حول تحوّل الإهداء إلى استهلال في قوله « وهذا الانزلاق في الوظيفة لا يمكن تفاديه، خاصة وأن مقصدية المؤلف في رسالة الإهداء تتجه غالبا، ولو بدرجات متفاوتة، إلى تبرير اختيار المهدى إليه بعلاقة مناسبة تجمعه بالعمل »[3]. وهذا هو الحاصل مع نص ذاكرة الماء الذي تلعب فيه الابنة ريما دورا يتشابه كثيرا مع الوصف المقدّم في نص الإهداء، ومن تلك النصوص « عيد ميلاد ريما هذه السنة، مرّ حزينا. قضيناه وحيدين أنا وريما وفاطمة، بعيدين عن مريم وياسين»[4].

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص10
[2] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص11
[3] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص49
[4] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص146

وما تجدر الإشارة إليه أن نص الإهداء قد تغيّر في رواية ذاكرة الماء في النسخة الصادرة عن دار رؤية سنة 2012 حيث جاء على الشكل التالي:

«يما ميزار، زينب، باسم، وريما.

لاشيء في هذا الأفق، سوى الكتابة وتوسد رماد هذا

الوطن البعيد»[1]

أما رواية حارسة الظلال فقد جاء نص الإهداء فيها على الشكل التالي:

« الحبيبة الغالية نجاة، أيتها الجرح الصامت،

وحدك تعرفين كم أن الدنيا هشة وقاسية،

وفي أحيان كثيرة غير عادلة.»[2] .

لا يختلف هذا الإهداء عن سابقيه من حيث نوعه، إذ هو موجه إلى شقيقة زوجته زينب الأعوج ولذلك فهو يندرج ضمن إطار الإهداءات العائلية وهنا تتحقق الوظيفة الأولى الموكلة بالإهداء وهي وظيفة الإعلان عن علاقة بين المهدي والمهدى إليه (الوظيفة الأخلاقية)، ولكن كمال الرياحي في تحليله لنص هذا الإهداء أشار إلى علاقته الوطيدة بالنص الروائي، كونهما يدوران في فلك مقولة الصمت التي هيمنت على الخطابين[3].

[1] المصدر السابق، صفحة الإهداء
[2] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص7
[3] ينظر :كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص39.38

إن صمت نجاة في نص الإهداء رافقه إسكات لحسيسن في النص المتن عن طريق قطع لسانه « فقد استؤصل الضرر المركزي [وأصبح] رجلا صالحا ومواطنا نموذجيا»[1]. فنجاة جرح صامت تملك معرفة ترفض قولها، وحسيسن مجروح لذلك يقرر أن يصمت لأن الحقيقة مؤذية «أرجوكم لا تصدقوا شيئا مما قلت. كل ما صدر مني تخريف في تخريف مصدره الانهيار العصبي. أنا الآن إنسان مجروح بل معطوب في عمقه. فقد أقسموا في حضرتي أن لا يخطئوني في المرة القادمة إذا صدر مني أي شيء»[2].

ومن بين الإهداءات الملفتة للنظر ذلك الذي حملته رواية جسد الحرائق، فهو أقرب للعتاب منه إلى الإهداء، كما أنه شغل مساحة ثلاث صفحات كاملة مما ينفي نفيا قاطعا تعميم فكرة الفقر اللغوي، ومنه فإن الكاتب هنا حوّل نص إهدائه إلى خطاب أو رسالة[3]. وهذا بعض من نص الإهداء:

«**شهداء، منذ نصف قرن ينامون هناك.**

إلى أحمد، والدي الطيب .

أغفر له أنه سافر إلى باريس في وقت مبكر، ولم يكن حاضرا يوم ولادتي...

وأغفر له أذاه لأمي التي كلما تذكّرته نسيت كل شيء، وقالت كان رجلا طيبا...

وأغفر له موت زوليخا، أختي الطيبة، غبنا على غيابه...

وأغفر له تيه الغربة القاسي، وعشقه لامرأة غربية، كادت أن تنسيه وجه أمي الطيبة.

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص16
[2] المصدر نفسه، ص214
[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، 95

وأغفر لعشيقته كل الحماقات التي ارتكبتها معه...

وأغفر لباريس، مدينة الدهشة والحماقات والغواية، التي كانت سخية معه بطريقتها...

وأغفر حتى للسجانين ذوي الوجوه الملساء والملامح المسطّحة الذين أخرجوه من معتقله، بعد منتصف الليل، واقتادوه نحو المقبرة السرية...

أغفر للهواء الساخن الذي شرب من دمه وروحه...

وأغفر لتربة بلدتي القاسية...، لأنها شربت من دمه ذات صيف من سنة 1959...

وأغفر... الذي صنع له قدرا استثنائيا لم يكن يريده أبدا...

لكني...لكني...

عذرا...لا **أغفر** لورثاء التربة والدم، لأنهم أخفقوا في أن يبنوا وطنا للحب والخير، كما عاهدوه، وحوّلوا التاريخ إلى لعنة، والبلاد إلى حفنة رماد ومرتع للقتلة والعصابات...»[1].

وقد ورد نص هذا الإهداء/الخطاب بخطين متفاوتين من حيث السمك؛ فقد جاء الجزء الأول من الإهداء مختلفا من حيث الصياغة والحجم والطول عن الجزء الثاني. فالأول إهداء خاص من ابن إلى والده الذي لم يشبع من رؤية وجهه. أما الثاني فعتاب مختلط بكثير من الشفقة التي تنسحب مع المقطع الأخير حين يغيّر الكاتب لهجته ويعلن عدم مسامحته لورثة الدم والتربة كما يسمّيهم.

إن التكرار في نص الإهداء شكل لمحة نفسية دالة، إذ تواترت كلمة أغفر عشر مرات، في مقابل لا أغفر التي وردت مرة واحدة والتي استطاعت أن تعادل نفسيا كل ذلك الغفران؛

[1] واسيني الأعرج، جسد الحرائق، ص5-7

لأنها احتلت نهاية الخطاب فشكّلت بذلك بؤرته، وعكست لنا مختلف التراكمات النفسية، الاجتماعية والاقتصادية التي جعلت الكاتب يعلن عدم غفرانه لورثة الدم والتراب.

إن نص الإهداء نسج علاقة رحمية مع النص المتن، فالسخط والخيبة المهيمنان على المقطع الأخير من الإهداء ينسحبان على الرواية بأكملها «دنيانا سرقها منا ورثة الثورة المقدسة الذين استولوا على كل شيء، لهم ولأولادهم، وطلبوا منا أن نصفق لخطاباتهم الجوفاء»[1]. وتستمر الفجائعية حتى النفس الأخير من الرواية «اليوم زادت قائمة الشهداء شهيدا سقط. يقال أن قطارا مجنونا طحنه وأتلف وجهه وحلمه الصغير الذي هربه من وطن النسيان»[2].

يعالج الإهداء والنص الحالة التي كانت تتخبط فيها جزائر ما بعد الاستقلال، والتي دفعت بشبانها إلى مغادرة البلاد بحثا عن أمل لم يوفّره لهم بلدهم الذي ورثت دماء شهدائه أقلية قليلة حكمت البلاد واستبدت بأهلها فتولّد الحقد المعبر عنه في نص الإهداء من خلال صيغة "لا أغفر"، ومن خلال المتن السردي؛ لأن هؤلاء هم أسباب كل المآسي التي حصلت وتحصل للجزائريين.

وانطلاقا من هنا فإنه لا يختلف اثنان حول الغاية التي يرومها نص هذا الإهداء، إنها الغاية الأيديولوجية وهذا لأن الكاتب ضمّن الإهداء «حالة الغليان الاجتماعي والمد السياسي، أو حالة الانكسارات التي عاشها ويعيشها الكاتب، وخيبة أمله في الحلم بمجتمع عادل، حر وديمقراطي بعد مراحل ما بعد الاستقلال»[3].

[1] المصدر السابق، ص55
[2] المصدر نفسه، ص159
[3] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص240

2- عتبة التصديرات:

2-1-تمهيد:

تعدّ التصديرات من أهم المصاحبات النصية التي عُني الروائيون باختيارها، نتيجة للمكان الاستراتيجي الذي تتموقع فيه* إضافة إلى الوظائف التي تؤديها إذ تشدّ انتباه القارئ إلى الموضوع ناهيك عن قدرتها التكثيفية إذ تعتمد « التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص »[1]. وتختلف أشكال التصدير وتتنوع، فمنها ما يكون نثرا ومنها ما يأتي شعرا، ومنها الطويل ومنها القصير. وإلى جانب الاختلاف في الشكل هناك اختلاف فيما بينها في المضامين. وقد أشار عبد الفتاح كيليطو نقلا عن القزويني إلى هذه الاختلافات حيث يقول « لقد اعتنى النقّاد العرب بهذه المسألة وميّزوا أشكال الاستشهاد التالية: الاقتباس، وهو التمثل بنص قرآني أو بحديث نبوي، التّضمين وهو الاستشهاد ببيت أو بعدة أبيات من الشعر، الحل، وهو نثر بيت من الشعر، العقد، وهو عكس الحل، التلميح، ويعني إشارة إلى قصة مشهورة أو اسم معروف »[2].

أما عبد الرزاق بلال فيرى أن مصطلحات المقدمة، التمهيد، المدخل، المطلع والاستهلال متداخلة فيما بينها ولا وجود في معاجم اللغة العربية لفوراق حاسمة بينها، وإن مال إلى القول بأن «مصطلحات التمهيد والمدخل والتصدير [غالبا] ما ترد متلازمة، ولا تكاد في معناها العام تخرج عن مفهوم المقدمة»[3].

---

* جاء في مادة صدر «الصدر أعلى مقدم كلّ شيء وأوله، حتى إنهم ليقولون صدر النهار والليل، وصدر الشتاء والصيف.... وصدر الأمر أوله»، ابن منظور لسان العرب، مج 4، ص2411

[1] ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، سورية، ط3، 2009، ص24

[2] عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط8، 2011، ص87

[3] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص36

وقد وظّف الروائيون العرب هذا المصاحب النصي، وحرصوا على توشيح نصوصهم الروائية به، ولولا هذه الأهمية البالغة المنوطة به لما استرعى كل هذا الاحتفال. فنجد عبد الرحمان منيف يصدّر روايته شرق المتوسط بمواد من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وهذا التصدير لم يأت عبثا بل ليدل به الكاتب على وضع متأزم ومفارقة بين ما هو كائن وما يفترض أن يكون[1]. أما محمود درويش فاختار لنفسه تصديرا شعريا ينسجم مع الجنس الأدبي الذي يقدم له «ومن خصوصيات هذه المقدمات الشعرية– إلى جانب كونها من جنس المقدم له– أنها تكاد تلخص التجربة الشعرية لدى أصحابها وتبوح بها.»[2].

والتصدير كغيره من المصاحبات النصية الأخرى يَضمَن عدة وظائف منها: وظيفة التعليق على العنوان والنص، فهو يبرّر الأول ويحدّد دلالة الثاني، إضافة إلى وظيفة الكفالة أو الضمّان الغير مباشر؛ لأن الكاتب يدرج هذا النوع من التصديرات من أجل شهرة قائلها فتنزلق شهرة هذا الأخير على عمله، أما الرابعة فهي وظيفة الحضور والغياب التي يمكن لها أن تدلّنا على أشياء كثيرة منها جنس الكتاب وعصره ومدى ثقافة مستخدمه[3].

2-2-عتبة التصدير في روايات واسيني الأعرج:

إن واسيني الأعرج واحد من الروائيين العرب الذين وعوا أهمية هذا النوع من المصاحبات النصية فحرصوا على إثباته في مستهل رواياتهم. وقد تشعبت الموارد التي استقى منها واسيني تصديراته وتعددت فمنها الديني ومنها التاريخي، ومنها النثري ومنها الشعري إلى غيرها من المصادر.

[1] ينظر: عبد الرحمان منيف، شرق المتوسط، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب، تونس، 1989
[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص46
[3] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، 111. 112

وقد صدّر واسيني رواية جملكية آرابيا بشاهدين اثنين، الأول منهما آية قرآنية وهي قوله عز جل شأنه ﴿ولا تحسبنّ الله غافلا عما يعمل الظالمون إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار﴾[1]، وقد ورد في تفسير هذه الآية أن « الله يملي للظالم ويمهله، ليزداد إثما، حتى إذا أخذه لم يفلته... والظلم –ههنا– يشمل الظلم فيما بين العبد وربه، وظلمه لعباد الله »[2].

أما الشّاهد الثاني فهو مقتبس من كتاب الأمير لنيكولا ميكيافيلي حيث يقول: «على الأمير أن يقرأ قصص الأولين من الذين سبقوه، وأن يعتبر أعمال الجيدين منهم، ويرى كيف حكموا في فترة الحروب والقلاقل، أن يتأمل أسباب انتصاراتهم وهزائمهم حتى يهتدي بهذه ويتجنب تلك »[3]. ويرى المهتمون بالعتبات النصية أن التصدير يضطلع بوظائف غير صريحة لأن مؤلفي الروايات لا يفصحون في متونهم السردية عن الغاية من وراء هذا التوظيف. وبالتالي تبقى قراءته في ضوء العنوان والمتن السردي مرتبطة بثقافة القارئ وقدرته التأويلية « أما إذا لم يرضوا [نقصد المؤلفين] بتأويل القراء لآثارهم، فإنهم يعمدون أحيانا إلى تفسير ما غمض منها في غضون نصوص مصاحبة لاحقة »[4].

إن الذي لا شك فيه هو أن الروائي وضع هذه النصوص ليضيء بها نصه، فهي بمثابة إشارات توجيهية نحو قراءة مخصوصة، وبالتالي فيمكن للقارئ أن يقرأ نص الشاهد في ضوء العنوان والنص السردي معا، فالشاهد الأول مثلا نص مقدس منزه عن الخضوع لأي سلطة بشرية لأنه قانون رباني سرمدي، ومن هنا أخذ سلطته وقوته. وكلمة "الظالمون" هنا تحيل على الحكام لأنهم أكثر قوة وبطشا، ولما عجزت الشعوب العربية –من خلال المتن السردي– عن

[1] سورة إبراهيم، الآية42

[2] عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تح عبد الرحمن بن معلا اللويحق، دار ابن حزم، ط1، 2003، ص403

[3] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص5

[4] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص153

مواجهة ظلم الحكام على مدار أربعة عشر قرنا جعل الأعرج الخلاص بيد قوة أعلى هي قوة الله عز وجل. ومن هنا نلحظ أن الشاهد القرآني انفتح على العنوان الفرعي(أسرار الحاكم بأمره، ملك ملوك العرب والعجم والبربر، ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر)، لأن الظلم الأكبر هو أن لا يحكم الإنسان بأمر الله بل بأمر نفسه، والنفس أمارة بالسوء/الظلم« ومن هنا أضحى إيراد الشاهد ضربا من ضروب احتيال الكاتب لفضح النظام السياسي المتحكم في مجتمعه، من دون أن يواجه سلطة الرقابة مواجهة صريحة»[1]. وبالتالي فقد تحققت وظيفة التعليق الأولى لأن العنوان جملكية آرابيا جاء مبنيا على التشكيل الساخر.

إن الأمر نفسه يمكن أن يقال عن نص ميكيافلي الذي جاء في شكل نصيحة لكل طامح في الحكم، ولكن الحاكم بأمره يرفض نصيحته في المتن السردي بقوله « أنا لا أقبل بمن يعطيني دروسا في السلطان وهو سيء السيرة. هذا مكيافيلي تاعك، فصل من سلطنة فلورانسا في شتاء1513، لأنه ضبط بالجرم المشهود وهو يحضر لانقلاب مع أغوستينو كابوني و بييرباولو بوسكولي ضد الكاردينال جوليانو دي ميديسي، فحكم عليه بالحبس حتى الموت، ولكنه في النهاية استفاد من رحمة سيده، وحكم عليه بالإقامة الجبرية في ضيعته في سان كاسيانو حتى نهاية أيامه»[2].

إن هذا الرفض يؤكد لنا فكرة "الاستبداد بالرأي" وهذا يتوافق إلى حد كبير مع عنوان الرواية الفرعي"أسرار الحاكم بأمره". ومنه فالشاهد شكل حلقة وصل بين العنوان والنص السردي وهذا راجع للموقع الوسطي الذي يحتله؛ لأن« الشواهد [تتموقع] على تخوم النص

[1] المرجع السابق، ص154
[2] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص19

الأصغر والنص الأكبر-أي على تخوم العنوان والمتن- تجعلها متجهة صوب ذينك النصين تارة، ومنفتحة عليهما تارة أخرى»[1].

أما رواية أصابع لوليتا فقد اختار لها تصديرا طريفا صدر عن مشاهير الموضة العالمية إيف سان لوران وكوكو شانل، وهو تصدير يتناسب مع الجو العام للرواية التي تدور أحداثها في صالونات عرض الموضة الراقية. وقد أورد الكاتب نص الشاهدين باللغة الفرنسية ثم أعقبهما بترجمة إلى اللغة العربية وهذا نصهما « لا شيء أجمل من جسد عار. أجمل لباس يمكن أن يغطي امرأة هو ذراعا حبيبها. لكن للواتي لم يحالفهن هذا الحظ، فأنا هنا(1983). إيف سان لوران ».« لقد أدركت دائما أني لن أكون لأي رجل، حتى ولو يحدث معي أن أنسى ذلك، أحيانا. كوكو شانل » [2].

يرى كمال الرياحي -في معرض حديثه عن التصديرات- أن الشاهد يفقد ذاكرته عندما نقتطفه من سياقه الأصلي ونضعه في سياق آخر[3]، وبالتالي لا يمكننا فهمه إلا في ضوء قراءته في ذلك السياق الأصلي ثم مقاربته بالنص الحاضن لاستجلاء العلاقات التي كونها معه؛ لأن الاستشهاد «يشكل رباطا فنيا بين أكثر من حساسية أدبية، وجها من أوجه التناص الذي يتم بموجبه، تحويل مقاطع نصية متفرقة ومنقطعة عن أصولها، وزرعها في فضاء نصي جديد، يضفي عليها طابع الاستمرارية والتلاحم، إلى حد الاندماج في الفضاء النصي الحاضن»[4].

[1] فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، ص390
[2] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص5
[3] ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص44
[4] عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية روايات إدوارد الخراط نموذجا، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، بيروت الجزائر، ط1، 2010، 117

والمتتبع لحياة كل إيف سان لوران وكوكو شانل يجدهما من أكبر المنادين بحرية المرأة من خلال الثورة التي أحدثاها على ألبستها والمساواة بين العارضات الشقراوات والسمراوات نبذا للعنصرية، وهذا ما يقر به إيف في هذا النص «إذا كانت كوكو شانل قد حررت المرأة، فأنا منحتها، بعد سنوات من هذا الإنجاز، السلطة والقدرة. وأردت أن أرافقها في هذه الحركة الكبيرة للتحرر التي عرفها القرن الماضي»[1]. إن هذا النص الذي يضعه واسيني الأعرج كتذكير هو في الأصل محاولة تفسير لسبب اختيار هذين العلمين ليكونا صاحبا كلمة الصدارة والختام، وكأن الرواية كلها ما هي إلا تكريس للحرية التي آمن بها هؤلاء؛ لأن«الحرية [في رأيه] لا يصنعها فقط الثوار المرابطون وراء المتاريس، ولا تصنعها فقط القوة السياسية، بل هي أيضا جهد يخرج المرأة تحديدا من دوائر العبودية، ويعيد إليها خياراتها العميقة.»[2].

إن هذا النص –مضافا إلى نصوص التصدير– ينفتح على الرواية من خلال مناهضة ما يحدث للمرأة من ظلم وكبت خاصة في الدول العربية التي قصرت حركاتها التحررية على الأفكار وحسب ونسيت أن الحرية تمرّ عبر كل القنوات، بما في ذلك الألبسة. إذا فالحرية ليست تغيير في النظم الاجتماعية فقط وإنما هي ضمان لأبسط الحقوق المتمثلة في حرية الفرد والمرأة على وجه الخصوص، ومن هنا نرى بأن هذه النصوص تتجاوز عالم الموضة لتتعامل مع الشروخ الداخلية للإنسان والهشاشة والجمال.

إن انفتاح هذا التصدير على المتن السردي–الهش– يتمظهر من خلال شخصية كلارا ماكسيم التي لم تصبح سوى ظلالا لماض برّاق «كلارا مصابة هذه الأيام بحالة كبيرة من الاكتئاب. وضعها غير قار. في المرة الماضية حكت لي عن حزنها بشكل غريب. تبدو لها

[1] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص497
[2] المرجع نفسه، ص496. 497

حياتها سلسلة من الخيبات المتوالية. وكثيرا ما فكرت في إنهاء حياتها قبل الموت. هو الاكتئاب الذي يصيب، عادة، عارضات الأزياء والفنانات في آخر العمر»[1]، إن عالم الأضواء الذي تضمنه الموضة يخفي وراءه شخصيات هشة مثل كلارا ماكسيم، لوليتا أو نوة وغيرهن من النساء كثير، لذا فإيف سان لوران ونتيجة إدراكه لتلك المعاناة يوجه دعمه للتعيسات منهن.

أما بالنسبة للجانب الشخصي لإيف سان لوران فهو ابن مدينة وهران، المدينة التي تمثل بالنسبة لواسيني محطة مختلفة «في وهران كان كل الناس سواسية، كلهم ملوك وكلهم رعايا بسطاء ولهذا فالأربع سنوات التي قضيتها فيها كانت كافية بأن تجعلني رجلا، أي قطعت علاقتي مع طفولتي الأولى نهائيا، وافتضت بكارتي وبدأت أكتشف أسرار الحياة الجديدة... القيمة التي وفرتها لي هذه المدينة كانت استثنائية»[2]، إن هذا الانتماء ولد نوعا من القرابة بين الشخصيتين مما أتاح للأعرج التعرف أكثر على هذه الشخصية التي رفض صاحبها أن يكون عسكريا وغادر الجزائر وعمره وقتئذ سبعة عشر عاما، ولم يعد إليها بعد ذلك ولكنه حملها في قلبه[3].

