معارضة النص وإنتاج النص البديل *رمل الماية لواسيني الأعرج*

Pastiche and the Production of the Alternative Text in Waciny Laredj's The Sand of Maya

سعودي أمال*
جامعة برج بوعريريج -الجزائر amel.saoudi@univ-bba.dz

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2021/04/24	2021-05-28	2022-01-01

ملخّص: تسعى الورقة البحثية في طياتها إلى الربط بين هندسة النص الجديد وحضور النص التراثي، ويكشف القارئ عن تلك العلاقة من خلال تتبع الاشتغال الخطابي بدءا بالمتن الحكائي وعلاقته بالسياق العام للرواية، كما تسعى الورقة البحثية إلى تبيان طريقة الكاتب في استدعاء النصوص الغائبة وأثر ذلك في تشكل حركة السّرد وتحول الدلالة المنتجة من ذلك الاستدعاء التراثي المحكم.

يمثل النص التراثي في رواية واسيني المادة الحكائية المحكمة والتي من خلالها يتشكل الترابط بين العلاقات النصية؛ حيث يدعو إلى إنتاج ثقافة جديدة ونص بديل والروائي يبحث عن سبل جديدة للسرد الحكائي من خلال اختراق النص المركز سواء باستدعائه للنصوص ومحاورتها أو كتابة نص جديد يتأسس عليه ويتجاوزه.

وهذا ما سنكتشفه عند واسيني الأعرج من خلال رواية رمل الماية.

كلمات مفتاحيّة: معارضة النص؛ إنتاج النص البديل؛ اختراق النص؛ محاورة النص التراثي.

Abstract: The tradition text is considered as a foundamental one in the novel. Which call for the production of a new culture and an alternative text, the teller is searching a new ways for the narrative text by penetrate the original text either by inviting and discussing it or by writing a new text based on it.

This is what we are going to discover at wassini's novel .

* المؤلف المرسل

Keywords: Text opposing ,Alternative text production, Text hack, Conversation with the traditional text**.**

إن النص التراثي في روايات واسيني الأعرج يمثل متكأ أساسيا سواء أكان ذلك على مستوى نقل هذا النص أو على مستوى الإحالة إليه، التي يرسم فيها الواقع فهو يدعو إلى إنتاج ثقافة جديدة وما لاحظناه أن رواية نوار اللوز تتقاطع وتتداخل مع رحلة بني هلال التي تحتل حيزا مهما ضمن الثقافة الشعبية الجزائرية.

فقراءة الرواية للتراث تظهر أكثر في كون النص الجديد يعارض النص القديم وينتج نصا بديلا، ويقطع واسيني الأعرج بفضل هذه الخطوة مسافة مهمة في التجريب الروائي؛ حيث يستثمر نص ألف ليلة وليلة في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف –رمل الماية –ويبحث عن سبل جديدة للسرد الحكائي من خلال اختراق النص الأصل خاصة "**أن حكايات الليالي نالت مكانة مرموقة في سلم الأدب العالمي وأثرت في كثير من الأعمال الفنية في العصر الحديث وتأسست عليها أعمال إبداعية كثيرة**"[1].

فالرواية العربية يرجع اتصالها بحكايات ألف ليلة وليلة إلى أواخر القرن التاسع عشر؛ حيث عمد الروائيون الأوائل إلى مراعاة ذوق القراء الذين كانوا من أنصاف المثقفين، والذين وجدوا في أعمال هؤلاء الكتاب ما يمتعهم ويسليهم، بوصفها بديلاً للمؤلفات الشعبية التي عاشت في وجدانهم فترة طويلة من الزمن.

وقد بلغ تأثير حكايات ألف ليلة وليلة في الروايات الأولى حد التشابه فخضعت الأحداث للمغامرات، والغرائب والعجائب، والمصادفات، والاستطراد والتوسل بالحيل لبلوغ الغايات، والاستشهاد بالشعر، وتأثرت الشخصيات بشخوص ألف ليلة وليلة، فبدت إما خيرة، وإما شريرة، لا يؤثر فيها الزمن ولا البيئة[2]وأبرز ما في هذا التمازج أن القارئ يقبل بما يروى له ويسرد عليه باعتباره ضربا من التخييل الذي يتضمن الغريب والعجيب.

أفاد واسيني الأعرج من حكايات ألف ليلة وليلة من خلال استدعائها ومحاورتها وكتابة نص جديد يتأسس عليها ويتجاوزها، ويظهر لنا ذلك بدءا من العنوان الذي يضيف فيه ست ليال لأن شهرزاد تتوقف عن الحكي في حدود الليلة الواحدة بعد الألف، لذلك يتواصل واسيني مع أختها دنيازاد التي تواصل الحكاية في الليلة السابعة بعد الألف هذه الليلة التي استمرت زمنا طويلا زمنا مطلقا على خلاف الليالي، وتتحرر دنيازاد من صمتها وتقول الحقائق التي خبأتها شهرزاد عن الملك شهريار خوفا منه ومن بطشه.

نلاحظ من تبادل الأدوار هذا تجاوزا ومفارقة للنص الأصل يقول: "**أشياء كثيرة خبأتها شهرزاد عن شهريار خوفا من بطش سلطته، فخسرت سحر الحكاية منذ أن تآلفت مع حاكمها، أختها دنيازاد التي ظلت طوال الليالي صامتة كانت تعرف حقيقة أخرى خبأتها شهرزاد، سترويها في زمن آخر، هو الزمن الذي نعيشه سترووي الفواجع والمواجع والتاريخ الذي نسى كُتاب الدواوين تسجيله في *كتاب الأمة* المجلد والمطرز بالقاطيفة الملونة، وسيحكي البشير الموريسكي القوال الذي استيقظ من التاريخ المنسي عن كل المسوخات التي سرقت النشيد الأندلسي وسينام في حجر ماريانه**"[3].