أما رواية البيت الأندلسي فقد صدرها واسيني بشاهدين اثنين، الأول منهما نثري وهو تصدير طريف حيث عمد الكاتب إلى أوراق بطل روايته، واقتطف منها جملة تكثف لنا أحداث الرواية، وتفسر لنا إصرار مراد باسطا على البقاء في المنزل حتى ولو كان خادما فيه لأن وصية جده غاليليو الروخو (سيدي أحمد بن خليل) كانت: «إن البيوت الخالية تموت

[1] المرجع السابق، ص271
[2] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص23
[3] ينظر: سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص113

يتيمة»[1]. وبعده يأتي التصدير الثاني مقتطفا من نونية أبي البقاء الرندي الشهيرة في رثاء الأندلس حيث يقول:

وهذه الدار لا تبقي على أحد ولا يدوم على حال لها شان

وقد استعمل الكاتب هذا البيت ليدل به على نفس الفكرة، فكرة اندثار كل شيء، لأن الدار هنا هي الدنيا، والفناء والتحول هو أهم صفاتها وثوابتها، والبيت لفظ مرادف للدار/الدنيا، وهو بهذا يتحول (البيت الأندلسي) إلى مكان رمزي تتنازع فيه قوى الخير والشر، المحبة والكره، الفضيلة والرذيلة ثم يحل الفناء الذي لا مناص منه تماما كما هو الحال بالنسبة للدار الدنيا، وبالتالي فالشاهد هنا بقي محافظا على ذاكرته القديمة ليؤسس من خلالها للذاكرة الجديدة/النص الروائي. وهذا بدوره يؤسس لنجاح التصدير وتوفيق الكاتب في توظيفه لأنه « كلام توليدي، ديناميكي، فاعل، الكلمة فيه مشحونة بالمعرفة والإحالة والتأويل. والفاعل فيه مؤثر، يرتبط بثيمة النص، ويبني جملته وفق صياغة أسلوبية تعد مركزية داخل النص »[2].

وفعلا فهذه الدار الأندلسية لم تبق على أحد من أصحابها، كما أنها لم تدم على حال واحدة فمن بيت للموسيقى إلى دار للبلدية إلى ماخور ثم مركز لعقد الصفقات المشبوهة وأخيرا الخراب الكلي، ما يعكس لنا بشكل جلي العقلية العربية التي لم تستوعب الحداثة ولم تستطع المحافظة على التراث فبقيت معلقة بين هذا وذاك.

أما ضمير الغائب فقد صدّرها بنص شعبي فحواه

« اللي مضيع ذهب، في سوق الذهب يلقاه.

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص5

[2] ياسين النصير، الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)، ص27

اللي مضيع محب، يمكن سنه وينساه.

بس اللي مضيع وطن، وين الوطن يلقاه؟»[1].

يقول الجاحظ في كتابه الحيوان «إن لابتداء الكتاب فتنة وعُجْبا»[2]، وهذا الابتداء الشعبي يحمل من الفتنة والعجب والجمال الشيء الكثير، إذ تتواتر فيه الأشياء المضيعة من الثمين إلى الأثمن، ومن المادي إلى المعنوي. وإن كان النص الشعبي قد أعطى إجابات/عزاءات-وإن كانت مفترضة- لكل من مضيع الذهب والمحب، فإنه يبحث عن إجابة/عزاء لمضيع الوطن عن طريق الاستفهام الذي يحمل في طياته معنى الاستحالة "وين الوطن يلقاه؟" هذا الضياع والعجز يتأكدان عبر المتن السردي الذي تتردد فيه عبارة حمو"خسارة الدم اللي ضاع، خسارة الدم اللي ضاع" في أكثر من موضع، ولعل الحل الوحيد المتاح للتعايش مع حالة الضياع هذه هو الموت أو الجنون وهي النتيجة التي وصل إليها الحسين بن المهدي في قوله «سأغمض عيني وأحاول أن أنام على جنوني الذي اختاروه لي لكي لا أرى هذا الخراب الكبير»[3].

أما روايته سوناتا لأشباح القدس فقد صدرها بثلاثة شواهد هذه نصوصها « إن الألوان القديمة أصبح لها بريق حزين في قلبي. هل هي كذلك في الطبيعة، أم أن عيني أصبحتا مريضتين؟ ها أنا أعيد رسمها كما أقداح النار الكامنة فيها. في قلب المأساة ثمة خطوط من البهجة أريد لألواني أن تظهرها... فانسون فان غوخ، الرسالة الأخيرة إلى أخيه ثيو(1890)». أما الشاهد الثاني فهذا نصه « إن اللون هو ذلك الأسر الرقيق الممتع، بما في ذلك تعبيره عن أشد اللحظات مأساوية. جمانة الحسيني، فنانة فلسطينية ». أما نص الشاهد

[1] واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص7
[2] الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ج1، ص88
[3] واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص235

الثالث فهو «أرفض جازما أن أسلم بفكرة أن الإنسان ليس أكثر من قطعة خشب رثة في مهب نهر الحياة، تحوطها العواصف من كل الجهات. كما أرفض أن أسلم بفكرة أن مآل الإنسانية المفجع هو ليل العنصرية المظلم والحروب، بدل نور الفجر والسلام والأخوة. مارتن لوثر كينغ، خطاب أوسلو 10ديسمبر 1964»[1].

سيطرت على الشاهدين الأولين مسحة من الحزن الذي هو جزء من الجو العام للرواية، إضافة إلى كون القاسم المشترك بين فان غوخ وجمانة الحسيني وبطلة الرواية مي هو محاربة حالة الحزن هذه بالألوان والريشة التي أصبحت السلاح الوحيد أمام موت مؤكد «ألواني كانت رفيقي الأكبر في هذه الدنيا الصعبة والقاسية. وسيلتي الجميلة لمقاومة موت لا أستطيع حياله فعل الشيء الكثير»[2]. ومن هنا يمكننا أن نستجلي أن هذه النصوص جاءت حاضنة وحاملة لمبتدأ كان خبره النص السردي، ومن هنا يتأتّى نجاح التصدير وفاعليته؛ لأن«المبتدأ الجيد لا يصبح مبتدأ إلا بخبره. ويعطينا هذا المبدأ الجمالي خاصية انتشار الاستهلال في بنية النص بما يشبه الماء في الكلمات. وما التكرار أو التردد الأسلوبي الذي نعنيه إلا الخبر للجملة الاستهلالية.»[3]

تتواصل النصوص الشواهد مع النص السردي وتنفتح عليه مع اختلاف في مرجعيتها، ففي حين ينتمي النصان الأول والثاني إلى عوالم الفن والرسم، جاء النص الثالث على لسان أكبر الحقوقيين المناهضين للعنصرية مارتن لوثر كينج، وانفتاح الكاتب على هذه النصوص وتوظيفه لها راجع إلى رغبته الطموحة في خلق حالة من الدهشة والانبهار تخرجه وتخرج قارئه من الوقوع في الرتابة والروتين حيث يقول: «أنا باستمرار أبحث عن شكل جديد... أبحث

[1] واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، ص5
[2] المصدر نفسه، ص165
[3] ياسين النصير، الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)، 29

عن كل ما يسمح لي بتجديد وتعميق عنصر الدهشة عندي وعند قارئي»[1]. يضاف إلى هذا رغبته في بلورة ومؤازرة الفكرة الرمزية التي دارت حولها الرواية، إنها حق الفلسطيني في العودة، حتى لو كانت هذه العودة من أجل الدفن. هذا الأخير الذي ترفضه إسرائيل لما يشكله من خطر حيث رفضت دفن العديد من المثقفين أمثال إدوارد سعيد «لأنها تدرك أن وجود قبور هؤلاء في أرض فلسطين، دلالة رمزية تتحول إلى حقيقة ثابتة لاحقا، ومرجعا لذاكرة الأجيال القادمة»[2].

إن التصدير الأخير جاء حاملا لصيغة التحدي والأمل "أرفض" التي تكررت مرتين في نص التصدير، ليتجسد هذا التحدي في المتن السردي من خلال رفض مي الدفن في مقابر الولايات المتحدة الأمريكية وتقرر أن تعود ولو حفنة رماد هذا الأخير الذي يحمل في طياته شعلة التجدد والانبثاق.

أما ذاكرة الماء فقد اختار لها واسيني نصا لم ينسبه إلى أي كان مما يثبت لنا أنه له حيث يقول:

«لاشيء في هذا الأفق،

لا شيء أبدا سوى الكتابة وتوسد رماد هذه الأرض التي صارت تتضاءل وتزداد بعدا كل يوم»[3].

[1] كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص57
[2] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص113
[3] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص7

ومما يلاحظ على هذا التصدير هو التشابه القائم بينه وبين مقطع من إهداء الرواية ذاتها في الطبعة الصادرة عن دار الجمل سنة 1997، والذي جاء في نهايته هذه الجملة (لا شيء في هذا الأفق، سوى الكتابة. وتوسد رماد هذا الوطن البعيد).

إن حذف نص الإهداء من طبعة الرواية الصادرة عن دار ورد سنة 2008 والإبقاء على جزء منه —مع تحويره- يحيلنا إلى أهمية هذا المقطع بالذات، وتعبيره أكثر من غيره عن المتن السردي وعن الآراء الخاصة التي يتبناها الروائي خاصة فيما يتعلق بفكرة الوئام الوطني «مع من سيكون هذا الوئام يا صديقي؟!! التسامح والوئام فكرة نبيلة لكن السؤال يبقى في المقابل الطرف الآخر لهذا الوئام! ماذا قدّم»[1].

أما طوق الياسمين فهذا نص تصديرها« لو أن الدنيا ممر ومحنة وكدر، والجنة دار جزاء وأمان من المكاره، لقلنا أن وصل المحبوب هو الصفاء الذي لا كدر فيه. طوق الحمامة: ابن حزم الأندلسي ».

« شششت.

بهدوء وإلا سيطير،

الخشونة ترعبه،

فلنحاذي آلامه، بأنفاس ناعمة،

لا توقظوه، أتركوه على الأقل يحلم.

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص87

ل.ربما»[1].

وفّق واسيني الأعرج في اختيار الشاهد الأول والمقتطف من مؤلف ابن حزم الشهير طوق الحمامة، وهذا أمر طبيعي لأنه يتناص مع هذا المؤلف في كل جزء من أجزاء روايته بدءا بالعنوان وصولا إلى المتن. كما أنه يريد لهذا النص الغيري أن يعبر عن شيء مخصوص لأن التصدير ممارسة واعية فهو لا يصدر عن عفوية بل عن سبق إصرار، وبالتالي فهذا الحضور يستوجب البحث عن تأويلات ممكنة وعلاقات -يقيمها هذا النص مع المتن السردي- تؤهله لأن يحتل الصدارة.

وما يمكن قوله أن هذا النص يمثل استشرافا ممهدا للقارئ يضعه في صلب أحداث الرواية، وكأنه يحمل خلاصتها. وبالتالي فالقارئ لا يكسر أفق توقعه لأنه أقبل على النص وعنده عتبات -تقيه الوقوع في المزالق- يأتي على رأسها العنوان الفرعي رسالة في الصبابة والعشق المستحيل والتصدير الذي يجعل وصل المحبوب أسمى مكافأة يمكن أن ينالها العشاق.

وبالعودة إلى النص المتن نجد أن الدنيا كانت فعلا بالنسبة لكل من عيد عشاب وسيلفيا، والشاعر ومريم مليئة بالآلام والكدر والمحن وما «باب الدنيا بنت الكلب»[2] الذي جعله عيد عشاب أحد أبواب رسالته إلا دليل على هذه المحن وهذا الكدر الذي أشار إليه ابن حزم الأندلسي في نصه، ثم جاء الموت ليريح كل من عيد عشاب ومريم من هذه الآلام ويوفر لهم بعض الأمان من دنيا قلقة لم تمنحهما إلا مزيدا من المآسي، التي كانت ستهون بوصل هذا المحبوب «شكرا لحبك، فقد كان فيه الكثير من نبلك»[3].

[1] واسيني الأعرج، طوق الياسمين، ص9
[2] المصدر نفسه، ص230
[3] المصدر نفسه، ص289

هذا من جهة ومن جهة ثانية، لا يخفى على قارئ الرواية انفتاحها على عوالم الصوفية من خلال توظيف مصطلحات المعجم الصوفي، فبطل الرواية عيد عشاب يسلك مسلك شيخه محي الدين بن عربي، هذا الأخير الذي يرى المرأة من خلال الرجوع «إلى جوهرها الأنثوي باعتباره مصدر الوجود، ومنبع العطاء، فهي ليست مشتهاة أو موضع حب، وإنما هي الصورة المثلى من بين الصور المتعددة التي يُحب فيها الله، لأنها ليست سوى مجلى من المجالي الإلهية. والشاعر إن نظم بيتا في امرأة كصورة شخصت إليها عينه، فقلبه متعلق بصاحب الصورة الذي هو خالقها»[1].

ومن هنا يمكننا فهم الأنس الذي يحققه وصل المحبوب الذي يقصده ابن حزم، إنه ذلك الحب الذي يغنيك عن المخلوقين والذي صوره المتصوفة بهذا القول: «مَن أحب فهو العيش، ومن أحب فلا عيش له، ومعنى ذلك أن المحب يتلذذ ويسعد بكل ما يرد إليه من حبيبه الذي هو الله، من بلاء وابتلاء، ونعمة ونقمة، فهو العيش الحقيقي، أما معنى من أحب فلا عيش له، أن المحب لا عيش له مع الخلق لأنه يحيا مع حب الله وعشق الله ولا يرى حبيبا سواه ولا عيش مع غيره، فيذهب عيشه من الدنيا ويبقى عيشه لله تعالى»[2]. وانطلاقا من هنا نتبين اللذة الحقيقية في وصل المحبوب التي استطاع المتصوفة تذوقها فتساوى عندهم العقاب والثواب، النقمة والنعمة، بل إنهم طلبوا العذاب لأنهم يستمتعون به.

أما التصدير الثاني فهو لابنته ريما الأعرج وهو تصدير يحمل من النعومة والهشاشة الشيء الكثير، ولعل طفولة ريما الضبابية -كما وصفها والدها- هي التي أسهمت في كل هذه الهشاشة والنعومة إذ كانت كل مرة تسمع بأصدقاء والدها وهو يقضون في آلة القتل

[1] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص76
[2] حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص254. 255

الغاشمة وكانت ترى في كل واحد منهم صورة والدها، ولاشك أن هذا النص يضطلع بكفاءة تبليغية توجيهية، فهو يحيلنا على الآلام التي عاناها عيد عشاب في واقعه فلم يجد إلا الحلم مخرجا له من هذه الحالة المأساوية.

وقد صدّر واسيني الأعرج روايته شرفات بحر الشمال بمقطع من رسالة لفان غوخ أرسلها إلى أخيه ثيو جاء فيها « يبدو لي أني خسرت موعدي مع الحياة وأشعر اليوم كأن هذا منتهاي الذي عليّ أن أقبله. فانسون فان غوخ- رسالة 12- 7- 1890 (خمسة عشر يوما قبل انتحاره)»[1].

واهتمام واسيني الأعرج بعوالم الرسم ليس جديدا وقد أشرنا فيما سبق إلى رغبته المستمرة في التجديد وتوظيف أشكال تدخل القارئ عالم الدهشة والانبهار، وإعجابه بفان غوخ ظاهر فقد وظّفه أكثر من مرة. ولعل سرّ هذا التوظيف يرجع إلى الحياة التي عاشها هذا الفنان الهولندي المعدم والتي أدت به ظروفه المؤلمة في آخر المطاف إلى الانتحار.

إن قراءتنا لهذا الشاهد في ضوء المتن السردي يحيلنا إلى التشابه بين حياة فانسون فان غوخ وشخصيات الرواية ويأتي في مقدمتها شخصية ياسين الذي يورد المؤلف على لسانه مقتطفا يتشابه إلى كبير مع رسالة فان غوخ هذا نصه «ليست المرة الأولى التي أخطئ فيها موعدي مع الحياة، ليس مهما. علينا أن نترك هذه الأرض لندرك كم خسرنا ونحن نجانب موعد الذين نحبهم ونخطئ طريق الذين نشتهيهم»[2]. فإذا سلّمنا بأن المنفى نوع من أنواع الانتحار كما هو الشأن بالنسبة للكاتب الذي نجده يردّد في كل مرة هذه العبارة «نحن

[1] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص6
[2] المصدر نفسه، ص26

هكذا. لا نترك وطنا إلا لنتزوج قبرا في المنفى»[1]. وقوله: «المنفى انتحار نوعي. ليكن. انتحار بالتقسيط»[2]، أدركنا شبها واضحا بين النهاية التي اضطر كل من فان غوخ وياسين بطل الرواية إلى قبولها.

وإلى جانب التشابه في النهاية هناك تشابه يكمن في علاقة كل منهما بأخيه، فعلاقة فانسون بثيودور كانت وطيدة يثبتها كم الرسائل التي كان يرسلها إلى ثيو ليبثه آلامه «رأيت الخطوط المنكسرة للاثنين و حالة التعالق بينهما التي قادتهما إلى الموت في وقت متقارب. لم يستطع ثيودور تحمل غياب فانسون أكثر من ستة أشهر فتبعه بلا تردّد. مات بموت أخيه»[3]. وهو القرار الذي اتخذه ياسين بعد أن قتل أخوه عزيز الذي يقول عنه «عزيز جرح، كلما حاولت رتقه، انفتح من الجهة الأقل انتظارا مثل صاحبه. اليوم أحاول أن أنسى أنه مات... لم أرث منه الشيء الكثير غير نزعة الالتصاق بالحلم حد الخبل، والرسالة الوحيدة التي كتبتها له، لن تصله أبدا. الموت لم يمهله فرصة التأكد من قلبي تجاهه»[4]. إذا فياسين ليس إلا وجها آخر لفان غوخ، فكل منهما عاش مأساته واختار لنفسه انتحارا يناسبه.

أما رواية أنثى السراب فقد استوحى لها تصديرا من وحي الصوفية لمحيي الدين بن عربي يقول فيه:«إنا إناث لما فينا يولده

فلنحمد الله ما في الكون من رجل

إن الرجال الذين العرف عينهم

[1] المصدر السابق، ص93
[2] المصدر نفسه، ص71
[3] المصدر نفسه، ص258.
[4] المصدر نفسه، ص202.

هم الإناث، وهم سؤلي وهم أملي»[1].

إن الخطاب الصوفي عند ابن عربي يقوم على اعتماد وسائل الرمز، فهناك معنى ظاهر غير مقصود ومعنى أصلي(روحي) مقصود، وبالعودة إلى العوالم الصوفية نجد أن المرأة رمز للحقيقة الإلهية حيث يقول ابن عربي في فصوص الحكم « فإذا الرجل مدرج بين ذات ظهر عنها وبين امرأة ظهرت عنه، فهو بين مؤنثين، تأنيث ذات وتأنيث حقيقي... كآدم مذكر بين الذات الموجود عنها وبين حواء الموجودة عنه... فكن على أي مذهب شئت فإنك لن تجد إلا التأنيث يتقدم حتى عند أصحاب العلة الذين جعلوا الحق علة وجود العالم والعلة مؤنثة»[2]. وبالتالي فإن الأنوثة هنا هي المسيطرة وهي الأصل في حين أن المذكر فرع.

إن واسيني من خلال انفتاحه على هذه المعاني الروحية، إنما هو في الأصل ينفتح على حياته الشخصية، خاصة مرحلة الطفولة والتي جعلته يتعاطف مع المرأة ويقف ضد الذكورة الظالمة، ويمكننا أن نتبين هذا التعاطف من خلال هذا التصريح: «ميما أمزار، أو أنزار إلهة الغيث أمي. الأوضاع التي عاشتها وكبرت في ظلها جعلت مني إنسانا لا يقبل الظلم ويرفضه. طبعا مقاومة الظلم لها ثمن كبير تعلمت من أمي أن أقبل بهذا الثمن لأنه في النهاية خيار حياتي... نعم أدين لأمي الكريمة بالكثير من ثورتي ليس فقط على الذكورة ولكن على كل تجلياتها الظالمة»[3]. فالأنثى في رأي واسيني الأعرج هي الحنان العطاء العدل وغيرها من القيم المتنقلة.

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص7.
[2] ابن عربي، فصوص الحكم، تح أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ج1، ص220
[3] سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص67

في حين أن رواية مصرع أحلام مريم الوديعة صدرها بقطعة نثرية على لسان دون كيشوت اقتطفها من عند سرفانتيس هذا نصها « حيث يسود الخداع تختفي الحقيقة»[1]. تظهر لنا شخصية الدون كيشوت شخصية حكيمة مدركة لما يدور حولها، وهذه خلافا لما هي عليه داخل الرواية فهي شخصية تتميز بالنشاط إلى جانب وعيها الضيق قياسا إلى تعقد العالم من حولها، إن الخداع يحيلنا على عدة مدلولات منها الكذب والرياء، ولعل هذه هي أهم مميزات هذه الرواية المليئة بالخداع. خداع زوجة الأب في مقابل سذاجة الإخوة.