إن دنيازاد لديها جرأة كافية للكشف عن المحجوب في زمن آخر غير الزمن الخرافي الذي عاشت فيه أختها، وهذه معارضة أخرى من حيث الزمن لأنها ستسرد زمن الفواجع والمواجع والتاريخ الذي نسي الوراقون تدوينه مستثمرة حكايات البشير الموريسكي يقول:"**دنيازاد تفاحة الكتب الممنوعة، ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث الابتهاج وتعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدغنة وهزائم غرناطة، لا ينطق عن الهوى، روت حكايته لشهريار بن المقتدر**"[4].

فهي تحكي عن سقوط ممالك الأندلس وما لحق بالعرب المسلمين من ذل

واحتقار وما سقوط الأندلس إلا إحالة على تاريخ الجزائر في العشرية السوداء وتنبؤ بما حدث للعرب من انتفاضات على الحكم في الآونة الأخيرة في تونس وسوريا وليبيا واليمن.

تكمن المعارضة الأكبر في الملك شهريار الذي يتآلف مع شهرزاد في نهاية الحكايات ويعفو عن النساء جميعا، وهذا ما أزعج الروائي واسيني الأعرج لأن الحكاية في نظره خسرت سحرها وتألقها بهذه النهاية وفضّل هو نهاية أخرى تمثلت في موت شهريار على يد ابنه قمر الزمان: يقول: "**أحنى رأسه إلى الأرض، أراد أن يستغفر الله على ما تقدم من ذنبه و ما تأخر، و لكنه لم ير إلا الزليج الملون المليء بالدماء التي بدأت تكون بركة، تأمل ابنه بعيون حزينة وهو يتذكر آخر الكلمات التي قالها المغربي الوافد من البلاد البعيدة، وقبل أن يغمض عينيه للمرة الأخيرة على حمرة الدم وعلى قهقهات الوجوه المقابلة وعلى ظلام الآخرة كان قمر الزمان قد قطع رأسه ورماه بعيدا داخل القاعة العريضة الواسعة**". [5]

فهذه النهاية تتلاءم مع انشغال الروائي لأنه يقول إن شهرزاد لم تقل إلا ما كان السلطان يريد سماعه. وقد كانت بالعكس الوجه الأنثوي للدكتاتور، فشهريار كان يقتل النساء بعد أن خانته زوجته، كان يتزوّج الواحدة ليقتلها فجرا إلى أن جاءت شهرزاد فتوقفت هذه الحياة أو هذا النمط، ولكن بقي السرد يدور في نمط الدكتاتور فلم تخل قصّة في "ألف ليلة وليلة" من الخيانة الزوجية. وهكذا كرّرت شهرزاد ما يريد السلطان سماعه، وعندما نقرأ النص إلى النهاية نجد أن شهرزاد أنجبت ثلاثة أولاد ذكورا، وهذا يعني أن هذا الدكتاتور سيستمرّ ثلاثة قرون أخرى عبر نماذج الذكورية التي تشبهه فماذا فعلت شهرزاد ؟!.

لقد أعطت للحكاية نوعا من الاستمرارية لدخولها في لعبة السلطان، فردّدت خطابه. شهرزاد إذن مرآة شهريار على عكس دنيازاد التي لم تكن مقتنعة بما ترويه أختها وفي كل مرّة كانت تطرح السؤال وماذا بعد؟ وكأنها تحتج.

وتبحث عن حكايات أخرى من التاريخ المخفي، ولهذا عندما كتب رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" قلب الموازين فجعل دنيا زاد هي التي تحكي ولكنها كانت تحكي لتحرج السلطان فتُسمعه مالا يريد سماعه لذلك تنتهي ألف ليلة وليلة بأن يغفر شهريار لشهرزاد وينجب منها ثلاثة أولاد بينما في الرواية يعمل على قتلها[6].

أ-التفاعل مع الحكاية الشعبية * ألف ليلة وليلة*: إن القارئ لرواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف من خلال العنوان والأحداث والشخصيات وأخبارها ذات الطابع العجائبي يقر مباشرة ارتباطها بحكايات ألف ليلة وليلة.

وقد تعددت طرائق الروائيين في توظيف ألف ليلة وليلة، فبعضهم أقام بناء روايته على بناء ألف ليلة وليلة، ووظفها بشكل كلي، كما فعل نجيب محفوظ في روايته "**ليالي ألف ليلة**"، وبعضهم ضمن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة كرواية "**سلطان النوم وزرقاء اليمامة**" لمؤنس الرزاز، في حين اكتفى بعض الروائيين بالإشارة إلى بعض الصور والموضوعات[7].

وقد عمد واسيني الأعرج في روايته رمل الماية على توظيف البنية العامة لحكايات ألف ليلة وليلة وكان هذا بفضل مرونة الرواية واستعابها لأنواع من الأشكال السردية الأخرى؛ حيث بدأ من النقطة التي توقف فيها السرد عند شهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة؛ حيث تمثل مع شهريار البنية الإطارية أما في رواية رمل الماية فدنيازاد هي التي تتبوأ مكانة أختها وتشتغل الإطار في الرواية وتحكي أحداث الليلة السابعة بعد الألف وضمن الحكاية الإطارية توجد مجموعة من الحكايات الأخرى أحصاها محمد رياض وتار وهي:

1-دنيازاد تروي لشهريار بن المقتدر أربع عشرة حكاية.