وبالعودة إلى حياة سيرفانتيس، نجد علاقة وطيدة بين واسيني الموريسكي وسيرفانتيس العادل الذي كان له دور عميق في نصوص واسيني من خلال رائعته العالمية دون كيشوت «الكاتب العظيم الذي سجن في الجزائر في القرن السادس عشر، لاقتني به أقدار القراءة، وأحببته في البداية لأنه تجرأ ودافع عن أجدادي الموريسكيين في كتبه، على الرغم من تهديدات محاكم التفتيش المقدس. قبل أن أغرق في نصه العميق دون كيخوتي الذي حدّد بعض ملمحي السردي في النهاية لأن آثاره كبيرة عليّ»[2].

أما روايته حارسة الظلال فقد صدرها بمقطع لأبولينير (Apollinaire) هذا نصه «كأسي انكسرت مثل قهقهة عالية»[3]، وقد قدم الباحث كمال الرياحي قراءة مميزة لهذا التصدير في أطروحته الموسومة بعنوان الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج[4].

وجاءت رواية الأمير موشّحة بتصديرين الأول على لسان أسقف الجزائر المونسينيور أنطوان ديبوش، والثاني على لسان الأمير عبد القادر، وهذا نصهما:

[1] واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، ص7.
[2] سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص68
[3] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص9.
[4] ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص44-45.

«في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة

*مونسينيور ديبوش

Monsiegneur dupuch.

«Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et a liberté, je choisirai la liberté

**L'Emir Abdelkader*

الأمير عبد القادر»[1]

إن اختيار هذين النصين لم يأت اعتباطا بل كان مقصودا، خاصة إذا ما علمنا أن صاحبيهما هما بطلا الرواية. والملفت للنظر هو أن الفرنسي أنطوان ديبوش جاء نصه محررا باللغة العربية، في حين جاء نص العربي عبد القادر الجزائري محررا باللغة الفرنسية، مع علمنا المسبق أن كل واحد منها لا يتقن لغة الآخر.

ومن هنا نستجلي انفتاح هذين الشاهدين على النص المتن؛ لأن كل أحداث الرواية تحاول أن ترسخ لفكرة المحبة والمودة بين الأديان والإنسان. وتقبل الآخر كما هو بلغته ودينه وعِرْقه «أعتقد أني كلما تذكرت الأمير، سآتي إلى هذا المكان للحج. كنت أريده مسيحيا

[1] واسيني الأعرج، كتاب الأمير، صفحة التصدير.

يخدم رسالة المسيح العالية وكنت مستعدا أن أرحل معه إلى البابا لتعميده ليصير واحدا منا ولكنه كان أقوى من أن يكون رجل دين واحد، فقد كان مسلما في كل المعارك الكبرى لمصلحة الإنسان»[1]. إننا من خلال هذا النص نكتشف رغبة ملحّة من طرف الكاتب – تتجلى منذ صفحة التصدير– ألا وهي وضع الحس الإنساني فوق كل اعتبار لذا نجده يصرح معلقا على رواية الأمير قائلا: «في هذه الرواية حوار الحضارات حوار هامشي أو جزئي لأنه مستوحى من لقاء بين رجلين من ديانتين مختلفتين يجمع بينهما البعد الإنساني»[2].

وإذا ما عدنا إلى كلمة الأمير المصدّر بها وجدنا لها نظيرا قريبا منها جاء على لسانه أيضا في المتن السردي حيث ورد قوله «والله لو جمعت كل كنوز الدنيا في برنسي وطلب مني أن أضعها مقابل حريتي لاخترت حريتي»[3]. إن هذا النص الأخير يؤكد لنا وظيفة التعليق المنوطة بالتصدير لأنه يحدد دلالة النص المباشرة، ليكون أكثر وضوحا وجلاء[4].

[1] المصدر السابق، ص505.
[2] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص83.
[3] واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص439.
[4] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص111.

3-عتبة الهامش:

3-1-تمهيد:

يُعدّ الهامش* من بين المصاحبات النصية التي أولاها المهتمون بخطاب العتبات اهتماما كبيرا، وهو عبارة عن «ملفوظ لغوي قد يكون كلمة، أو عبارة، أو جملة، أو مقطعا، أو فقرة، أو نصا... فليس للهامش حجم نصي محدد، ويتحدّد بكونه مرجعا جزئيا مرتبطا بالنص بشكل من الأشكال»[1].

ويبدو أن هذا الاهتمام راجع إلى كونه يضمن -إلى جانب التوثيق العلمي- شرح المتن وإضاءته وتوضيحه، إضافة إلى وظائف جمة منها التعريب والتأويل والإحالة المرجعية، والتدقيق والأرشفة والإخبار والملاحظة والتعليق، أو كما يرى الباحث بنعيسى بوحمالة «وبصدد الهامش، تحديدا، يظهر أن الدافع الأساسي إلى تبنّيه، في جل التجارب الإبداعية، هو رغبة المبدعين في رسم محيط تقبلي يرونه ناجعا لإنتاج مقروئية منصفة لتجاربهم هذه. فدرءا لأية إسقاطات، أيما تعسفات تأويلية يعهد إلى الهامش بتسطير مجموعة من الإشارات المنوّرة لما يعتقد أنه غامض في النص، والمستدركة لما يظن أن هذا النص قد سكت عنه أو فاته التلفظ به»[2].

* جاء في لسان العرب في مادة همش "الهمشة: الكلام والحركة" ابن منظور لسان العرب، مج5، ص4700

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص154

[2] بنعيسى بوحمالة، أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2009، ج2، ص69

وقد سهلت هذه الوظائف التي يؤديها الهامش على المشتغلين في إطار ما يسمى خطاب العتبات/المناص تحديد أنواعه: فهناك الملاحظات، والشروح، المترجمات، التعليقات والبيبليوغرافيات[1].

3-2-عتبة الهامش في روايات واسيني الأعرج:

كان للهامش –بوصفه عتبة نصية- حضور قوي في نصوص الأعرج خاصة الجديدة منها، والتي تندرج في إطار ما يسمي رواية التجديد والتجريب التي تبحث عن أشكال تعبيرية جديدة يفاجَأ بها القارئ، وتمنح للمؤلف فرصة خلق فضاءات يتدخّل من خلالها ليوجِّه دفة القراءة نحو الوجهة التي يريدها.

ومن الروايات التي استُغِل فيها الهامش بوصفه مناصا تخييليا رواية "البيت الأندلسي"، التي كانت هوامشها عاضدة للنص المتن وشارحة له ولعناوينه. فقد تعمّد الروائي أن يشرح عناوين الرواية الداخلية من مثل: الوصلة والنوبة والاستخبار، جهاركا.

الكلمة	شرحها في الهامش
جهاركا	مقام من مقامات الموسيقى الأندلسية. تؤدى فيه الأنغام الرقيقة و الحادة. أكثر ارتباطا بكل ما له علاقة بالحنين. ص52
استخبار	قطعة موسيقية أندلسية افتتاحية صغيرة، وهي مقدمة لما سيأتي لاحقا، القصد من ورائها

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص159

	شد انتباه السامع وإدخاله في الموسيقى. تعزف فرديا بآلة وترية واحدة أو جماعيا بمختلف الآلات. ص7
نوبة	مقام أندلسي معروف. هناك عدد من النوبات جاء بها الموريسكيون واليهود أثناء عمليات التهجير القسري في القرنين السادس عشر والسابع عشر، نحو بلاد المغرب وغيرها. الكثير منها موجود متوارث عن طريق السماع، لكن الكثير منها ضاع. ص35
وصلة	الوصلة في الموسيقى الأندلسية هي المقطوعة الرابطة بين إيقاعين مختلفين، منها وصلة زيدان التي تعطي نوعا من السلاسة للإيقاع الموسيقي في مجموعه. ص103
توشية	التوشية كما يبدو اسمها، مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقي العام، لها وظيفة إيقاعية تجميلية. القصد من ورائها الاستراحة واستعادة الأنفاس، والتحضير الموسيقي لما سيأتي من بعد. ص27

إن هذه التفسيرات التي يقدمها الروائي تجعلنا نتناغم مع جو الرواية الموسيقي، وبالتالي فإن هذه الشروح لم تأت اعتباطا وإنما كانت مقصودة؛ لأنها حملت في طياتها وظيفة مساندة من خلال شرح ما ظنّه الروائي مستغلقا على قارئه أو قد لا يثير انتباهه. ومنه فإن الهامش هنا شكل عتبة أساسية في ولوج النص الإبداعي ومحاولة الإحاطة بدلالاته السطحية والعميقة.

إن الكلمات المفسّرة في الهامش كلها عبارة عن مقامات موسيقية أندلسية، وارتباطها الحقيقي هو مع الغناء بما يحيل هذا الأخير من معاني الأنس والفرح وتماما هي المعاني التي يحيل عليها البيت الذي يعني من خلال ما ورد في المتن السردي «اللمة، الفرحة، العائلة الأسرار والتذكر، الحميمية التي تعطي لكل ما نقوم به معنى»[1]. ولكن ربط هذه المقامات وإضافتها إلى (الخيبة، خليج الغرباء، ماسيكا، مراد باسطا) ينقض المعاني السابقة ويوجهنا إلى أننا أمام بيت فقد معانيه الحقيقية وتحوّل الأنس فيه إلى غربة والفرح إلى خيبة، ومنه فإن حضور الموسيقى الأندلسية في الرواية يعبر عن حالة وجدانية عميقة ودائمة وحزينة. وهذا ما وعاه الأعرج وعبّر عنه في أحد حواراته «تجربة الموسيقى ليست جديدة بالنسبة لي. الموسيقى تؤثث كل رواياتي. منذ البداية أدركت قيمتها البنيوية الكبيرة. هي التي تعطيها بعدها الدرامي والتراجيدي»[2].

فالاستخبار مثلا كما جاء في الهامش عبارة عن افتتاحية صغيرة، وهو كذلك في المتن السردي عبارة افتتاحية تمتد من الصفحة رقم7 إلى الصفحة رقم25 الكلام كله لماسيكا، لذا أضيفت كلمة الاستخبار لها، وهي تحاول من خلاله أن تشدّ انتباه القارئ إلى قصة البيت

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص223
[2] سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص305

والمخطوطة «هذا الكتاب هو حقيقة غاليليو ومأساته، وحقيقة مراد باسطا وخيباته، وحقيقتي أيضا وخوفي أنا التي تبدو غير معنية بما يدور حولها، وحقيقة من سيقرؤه وأسئلته»[1]. إن إشراك القارئ في العملية الإبداعية يجعله معنيا بأحداث الرواية ليكتشف حقيقته وأسئلته.

والأمر نفسه يقال بالنسبة لتوشية مراد باسطا، فدلالة مراد في اللغة العربية واضحة ومعروفة، إذ تعني المبتغى والمطلوب، ويبدو أن الشيء المراد هنا هو باسطا بمعنى كفى، هذه الأخيرة التي تحمل معاني الاستراحة واستعادة الأنفاس بعد طول مشقة تماما كما هو حال التوشية، وإن كانت هذه الأخيرة تحمل إلى جانب المعاني السابقة الذكر معنى جماليا.

ومن جملة الهوامش التي صاحبت الرواية ذلك الذي ورد في الصفحة61 والذي تقدم فيه ماسيكا –وهي إحدى شخصيات الرواية– نبذة عن حياة أحمد بن خليل، وهذا جزء منها «... وقد ذكره ابن ميمون البلنسي في كتابه الموسوم: ترحيل الخلف نحو بلاد السلف. ويحكي جزءا من آلام الأندلسيين أثناء ترحيلهم. وقد ورد حديث طويل عن سيدي أحمد بن خليل المسمى بنغاليليو الروخو، ويسميه ابن ميمون البلنسي: مولاي أحمد بن خليل، صاحب مكتبة البيازين. ومن ضمن ما حكاه عنه أنه كان عاشقا للكتب لدرجة أنه فكر يوما، عندما اندلعت حرب البشرات، أن يحرق نفسه في مكتبته بدل الخروج من أرضه...».

إن هذا النص الهامشي يعطي المتن الروائي صفة الواقعية، وهي إحدى وظائف الهامش، وطبعا فإن هذه الواقعية لا تنفي عن النص الطابع التخييلي خاصة إذا ما وضعنا في الحسبان أن هذه النبذة صدرت عن شخصية من شخصيات الرواية المتخيلة ماسيكا. وهنا يأتي عنصر التجديد، لأن الهامش كما يراه بعض الدّارسين منطقة «يحتكرها المؤلف لنفسه

[1] واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص24

كفضاء لتدخلاته المتكررة. وتتميز هذه التدخلات بتخلي الروائي عن حياده»[1]. وواسيني كان هنا محايدا بطريقة مختلفة، حينما منح شخصيته ماسيكا حق استغلال الهامش(ملكيته الخاصة).

وما يؤكد لنا صفة التخييل المنوطة بالهامش رد واسيني الأعرج على إحدى الأسئلة المتعلقة بواقعية الهوامش «لنتفق منذ البداية أن الأمر يتعلق برواية والهوامش بالتالي لا تعني ما تعنيه خارج اللعبة السردية»[2] ، ومنه فإن الهوامش تستمد حقيقتها في إطار القالب السردي من خلال العلاقات التي تربطها معه.

وتتكرر هذه العملية في رواية أنثى السراب حيث كانت ليلى بطلة الرّواية تحتل في كل مرة فضاء الهامش ليتحول هذا الأخير إلى «بنية حكائية نصية مستقلة، تتفاعل بنيويا ودلاليا مع البنية النصية الكبرى. ولو امتدت هذه البنية الهامشية الصغرى نصيا، لتمخضت عن محكي فرعي داخل المحكي الأصلي»[3].

والملفت للنظر أن هذه الهوامش التخييلية تكسب الرّواية صفة الواقعية عن طريق استدعائها لأشياء حقيقية، من مثل إشارة البطلة إلى رواية ضمير الغائب وجريدة المساء العاصمية في هامش الصفحة25، وإشارتها إلى رواية طوق الياسمين في الصفحة109، وذاكرة الماء في هامش الصفحة147إذ تقول: «هذه الرسالة بعثتها له من بيروت وقد نشرها سينو في روايته ذاكرة الماء بعد أن غيّر فيها الشيء الكثير. لم أكن راضية على ذلك لأن الجزء الأهم من الرسالة انتزعه ليجعلها منسجمة مع بقية نظام النص. لم أقل شيئا لأني أعرف أنه كاتب،

[1] بنعيسى بوحمالة، أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر، ص 69
[2] سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص192
[3] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص162

ويريد أن يجعل من حياتنا السرية الجميلة شيئا يحبه الجميع، ويجعل من مريمته لحظة شهية ليس للرجال وحدهم، ولكن للنساء أيضا»[1].

وانطلاقا من هذه الإحالات ترسّخت لدينا فكرة مفادها أن استدعاء هذه النصوص هو محاولة من المؤلف –بطريقة غير مباشرة– إضفاء اللمسة الواقعية على النص التخييلي وهو ما يسميه البعض الوظيفة الإيهامية[2]، ولكن الطريف هاهنا هو تجريب أشكال تعبيرية جديدة من مثل استغلال الهامش واستدعاء شخصيات الروايات الأخرى والاعتراض عليها مما يعطي للهامش مساحة مهمة وأساسية داخل اللعبة السردية عن طريق إعادة تشكيل المعطيات السابقة «لا أدري لماذا غيّر الاسم؟ لم يكن اسمها سارة ولكن ملينا، مثلما اشتهيناه. لقد قام سينو بمحو كل آثارها في روايته التي أعاد كتابتها: طوق الياسمين»[3].

وقد استعملت الهوامش في هذه الرواية أيضا لتعريب النصوص الواردة باللغة الفرنسية، في محاولة من المؤلف تسهيل مهمة القارئ غير الملم بهذه اللغة من مثل الترجمة التي وردت في هامش الهامش الصفحة 435، وهذا نصها «من حظنا أن الحلم ما يزال قائما، وإلا لضاع المعنى كليا.– خسرت الحياة مذاقها. الحياة التي كنا نعرفها ماتت.– أبدا لا شيء يموت، كل ما هنالك أن شيئا صغيرا فينا قد انتهى قليلا.»[4]

وقد تكرر هذا النوع من الهوامش في الروايات الصادرة عن دور النشر المشرقية مثل دار الآداب اللبنانية التي صدرت عنها –إلى جانب رواية أنثى السراب– روايات أصابع لوليتا وسوناتا لأشباح القدس، ودار ورد السورية ودار الجمل العراقية. في حين غاب هذا النوع من

[1] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص147
[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص164
[3] واسيني الأعرج، أنثى السراب، ص213
[4] المصدر نفسه، ص435

الهوامش في رواية كتاب الأمير الصادرة عن الفضاء الحر الجزائرية، رغم احتواء هذه الأخيرة على كم هائل من الوثائق والنصوص المكتوبة باللغة الفرنسية، ولم يرد أي تعريب لتلك النصوص الكثيرة إلا في صفحة واحدة والتي تحمل الرقم 24 والتي ضمت حوارا قصيرا بين أنطوان ديبوش وسائق عربة جاء ليُقلّه.

ومن الملفت للانتباه أن مساحة الهامش في هذه الرواية استغلت بطريقة عكسية فقد جاءت كل هوامشها تقريبا بالمقابل الفرنسي للأسماء الأجنبية الفرنسية التي جاءت معرّبة في المتن، وهذا حرص من المؤلف على النطق الصحيح لها، إضافة إلى ترجمة النصوص التي وردت في المتن السردي باللغة العربية إلى اللغة الفرنسية كما هو الحال في هامش الصفحة104 الذي جاء حاملا لأصل الرسالة التي بعث بها الحاكم العام في الجزائر إلى وزير الحربية وهذا نصها «كل هذا يبدو لي في غاية الحساسية. وأقترح إرسال الجنرال تريزل، رئيس أركان جيشي للمعاينة بعين المكان، ليدقق كل الوقائع المثارة وجمع المعلومات اللازمة... فإذا بقي دوميشيل بوهران من الصعب إقناعه فيما يتعلق بعبد القادر»[1].

وقد اعترض نبيل سليمان على هذه الطريقة وهذا ما نستشفه من هذا النص الذي يقول فيه: «هذا الأمر الذي تواتر في روايات الكاتب وآخرين من بلدان المغرب العربي لا أرى له مبررا، ما دامت الرواية مكتوبة بالعربية وتتوجه إلى قارئ عربي، حتى ولو كان من البلدان التي تشيع فيها الفرنسية»[2]، ولعلّ الأعرج نفسه قد خالف قناعته السابقة في نقده لرواية "قبل الزلزال" لعلاوة بوجادي حين قال: «فقد استفاد من اللغة الفرنسية ليصبح لهذه اللغة معنى طبقيا معينا. لكن العملية صاحبتها سلبيات كبيرة وأهمهما الإكثار من الحوار باللغة الفرنسية

[1] واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص104
[2] نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة، ص289

الأمر الذي أثر إلى حد كبير على محتوى الرواية وخطها البياني التطوري. مع أنه كان بإمكان علاوة أن يستفيد من الأساليب الفرنسية الأكثر تعبيرا عن الحذلقة بدون الإغراق فيها إلى درجة الإساءة إلى البناء الروائي وبدون أن ينتج ذلك تفككا في نسيج العمل الإبداعي»[1].

ولم تقتصر هوامش الرواية على الترجمة، فقد ضمّت بعض التدخلات الموضحة لبعض الكلمات التي رآها الكاتب مستغلقة مثل كلمة البانكي Le banquet التي عرّفها في الهامش قائلا: «جلسة برلمانية يحضرها المواطنون البسطاء وممثلو الشعب وتناقش فيها قضايا الساعة بديمقراطية»[2].

ولاشك أن توظيف هذه النصوص يهدف من خلاله الروائي إلى تخفيف درجة الغموض التي أصبحت تتسم بها الروايات المعاصرة التي تتكئ على اللغات الأجنبية إضافة إلى اللهجة العامية وهذه الأدوات اللغوية لا تتوفر لدى الكثير من القرّاء العاديين فيضطر المؤلف إلى استخدام الهامش بوصفه مكانا محايدا يشرح فيه ما استغلق، ففي رواية أصابع لوليتا مثلا نجد في الهامش شرح الفيشتا «أصل الكلمة إسباني fiesta وتعني الاحتفالية»[3]، كما نجد توضيحا لمثل شعبي نصه: «دير روحك مهبول تشبع كسور» ويعني هذا المثل «تظاهر بالجنون تشبع خبزا»[4]، وهذا النموذج من الهوامش منتشر بكثرة في الرواية لأن الأمثال الشعبية في عرف الأعرج «هي في النهاية الحياة الروحية للشعب بمختلف طبقاته، خصوصا الفقيرة منها والتي لا تتوانى في حالة يأسها وإحساسها بالبؤس، عن القول الدنيا بنت الكلب، وتجسد

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص463

[2] واسيني الأعرج، كتاب الأمير، ص25

[3] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص85

[4] المصدر نفسه، ص83

وعيها، من خلال مشاهداتها اليومية ومن خلال القناعات التي تكونت لديها من جراء تجربتها الحياتية... فالمثل الشعبي، بشكل عام يحتوي على عناصر ثورية جادة»[1].

إن خطاب الهامش من هذا المنطلق له ما يبرّره على اعتبار أن الرواية نص على نص، فالكاتب ينطلق من معرفة سابقة لذا وجب عليه أن يُشرك القارئ في العملية الإبداعية عن طريق إطلاعه على هذه المرجعيات الفكرية والثقافية والفنية التي استقى منها مادّته.

ومن الروايات التي كان خطاب الهامش فيها مميزا ويتّسم بكثير من الدقة رواية سوناتا لأشباح القدس، حيث جاءت جلّ هوامشها ثبتا للوحات البطلة، وهذا نموذج يبين لنا إحالة حول لوحة "معطف والدي" «اللوحة تحمل رقم:-LAMA.FAT.CL -MAKO/567 من مقتنيات متحف مدينة لوس أنجلوس للفن، الكائن في 5905 يويليشير بولفار (WilchireBoulvard LosAngeles Country Museum of Art) الذي يحتوي أعظم المجموعات الفنية العالمية»[2].