2-البشير المورسكي يروي حكايته.

3- الراعي يروي حكاية البشير.

4- البشير يروي حكاية حمود الأشبيلي.

5- البشير يروي حكاية صلب الحلاج.

6- البشير يروي حكاية ابن رشد.

7- البشير يروي حكاية أبي ذر الغفاري مع معاوية بن أبي سفيان.

8- البشير يروي حكاية أهل الكهف.

9- الراعي يروي حكاية الخضر.

10- المجدوب يروي حكاية البشير.

11- المجدوب يروي حكاية ماريانة.

12- ماريوشا تروي حكاية بوزان القلعي.

13- ماريوشا تروي حكاية المجدوب.

14- المجدوب يروي حكاية عمي الطاووس.

نلاحظ تعدد الرواة والمروي والمروي له، لذا يجد القارئ صعوبة كبيرة في متابعة السرد بسبب تداخل الحكايات المسرودة، وتوالدها المستمر والإكثار من قطع السرد بسبب توالد الحكايات.

قد رفض واسيني الأعرج نهاية الحكاية في ألف ليلة وليلة بتصالح شهرزاد مع شهريار وكذب كل ما روته في حكاياتها لملكها وكلف دنيازاد في روايته بإظهار الحقيقة التي كانت مخفية، وهكذا يتمدد السّرد من النقطة التي توقفت فيها الحكاية يقول: "**في الحقيقة صار الجميع يعرف أن زمن الموت لم ينته و لم يتوقف مطلقا عند حدود الليلة الواحدة بعد الألف لأن ما كان يجب أن تقوله شهرزاد في الليلة**

الثانية بعد الألف أجلته لزمن غير معلوم كانت تعرف مسبقا أن في القلب سرا من الصعب الإدلاء به لأن رأسها سيعلق على بوابات المدينة المحاذية للبحر المنسي داخل أدغال المملكة الميتة"[8].

إنّ الحكاية التي تريد الرواية سردها هي حكاية الليلة السابعة بعد الألف، ولما كانت الرواية استمراراً لألف ليلة وليلة فإن ثمة ست ليال تشكل الزمن الذي تعنى الرواية بسرد الأحداث التي وقعت فيها، بدءاً من انحراف السلطة الدينية والسياسية ممثلة بمعاوية بن أبي سفيان، وعثمان بن عفان عن الديمقراطية والاشتراكية والعدالة والمساواة، حين أقدما على نفي أبي ذر الغفاري، لأنه جهر بالثورة ضد السلطة مروراً بسقوط غرناطة، وانتهاءً بالتاريخ الراهن الذي تطرحه الرواية على أنه امتداد للماضي، من حيث اغتصاب السلطة، وقمع الحريات، وإذلال الشعب، والتواطؤ مع الأجنبي الذي يساعد السلطة في إنهاء الحكاية بالطريقة التي تريدها. وهكذا، تطرح رواية "رمل الماية" مفهوماً جديداً للحكاية، "**هو مفهوم الصراع الدائر بين السلطة والشعب في الماضي والحاضر**"[9].

إنّ السّلطة في فترة إنتاج هذه الحكايات، بتجبُّرها واستبدادها وظلمها لرعيّتها كانت السّبب الأوّل والرّئيس في تغريب كثير من الأفراد والجماعات عن واقعهم وديارهم ووسطهم الاجتماعي وذلك بسجنهم لسنوات عديدة أو نفيِهم أو مطاردتهم؛ لا لذنبٍ اِقترفوه سوى أنّهم طالبوا بالعدل والمساواة ورفضوا أوامر الذّلّ؛ فكان جزاءهم هذه العزلة في غياهب السّجون وهذا التّغريب عن الأوطان والأهل لمدّة طويلة من الزّمن. وقد أدّى بهم ذلك إلى كره السّلطة التّي يتوقون إلى هزمها، والنّقمة على المجتمع بجميع طبقاته الاجتماعية لأنّها بقيت خاضعة لهذه السّلطة، فعمِلت بذلك من دون أن تدري على تمديد فترة سجن هذه الجماعات غير الخاضعة وإطالة مدّة الجور في حقّها.

وحينما تسنح لها الفرصة للخروج من السّجن أو الفرار منه أو التّحصُّن في مناطق جبلية بعيدة عن أعين السّلطة، تجد نفسها وقد تحوّلت إلى عصابات قطّاع طرق أو طائفة دينيّة تمتهن تكفير السّلطة وعامّة الرّعيّة؛ حيث تتغيّر قيمها ومعاييرها إلى درجة التّطرّف والغلوّ الشّديدين، فتحارب الأمّة كلّها دون تمييز بين الظّالم والمظلوم، فالكلّ عندها سواء. ولنا في التّاريخ الإسلامي خير الأمثلة على ظهور هذه الجماعات والفرق المتطرّفة؛ فلا أحد ينكر ما فعله الخوارج من تفكير للأمّة ومحاربتها[10].