إن هذا النوع من الهوامش يوهمنا بانفصال السارد عن المؤلف، لأن لكل منهما منطقته المسؤول عنها، إضافة إلى إضفاء البعد الواقعي، لأن مثل هذه الهوامش تسير بالنص من صفته الخيالية إلى الواقعية الموضوعية[3]. التي يتبين لنا فيما بعد أنها وظيفة إيهامية، وما يدلنا على ذلك اعتراف واسيني الأعرج بأن المتحف هو ذهني بالدرجة الأولى إذ يقول: «هناك زميلة أردنية ذهبت وأمها إلى متحف الغيتي سنتر المذكور في الرواية وبحثت عن اللوحة وأرادت أن تراها هي وأهلها. وجدت المكان بكل تفاصيله ولكنها حزنت لأنها لم تجد اللوحة»[4].

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص462
[2] واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، ص502
[3] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص162
[4] سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، ص192

ولا شك أن انفتاح واسيني الأعرج على عوالم جديدة مثل الفنون الجميلة يجعل روايته نصا ثقافيا بامتياز؛ لأن «الهوامش في تنوعاتها ترسم صورة عن طبيعة النص، وتجسد النص الثقافي الذي يقدم معرفة كاملة متضامنة، وتشكل نوعا من الحوار الذي تؤسسه مع نصوص أخرى، وذلك في شكل أجناس وخطابات تتفاعل فيما بينها تعالقا وتناصا»[1].

وما يؤكد هذا التفاعل النصي ما جاء أسفل الصفحة خمسة عشر من رواية أصابع لوليتا حين يتدخل المؤلف ليشرح جملة وردت بخط سميك ألا وهي **سفر أيوب** « كتاب أيوب أو **سفر أيوب** هو أحد أسفار التناخ أو العهد القديم»[2]. إن هذا النص يتعالق مع نص ديني ويستدعي أسئلة عقائدية طرحها المؤلف على لسان بطله «كيف يسمح الله للشيطان بأن يؤذي إنسانا خيّرا فقط ليختبر قدرته على المقاومة؟ ثم يسمح له بالتحرّك في الأرض بكل حرّية، ويعطيه من سلطانه على الإنسان؟ وكيف على الإنسان أن يتلقّى أقصى المحن والعقوبات المجّانية بسبب أخطاء لم يرتكبها أبدا، أن لا ينكر الله، بل وأن يحبه على الرغم من الظلم المسلط عليه ويتلذذ بالألم المقدس؟»[3].

إن محاورة النص المقدس ومحاولة استنطاقه وفهمه عن طريق هزّ يقينياته تضع القارئ في حيرة من أمره، تجعله يشارك الكاتب في البحث عن إجابة يقدّمها إزاء هذه التساؤلات المربكة، فتكون الإجابة التي ارتكن إليها البطل يونس مارينا «ولماذا لا يكون ذلك سوى لحظة اختبار الإنسان، وتعليمه ما لم يعلم؟ الاختبار يرسخ المعرفة ويخرجها من السطحية. وربما كان ذلك كله مجرد استعارة لِلَجْمِ جبروت الإنسان الذي ينسى بسرعة أنه مجرد ذرة عائمة في الفراغ

[1] صدوق نور الدين، أوراق لعبد الله العروي دراسة وتحليل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص86

[2] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص15

[3] المصدر نفسه، ص15

لا أكثر؟»[1]، ولعل هذا النوع من التناص هو ما يصطلح عليه بالحوار التفاعلي، وهو ذلك الذي لا يكتفي فيه المبدع بالامتصاص والاستفادة، وإنما ينتقل إلى ممارسة الحوار والنقد[2]. ولا شك أن الأعرج في توظيفه لهذه النصوص يستفيد كثيرا من الخطاب الصوفي، إذ كثيرا ما ترددت فيه هذه المعاني، ومن ذلك قول الحلاج الذي أثار الكثير من الجدل:

أريدكَ لا أريدك للثـواب ولـكنـي أريـدك للعقـاب

فكلّ مآربي قد نلتُ منها سوى ملذوذِ وجدي بالعذاب[3]

وقد أثارت هذه الأبيات زوبعة كبيرة لدى متلقي هذا الخطاب، واتهم الحلاج باعتراضه على نعيم الله لأن الله جل شأنه يقول: ﴿ليوفيهم أجورهم ويزيدهم من فضله﴾[4]. وهي تقريبا نفس الزوبعة التي أثارتها رواية البطل يونس مارينا "عرش الشيطان"، والتي هو مهدد بالقتل من أجلها. «قالوا بأن الشيطان هو من أوحى لك بهذا النص، هههه. قرأت هذا في إحدى الصحف الوطنية. قبل أن يفتوا بقتلك، وجدوا شبها بينك وبين سلمان رشدي وابن المقفع»[5].

ويحضر الهامش في جملكية آرابيا ليمارس لعبته المواربة بين التخييل والإيهام، ومن ذلك هذا النص الذي جاء مفسّرا لجملة ليلة الفاجعة القاسية التي وردت في المتن السردي «يقصد بها فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، التي شكّلت مرجع هذا النص الأساسي الذي استقى

[1] المصدر السابق، ص15
[2] ينظر :جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص135
[3] الحسين بن منصور الحلاج، الديوان، تح كامل مصطفى الشبيبي، وزارة الإعلام، العراق، د ط، 1974، ص68
[4] سورة فاطر، الآية30
[5] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص29

الكاتب بنيته منها. ليلة قاسية ما تزال مستمرة منذ أربعة عشر قرنا حتى اليوم، على الرغم من الثورات العربية»[1].

إن هذا الهامش يربك إدراكنا حول هوية واضعه، هل هو الكاتب أم الناشر، لأننا نلاحظ ما يقوم به –نقصد الهامش– من وظيفة إشهارية لنص رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. وينبهنا بأنها –رواية جملكية آرابيا– امتداد لها، ولكن إذا ما وضعنا في الحسبان أن واسيني بوصفه كاتبا لا يؤمن بالمستهلك ثبت في يقيننا أن الجملكية تختلف عن فاجعة الليلة السابعة بعد الألف وإن كانت مرجعا لها وإن رأى البعض بأنها نسخة مكررة فهي «مراجعة لرمل الماية ، أو بعبارة أكثر وضوحا مجرد (طبعة مزيدة ومنقحة) اقتضتها راهنية الربيع العربي وثوراته، ومحاولة الإلمام به روائيا»[2].

ومما يلاحظ على هوامش الجملكية انفتاحها على العجائبي وهذا يتناسب مع طبيعة النص ومنها هذا الهامش «لا أحد يعرف بالضبط الزمن الذي استغرقته ليلة الليالي، لأنها لا تشبه الليلة العادية. الليلة التي ارتعش فيها يقين الحاكم بأبدية سلطانه وتوريثه لذويه، واستعاد فيها المؤرخون الأوفياء، مدادهم المسروق. قيل إنها كانت الليلة الأطول في حياة جملكية آرابيا، والأكثر عتمة وحمولة بالنور. بعض المرويات التي ترد في هذا المتن، أصلها رقائق قديمة نسخت باليد من مخطوطة مندثرة، ضاعت في الربع الأول من العهد الميت، عندما احترقت جملكية آرابيا نهائيا في ذلك الخريف الرمادي. يقول العارفون من علماء الآثار والأنثروبولوجية إنه عثر عليها بالصدفة، أثناء عمليات تنقيب في الربع الخالي، وفي أمكنة كثيرة من جملكية آرابيا

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص653
[2] محمد مصطفى علي حسانين، الرواية العربية وما بعد الاستعمار، ص209

البائدة، مدفونة بين أربع صخور كلسية امتصت الرطوبة، وحفظت رقائق المخطوطة من التلف وجوع الحشرات المتوالدة بكثرة»[1].

إن الأعرج يبحث من خلال هوامشه –مضافة إلى المتون السردية– عن آليات تجريب روائي غير مسبوقة يدهش بها قارئه عن طريق خصوصية الطرح واختراق النموذج المتمثل في ألف ليلة وليلة. فهذه ليلة كما يصورها الهامش مختلفة فهي تمتد أربعة عشر قرنا، إن التصديق بوجود ليلة من مثل هذا النوع لا يكون إلا في نصوص الفانتاستيك «التي تميل إلى قول الواقع بطريقتها الخاصة»[2].

وما لاحظناه أن رواية "مصرع أحلام مريم الوديعة" –الصادرة عن دار رؤية– قد غاب فيها الهامش، في حين حضر في صفحة واحدة في الطبعة الصادرة عن دار ورد التي عُدّل فيها العنوان فأصبح "أحلام مريم الوديعة"، وهذا نصه: «ضبطت هذه القصاصة في جيب الرجل الذي لا يحمل اسما، بعد وفاته في ظروف غامضة بطعنة سكين بارد، مع وثيقة قضائية متلفة وقلم وقدّاحة وشريط يحمل عنوان كارمينا بورانا وأشياء أخرى لم يذكرها المحققون.»[3]. إن هذا الهامش شكل عتبة مهمة لولوج النص الإبداعي من حيث غموضه وإغرائه في الوقت ذاته. إذ أنه أعلن عن نهاية البطل منذ الصفحة الأولى، وهذا يعرف في القصة بالبناء الدائري الذي تبدأ فيه الأحداث من النهاية لتعود إليها.

وما تجدر الإشارة إليه أن هناك روايات غابت فيها عتبة الهامش خاصة الروايات الأولى للكاتب من مثل شرفات بحر الشمال، وذاكرة الماء وحارسة الظلال إضافة إلى ضمير الغائب، مما يدلنا على أن هناك تحوّلا في التعامل مع هذه العتبة يحيلنا على انفتاح الخطاب

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص 10
[2] نوال بومعزة، الفانتاستيك والنزوع التجريبي في الإبداع الروائي لواسيني الأعرج، ص215
[3] واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، ص9

الروائي على كل الأنماط والأشكال التعبيرية التي يراها الكاتب ناجعة وخادمة لصلب العملية الإبداعية.

الفصـــــل الرابـــــع:

إستراتيجية عتبة الغلاف الخارجي وعلاقتها

بالمتن السردي في روايات واسيني الأعرج

1-تمهيد:

تعدّ عتبة الغلاف الخارجي واحدة من أهم محطات مقاربة النصوص الروائية، لما لها من أثر وخطر، لأن «الإخراج الطباعي يمارس الضغط على الدلالة البصرية لتكون سندا للدلالة المضمونية/الداخل وليس مغيّبا لها. فهو ليس حلية شكلية كما يتوقع البعض وإنما هو نص رديف أو محيط بالنص الأساسي يؤثر ويتأثر بما حوله»[1]. ومنه فإن الغلاف الخارجي عتبة مقصودة ومنتقاة بدقة نتيجة المركز الذي يحتله كونه «يحيط بالنص الروائي، ويغلّفه ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي أو عبر عناوين فرعية، تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصوديتها أو تيمتها الدلالية العامة»[2]، ويذهب البعض إلى القول بأنه هوية بصرية «ينبغي أن نقبلها كإحدى هويات النص فالغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه.. فهو الناطق بلسانه يقدم قراءة للنص وبالتالي يضع سمات النص وعلاماته وهويته»[3].

وينقسم الغلاف الخارجي إلى قسمين، الواجهة الأمامية وتضم عادة اسم الروائي، وعنوان الرواية، والمؤشر التجنيسي، إضافة إلى الصورة الفنية أو اللوحة التشكيلية، وبيانات النشر. ويرى لحمداني أن كل هذه المكونات داخلة في «تشكيل المظهر الخارجي للرواية، كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات، لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية، فوضع النص في أعلى الصفحة، لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل. ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى، إلا أنه يصعب على الدوام

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي – المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008، ص131

[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص116

[3] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص11

ضبط التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للرواية إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية»[1].

أما الواجهة الخلفية فنجد فيها صورة المبدع أحيانا، وترجمة له ولأهم أعماله، إضافة إلى مقتطفات من النص الإبداعي أو كلمات للناشر أو شهادات إبداعية أو نقدية، تكون مثبتة على الصفحة الخارجية الخلفية للرواية دون أن ننسى اسم الناشر وحيثيات النشر. كما قد تضاف بعض الملاحظات الإشهارية إضافة إلى ثمن النسخة.

ومما لا شك فيه أن مثل هذه العلامات تناط بها مجموعة من الوظائف فاسم الكاتب مثلا «يعيّن العمل الأدبي ويخصّصه تمييزا وهوية، ويمنحه قيمة أدبية وثقافية، ويُسْفره في الزمان والمكان، ويساعده على الترويج والاستهلاك»[2]، كما أن بقية العلامات تناط بها وظائف مختلفة تتراوح بين الترويج والإغراء والإشهار وتشخيص القصد العام للمؤلف، إضافة إلى وظيفة التلخيص والاختزال، مما ينفي نفيا قاطعا اعتباطيتها ومجانيتها؛ لأنها تلعب دورا رئيسا في مقاربة النص الإبداعي وتكوين فكرة أولية عنه سرعان تتطور مع ولوج ثنايا المتن السردي.

2-عتبة الغلاف الخارجي في روايات واسيني الأعرج:

2-1-الخط ولون الحروف:

جاءت روايات واسيني الأعرج بخط واضح ومقروء، وقد كتب اسمه باللونين الأبيض والأسود، في معظم الروايات، عدا رواية مصرع أحلام مريم الوديعة التي كتب اسمه فيها باللون الأحمر. وقد تخلى واسيني عن لقبه "الأعرج" في روايته رماد الشرق في جزئيها الأول والثاني،

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص60
[2] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص119

ولعل هذا الأمر يفسر انطلاقا من رغبة وقناعة قديمة لدى الروائي الذي نجده يصرح في إحدى اللقاءات قائلا: «انتسبت إلى اسمي بروح خاصة، حتى أني في فترة الإرهاب فكرت في التخلي عن اسمي العائلي برغبة عدم توريط العائلة في وضع كان شخصيا جدا وخيارا فرديا»[1]. وطبعا فإن العملية كانت مقصودة نتيجة تميز الاسم وتفرّده مما يمنع احتمال التشابه والاختلاط التي حدث مع الكثير من المشاهير أمثال الناقد المغربي مُحَمَّد مفتاح والشاعر مُحَمَّد بنيس، والتي جعلت الباحث شرف الدين ماجدولين يكتب نصه "كتّاب لا يملكون أسماءهم"[2]. إضافة إلى كون اسم "واسيني" حاملا لكثير من الألفة لدى المتلقي، إذ يشكل علامة ثقافية في عالم التجريب الروائي، «ويبدو أن واسيني الأعرج مدرك لهذه الأهمية إدراك العارف صاحب السلطة السردية التخييلية المنتج للعلامات والمبرمج لإستراتيجية التلقي بطريقة تنسجم مع المسار التطوري لأعماله الروائية انطلاقا من لحظة تاريخية محدودة تشكل بؤرة مركزية تلتقي في فجوتها أحداث وشخصيات ورؤى ومنظورات متعددة الأبعاد، وهو ما تشير إليه بيوغرافيا المؤلف التي تتلو صفحة العنوان، والتي تتضمن تاريخ ميلاده الموافق لاندلاع الثورة التحريرية الجزائرية سنة 1954 والوظيفة التي يشغلها... ثم البصمة الفنية التي تميز أعماله الروائية فتجعل منها نماذج متفردة يحكمها مبدأ تطويري يقوم على التشاكل والتوالد، ويسعى دائما إلى تقديم بديل تأويلي للواقع ينسجم مع التوجه الفني الذي يميز الكتابة الروائية عنده»[3].

أما عناوين رواياته فجاءت بخط ضخم (سميك) وواضح متعدد الألوان، بين الأحمر والأبيض، الأزرق والأسود والبني وغيرها. وقد كانت الغلبة للون الأحمر ثم الأبيض. ومما يلفت

[1] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص14

[2] ينظر: شرف الدين ماجدولين، حكايا صور، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2009، ص70

[3] الطاهر روابنية، التشاكل والتوالد في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، http://revues.univ-setif2.dz/index.php?id=297

النظر ويسترعي الاهتمام أن رموز هذين اللونين يقفان على طرفي النقيض، حيث أن «الأحمر ودرجاته: يرمز إلى الحرب والدمار والنيران والدماء والحركة [أما] الأبيض: فيرمز إلى الطهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار»[1]، ولعل هذا يعكس تحولا في الخطاب الواسيني الذي سيطرت عليه في البداية موضوعة الإرهاب ليتحرر في الأخير منها، يقول الأعرج: «الكتابة عن التاريخ من منطلق الرواية ساعدني كثيرا على تجاوز الأحادية القاتلة في الكتابة إذ تحولت تيمة الإرهاب إلى حالة تثبت تبررها كثافة الحالة التي عاشها الشعب الجزائري وعشتها معه. الأمير والسراب والسوناتا كانت رواياتي المنقذة من هذه الحالة»[2].

ولم تخلُ معظم روايات واسيني الأعرج من الإشارة إلى مجموعات رواياته التي توّجت بجوائز دولية في محاولة من الناشر إلى جذب القارئ وإحداث نوع من الإشهار يجعل القارئ يتواصل مع بقية الأعمال الروائية للكاتب[3]. وقد أشار الناشر في بعض الروايات إلى المشرفين الفنيين خاصة الروايات الصادرة عن دار ورد، حيث كان الإشراف الفني من طرف الدكتور مجد حيدر. في حين أن بعض دور النشر الأخرى لم تثبت المسؤول عن هذه العملية، مثل دار الفضاء الحر في الرواية الصادرة عنها كتاب الأمير، وكذلك دار الجمل في رواية البيت الأندلسي ولكنها أشارت إلى تصميم لوحة غلاف رواية جملكية آرابيا بهذا النص (منمنمات فارسية قديمة، إعدام الحلاج في بغداد) مرة وذكرت صاحب رسمة غلاف رواية جسد الحرائق طالب العلاق مرة ثانية، كما أن هناك إشارات أخرى من طرف دار الآداب إلى مصممة

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص143

[2] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص109

[3] ينظر: محمد رشدي عبد الجبار دريدي، النص الموازي في أعمال عبد الرحمان منيف دراسة تحليلية نقدية، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، 2010، ص173

غلاف رواية أصابع لوليتا ليلي لينا ومصممة غلاف السوناتا علا حجازي. أما تصميم رواية مصرع أحلام مريم الوديعة الصادرة عن دار رؤية فكان بِريشة حسين جبيل.

2-2-النصوص الملحقة:

هي مجموعة من النصوص تثبت على ظهر الغلاف الخارجي للكتاب، وهذه النصوص قد تكون للكاتب نفسه مأخوذة من جزء من أجزاء العمل الإبداعي، أو هي كلمة للناشر يتحدث فيها عن المؤلِّف أو المؤلَّف، كما قد تكون منتزعة من قراءات نقدية. ويرى نبيل منصر أن هذا النوع من النصوص أخذ اهتماما أكبر في زمن الثورة الإعلامية، حيث تمّ «استثمار دعائم أخرى في إشهار النصوص وترويجها. وكثيرا ما يشارك المؤلف نفسه في هذا النوع من الأنشطة بما يناسب احترافيته وكياسته»[1].

أ-النصوص المأخوذة من الروايات:

ورد في صفحة الغلاف الخلفي من رواية "أحلام مريم الوديعة" نص مقتبس من القسم الأول، صفحة9. وهذا النص وجد في قصاصة بعد مقتل بطل الرواية حسب ما دوّن في هامش الصفحة. وهو عبارة عن صراخ يخاطب فيه بطل الرواية حبيبته مريم ويعدها بأشياء كثيرة (أحلام مريم المحظورة) في حال كتب له البعث من مدافن الطفولة.

كما ورد في صفحة الغلاف الخلفي لرواية ذاكرة الماء نص منتزع من مقدمة الرواية المعنونة باسم "وهل للماء ذاكرة؟" في الصفحة9. ويتحدث الكاتب هنا عن الظروف التي كتب فيها هذا النص، الخوف، الموت إنها السنوات الأكثر دموية في الجزائر بين سنتي 1993- 1995. حيث كان يتم استهداف المثقفين. وقد كان واسيني الأعرج أحد

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص99

الأشخاص الموجودين في القائمة السوداء لذا أصرّ أن يتم نصه نكاية في القتلة على حد تعبيره.

أما صفحة الغلاف الخارجي لرواية "طوق الياسمين" فقد ورد فيها نص مقتطف أيضا من الصفحة11 التي تمثل بداية المتن السردي، حيث يلخص هذا النص نهاية قصة العشق المستحيل. هذه النهاية التي اختارها الكاتب لتكون بؤرة الحكي ومنطلقه.

ولم تختلف رواية "ضمير الغائب" عن سابقاتها، فقد تم اقتباس النص المثبت على ظهر الغلاف الخارجي من بداية الرواية الصفحة9، حيث يتحدّث البطل عما أصاب المدينة، فكلّ شيء فيها تغير، الناس، المدينة، الجريدة والأرض وحلّ محلها أجسام منهكة وأرض جدباء. هذا كله بسبب ما يسميه العلق الأسود الذي لا عيون له ولا أرجل.

والأمر نفسه يقال بالنسبة لرواية "حارسة الظلال" التي تمّ اقتباس النص المثبت على ظهر صفحة الغلاف الخارجي من بداية المتن السردي، الصفحة13. والتي يتحدث فيها البطل عن الجزائر بوصفها مدينة اللامعنى، هذه اللفظة الدّالة التي تحيل على أيادي المحو التي عاثت في كل الأشياء الجميلة ذات المعنى فسادا.

يبدو–من خلال الروايات السابقة الذكر– أن دور النشر هي المكلّفة بعملية انتقاء المقتطف المناسب ليثبت على صفحة الغلاف الخلفي للرواية، حيث اتبعت دار ورد مثلا منهج واحد في كل الروايات الصادرة عنها، إذ اختارت في كل الروايات التي وقعت بين أيدينا فقرة واردة في الصفحات الأولى للرواية. وطبعا فإن هذه الدار اعتمدت على فتنة الافتتاح الذي تتميز به نصوص الأعرج.

ومما لاحظناه أيضا أن دار النشر هذه تقوم –بعد انتهاء النص المقتبس– بإدراج نص حول سيرة الروائي وأهم الجوائز التي تحصّل عليها في محاولة لإغراء القارئ وإقناعه بتميّز هذا العمل.

أما رواية "كتاب الأمير" الصادرة عن دار الفضاء الحر فقد تمّ اقتباس النص الوارد في صفحة الغلاف الخلفية من الصفحة47، وفيها الحدث الذي جعل المونسينيور ديبوش أسقف الجزائر السابق يتعرّف على الأمير عبد القادر في أحلك الظروف، ليتحول في ما بعد إلى مدافع شرس من أجل إطلاق سراحه من سجن قصر أمبواز وإجبار فرنسا على الالتزام بوعودها. ومنه فإن هذا الاقتباس قام «بتبئير أهم لحظات السرد... مع إبراز أهم مقاطع العمل الإبداعي، وتسييجها بإطار دلالي ووظيفي»[1].

أما دار الآداب اللبنانية فقد اختارت الإهداء ليكون مورد الاقتباس الوارد في صفحة الغلاف الخارجية، وهذا لعلاقته الوطيدة بالنص إضافة إلى جماليته ولغته الراقية. وقد اتبعت هذه الطريقة في كل من روايتي "شرفات بحر الشمال" و"أنثى السراب".

ب –النصوص الواردة من الناشر:

ورد في صفحة الغلاف الخارجية نص لخص فيه الناشر فكرة رواية جملكية آرابيا، وكيفية اشتغال الروائي على النصوص التراثية والحداثية، الأسطورة والتصوف من أجل إنجاز ملحمة أدبية –على حد تعبيره– تخترق الحدود والأشكال. ولا شك لدينا أن هذا التلخيص قد قصد منه صاحبه الترويج للكتاب من خلال عنصري الإغراء والتشويق.

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص128

كما ورد على ظهر الغلاف الخارجي لرواية البيت الأندلسي نص يلخص فيه الناشر قصة البيت عبر العصور منذ البناء إلى غاية التهديم، وهذا النموذج من التلخيصات اعتمدته دار الجمل، ولا شك عندنا أن لهذه الدار غاية من وراء هذه الطريقة التي رأت أنّها أكثر جذبا لانتباه القراء.

وورد في صفحة الغلاف الخلفي لرواية أصابع لوليتا نص يوضح فيه الناشر أهم أحداث الرواية ووقائعها، وكيف التقت البطلة لوليتا بالبطل يونس مارينا، وكيف أن الروائي واسيني الأعرج خرج في روايته هذه عن نمطية الشخصيات العادية وانفتح على عوالم جديدة مليئة بالدهشة والإغراء إنه "عالم الموضة"، وبالتالي فإن هناك دعوة ضمنية إلى القارئ من أجل تذوق عمل متميز.

ويرى نبيل منصر أن هذا الجنس الخطابي يؤدي «وظيفة إشهارية وتجارية لترويج الكتاب، وتنمية مبيعاته. ومن ثمة، لا يستدعي هذا النص الموازي مسؤولية المؤلف إلا بدرجة محدودة، بالرغم من وضعية التوافق القائمة أو المفترضة بينه وبين ناشر أعماله»[1].

وقد وردت أسفل النصوص التي جاءت في فضاء صفحة الغلاف الخلفي للروايات الصادرة عن دار الآداب ونقصد بها الروايات التالية: سوناتا لأشباح القدس التي صدرت طبعتها الأولى سنة 2009، ورواية أنثى السراب التي صدرت طبعتها الأولى سنة2010، ورواية أصابع لوليتا التي كان تاريخ صدورها عام 2012. نص قصير فحواه "يتنازل الكاتب عن كل حقوقه المادية للأطفال المرضى بالسرطان". والأكيد أن إيراد مثل هذه النصوص يعطي حركية وتفاعل أكبر من طرف جمهور القرّاء مع نص الرواية.

[1] نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، ص99

كما وردت أسفل النصوص المقتبسة من النصوص الإبداعية، فقرات تعرف بالكاتب وأهم منجزاته والجوائز التي حصل عليها، ولعل سبب احتفاء دور النشر بالترجمة راجع إلى تصور بعض الباحثين وجزمهم بأن «أهم عتبة يحويها الغلاف الخارجي [هي] اسم المؤلف الذي يعين العمل الأدبي، ويخصصه تمييزا وهوية، ويمنحه قيمة أدبية وثقافية، ويسفره في الزمان والمكان، ويساعده على الترويج والاستهلاك، ويجذب القارئ المتلقي»[1].

ج–النصوص المقتبسة من دراسات نقدية:

ورد هذا النوع من الاقتباسات –فيما اطلعنا عليه من روايات– مرتين، الأولى على صفحة الغلاف الخلفية من رواية جسد الحرائق، إذ اختارت دار النشر الجمل أن تثبت على ظهر الرواية جزءا من الدراسة النقدية التي قدمها عبد اللطيف الزّاوي حول هذه الرواية التي قال بأنها قصة طويلة من نوع جديد، تبقى في القلب والذاكرة، بقاء الوطن الذي نحب. أما الثانية فهي كلمة للألماني فريز بيتر كيرش Friz Peter Kirsh، وقد أثبتت هذه الكلمة على ظهر راوية حارسة الظلال، حيث قال إنها «قيمة أدبية لا تخذل قارئها من أول حرف إلى آخر كلمة»، وقد علّق واسيني الأعرج على هذه الكلمة حين رد على سؤال كمال الرياحي فقال: «نعم كتب كلمة جميلة أخذنا منها تلك الفقرة الصغيرة التي قرأتها على ظهر الرواية في طبعتها الجزائرية»[2]. وما تجدر الإشارة إليه أن هذا النوع من المقتطفات يصدر «غالبا عن نقاد لهم مكانتهم العلمية التي تجعل من ثنائهم على عمل ما شهادة على نجاحه»[3].

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص119
[2] كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ص42
[3] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص137

2-3-صورة الغلاف وعلاقتها بالنص الأدبي:

يذهب المهتمون بسيميائية الصورة إلى القول بأنها «المادة الأساسية للرسم وهذه المادة الأولية ما هي إلا حقيقة معقّدة للغاية، وهي تتأسس على معان مهمة تلزمنا بنقل العالم صوريا، بمعنى أن قول الرسم هو قول بصري حيث تتحول وسائل الإدراك والتخيل والمعرفة مجتمعة إلى صورة»[1]. وقد اهتمت الدراسات النقدية المعاصرة بصورة الغلاف بوصفه عتبة ضرورية لفهم النص الإبداعي لأن هذه «الرسومات الفنية الواقعية التي يلجأ إليها الكاتب سواء في الغلاف الأمامي أو داخل صفحات الرواية وفصولها لتكون أداة تعبيرية عن مشهد قصصي معين يبغي الكاتب توصيله»[2].

وتحليل الصورة لا يكون إلا من خلال الانطلاق من مجموعة من الإجراءات من مثل الإحاطة برمزية الألوان؛ لأن للألوان تأثيرا كبيرا في الإنسان «فاللون يؤثر في إقدامنا وإحجامنا، في الشعور بالحرارة أو البرودة، وبالسرور أو الكآبة، بل يؤثر في الشخص وفي نظرته إلى الحياة»[3]، وفيما يلي جدول يلخص أهم الرموز التي تشير إليها الألوان[4]:

اللون	الدلالة المعجمية المغلقة
الأحمر	قوة، إثارة، شجاعة، غضب، هياج، خطر، نار.
الأزرق	الهدوء، البرد، الصفاء، النور، الطهارة، الحكمة.

[1] محمد بلاسم، الفن التشكيلي (قراءة سيميائية في أنساق الرسم)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص76

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي، ص153

[3] مبروك كواري، المناصية والتأويل، مجلة بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة تلمسان، ع3-4، 2007، 323

[4] محمد، بلاسم، الفن التشكيلي، ص147-148

الأخضر	الطبيعة، البعث، التجدد، الربيع، الروح.
البنفسجي	رمز التوبة، القداسة، الإخلاص، الخيانة.
الأرجواني	الاحترام، ملكي، كهنوتي.
الأصفر	مرض، الخبث، الغيرة، السطوع، الذبول، الشيخوخة.
الرصاصي	محايد، صناعي، غامض، وقور.
الأبيض	نقي، صافي، طاهر، صادق، شريف، واضح، واسع.
الأسود	سميك، متشائم، ظلامي، سري، عصيب، حزين.
النيلي	داكن، حزين، ثقيل.
البرتقالي	منشط، متوهج، دافئ، ومثير.

ويعتبر مُحَمَّد بلاسم هذه الرموز دلالة معجمية مغلقة فهي «لا توحي بشيء ثابت معروف أو محدّد إذ يختار الفنان الألوان ويخلطها ويصوغها كيف شاء على اللوحة، ولا تشكَّل هذه الألوان تشكيلا نهائيا سوى داخل "التكوين" نفسه وتكتسب دلالتها فقط في كونها واقعة في علاقة أي نافية لذاتها»[1].

[1] بلاسم محمد، الفن التشكيلي، ص144

أ-جملكية آرابيا:

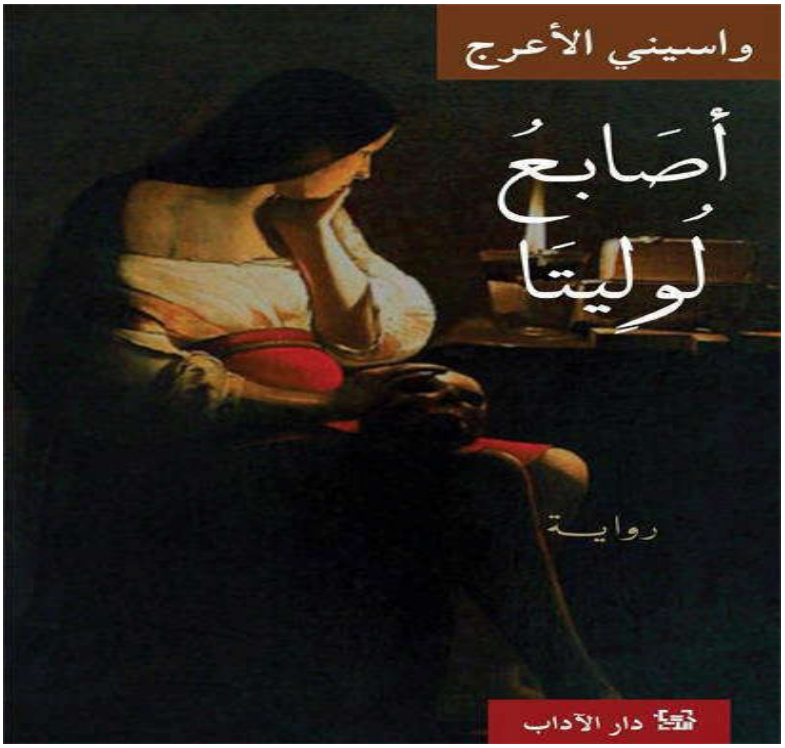
تمثل الصورة -كما تحيل عليه الجملة التي أثبتت على غلاف الرواية- إعدام الحلاج في بغداد وكيف تحلّق الناس حوله يبكونه، وهذا يشير الإعدام إلى أزمة الجملكية القديمة الجديدة «كيف نزلت ظلمة ليلة الليالي؟ هل جاءت بعد أن مات الشيخ الجليل سيدي النينوي الصوفي الجليل، وامتلأ فمه بالرمل والماء أم بعد؟ ربما جاءت بعد موت الحلاج»[1].

إن هذه المنمنة الفارسية إذًا لم توضع اعتباطا وإنما هي تشير إلى بؤرة الرواية، ومن هنا فإن رسم الغلاف «لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص»[2]. إذ أن إعدام الحلاج وابن المقفع

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص213
[2] مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي، دار الوفاء، ط1، ص 124

وغيرهم هو إعدام للرأي الحر، وتكميم لأفواه المؤرخين والقوالين الذين سرق مدادهم لمدة أربعة عشر قرنا في إشارة إلى تناسخ الحكم العربي، حيث يتغيّر الأشخاص ولكن العقلية واحدة «كانوا يبيعون البلاد للأتراك والفرس، قالوا. خذوا البلاد وأعطونا الذهب والكراسي والغلمان. ولا تخلعوا عنا الحكم»[1]

ب–أصابع لوليتا:



تظهر على غلاف الرواية إحدى لوحات الرسام الفرنسي الشهير دولاتور رائد العتمة والظلال وهي توبة المجدلية، حيث تظهر فيها المجدلية غارقة في ظلام دامس واضعة يدها اليمنى على جمجمة موضوعة على ركبتها، في حين أن يدها الثانية موضوعة على خدّها الأيسر، وهي تحدّق في الكتاب المقدس الذي وضع بجانبه قنديل زيتي يبعث بنور خافت يبيّن لنا بعض ملامح الصورة المغرقة في العتمة. ويذهب المهتمون بسيميائية الألوان إلى القول بأن: «للإضاءة

[1] واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، ص215

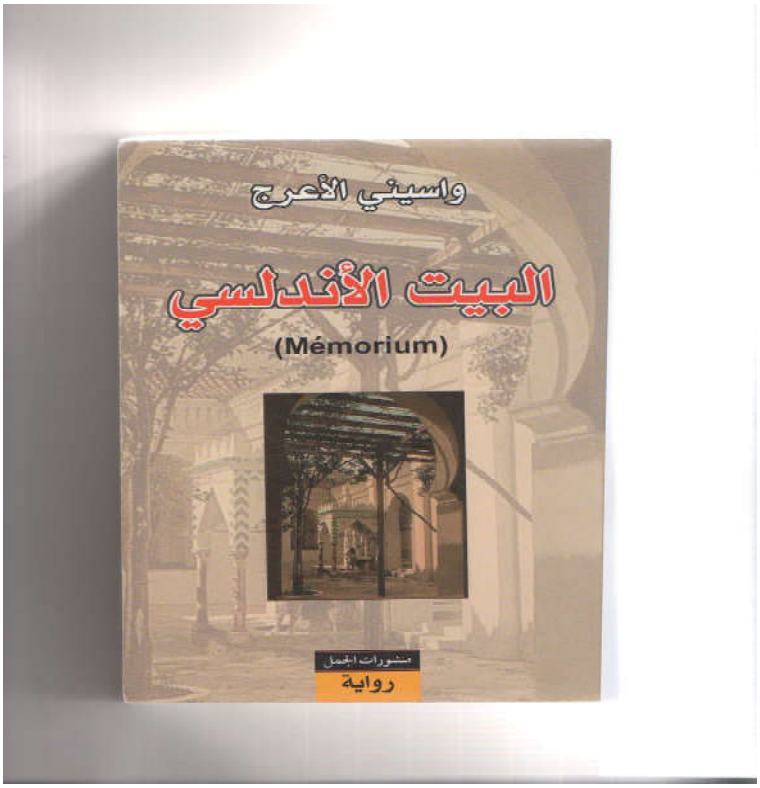
بعلاقتها مع الإعتام دور كبير في توجيه الصورة... إلى دلالة محدّدة. ومما اشتهرت به استعمالات الإضاءة في تاريخ السينما هو إثارة معاني الخوف وعواطف الرّعب ودلالة الإقصاء الفردي الهادف إلى إشعار الآخر بالخطر والقلق»[1].

إن هذه الصورة تحمل دلالة إيحائية ورمزية قوية، إذ أن كل ما يؤثث اللوحة يحيل إلى الجمال والهشاشة الآيلة للزوال. إن المجدلية تشبه إلى حد كبير لوليتا من حيث وضعيتها، فيد على زر الموت وعين على كتاب الحياة. لوليتا عارضة الأزياء المليئة بالحياة التي تقرر فجأة أن تفجر جسدها بدل جسد حبيبها. لوليتا التي لا يعرف عنها البطل يونس مارينا إلا حياة الشهرة والأضواء، أما الجانب الغامض منها فهو الذي كان مفاجأة بالنسبة له. وهنا نلاحظ دلالة اللون الأسود الذي يحيل على غموض الكائن البشري الذي لا نرى منه إلا ما هو واقع تحت الضوء، ومنه فالعتمة هي سيدة البداية والنهاية ولعلّ هذا ما أراده مارينا عندما قال «رأى فجأة مريم المجدلية تقوم، داخل اللوحة، من على الكرسي الذي كانت تجلس عليه، محتضنة كتابها المقدس. تنظر إلى الخارج فلا ترى إلا الفراغ الحليبي. تنفصل من لوحة الذبابة نهائيا، وتخطو خطوات مرتبكة، ثم تعود من جديد على أعقابها كأنها نسيت شيئا، لتطفئ القنديل الزيتي الذي كان لا يزال مشتعلا، وتغرق كل شيء في العتمة، ولا تسمع إلا رنات خطواتها وهي تطأ الفراغ. تسرع إلى مغادرة المكان، تاركة وراءها كل شيء كما في بدء الخليقة»[2]. ويرى بعض الدارسين أن الصورة الغلافية تنسج علاقات مع عنوان الرواية، ومن هؤلاء عبد المالك أشهبون الذي يقول: «لابد من التأكيد على أن صورة الغلاف لا تفصح عن ذاتها، كشكل تصويري لموجود ما، إلا بعد قراءة العنوان. فالصورة أشبه ما تكون برسم

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص265
[2] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص477

مبهم وغامض»[1]، والعنوان "أصابع لوليتا" يحتم علينا التركيز على أصابع اليد الموضوعة على الجمجمة لنكتشف الدلالة العامة لهذا التعالق.

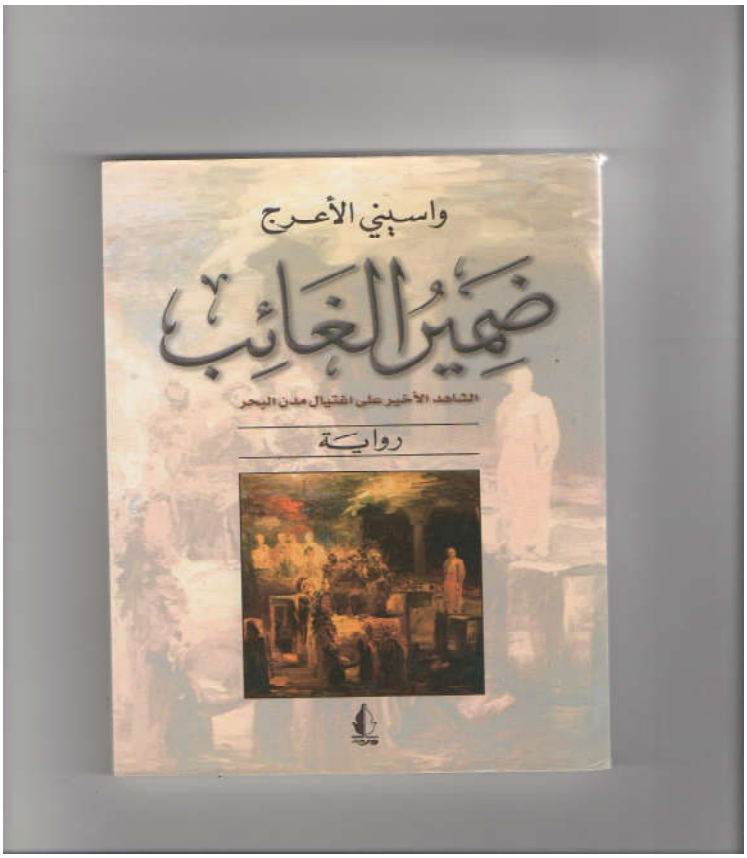
ج-البيت الأندلسي:



في صورة الغلاف هذه يظهر لنا بيت عتيق على الطراز الأندلسي مفتوح على فضاء محدود، والصورة مبنية على الصفاء اللوني «الذي يضفي على الأشياء إحساسا بالكمال والقدرة على إعطاء معنى واضح للأشياء ويدل على الأصالة»[2]، ويبدو البيت خاليا نتيجة تجمع الأتربة في صحنه، وأمام مدخل البيت تمثال يأخذ هيئة حصان. يبدو أن هذا الحصان يقترب كثيرا من حصان طروادة الذي استخدم كحيلة في الحرب بين الإغريق والطرواديين.

[1] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص146
[2] محمد بلاسم، الفن التشكيلي، ص147

د–ضمير الغائب:



إن قراءة الصورة الغلافية الخارجية في ضوء المتن السردي تبرز لنا أهم الدلالات التي حواها النص السردي من خلال إنشاء علاقة توافقية مباشرة أو رمزية ونرجح هذا الرأي استنادا إلى آراء الباحثين في هذا المجال القائلين بأن الصورة الغلافية الخارجية غالبا ما تشخص «القصد العام للمؤلف. وتختزل دلالات النص ومضامين العمل المعطى، وتستقصي مقاصدهما الذاتية والموضوعية، بعد تتبع مقاطع وفقرات ونصوص العمل المدروس»[1].