إن هذا الصراع الذي جسد في الرواية كفل لها الديمومة السِّحرية والجاذبية المغناطيسية على مرّ الأزمان وعلى اختلاف الأعمار والبيئات والشعوب. وقد يكمن السبب أيضا في أنّها تفاعلت مع حكايات ألف ليلة وليلة التي ليست نتاج فرد واحد مرتبط بالزّمن الذّي يعيش فيه والمكان الذّي يتجوّل فيه والرّؤية الأحادية التّي ينظر منها إلى كلّ ما يحيط به، وإنّما هي نتاج جماعات وشعوب وثقافات مختلفة مارست هذا الإبداع على مدار أربعة قرون متتالية بالحذف والإضافة والتّغيير والتّنقيح. وقد حاولت هذه الشعوب في هذه الحكايات أن تبثّ لنا آمالها وأحلامها وإخفاقاتها، كما حاولت في الوقت ذاته أن ترسل لنا رسائل رمزية بعيداً عن أعين السّلطة.

إن الرواية من خلال كشفها للواقع البائس والمُزري الذّي تعيشه البلاد تفضح استبداد السّلطة وظلمها وتبذيرها وابتعادها عن الرّعيّة واغترابها عنها بالتّخفّي في القصور الضّخمة، يقول: "**في النهاية نصحني بالعودة بسرعة قبل نزول غيمة السماء فالمدينة تعيش حضر التجول منذ أكثر من سبعين سنة**"[11]، فالسلطة لا تأبه بآلام رعيّتها واحتياجاتها الأوّلية، بل إنّ كلّ من ينادي بذلك يكون مصيره التّغريب عن مجتمعه سواء بالسّجن أو النّفي أو القتل، وهذا ما حدث مع البشير الموريسكي الذي خير بين البقاء ملاحقا من قبل محاكم التفتيش المقدس أو ينفى إلى

بلاد بعيدة يقول: "**رمضان الموريسكي الذي يقسم الجميع أنه رأى حلمه يلفظ أنفاسه أمام عينيه، قال لي في تلك الليلة الأخيرة في غرناطة أمامك البحر ووراءك محاكم التفتيش المقدس، اختر بين الموت والموت، لن تنقذك إلا الموجة المنبعثة من شقوق الشط المهجور**"[12]، فهذا الجانب النّفسي والاجتماعي للفرد وللجماعة الذّي تكشف عنه حكاية البشير الموريسكي وترمز إليه، والمتمثّل في عدم تلبية السّلطة للاحتياجات الأوّلية للأفراد والجماعات من رعيّتها، هو نفسه ما يطمح إليه أيّ فرد في هذه الدنيا.

تخاطب الذّاكرة الجماعية، تلك الذّاكرة التّي تنادي بالحرّية والعدل والمساواة، وتنبذ الظلم والاستبداد والتّعسّف في استعمال السّلطة والنّفوذ. ولعلّ هذا ما يكفل لرمل الماية ذلك السّحر الذّي تمارسه على أجيال من النّاس بمختلف انتماءاتهم البيئيّة والعقائدية والجنسية والثّقافية وهذا واضح من خلال الترجمات التي حظيت بها في مختلف اللغات.

1- تجليات العجائبي في الرواية: بما أن كتاب "ألف ليلة وليلة" يعد من أشهر الكتب ذات الطابع الشعبي والبنية التعجبية؛ حيث يقوم على وصف عوالم فوق الطبيعية داخل عالم طبيعي مألوف وشخوص يتخذون هيئات كثيرة؛ أي يطالهم الامتساخ والتحول، وهو ما يدعو إلى الحيرة والتردد في نفس المتلقي، كما أثرت الخيال العربي وميَّزت دروبه، ودلت على عظمة هذا الأدب الذي تنتمي إليه وكذا إنسانيته[13].

وقد وظف واسيني الأعرج في روايته **رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** الطابع العجائبي بهدف التحديث والتجريب من أجل تأصيل الرواية الجزائرية ويشغل العجائبي حيزاً مهمّاً، "**ذلك أنّه يرتب مسارات الحكاية المتشظية على تخوم**

المستحيل، والذاكرة، والحلم، والتيه المرعب. وداخل هذه العوالم الخارقة نلمح حيرة الراوي، وتردّد المروي له بين الواقعي وفوق الطبيعي إزاء الأحداث المروية"[14].

وبناء على ما سبق فإن الرواية تطرح صعوبة كبيرة على مستوى التأويل وغموضا لدى القارئ؛ لأن الرواية لا تفصح عن أدواتها إلا من خلال تأويل الحياة المدونة في النص كما أن التجديد الذي وظف فيها غير مألوف وهكذا يقع القارئ في مفترق كما يقول أدونيس: "**بين جاذبية تشد إلى العادة، وكل عادة سهلة، وجاذبية تخرق العادة وتشد إلى الغرابة وكل غرابة محيرة وقد تكون متعبة. غير أن السهولة حجر يلقى في ينبوع الحياة، والتعب عمق يضاف إلى هذا الينبوع**".[15]

ولما دخل النص العجائبي دائرة الحداثة أوجب على القارئ أن يكون جزءا من فاعلية الكتابة، ويجب أن يقرأ النص بروح المستقبل "**ذلك أن القراءة بروح الماضي تجرد النص من حركيته، من تاريخيته وزمنيته كأنما تراه حجرا قذفته أيد مجهولة. هكذا يظل منفصلا عنه لا يستطيع أن يتجاوب معه، أو أن يفهمه**". [16]

وإذا كنا نعتبر أن القارئ نقطة مهمة من فاعلية الكتابة، نحن في حاجة ماسة للتفكير في هذه العلاقة التي تحتم وجودها بشكل خاص، وهذه خاصية النصوص التي رهنت بناءها الداخلي على مجموعة من الصيغ والأدوات العجائبية التي لا تستحضر أسرارها منذ القراءات الأولى.