ولنا أن نستجلي هذه العلاقات بين صورة الغلاف (التي تمثل تجمعا لمجموعة من ناس غابت ملامحهم، وهم مشدودو النظر إلى الشخص الواقف يمين القاعة) وبين النص المتن، لأن

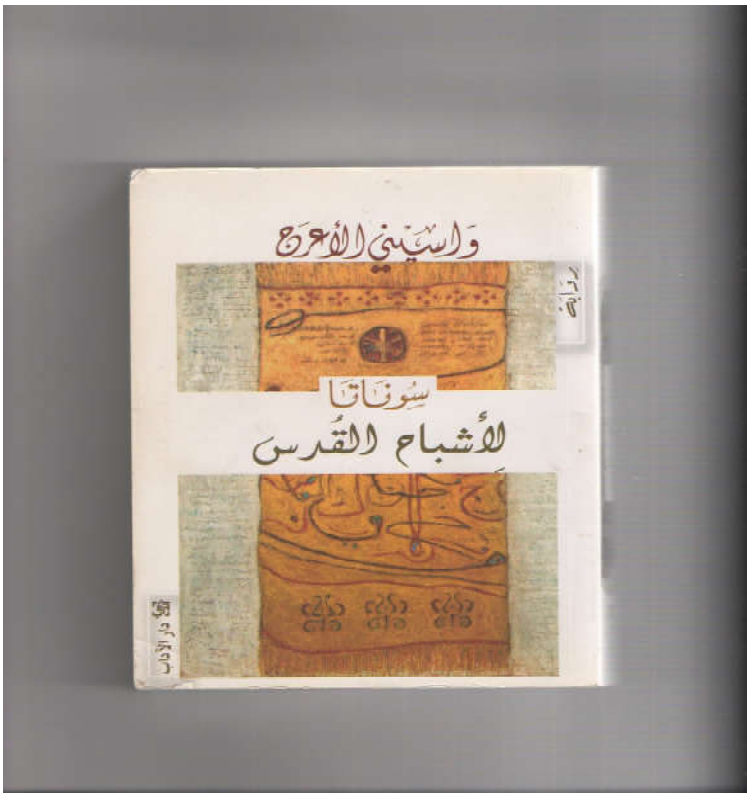
[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص122

هذه الصورة ترتبط ارتباطا وثيقا بالمحاكمة التي وقف فيها الحسين بن المهدي متّهما، والتي قدم لها هذا النص واصفا «كنت عاريا وثيابي في يدي حين دفعوا بي إلى قاعة المحاكمة المليئة بالوجوه التي يكتنفها الغموض. في هذه المحكمة الموقرة التي تخوف باتساعها، يفقد المرء ذاكرته، أو ما تبقى من هذه الذاكرة»[1].

إن هذه الصورة استطاعت عن طريق مزج الألوان –الذي يعني رمزيا الانحراف عن الحقيقة– أن تعطينا صورة عن الغموض والضبابية المتجلية في المتن السردي من خلال ممارسات المستشفى التجميلي الذي قام بتعديل كل ما هو غير ملائم، وبذلك غابت الملامح والخصوصيات وأصبح الجميع متشابهون، «المستشفى يا الحسين بُنِي خصيصا لهذه المرحلة لنزع ما تبقى من وجه ناس هذه المدينة وملامحهم في محاولة لتحويلهم إلى قردة »[2]

[1] واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ص207
[2] المصدر نفسه، ص198

هـ- سوناتا لأشباح القدس:



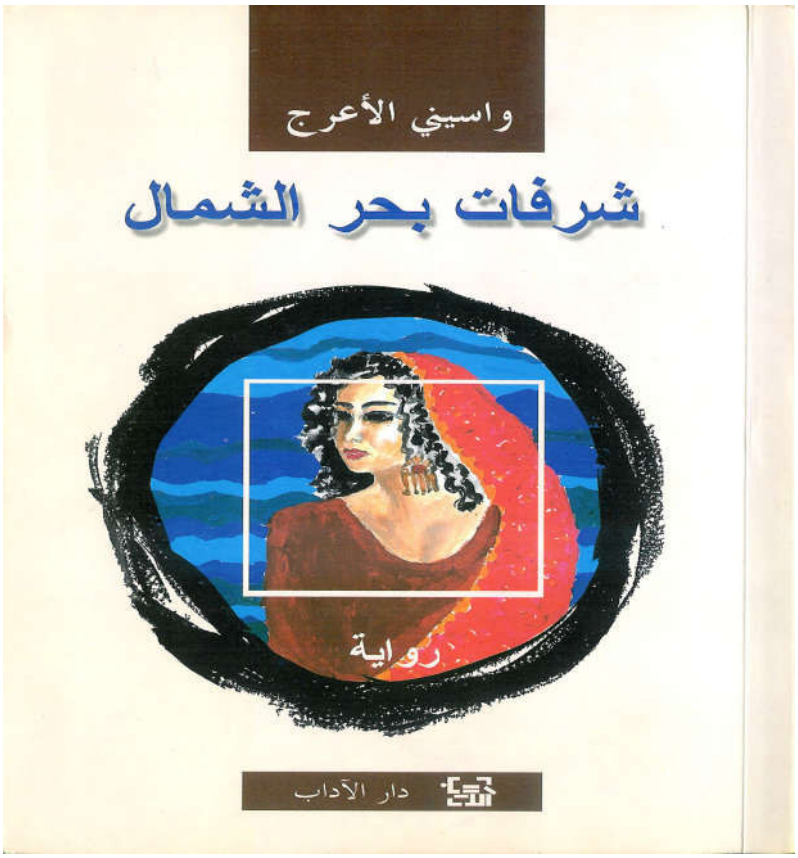
إن صورة غلاف الرواية في نسختها الصادرة عن دار الآداب مأخوذة عن لوحة للفنانة علا حجازي، وهي إحدى المعنيات بالنص الذي جاء في بداية الرواية «هوجيت كالان، جمانة الحسيني، مريم بان، وعلا حجازي، هذه الآلام من جراحاتكن الخفية ومن صرخاتكن المكتومة. شكرا على كل شيء. ما يزال في ألوانكن الطفولية بعض الأمل على الرغم من تعميم المحرقة وانتقالها إلى حواسنا الهشة»[1]. انطلاقا من هذا النص يمكن لنا قراءة الصورة في ضوء المتن السردي، فعُلا حجازي هي بعض من مي، هذه الأخيرة التي كانت تصارع الموت بالألوان المشرقة، وكذلك هي علا التي اختارت للوحتها ألوانا طفولية فيها الكثير من الإشراق، والملفت للانتباه أن الكتابة احتلت جزءا كبيرا من مساحة الرسم، إضافة إلى الخطوط المتقاطعة والمنحنية، والتي تحيل في إشارة أولية إلى معاني الصراع واللين[2] اللذين كانا يتجاذبان مي الفلسطينية مي الفنانة الباحثة عن هويتها أو لنقل: علا حجازي الفنانة صاحبة الهوية اللونية العربية[3].

وبالعودة إلى نسخة الرواية الصادرة عن الفضاء الحر نجد صورة الغلاف مختلفة، إذ تعود للفنان جبر علوان وهي تحمل عنوان "القميص الأحمر". وتظهر في هذه الصورة امرأة غامضة الملامح غارقة في العتمة، مرتدية قميصا أحمر اللون، مع وجود إضاءة باهتة للجدران مما يخلق في الذهن جوا قلقا ومخيفا. والأكيد أن هذه المرأة تمثل بطلة الرواية مي الغارقة في عذابات الموت الذي يحيل عليه اللون الأسود. أما اللون الأحمر فإن من دلالاته الاحتراق الذي كانت تعيشه مي كل يوم، وما يعزز هذه الفكرة بروزه بشكل ملفت للنظر على الغلاف

[1] واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، ص2
[2] ينظر: محمد بلاسم، الفن التشكيلي، ص148
[3] الفنانة التشكيلية علا حجازي.. الوطن دفء وحنين - Lean Magazine
http://www.lean-mag.com/singleproduct.php?id=437

الخارجي حيث تم استعماله في كتابة كلمة كريماتوريوم Crématorium التي تعني المحرقة مما دلّ على اتصالهما الوثيق، إذ أن كلا منهما يعزز دلالة الآخر.

و–شرفات بحر الشمال:



إن للصورة بنيتها الخاصة فهي «عبارة عن رموز بصرية، ألوان، أشكال وحركات تشكل مجتمعة بنية دلالية هذه الصورة»[1]. ومنه فإن الصورة تشكل لغة موازية للنص السردي وتشير إلى جزء مهم فيه، لذا فإن انتقاءها لا يكون عشوائيا وإنما هي فعل مقصود، والأمر ذاته يقال بالنسبة لصورة غلاف رواية شرفات بحر الشمال التي احتل فيها اللون الأزرق – الدال على البحر– حيزا مهما، هذا البحر الذي تعطيه امرأة مرتدية لباسا أحمر ظهرها، هذا

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص199

اللباس الذي يكوّن جملة ثقافية لها دلالاتها النسقية[1]، فاللون الأحمر«كان يذكِّر الإنسان القديم بالدم، ينبئه بفتن وحروب في المجتمع البشري»[2] وهو هنا يدلنا مباشرة على بطلة الرواية فتنة، التي غادرت ذات ليل نحو المجهول بعد أن تنبأت بالفتن والحروب التي بدأت.

وبقراءتنا المتأنية لرمزية الألوان وجدنا أن من دلالات اللون الأزرق أيضا «الشوق والليل الطويل الذي ينتظر شروقه والحزن والبعد والسعة»[3]، وكل هذه الأوصاف اجتمعت في أبطال الرواية فتنة، ياسين وحنين، الذين ابتعدوا عن أوطانهم واختاروا لأنفسهم مصيرا آخر هو أشبه بالانتحار النوعي إنه المنفى الذي جاء مجسدا في صورة الغلاف من خلال الحلقة السوداء التي أحاطت بالصورة، لتدلنا هذه السوداوية المحيطة على حزن شخصيات الرواية الذين بقوا مشتاقين إلى المدن التي تركوها وراءهم «انسحب البحر من عيني وانسحبت شهامته. واحترقت هذه المدينة الانكشارية. مدينة البتر التي لا ذاكرة لها »[4].

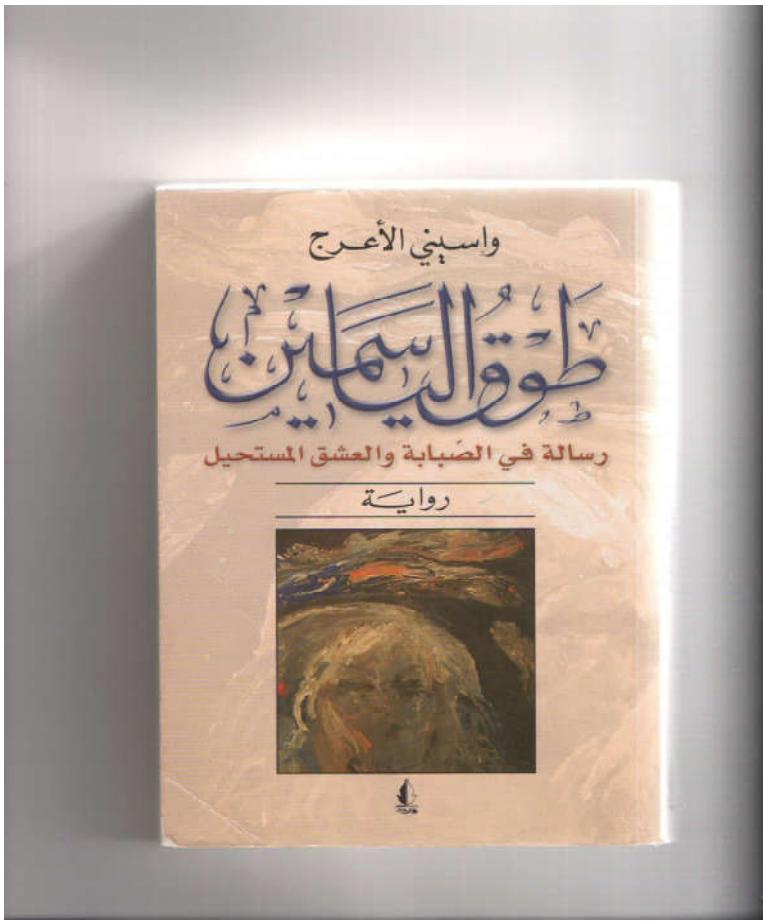
[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص137

[2] محمد بلاسم، الفن التشكيلي، ص77

[3] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص143

[4] المصدر نفسه، ص182

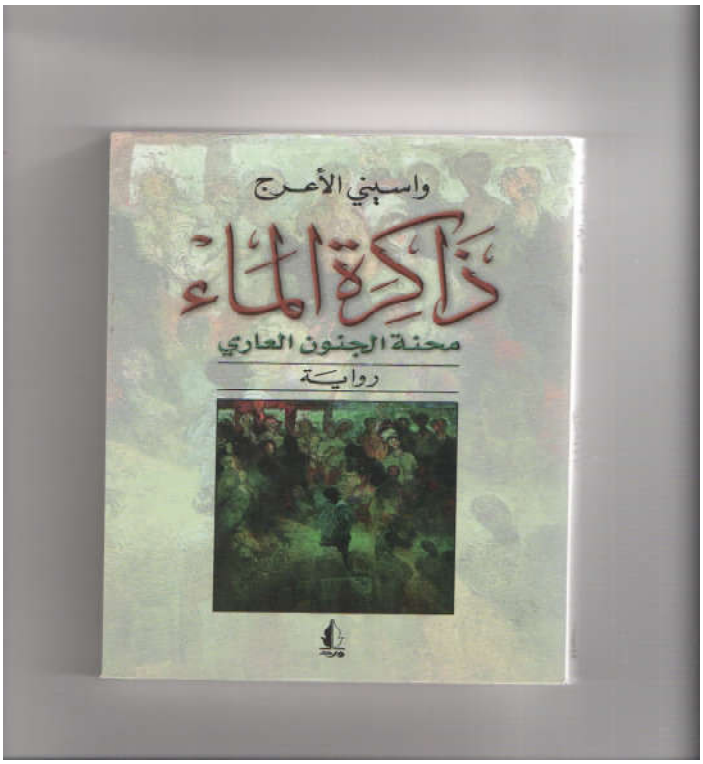
ز–طوق الياسمين:

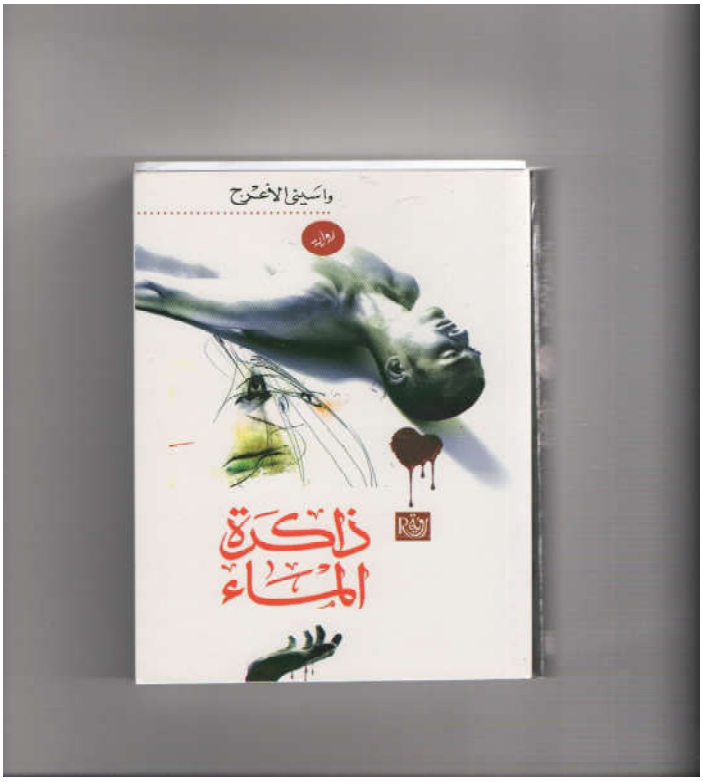


يظهر في صورة الغلاف الخارجي للرواية شبح امرأة غائبة الملامح، تحلِّق فوق رأسها أطياف وأشكال مبهمة في مساحة سوداء، وتبدو الألوان ممتزجة فيما بينها بعيدة كل البعد عن الصفاء والوضوح، وهذا الامتزاج «يدل على التشويش وعدم المكاشفة والغرابة والانحراف عن الحقيقة»[1]، وهو تشويش لوني يتناسب كثيرا مع تشوُّش حياة شخصيات الرواية عيد عشاب ومريم، اللذين قضيا حياة وصفت في الرواية بأنها "بنت الكلب"

[1] محمد بلاسم، الفن التشكيلي، ص147

ح–ذاكرة الماء:



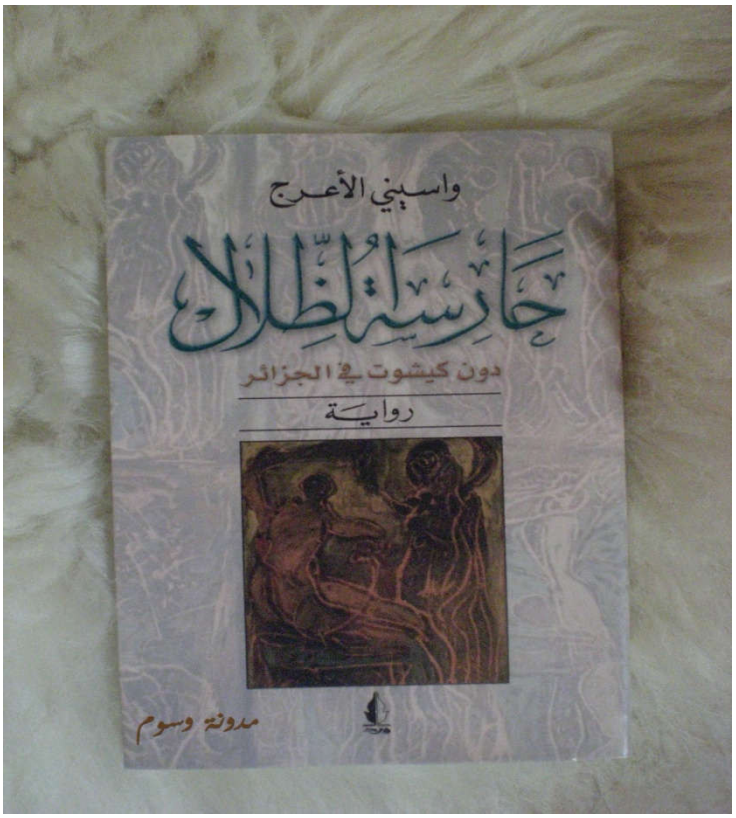


تُظهر الصورة –التي جاءت متصدّرة لصفحة الغلاف الخارجي الأمامية في النسخة الصادرة عن دار ورد– تجمعا ضبابيا وغوغائيا لأناس طُمست ملامحهم، وقد استعمل مصمم الصورة ألوانا داكنة ليعبر عن القتامة المتجلية في المتن السردي في تفعيل آلة القتل «منذ زمن بعيد، والمدينة تنام بهدوء كبير على زيفها الغامض، كل الهمجية المخبأة، تخرج الآن دفعة واحدة مثل القيح الذي كان ينام طويلا تحت جلد براق وميت»[1].

أما صورة الغلاف في النسخة الصادرة عن دار رؤية فقد جاءت من تصميم حسين جبيل، وقد طغى البياض على الصورة التي ضمت صورة لرجل عار ملقى على الأرض وهو ينزف دما وقد احتل هذا الرجل الطرف العلوي من الصورة مما دل على سموه باعتباره ممثلا للمثقفين الذين تستهدفهم أيادي الغدر التي احتلت أسفل الصورة، وما تجدر الإشارة إليه أن البياض في هذه الصورة يحيل على الفراغ الذي يرمز بدوره إلى السكون واللاحياة[2]

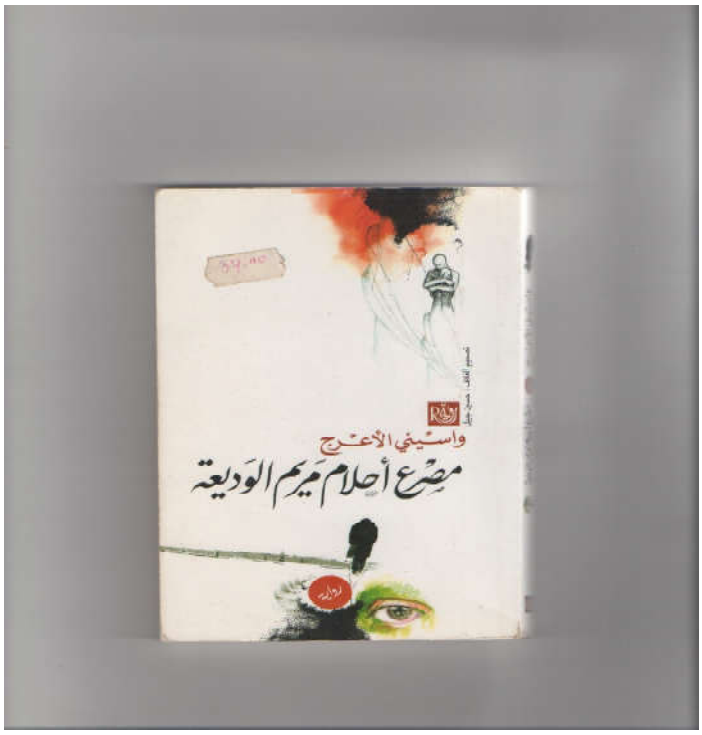
[1] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص140
[2] محمد بلاسم، الفن التشكيلي، ص149

ط–حارسة الظلال:



إن الظل –كما هو معروف– مرتبط بوجود الضوء، ولكن هذا الأخير غائب في صورة الغلاف الخارجي، الذي يصور عالم الظلال والعتمة حيث الأشكال المبهمة والألوان الداكنة التي تحيل بدورها إلى الغموض الذي تمثله أسطورة منحدر السيدة المتوحشة التي استمد منها الروائي مادته الحكائية.