فالقراءة تبدأ بالاصطدام مع النص منذ السطر الأول أحيانا والمسألة لا تطرح فقط على الصعيد اللفظي والجملي ولكنها تتعدى ذلك باتجاه تقنيات الكتابة والدلالات التي تفترض من إعادة تركيب دقيق للنص من أجل التأويل الأقرب إلى خدمة القراءة والنص من منظور القارئ طبعا لأن كل تأويل في الجوهر له علاقة حميمة مع صاحبه وأشواقه[17].

إن واسيني الأعرج في رواية **رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** يسرد أحداثا ووقائع غير عادية أو خارقة في ثنايا أحداث طبيعية مغرقة في الواقعية وفي التفاصيل العادية بحيث تبدو وكأنها جزء لا يتجزأ من الواقع اليومي المعاش للشخصيات، فقد بدأ حديثه عن البشير الموريسكي عندما عاد من الكهف ومدى مصداقية هذه القصة في زمننا يقول: "**قيل الكثير عن البشير الموريسكي الأخير حتى هو عندما عاد من الكهف اندهش في الكثير مما سمعه من أفواه القوالين الذين لا يعرفون إلا رواية الحقيقة كما يحسونها**"[18].ثم في موضع آخر يقول بأن البشير "**رأى أحلاما وكوابيس أدخلته في أعماق الغيمة الأندلسية، وحين استيقظ هو يعرف البقية جيدا، فقد وجد راعيا عند بوابة الكهف فأوهمه أنه نام أكثر من ثلاثمائة سنة بالتمام والكمال، والقصة وما فيها كما رواها له أصدقاء الحاكم شهريار بن المقتدر أن علماء المدينة السبعة كانوا في حاجة ماسة إلى وهمه لإخراج الرعية من صمتها. لم يتساءل الموريسكي كثيرا عن السر ولا عن اللغز المحير**"[19].

ما يلاحظ هنا ليس فقط بطل القصة البشير هو الذي وقع في حيرة من أمره وإنما القارئ هو الذي أصبح مُربَكا ومحتارا أكثر في تحديد أين يبدأ الواقع وأين ينتهي الخيال؟ ويمتد هذا الإيهام إلى الصفحة التاسعة والأربعين من الرواية؛ حيث يضع الروائي حدا فاصلا لهذا الإرباك ويدخل في سرد العجائبي المتعلق بالبشير ومكوثه في الكهف، فهذا الخطاب في النصوص العجائبية يشكل "**عمقا استراتيجيا ومقياسا يؤسس عملية السرد بشروطها ومكوناتها فالحدث العجائبي يوجد وسط بنية السرد**"[20].

إن رواية **رمل الماية** في بدايتها تتولى دنيازاد حكاية قصة البشير الموريسكي وتعود بنا إلى أزمان غابرة انطلاقا من استحالة الحكي عند شهرزاد لتحاول الإجابة

عن سبب العجز ومن ثمة تجيب عن السؤال المحير يقول: "**فسري يا ابنة الناس وإلا سحبت رأسك بيدي:حاء ميم. لام ألف ياء،ألف عين حروف قيل يملكها الغير ولا يملكها الملوك والسلاطين وذوو الشأن الكبير، أحك ولا تكرري ما قالته الدابة وهي تحاول أن تنقذ رأسها من السيف**"[21].

إن الرواية تستدرج القارئ بالعطف من الوهلة الأولى لتعلن عن غرابة ما ستحكيه، لأن إجابة دنيازاد تتحمل الكثير من الغموض **تقول:** "**تلك يا سيدي حروف الابتهاج نحسها ولا نلمسها مثل النور تأتي وكالنار تأكل الأخضر واليابس. حاء ميم – حب مكين. لام ألف ياء – لا يعلمه ألف عين – إلا العشا**"[22]. فهذه الراوية المرأة هي المحور الذي تتمفصل حوله كل أجزاء الحكي فهي الراوي العارف بكل شيء وهي التي تخلق هذا العالم المتخيل وهي التي تقص مغامراتها مع شهريار بن المقتدر بعدما عانت كثيرا من أجل استحقاق أهلية الحكي من أختها شهرزاد التي تُعتبر في الرواية **دابة الغواية**، ومن هنا أصبحت طرفا في لعبة السرد من الوهلة الأولى التي نبدأ فيها القراءة.

وبما أن أصعب ما في الحكي بدايته التي تدخل القارئ في العالم العجائبي "**فالعديد منا لديه رغبة في أنلا تكون هناك بداية وأن يجدوا أنفسهم من الوهلة الأولى على الجانب الآخر من الخطاب. في وضع خارجي يتجنبون معه ما هو متفرد ومرعب**"[23]. فتلك البداية البلاغية "**دفنت دنيازاد آخر الابتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة ...دنيازاد تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج** ..."[24]، كانت ضرورية لأنها تحدث خلخلة في الموروث الشعبي وذلك من خلال عنف الحكي على لسان الراوية المرأة التي تستدرج المتلقي وتقنعه بحقيقة العجائبي

الذي ستسرده؛ حيث تنطلق من عتبة تؤكد أنها حقيقة وتفضي السر المكنون في الحكاية حتى يتخلص السكان من محنة البطش والظلم.

وهكذا تنبه الراوية القارئ من خلال قولها: "**فالليلة السابعة استمرتزمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف، كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته أختها شهرزاد عن الملك شهريار**"[25].

نلاحظ الإعلان الصريح عن غرابة الحكاية وهو ما يدعو إلى استدراج المتلقي وشد انتباهه، فهو يريد معرفة الوهم الذي يتخلل الرواية ويتجاوز الدهشة التي أصيب بها من العتبة الافتتاحية ويتآلف مع المتاهة والدوران في سرد الأحداث والخوف تقول: "**من أين أبدأ هذا الخوف فالسواد يملأ القلب والمدينة ورؤوس العباد والنسيان يزحف باتجاه القصر والوجوه الحاكمة**"[26].

ولما تخرج الراوية الحكاية إلى النور تدخل البشير في عملية السرد تقول: "**آه يا البشير يا ابن أمي. هل ما حدث لك حقيقة أم مجرد حكاية من جنونك الأبدي ؟؟؟تحدث وأملأ صدرك بالحنين قبل فوات الأوان أحك أنت بدورك قبل أن يتولى غيرك رواية أحلامك**"[27]. ولكن ما فعلته الراوية /المرأة دنيازاد وتخلصها من الحكاية بتسليمها إلى صاحبها أسوأ ما في الأمر لأنها بعدما أقنعت القارئ بواقعية الحكاية دخل الراوي الجديد البشير في متاهة الوهم ولا يدرك إن كانت قصته حدثت فعلا أم أنها محض أحلام يقول: "**هل هي الحقيقة أم للحقيقة وجه آخر ؟؟؟ أم أن الراعي مجنون**"[28]. وهنا يدخل القارئ المتلقي في لعبة الوهم باعتبار هذا الحكي حكيا عجائبيا ويكون في دهشة وانبهار خاصة بعد تلقي هذا الخبر "**قيل لك فيما بعد أن الزمن الذي قضيته في الكهف يتحدد بثلاثة قرون تزيد تسع سنين بالهلالية وهي ثلاثمائة بالسنوات الشمسية. حين جلس علماء البلدة يحسبون**"[29].

إن هذه اللحظة هي لحظة التمفصل بين الواقعي والخيالي وجعلت المتلقي راغبا في سماع الحكاية لأنها سُلمت إلى راوي جديد أشبه بالكائن فوق الطبيعي القادم من زمن بعيد خرافي "و**البطل الخرافي يعيش حلماً متواصلاً، ولا يحس بالزمن الذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى أمكنة بعيدة في ممالك نائية، ويبحر في بحار مجهولة، ويسحر أو يسجن، ويحب ويتزوج، ثم يعود إلى مسقط رأسه كأن الزمن لم يؤثر فيه**"[30].

فهذا القول ينطبق على البشير المورسكي الذي يشبه البطل الخرافي، من حيث عدم تأثير الزمن فيه؛ فقد عاش في الكهف ثلاثة قرون ونيف، ثم بعث من جديد ولكن رواية "**رمل الماية**" لا تقدم بطلاً خرافياً، كما هو في الحكاية الشعبية، بل تستعين بالبطل الخرافي لتصوير شخصية البطل المغموسة في التاريخ والواقع والموزعة بين الخرافة والحقيقة[31].

وهنا تبدأ الحكاية في التخلق ويعرض البشير رؤيته للعالم الذي عاشه وبالتالي تبدأ الحكاية العجائبية الخاصة بالبشير عندما تنسحب دنيازاد ويأخذ دورها في عملية السرد ويفصح من خلال الخطاب عما يميزه "**بوصفه شخصية تأخذ في نظرنا بعدا عجائبيا وذلك انطلاقا من أنه ليس للشخصية في العالم الروائي وجود واقعي بقدر ما هي مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص الواقعي في الكينونة المحسوسة. هكذا فإنها تتجسد على الورق وتتخذ شكل لغة ودوال ثم إن الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة عليها هي علامات تخيل إلى مفهوم الشخصية فهي من ورق تصنعها اللغة ولا حياة لها خارجها**"[32].

وهنا شكل البشير الموريسكي البؤرة المركزية التي اتكأ عليها السرد فقد هيمن صوته عبر تداعي الأحلام والتماهي مع الشخصيات التاريخية كابن رشد والحلاج

وأهل الكهف وأبو ذر الغفاري ومن خلال هذا نستكشف أن العجائبي تدخل في سرد الأحداث والشخصيات وعلى مستوى الفضاء؛ حيث نلاحظ أن الرواية تنطلق إلى فضاءات عبر المخيلة التي تحيل على العجيب كما أن حركة الشخصيات في الأماكن المغلقة محدودة كحركة البشير في الكهف وكيف أدخله الملثمون السبعة وأنقذوه من القراصنة الأتراك وكل هذه الحركات في الأماكن التي تمثلت في الشاطئ ثم السجن وأخيرا الكهف تولد الخوف والرهبة أضف إلى ذلك أنها توقع الشخصية في الهلوسة والهذيان، "**والشعور بالغرابة بالحضور والاحساسات المبهمة قد نجدها كلها عند الأبطال الضحايا في الحكايات العجائبية**".[33]

ولم يتوقف العجائبي عند حدود المكان والشخصيات بل تجاوزها إلى الزمن خاصة عندما يتوقف الزمن ويكون في مرحلة الاستراحة وهنا يصبح العجائبي وظيفة من وظائف السرد؛ حيث يتطابق في المدة الزمنية مع لحظات تعطيل السرد بالاستراحة والمشهد ونلاحظ هذا في المشاهد التي تكون أثناء ظهور العجائبي خاصة في المشهد الذي يدفع فيه السجان النوميدي البشير إلى سجن داخل الأرض حتى يصل إلى حفرة عميقة ويجري حوار بين البشير وأحد السجانين يقول:

-"دير روحك مجنون تشبع كسور، أمش

-يا سيدي أنا مجنون حقيقة.