ي–مصرع أحلام مريم الوديعة:



جاءت صورة غلاف الرواية في نسختها الصادرة عن دار رؤية من تصميم حسين جبيل، وقد جسد الغلاف شخصيات الرواية مريم وفاوست وهم على يمين الصورة تعلوهما سحابة وهي مزيج من اللونين الأحمر والأسود، أما أسفل الصورة فيظهر رجل أسود الملامح في إشارة واضحة إلى صالح ولد لخضر لصنامي الزوج المطارد لزوجته مريم وعشيقها الشاعر فاوست، واختيار اللون الأسود مقصود لأنه يرمز إلى «الظلام والكآبة والجهل»[1]، وهي صفات رافقت هذه الشخصية، أما العين التي استقرت أسفل الصورة فهي تشير إشارة واضحة إلي شخصية سفيان الجيزوتي الرقيب الذي استقر في ذهن الشاعر.

إن المواقع التي احتلها كل جزء من أجزاء الصورة يحمل دلالة معينة، لأن «العلاقة المكانية (عالي/ سفلي) تعكس فكرة أسطورية —دينية ثاوية في البنية الذهنية– وهي علاقة الإله بالإنسان استنادا إلى علاقة تراتبية: الإله في الأعلى والإنسان في الأسفل (الأرض)»[2]. ومنه فإن المكان العلوي يقترن بالخلود والقداسة لأنه مقام الخالق في حين يقترن المكان السفلي بالفناء والمدنس لأنه مكان المخلوقات، وعليه يمكن أن نقرأ الصورة في ضوء هذه العلاقة المكانية، حيث تموقعت صورة الحبيبان الشاعر ومريم في الجزء العلوي الأيمن في إشارة من الرسام إلى السمو والرفعة والمقدس، في حين احتلت صورة صالح ولد لخضر لصنامي والعين سفيان الجيزوتي الجزء السفلي من الصورة في إشارة واضحة إلى الدناءة والانحطاط والمدنس.

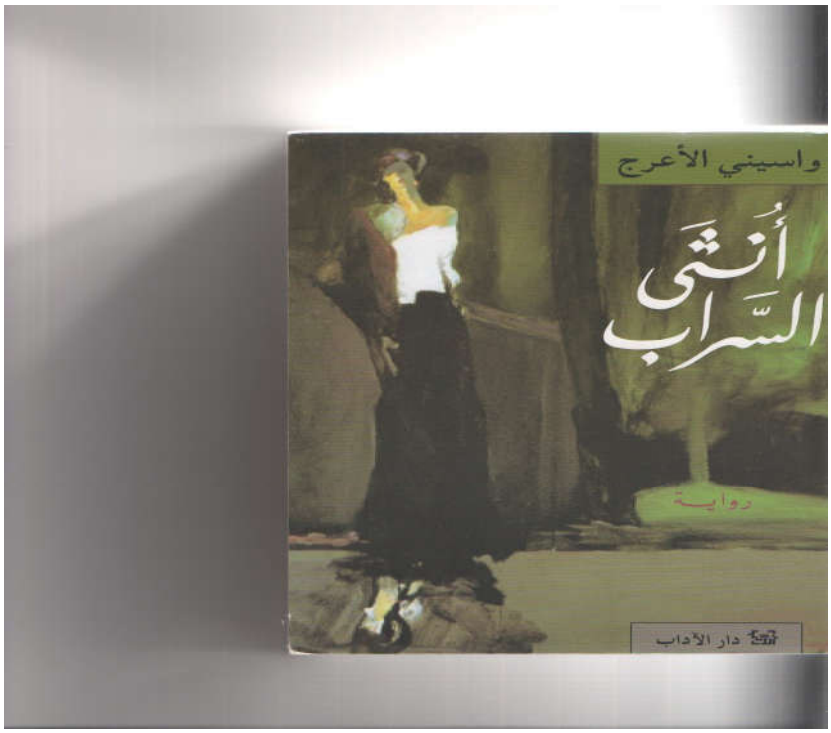
وقد جاءت الصورة مختلفة في النسخة الصادرة عن دار ورد، حيث تتراوح الصورة بين الإعتام والإضاءة مع غلبة واضحة للعتمة، في إشارة واضحة إلى تصارع قوى الخير والشر مع تغلب الشر، المتمثل في الصورة من خلال التضاد/التنافر الحاصل بين اللون الداكن واللون

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص143

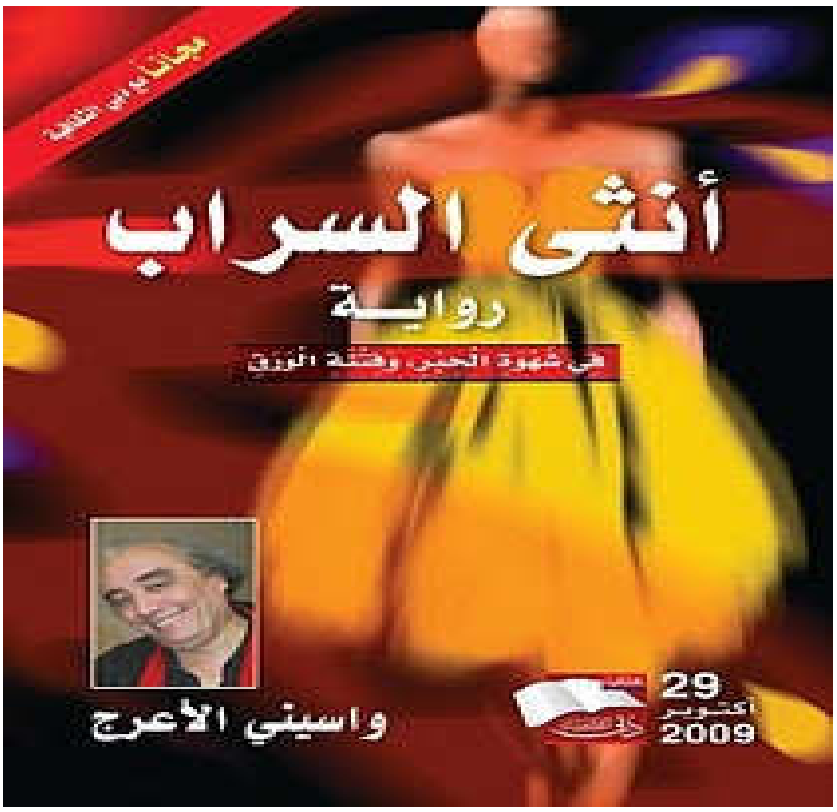
[2] خالد حسين، دلالات المكان العالي، مجلة كتابات معاصرة، ع33، مج 9، مارس– أفريل، 1998، ص95

الفاتح والمتجلي في المتن السردي من خلال هذا النص: «كنت قد أغمضت عيني ولم أعد أرى شيئا غير الظلمة ووجه مريم البعيد البعيد، من وراء المدن الحجرية والخلائق البشرية والكائنات الخرافية والضباب الأسود الذي كان قد ملأ صدري وقلبي وذاكرتي وعيني»[1]

ك–أنثى السراب:



[1] واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، ص201



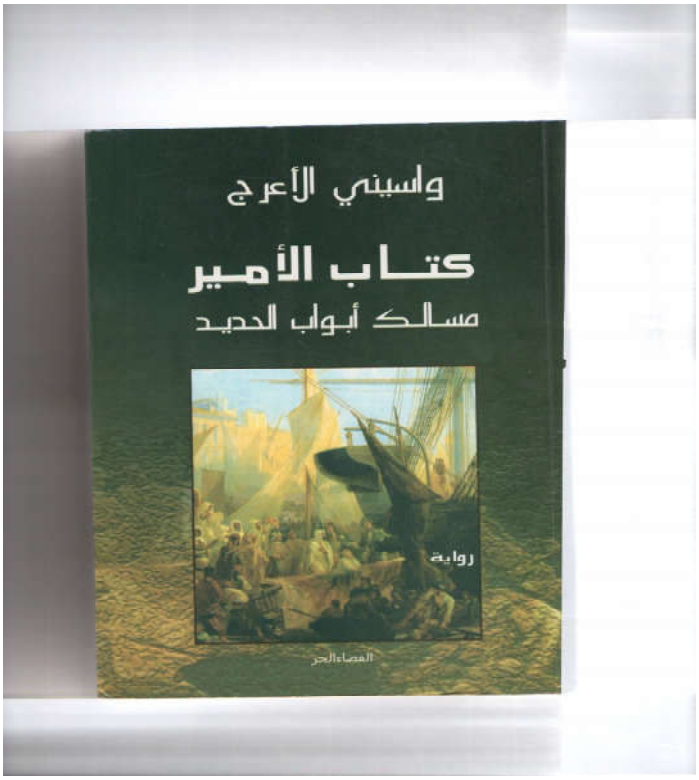
جاء تصميم الصورة –المثبتة على الغلاف الأمامي للرواية في النسخة الصادرة عن دار الآداب– من طرف الفنان جابر علوان، وقد طغى كل من اللونين الرمادي والأخضر الداكن على الصورة، التي ظهرت يمينها امرأة ممشوقة القامة مرتدية لسترة بيضاء وتنّورة سوداء وهي تشير إشارة واضحة إلى بطلة الرواية ليلى. إن التنافر الحاصل بين اللونين الأبيض والأسود يدل على «الشعور بالاشمئزاز والعداء»[1]، وهما شعوران طالما تنازعا ليلى تجاه سرابها مريم التي قررت الانتقام منها. يضاف إلى هذا الأرضية الرمادية التي تقف عليها البطلة والمحيط القاتم كلها إشارات واضحة إلى لاوعي البطلة التي كانت تصارع شبحها مريم.

أما صورة النسخة الصادرة عن دبي الثقافية فقد حملت أيقون امرأة غابت ملامح وجهها وترتدي فستانا أصفر، هذا اللون الذي يتميز بالإشعاع واللمعان نتيجة ارتباطه بضوء

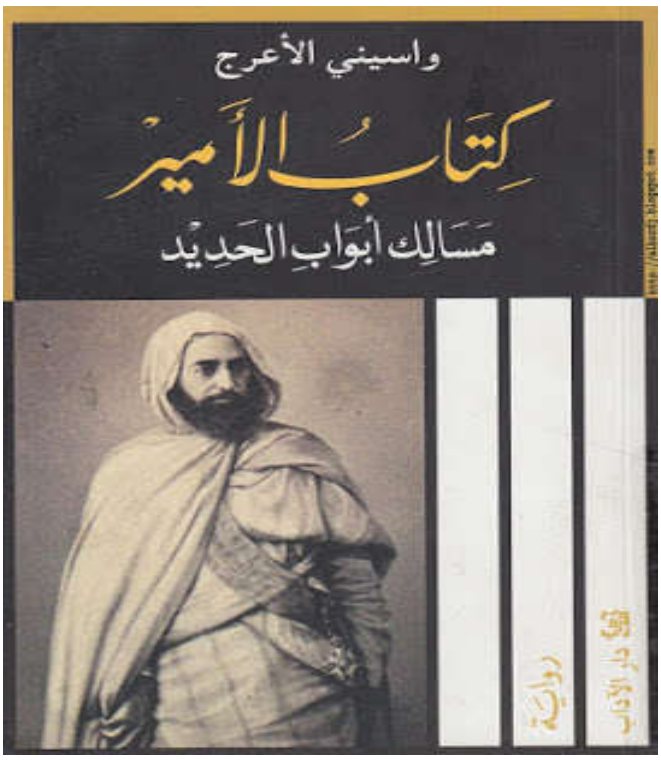
[1] محمد بلاسم، الفن التشكيلي، ص147

النهار[1]، وهو هنا يوحي بشخصية مريم المعلنة أما ملامح الوجه الغائبة فتحيل على ليلى بطلة الرواية المغيبة التي ضاعت ملامحها. أما فضاء الصورة فمزيج من الأزرق الذي يرمز إلى التأمل والتفكير والأسود الذي يدل على العدمية والفناء مع هيمنة واضحة للون الأحمر يحيل على معاني الافتنان والضغينة[2].

ل–كتاب الأمير:



[1] ينظر: أحمد عمر مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص184
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 183–186

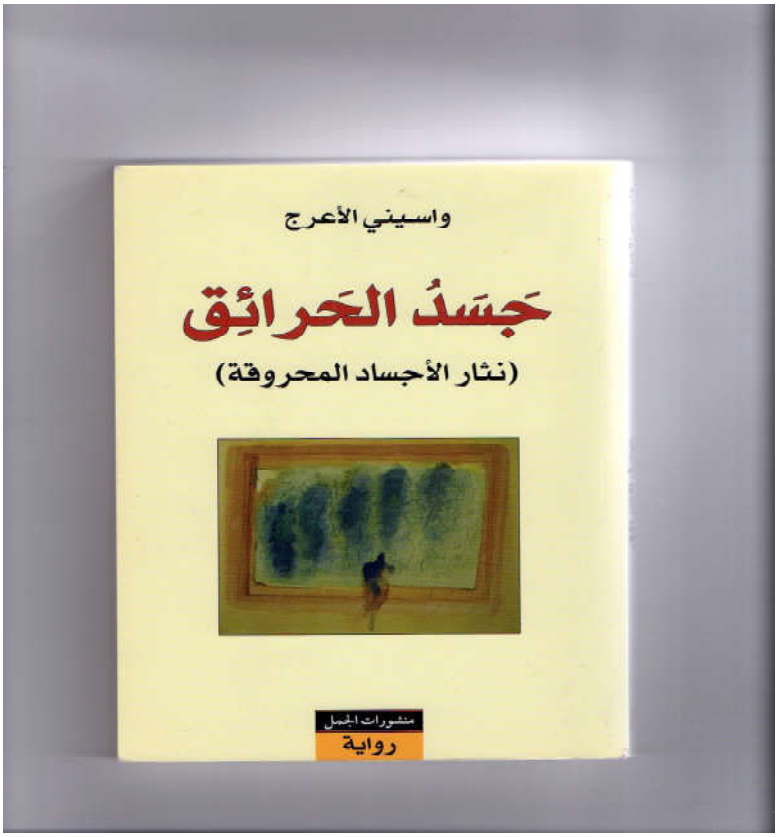


لم تتم الإشارة إلى مصمم غلاف الرواية الذي جاء مؤرخا لحادثة ترحيل الأمير عبد القادر الجزائري إلى فرنسا عبر باخرة شراعية رفقة مرافقيه وأهله بعد القبض عليه. وطبيعة الصورة تتوافق إلى حد كبير مع اتجاه الرواية التاريخي.

وقد تم اختيار صورة تعتمد على التضاد اللوني مما منح الأشياء والشخوص التي تؤثث الصورة معنى ووضوحا. إذ تظهر شخصية الأمير مرتدية برنسا ناصع البياض وهذا يتفق كثيرا مع النقاء والصفاء والنبل، وهي صفات طالما أصر الأعرج على ترسيخها في هذه الشخصية لدرجة إضفاء هالة أسطورية عليها. ومما زاد الأمير سموا وظهورا هو الدكنة التي أحاطت به وبحاشيته، في إشارة من الرسام إلى القتامة والمكائد والمسالك الصعبة التي واجهها الأمير على الأرض. فشكّل البحر والأفق المشرق في الصورة خلاص الأمير.

أما صورة الأمير عبد القادر التي اختارتها دار الآداب لتحتل الواجهة الأمامية من الغلاف فهي واضحة المعالم يرتدي فيها الأمير برنسه الأبيض، كما تظهر عليه علامات الرصانة والتأمل، أما الخلفية فتميل إلى اللون الرمادي في إشارة إلى المكائد والدسائس التي كانت تحاك ضده.

م–جسد الحرائق:



جاءت رسمة الغلاف في النسخة الصادرة عن دار الجمل من تصميم طالب العلاق، وقد طغى اللون الرمادي على الصورة في إشارة إلى نثار الأجساد المحروقة التي تبخرت آمالها في باريس، وإذا ربطنا ما يرمز إليه اللون الرمادي من تداخل وضبابية[1] واللون الأصفر وما يوحي

[1] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص143

إليه من ذبول، تبين لنا جليا الضبابية التي أحاطت بكل شخصيات الرواية التي حداها الأمل إلى السفر إلى باريس ولكنها تفاجأت بالذبول والاحتراق فتحوّلت هناك إلى رماد.

خـــــــاتـــــــــمة

من أهم النتائج المتوصل إليها:

- لقيت نصوص الأعرج اهتماما كبيرا من طرف الباحثين والدارسين، لما حوته من تجديد وتميز على مختلف المستويات، مما أهّلها لأن تكون نصوصا تجريبية بامتياز حاملة للتفرّد والتميّز جعلت منها مجالا خصبا للدراسة وهذا ما يترجمه حجم النصوص الفوقية التي أحاطت بالمتن السردي.

- مما يلاحظ على عناوين الأعرج أنها مستمدة من مرجعيات مختلفة، فمنها التراثي ومنها العالمي ومنها التاريخي وحتى الواقعي، مع حضور واضح لنصين أساسين هما ألف ليلة وليلة ودون كيشوت.

- سيطرت سمة الكآبة/الحزن أو ما يسمى "الرؤية الفجائعية" على العناوين الواسينية إذ غالبا ما تصادفنا ألفاظ من مثل (محنة، اغتيال، مصرع، السراب، أشباح، الحرائق، المستحيل)، وهذا النزوع يحيلنا على الخلفية التي تُؤطر أعمال الأعرج، خاصة السياسية منها، والتي جعلت الأعرج يشنّ حملة ضد التطرف والعنف في نصوصه السردية، وقد انعكست هذه الحملة على طبيعة تشكيل العناوين عنده.

- كان للمركب الإضافي سيطرة واضحة في تشكيل نصوص/عناوين الأعرج، إذ وردت جُلّ عناوين الروايات جملا اسمية مسندة إلى مبتدأ محذوف، (جملكية آرابيا، أصابع لوليتا، ضمير الغائب، كتاب الأمير، شرفات بحر الشمال، طوق الياسمين، مصرع أحلام مريم الوديعة، سوناتا لأشباح القدس، جسد الحرائق، أنثى السراب، وذاكرة الماء)، وهذا يحيلنا إلى على قوة الدلالة الاسمية وخفّتها.

- تبيّن لنا من خلال الدراسة نزوع الروائي إلى تحوير عناوين الروايات مرة عن طريق الحذف وأخرى عن طريق الإضافة، كما هو الشأن بالنسبة لروايتي "مصرع أحلام مريم الوديعة" و"سوناتا لأشباح القدس"، كما أنه يغيّرها أحيانا أخرى كما هو الحال مع رواية "سيدة المقام" التي صدرت في النسخة الفرنسية بعنوان "دم العذراء" Le sang de la vierge ، كما أنه غيّر عنوان رواية منحدر السيدة المتوحشة لتصبح "حارسة الظلال"، ولم يكن التغيير مقصورا على العنوان الرئيس فحسب بل مسّ العناوين الفرعية حيث غيّر عنوان طوق الياسمين الفرعي من "رسالة في الصبابة والعشق المستحيل" إلى "رسائل في الشوق والصبابة والحنين". وهذا ما جعل بعض الدارسين يذهبون إلى القول بأن مثل هذه التغييرات توقع القارئ في حيرة من أمره وتشوّش ذهنه فيظن أنه أمام كِتابين مختلفين، لأن الأساس في العنوان تعريف الكتاب وحمايته.

- تبيّن لنا من خلال هذه الدراسة حضور المكان بقوة، ممثلا في المدينة/البحر لما نسجته هذه الأخيرة مع الروائي من علاقة عدائية التي تحولت فيما بعد إلى علاقة حميمة فنجد:(جملكية آرابيا، شرفات بحر الشمال، سيدة المقام، سوناتا لأشباح القدس، طوق الياسمين، حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر، ضمير الغائب الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر).

- وظّف الأعرج في جل رواياته تقنية العنوان الفرعي، قناعة منه أن المتن السردي لا يمكن أن يُختزل في كلمتين أو ثلاث، لذا فهو يرى أنه يحتاج –يعني العنوان الرئيس- إلى مساندة وتوضيح يتمظهر في العناوين الفرعية، وقد يصل به الأمر إلى وضع أكثر من عنوان فرعي كما هو الشأن في رواية جملكية آرابيا التي عزّز عنوانها الرئيس بعنوانين فرعيين.

- شكّل التصدير أحد العتبات المهمة في النص الواسيني، فهو مختار بدقة ويعدّ عونا مهمّا في فهم النص السردي، وقد أظهرت لنا هذه التصديرات الطبيعة الموسوعية لهذا الروائي الفريد، حيث تعددت المرجعيات التي نهل منها، إذ نجد الدين والتاريخ والأدب والصوفية ممتزجة في الخطاب الواسيني وكأنها لحمة واحدة.

- أما بالنسبة لعتبة الإهداء فحضورها كان مطّردا فقد غاب في بعض الروايات، وحوّر في روايات أخرى، ولكن ما يمكن قوله – انطلاقا من النصوص التي وقعت بين أيدينا- أن: إهداءات الأعرج كانت مميّزة، وإن أجملنا القول بأنها تنتمي إلى النوع الخاص، ولكنها في الوقت ذاته تنسج علاقة وطيدة مع النص السردي، على اعتبار أن المهدى إليه هو الأقدر –افتراضا- على فهم النص لأنه على اطلاع مباشر على حيثياته.

- وقد تبين لنا استغلال الأعرج للهامش خاصة في الروايات الصادرة حديثا، مما دلّنا على نزوع تجريبي جديد لدى الأعرج، الذي ينحو دائما إلى إدهاش قارئه ومفاجأته، وقد اختلفت وظائف الهوامش فمنها ما جاء للترجمة والشرح، ومنها ما تعدّى هذه الوظيفة ليؤدي دورا تخييليّا كما هو الشأن في روايتي أنثى السراب والبيت الأندلسي.

- شكّلت لوحات الغلاف الخارجي عتبة مهمة لما وفّرته من مساحة فكرية، تجعل القارئ يُعمل ذهنه في هذه المساحات اللونية، وما يعزّز لدينا هذه الفكرة اهتمام الأعرج بالفن التشكيلي، وهذا ما يعترف به في إحدى حواراته، إضافة إلى كون بعض رواياته تدور في عوالم الفنون التشكيلية كما هو حاصل في روايات: شرفات بحر الشمال التي اهتمت بعوالم الفن الهولندي عند فانسون فان غوخ، ورواية سوناتا لأشباح القدس التي كانت بطلتها ريشة مي، ورواية أصابع لوليتا التي أطرها رائد العتمة والظلال الفنان الفرنسي دولاتور من

خلال لوحته الشهيرة "توبة المجدلية". إن كلّ هذا يكشف لنا عن علاقة الأعرج الوطيدة بفن الرسم والتشكيل.

قائمـة المصـادر والمراجـع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

1-الروايات:

1-واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة (حكاية مصرع الساموراي الأخير)، دار ورد، دمشق، ط2، 2008.

2-واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، دار الآداب، بيروت، ط1، 2012.

3-واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، ط1، 2010.

4-واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، منشورات الجمل، بيروت-بغداد، ط1، 2010.

5-واسيني الأعرج، جسد الحرائق (نثار الأجساد المحروقة)، منشورات الجمل، بغداد-بيروت، ط1، 2010.

6-واسيني الأعرج، جملكية آرابيا، منشورات الجمل، بغداد- بيروت، ط1، 2011.

7-واسيني الأعرج، حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)، دار ورد، دمشق، ط2، 2006.

8-واسيني الأعرج، ذاكرة الماء (محنة الجنون العاري)، دار ورد، دمشق، ط4، 2008.

9-واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، منشورات الجمل، بغداد بيروت، ط1، 1997.

10-واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2012.

11-واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، دار الآداب، بيروت، ط1، 2009.

12-واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، ط2، 2007.

13-واسيني الأعرج، ضمير الغائب (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر)، دار ورد، دمشق، ط2، 2008.

14-واسيني الأعرج، طوق الياسمين (رسالة في الصبابة والعشق المستحيل)، دار ورد، دمشق، ط2، 2006.

15-واسيني الأعرج، كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، الفضاء الحر، الجزائر، د ط، 2010.

16-واسيني الأعرج، كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2008.

17-واسيني الأعرج، مصرع أحلام مريم الوديعة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

2-المعاجم:

1-أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، دط، 1982

2-حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

3-الفيروز أبادي، القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1978،ج1، 2، 4.

4-فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

5-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002.

6-محمّد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار مُحَّد علي، تونس، ط1، 2010.

7-مجمع اللغة العربية، معجم القانون، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1999، د ط.

8-ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، مج4، 5، 6.

3-الكتب العربية:

1-أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي مقاربة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.

2-أحمد عمر مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997

3-آمال ماي، تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر سامية عليوي أنموذجا، منشورات دار قرطبة، الجزائر، ط1، .2011

4-إمام عبد الفتاح إمام، جون لوك والمرأة، مكتبة مدبولي ، القاهرة، ط1، 1999.

5-آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، .2002

6-بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، .2001

7-بنعيسى بوحمالة، أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2009، ج2.

8-الجاحظ، الحيوان، تح عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ج1.

9-جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، منشورات المعارف، المغرب، د ط، 2014.

10-حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، د ط، دت.

11-حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري (دراسات في تأويل النصوص)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، النادي الأدبي، السعودية، ط1، 2010.

12-ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة في الألفة والألاّف، تح إحسان عباس، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، د ط، د ت.

13-حسن مُحَّد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998،

14-حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

15-الحسين بن منصور الحلاج، الديوان، تح كامل مصطفى الشبيبي، وزارة الإعلام، العراق، د ط، 1974.

16-عبد الحق بلعابد، عتبات (ج.جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

17-حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

18-الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير الجزائر، د ط، 2013.

19-ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح مُحَّد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج1.

20-عبد الرحمان منيف، شرق المتوسط، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب، تونس، 1989.

21-عبد الرحمان منيف، الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992.

22-عبد الرحمان بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تح عبد الرحمن بن معلا اللويحق، دار ابن حزم، ط1، 2003.

23-عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 2000.

24-سعيد يقطين، انفتاح النص الرّوائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط2، 2001.

25-سعيد يقطين، القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الرّوائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1985.

26-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

27-شرف الدين ماجدولين، حكايا صور، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2009

28-شعيب حليفي، هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005.

29-صدوق نور الدين، أوراق لعبد الله العروي دراسة وتحليل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.

30-الصولي ، أدب الكتاب، تصحيح مُحَمَّد بهجة الأثري، المطبعة السلفية، مصر، دط، 1341هـ.

31-ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر، د ط، 1939، ج2 .

32-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994.

33-عيسى علي العاكوب، التفكير النقدي عند العرب (مدخل إلى نظرية الأدب)، دار الفكر، دمشق، ط2، 2000.

34-عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

35-عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط8، 2011.

36-فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، مركز النشر الجامعي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، دط، 2009.

37-قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت.

38-كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج (قراءة في التشكيل الروائي عند واسيني الأعرج)، المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009.

39-عبد اللطيف محفوظ، إستراتيجية تمثل وتمثيل العنوان، الأدب المغاربي والمقارن، منشورات زاوية للفن والثقافة، ع5، 2007.

40-عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية (سقوط النخبة وبروز الشعبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005.

41-عبد الله الغذّامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، دت.

42-عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخراط نموذجا)، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، بيروت الجزائر، ط1، 2010.

43-عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2009.

44-عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع-محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

45-مُحَمَّد بازي، العنوان في الثقافة العربية التشكيل ومسالك التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، .2012

46-مُحَمَّد بلاسم، الفن التشكيلي (قراءة سيميائية في أنساق الرسم)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

47-مُحَمَّد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010

48-مُحَمَّد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

49-مُحَمَّد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، النادي الأدبي – المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، .2008

50-مُحَمَّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998.

51-مُحَمَّد مصايف، الرواية العربية الحديثة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1983.

52-مُحَمَّد معتصم، الرؤية الفجائعية (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، .2003

53-محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، تح أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ج.1

54-مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية، منشورات دار الأديب، ط1، د ت.

55-مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي، دار الوفاء، ط1.

56-مصطفى سلوي، عتبات النص(المفهوم الموقعية الوظائف)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مُحَمَّد الأول، وجدة، ط1، 2003.

57-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.

58-نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008.

59-نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007.

60-واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

61-عبد الواسع الحميري، في الطريق إلى النص، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008.

62-ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، سورية، ط3، 2009.

63-يوسف الإدريسي، عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، مقاربات، المغرب، د ط، 2008.

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

4-الكتب الأجنبية:

1-Gérard genette, palimpsestes (la littérature au second degré), éd. seuil, France, 1882.

5-الكتب المترجمة:

1-فلاديمير نابوكوف، لوليتا، تر: خالد الجبيلي، منشورات الجمل، بيروت-بغداد، ط1، 2012.

6-الرسائل الجامعية:

1-إيمان بوزيان، مرجعيات الكتابة عند واسيني الأعرج (رواية سوناتا لأشباح القدس أنموذجا، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي خنشلة، 2010-2011.

2-فوزي نجار، اللغة السردية عند واسيني الأعرج (سيدة المقام وضمير الغائب أنموذجا)، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث والمعاصر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي خنشلة، 2010-2011.

3-لزهر مساعدية، الحضور الأسطوري في الرواية الجزائرية المعاصرة (روايات واسيني الأعرج والطاهر وطار نموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، 2011-2012.

4-مُحَمَّد الأمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات (الطاهر وطار- الأعرج واسيني- أحلام مستغانمي)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، 2008-2009.

5-مُحَمَّد رشدي عبد الجبار دريدي، النص الموازي في أعمال عبد الرحمان منيف دراسة تحليلية نقدية، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، 2010.

6-نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية (روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة، 2011-2012.

7-هنية جوادي، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب الجزائري، كلية الآداب واللغات، جامع بسكرة،2012-2013.

8-يوسف الأطرش، بنية الخطاب السردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه في الأدب الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2003-2004.

7-الدوريات:

1-آسيا جريوي، البعد الهووي دوره في حركية الإنجاز (دراسة في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع8، 2012.

2-خالد حسين، دلالات المكان العالي، مجلة كتابات معاصرة، ع33، مج 9، مارس-أفريل، 1998.

3-الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، مجلة السيمياء والنقد الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2002.

4-الطيب لطرشي، المثقف المستلب من خلال رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، ع13، 2014.

5-عبد العالي قمرة، الغربة والاغتراب والبحث عن الهوية في رواية "كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، المجلة العلمية حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، ع1، 2013.

6-عز الدين جلاوجي، العتبات والتحول في روايات الطاهر وطار، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع489، 2012.

7-كواري مبروك، المناصية والتأويل، مجلة بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة تلمسان، ع3-4، 2007

8-مُحَّد مصطفى علي حسانين، الرواية العربية وما بعد الاستعمار (التمثيل السردي وسحرية التأريخ)، مجلة مقاليد، ع6، 2014.

9-نسيمة هورة، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية (حارسة الظلال لواسيني الأعرج أنموذجا)، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، ع29، 2013، مؤسسة الحكمة للنشر والتوزيع، الأبيار.

10-نصيرة زوزو، سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، ع9، 2006.

11-نعيمة بوسكين، قراءة في سيميائية شخصية البطل في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الاعرج، مجلة مقاربات، جامعة الجلفة، ع14، 2015

12-نوال بومعزة، الفانتاستيك والنزوع التجريبي في الإبداع الروائي لواسيني الأعرج (رواية المخطوطة الشرقية أنموذجا)، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، ع24، جوان 2011.

13-هنية جوادي، التمثيل السردي للتاريخ في روايات واسيني الأعرج، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، ع9، 2013.

8-الحوارات:

1-سهام شراد، واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى، منشورات بغدادي،الجزائر، ط1، 2014.

2-كمال الرياحي، واسيني الأعرج دون كيشوت الرواية العربية، ترافلينغ، تونس، د ط، 2009.

9-المواقع الإلكترونية:

1-http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=13675

2-Ribatalkoutoub.com/?p=280

3-http://revues.univ-setif2.dz/index.php?id=297

4-http :diwanelarab.com

5-http://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/bitstream/123456789/2821/1/laamouri_zawi.pdf

6-http://www.lean-mag.com/singleproduct.php?id=437

7-http://www.kitabat.com/ar/print/24072.php

8-univ-biskra.dz/lab/lla/images/pdf/revue6/zouzou.pdf

9-http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/para-/57824#hPvp2JXVWcxSYaKj.99

فهـــرس الموضوعـــات

مقدمة.....أ

مدخل: النص الموازي المفهوم، الأهمية الإرهاصات والتطور.....1

1-المفهوم اللغوي.....2

2-المفهوم الاصطلاحي.....3

3-أقسامه.....5

أ-النص المحيط.....5

ب-النص الفوقي.....6

4-أهمية النص الموازي ووظيفته.....8

5-العتبات في الثقافة العربية.....11

6-النص الموازي في الثقافة الغربية.....16

الفصل الأول: النص الفوقي لأدب واسيني الأعرج.....19

1-تمهيد.....20

2- واسيني الأعرج من منظور النقد العربي.....21

أ-الكتب.....21

ب-الرسائل والدراسات.....29

ج-الحوارات.....36

د-المقالات.....39

هـ-المواقع الإلكترونية.....45

الفصل الثاني: إستراتيجية عتبة العنوان وعلاقتها بالمتن السردي في روايات واسيني الأعرج.51

1-تمهيد.....52

2-إستراتيجية العنونة في روايات واسيني الأعرج.....54

أ-جملكية آرابيا.....54

ب-أصابع لوليتا.....64

ج-البيت الأندلسي.....68

د-ضمير الغائب.....73

هـ-سوناتا لأشباح القدس.....75

و-شرفات بحر الشمال.....77

ز-طوق الياسمين.....81

ح-ذاكرة الماء.....88

ط-حارسة الظلال.....93

ي-مصرع أحلام مريم الوديعة.....97

ك-أنثى السراب.....99

ل-كتاب الأمير.....104

م-جسد الحرائق.....107

3-واسيني الأعرج وتحولات العنوان.....109

4-واسيني الأعرج والعنونة باسم المكان.....112

5-المركب الإضافي صيغة مهيمنة.....113

الفصل الثالث: إستراتيجية عتبات الإهداء والتصدير والهامش وعلاقتها بالمتن السردي في روايات واسيني الأعرج.....115

1-عتبة الإهداء.....116

1-1-تمهيد 116

1-2-عتبة الإهداء في روايات واسيني الأعرج.....118

2-عتبة التصديرات.....133

2-1-تمهيد 133

2-2-عتبة التصدير في روايات واسيني الأعرج.....134

3-عتبة الهامش.....153

3-1-تمهيد 153

3-2-عتبة الهامش في روايات واسيني الأعرج.....154

الفصل الرابع: إستراتيجية عتبة الغلاف الخارجي وعلاقتها بالمتن السردي في روايات واسيني الأعرج.....168

1-تمهيد 169

2-عتبة الغلاف الخارجي في روايات واسيني الأعرج.....170

2-1-الخط ولون الحروف.....170

2-2-النصوص الملحقة.....173

أ-النصوص المأخوذة من الروايات.....173

ب-النصوص الواردة من الناشر.....175

ج-النصوص المقتبسة من دراسات نقدية.....177

2-3-صورة الغلاف وعلاقتها بالنص الأدبي.....178

أ-جملكية آرابيا.....180

ب-أصابع لوليتا.....181

ج-البيت الأندلسي.....183

د-ضمير الغائب.....184

هـ-سوناتا لأشباح القدس.....186

و-شرفات بحر الشمال.....188

ز-طوق الياسمين.....190

ح-ذاكرة الماء.....191

ط-حارسة الظلال.....193

ي-مصرع أحلام مريم الوديعة.....194

ك-أنثى السراب.....196

ل-كتاب الأمير.....198

م-جسد الحرائق.....200

خاتمة.....202

قائمة المصادر والمراجع.....207

فهرس المحتويات.....220

ملخص.....226

مـــلـــــــخـــص البحـــــــث

بسم الله الرحمن الرحيم

يتناول البحث بالدراسة والتحليل النص الموازي في الرواية الجزائرية، وقد اخترت روايات واسيني الأعرج أنموذجا للتطبيق لما تتميز به التجربة الإبداعية عنده من ثراء وتجديد شعارها إدهاش القارئ والبحث عن النص الذي لم يكتب بعد. وإذا كان النص بوصفه مركز العملية الإبداعية قد نال حقه من الدراسة والبحث فإن الهامش ممثلا في النصوص الموازية لم ينل هذا الحظ، مما دفعنا إلى البحث في هذا الهامش، وينطلق البحث من مجموعة من التساؤلات التي اجتهدت الدراسة من أجل الإجابة عنها، ومن تلك التساؤلات التي طرحت في مقدمة البحث: ما هي خصوصية خطاب العتبات عند الأعرج؟ وما هي المرجعيات التي أطرت هذا الخطاب؟ وما هي العلاقات التي نسجها مع المتن السردي؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة استعنا بخطة قوامها مقدمة، مدخل أربعة فصول وخاتمة، أما المقدمة فقد مهدنا فيها لبحثنا، كما ضمناها إشكالية البحث وأهم خطوطه العريضة، لنلج بعدها المدخل الذي تطرقنا فيه لمفهوم النص الموازي من حيث اللغة والاصطلاح، كما تحدثنا عن أقسامه بدءا بالنص المحيط الذي ينقسم بدوره إلى قسمين النص المحيط النشري والنص المحيط التأليفي، أما القسم الثاني فهو النص الفوقي وينقسم بدوره إلى قسمين النص الفوقي النشري والنص الفوقي التأليفي. ولم نغفل في خضم هذا الحديث عن الفوضى المصطلحية التي رافقت ترجمة المصطلح paratexte إلى اللغة العربية، وبعد هذا تحدثنا عن أهمية النص الموازي والوظائف المنوطة به والتي تعددت مسمياتها باختلاف الدارسين والتي نذكر بعضا منها الوظيفة التقديمية أو وظيفة التسمية، والوظيفة الإفهامية أو وظيفة الشرح والتعليق وظيفة تحقيق العبور من خارج النص إلى داخله، لننتقل فيما بعد إلى الناحية التاريخية إذ تتبعنا جذور هذه المقاربة في الثقافة العربية المتمثلة في جهود أبي بكر الصولي في كتابه أدب الكتاب وضياء الدين بن الأثير في كتابه المثل

السائر في أدب الكاتب والشاعر وحازم القرطاجني وابن طباطبا العلوي، قبل أن ننتهي إلى الثقافة الغربية التي تبلورت فيها النظرية على يد جيرار جنيت مع وجود إرهاصات سابقة له على يد ليو هوك صاحب كتاب سمة العنوان وشارل جريفال صاحب كتاب إنتاج الاهتمام الروائي، أما الفصل الأول فقد خصصناه للحديث عن النص الفوقي وهو يمثل مجموع ما كتب عن التجربة الإبداعية عند واسيني الأعرج، من كتب ومقالات وحوارات ورسائل جامعية، ومواقع إلكترونية، شكلت مجتمعة نقطة انطلاق بررت لنا تقديم الفصل بوصفه حاويا لنصوص سابقة من الناحية الزمنية لبحثنا، ولكنها متأخرة زمنيا عن المتون السردية، وقد لاحظنا وفرة في هذا النوع من المناص وهذا راجع إلى تميز وثراء التجربة الإبداعية عند واسيني الأعرج القائمة على التجديد والتجريب مما جعلها حقلا دراسيا خصبا وهذا ما يفسر اختلاف المقاربات. أما الفصل الأول فقد أفردناه لعتبة العنوان وقد بدأناه بتمهيد نظري تناولنا المفهومين اللغوي والاصطلاحي لمادة عنن كما تحدثنا عن وظائفه المتمثلة في التسمية أو التعيين، التلخيص، التمييز، الإغراء والتشويش، وبعد التمهيد النظري، ولجنا إلى الجانب التطبيقي وقمنا فيه باستقراء عناوين المدونات في إطار علاقتها بالمتون السردية، والمرجعيات المعرفية التي ينطلق منها الأعرج، ولم ننس بيان أهمية العناوين الفرعية في علاقتها بالعناوين الرئيسة، وتوصلنا في آخر الفصل إلى خصوصيات العنونة الواسينية ومن أبرزها ظاهرة تحول العنوان عند واسيني الأعرج التي فرضت نفسها كسمة مهيمنة إذ عادة ما يحور الأعرج عناوين رواياته عن طريق الحذف مرة وعن طريق الإضافة مرة ثانية كما لاحظنا سيطرة شبه مطلقة للمركب الإضافي إذ جاءت عناوين معظم الروايات جملا اسمية مسندة إلى مبتدأ محذوف، وهذا راجع في تقديرنا إلى قوة الاسم وخفته، كما لاحظنا سيطرة المكان على التشكيل اللساني للعنوان وهذه الظاهرة تفسرها طبيعة العلاقة الجدلية التي ربطت الأعرج بالمكان والتي تتراوح بين السخط والحنين. أما الفصل الثالث فقد خصصناه للحديث عن عتبة الإهداء

وعتبة التصدير وعتبة الهامش، وقد قدمنا لكل عتبة بتمهيد نظري أعقبناه بتحليل معمق واستقراء شامل للعتبات في نصوص واسيني الأعرج، مقدمين في ذلك قراءة تأويلية تعتمد على النص والمرجعيات المؤطرة لهذه الخطابات والتي بينت لنا عمق النص الأدبي وتشعبه كما بينت لنا المنحى التجريبي الذي سلكه الأعرج والذي جعل مقولة إدهاش القارئ قانونا يحكم منجزه الروائي، أما الفصل الرابع فقد أفردناه لعتبة الغلاف الخارجي، إذ تحدثنا فيه عن نوع الخط ولون الحروف، كما تحدثنا عن النصوص الملحقة ووظيفتها وأنواعها مثل النصوص المأخوذة من الروايات أو النصوص الواردة من الناشر وعادة ما تكون عبارة عن ملخص للرواية يتبع بنبذة موجزة عن الكاتب وأهم منجزاته والجوائز التي حاز عليها وهو ما يعطي –نقصد اسم المؤلف– في رأي الدارسين قيمة ثقافية وأدبية ويسفره في الزمان والمكان ثم تطرقنا للنصوص المقتبسة من دراسات نقدية والتي تعد شهادة على نجاح العمل الأدبي، بعدها قمنا بتحليل الصور المثبتة على الغلاف الروائي وهذا التحليل كان في ضوء المتن السردي مع الانطلاق من الخلفية التشكيلية المقصودة التي يصرح بها الأعرج في كل مرة، ثم جاءت الخاتمة حاوية لأهم نتائج البحث.

وختاما أرجو أن يكون هذا البحث قد أجاب عن جملة الأسئلة التي أُثيرت في المقدّمة، وأن يكون لبنة جديدة من لبنات البحث العلمي. كما أرجو من الله سبحانه وتعالى أن يهب هذا العمل القبول والرضا، وأن يجعله خالصًا لوجهه الكريم . وصل اللّهم وسلم وبارك على سيدنا مُحَمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين. والحمد لله رب العالمين.