-ما تخافش راح تصير عاقل يا السي محمد"[34].

وهنا يتخلل هذه المشاهد وصف لوسائل التعذيب التي مورست عليه وهنا يحس القارئ بواقعية أو عدم واقعية تلك المشاهد خاصة عندما يمارس عليه التعذيب بالسطل الألماني المضخم للأصوات حتى يفقد الذاكرة ومختلف الأدوية التي يتناولها مرغما يقول: "**كان يعرف مسبقا أن ذاكرة البشير قد ضاعت بفعل الحقن الجديدة**

والأقراص البرتقالية وضربات السطل الألماني التي تضخم الأصوات ... كانت ذاكرة البشير هي أهم مقاصدهم"[35].

هذه التمظهرات العجائبية امتدت إلى أبعد مدى عندما دخلت ماريوشا إلى الدهاليز التي وضع فيها البشير وتفاجأت ببقائه حيا على الرغم من إطعامه السموم بشكل منتظم وهو مدى آخر غير واقعي يشرح فيه الروائي حالة القمع والقهر التي يتعرض لها عامة الشعب كما أن المبالغة في وصف هذا العذاب لم يكن إلا للإدهاش والتشويق وهنا صنع الروائي شخصية تؤسس لأفعال عجائبية فوق الطبيعية.

إن هذه اللحظات العجائبية تدخلت في لحظات وقف السرد من أجل تلوين المشاهد ومزج الخيالي بالواقعي خاصة عندما يذكر الراوي السارد على لسان عامة الناس في الرواية أن البشير لم يأت من أزمان غابرة وإنما هو رجل كان يقرأ كثيرا التاريخ الأندلسي عند شاطئ البحر إلى "**أن فاجأته أمطار رعدية أو تلقى ضربة شمس قاسية فهرب باتجاه الكهف، أخذته إغفاءة رأى فيها السواد وحين استيقظ كان يعيش الحالة الأندلسية وحدث الذي حدث"[36]**

إن المتأمل لهذه المزاوجة بين الطابع الخيالي والواقعي التي وضعها الروائي عمدا ما هي إلا دليل على إقناع القارئ باحتمالية العالم الذي قدمه وهذا واضح من خلال الرواية لأن القارئ أصبح لا يتقبل المشاهد الواقعية المتعلقة بالبشير الموريسكي وكونه مجرد إنسان عادي أصيب بضربة شمس.

إنّ حضور العجائبي كان ضرورياً، حتى الفضاءات تحولت من مواطن للحركة إلى مواطن مخيفة تثير التردد والخوف لأنها إطارات لظهور المشاهد المرعبة التي يتوقف عندها الزمن لحظة ظهور الحدث العجائبي الذي يساعد على انبثاق كل ما هو مخيف ومرعب حتى تُأسر الشخصيات في الحوادث غير الطبيعية وهنا يقع المتلقي أسيرا في هذا الزمن ويحاول أن يفك الارتباط الموجود بين البشير الحقيقي

والبشير الضمني ومن هذه البؤرة تبرز علاقة حميمية بين الراوي والمتلقي تبعث على الدهشة خصوصا عندما خرج البشير من السجن وكان صامتا بشكل أقلق ماريوشا وباردا جدا وكيف عاد إلى الكهف و يحاول أن يتخلص من الظلام يقول: "**أريد أن أسافر، أن أقطع فراغ هذا الجحيم ...حدثني بأنه متعب و يريد أن يرتاح، كانت النوارس البيضاء تسرق من فمه الأناشيد الموريسكية..**

أرقصي، أرقصي ماريانه

أرقصي على رمل المايه

ارمي يدي في البحر

في البحر مرايا

اعزفي واغرقي في الرمل

ارقصي ماريانه ارقصي

هو ذا قلبي. افتحه. ليدخل الموج والبحر"[37].

ففي هذا المشهد حدث تماس بين الراوي والمتلقي لأنه قريب جدا منه وأسس علاقة حميمية بتلقائية طبيعية وكان متلهفا جدا لسماع بقية السرد الروائي.

هذه اللهفة وضع الروائي لها حدا عندما عاد البشير إلى الكهف وانتهت الحكاية وترك القارئ في حيرة من أمره هل مات؟ أم أنه بقي ينشد مثلما سمعته ماريوشا وهل تخلص من الظلام الذي كان يحوم حوله وهل توضحت له ألوان قوس قزح أم لا ؟؟... كل هذه الأسئلة أدخلتنا في قلق الغياب، ولم يكن هذا من قبيل المصادفة أبدا، وإنما كانت إحالة على شخصية البشير الناقدة للأوضاع السائدة في العالم الروائي التخييلي الذي تأثر بتقلباته وتناقضاته ومظاهره السياسية والاجتماعية والأخلاقية.

علقت هذه الحكاية القارئ إلى ما لا نهاية لأنها تنساب في زمن اللانهاية وتقدم النص ليكتشفه القارئ بنفسه ومن هنا بنى الروائي علاقة بينه وبين المتلقي من

خلال الحكاية التي قدمها واستجاب لها المتلقي لذلك يقول بيتر بروكس عن العلاقة الحميمية التي يبنيها الكاتب مع المتلقي من خلال الحكاية التي يقدمها "**أن فكرة الحكي هي موهبة وهي فعل يدل على السخاء ينبغي على المتلقي أن يستجيب له بسخاء مماثل فإما أن يروي قصة أخرى وإما أن يعلق على القصة المحكية وفي جميع الأحوال يكون الحكي برهانا على أن هذه الموهبة قد استقبلت بحفاوة من قبل المتلقي وأن الحكي قد أحدث تغييرا.**"[38]

وهذا بالفعل ما حدث لأن ختم الرواية بتلك الطريقة المفتوحة إنما كان فرصة للتنقل من عالم الخيال إلى عالم الواقع، واقع الأمة العربية وما يحدث لها في الوقت الراهن من تمزق وعدم معرفة الطريق وتذبذب في الآراء، وما كانت حياة البشير الموريسكي إلا استثمارا لتاريخ الجزائر الحديث في التسعينات وهي تعيش على وقع الفتنة مثل الفتن التي كانت دائرة بين العرب المسلمين في الأندلس وكانت سببا في ضياع الوطن.

ختاما يمكن القول: إن الإلمام بأي تجربة إبداعية في كافة تحولاتها يحتاج إلى نضج معرفي يصل إليه الكاتب من خلال تجربته السردية، ولعل أهم سمة يتمتع بها واسيني الأعرج هي مقدرته في صياغة النص السردي الجديد بحلة تراثية ممزوجة بعوالم تاريخية، ثقافية، غرائبية، تقرب المسافات بين الواقعي والتخييلي، إنها كتابة سردية تجيب على أسئلة الراهن التي طمسها التاريخ المستبد، تسعى كتابته في عمقها الوجودي إلى تركيب وقائع غير موجودة تكون عادة مرفقة بشخصيات غرائبية بُغية التسلية المعرفية، إلى جانب الحضور المعرفي الجاد للنص التراثي. هكذا هي الكتابة السردية عند واسيني الأعرج، قائمة على تعدد الرؤى، مختلفة في صيغها الدلالية يسعى دائما إلى إنتاج النص البديل بمعارضة النصوص الغائبة، تقوم كتابته عادة على خاصية تفعيل العلاقات النصية بين الكاتب والقارئ وتصور في مجمل

صفحاتها حجم المرجعية السّردية التي يتمتع بها الأديب الجزائري، لتشكل في النهاية صفحة خالدة في متون الأدب الجزائري، الإرث التاريخي والاجتماعي الخالد.

قائمة المصادر والمراجع:

- أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.
- الخامسة علاوي: تمظهر العجائبي في النصوص السردية القديمة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع438، 2007.
- حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2010.
- شعيب حليفي: مكونات السرد الفنتاستيكي، مجلة فصول، مج 12، ع1، ربيع 1993.
- عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل. دراسة في السرد العربي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988.
- عبد القادر شريف موسى: قراءة جديدة في حكايات ألف ليلة وليلة، الاغتراب ورمزيته في حكاية الصياد والعفريت، مجلة التراث العربي، ع 106.
- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.
- واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، دار الاجتهاد، الجزائر،1993.

المراجع باللغة الأجنبية.

- VoirTzveetan Todorov, Introduction à la littérature Fantastique, éditions du Seuil, PARIS, 1970.

الهوامش والإحالات.

[1] –محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002، ص42.

[2] – المرجع نفسه، ص42.

[3]– واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب، لافوميك، دار الاجتهاد، الجزائر،1993، ظهر الغلاف.

[4] –المصدر نفسه، ص 5.

[5] –المصدر نفسه، ص 462.

[6] –حوار واسيني الأعرج مع كمال الرياحي في 20 أفريل 2007، الحوار محمل من الإنترنيت، متوفر على الرابط التالي: http://www.doroob.com/?p=16943

[7] – محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 43.

[8] – رمل الماية، ص 8.

[9] – المرجع نفسه، ص47.

[10] – عبد القادر شريف موسى: قراءة جديدة في حكايات ألف ليلة وليلة، الاغتراب ورمزيته في حكاية الصياد والعفريت، مجلة التراث العربي، ع 106، ص152 –153.

[11]– رمل الماية، ص 68.

[12] –المصدر نفسه، ص 56.

[13]– الخامسة علاوي: تمظهر العجائبي في النصوص السردية القديمة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع438، 2007، ص97

[14] - –VoirTzveetan Todorov, Introduction à la littérature Fantastique, éditions du Seuil , PARIS, 1970, p37.

[15] – أدونيس: زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص271.

[16] –المرجع نفسه، ص 274.

[17]– حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص78.

[18] –رمل الماية: ص 8

[19] –المصدر نفسه، ص11.

[20]– شعيب حليفي: مكونات السرد الفنتاستيكي، مجلة فصول، مج 12، ع1، ربيع 1993، ص65.

[21] – رمل الماية، ص7.

[22]– المصدر نفسه، ص 7.

[23] – عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل. دراسة في السرد العربي، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988، ص33.

[24] – رمل الماية، ص 5.

[25] – المصدر نفسه، ص5.

[26] – المصدر نفسه، ص5.

[27] – المصدر نفسه، ص8.

[28]– المصدر نفسه، ص53.

[29] – المصدر نفسه، ص 50.

[30]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص119.

[31]– محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص75.

[32]– حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص104.

[33] – المرجع نفسه، ص 184.

[34] – رمل الماية، ص 324.

[35] – المصدر نفسه، ص 470.

[36]– المصدر نفسه، ص473.

[37]– المصدر نفسه، ص497 –498–499.

[38] – محمد شاهين: آفاق الرواية البنية والمؤثرات، ص 52.