واسيني الأعرج وإشكالية التجنيس
الآليات والمستويات

أ.د. نورة بعيو
جامعة مولود معمري تيزي وزو/الجزائر

الملخّص :

نحاول في هذا المقال التركيز على بعض سمات الكتابة الروائية عند المبدع واسيني الأعرج، الذي يفاجئنا في كلّ مرّة بممارسة لغوية جديدة تخترق المألوف، بلاغة ودلالة، عبر اللغة الإبداعية التي تؤكّد قدراته المعرفية ومرجعياته العميقة بهدف تجاوز حدود الحداثة ليخلق حداثة خاصّة به، عندما يستثمر كلّ التقنيات التي توفّرها له طروحات الحداثة كمنطلق لطرق العوالم اللامتناهية للفكر ما بعد حداثي، فقد هيمن الشعريّ على أغلب رواياته باعتماد آليتي التناص والمناص وكذلك عبر تفاعل الشعريّ مع السرديّ على المستوى الصوتيّ والتأمّليّ والموضوعاتيّ، لنخلص إلى وظيفة الشعريّ في هذه الروايات.

الكلمات المفتاحية: اللغة الروائية، الحداثة، ما بعد الحداثة، التجنيس، الشعريّ، التناص، المناص، القيمة المهيمنة الموضوعاتيّ.

***Abstract* :**

In this essay, it is entended to focus some characteristics of the nvelistic writings of Wassini Elarradj, who always surprises us by his own application of language, transgressing the habitual use of it, on both rhetorical and semantical levels, through his créative language which confirms his cognitive faculties and the depth of his références, which enables him to overstep our modernism and créate his own by using the diferent technical means offered by modernism as departure towards the infinit worlds of the post-modernist intellect, after the prédominance of the poétical over most of his novels, for his use of the technics of intertextuality, and paratext, and through the interaction of the poétical and the narrative at the phonétical contemplative and thématical level, so as to reach the poétical fonction in his novels.

Key words : Language novelistic, modernism, post-modernism poétical, intertextuality, paratext, dominant value, thématical.

نهدف من خلال هذا المقال إلى استقراء سمات الكتابة الروائية عند المبدع "واسيني الأعرج"، الذي في كل مرّة ومع كل إبداع جديد يظهر لنا ممارسة لغوية جديدة، تخترق السائد والمتداول، كما تتجاوز الموروث بلاغة ودلالة، وذلك من خلال تعامله الخاص والمتميّز مع اللغة الروائية، لما أتيح من قدرات معرفية عميقة ومرجعية واسعة، تبيّن اهتمام "واسيني الأعرج" المبدع والناقد لإبداع لغة شعرية تتفاعل مع المشهد السردي الذي يفرضه الراهن المعقد والمتنوّع، فتمنحه بعدا شاعريا وجماليا، ليتجاوز الإطار الذي تعرضه الحداثة تجاه الكتابة الروائية، فيغامر من أجل تحديث خلق بل وإبداع حداثة تخصّه كمبدع عندما يمارس فعل الكتابة. ولذلك فهو يستغل كل الآليات الممكنة التي توفرها له طروحات النقد الحداثي كأرضية ليطرق مبادئ وإمكانات النقد الما بعد حداثي.

ومعروف أن الحداثة الغربية التي جاءت كنقيض للتقليد وتكريس كل ما هو موروث بوعي أو بدون وعي، انطلاقا من مقولات "كانط" و"هيجل و"هابرماس" و"فوكو" و"هيدجر" و"ديريدا" وغيرهم من الذين تعرّضوا لمفهوم الحداثة ونقده، فذهبوا إلى أن هذه الحداثة قد قامت على عنصرين مهمين هما: الذاتية أو الذات المفكرة ومستويات فاعلية هذه الذات في الحياة الاجتماعية، وكذلك العقلانية التي فرضت مسارا واضحا على الحداثة عند الغرب، الذي يتحدّد بثلاثة أزمنة، هي زمن العقلية السعيدة وتحرر الإنسان من كل هيمنة للتقاليد والأعراف والأفكار الجاهزة المنمطة حتى على الصعيد الكوني، وزمن صار فيه الأفراد يخضعون لشروط المؤسسة الحديثة وقوانينها وبالتالي صارت حرية الأفراد مشروطة بمدى التزامهم بالمعايير والأعراف المؤسساتية، ثم زمن أظهر عدم اكتمال العقلنة، حيث الإنسان يبحث عن سبل جديدة لبلوغ المعنى وتحقيق الأهداف، ومن ثم ركزت الحداثة على العقل والإبداع الفردي وحضوره المستمر.[1]

ولأن مصطلح ما بعد الحداثة يفيد اللاحق أو البعدي، فإنه لا يمكن أن يتقاطع مع الذي قبله وهو "الحداثة"، إلى درجة التناقض والضدية، التي ربما تؤدي إلى انشاء مصطلح ثالث هو "ضدّ الحداثة"، وهذا من خلال عناصر الخرق المختلفة التي أسست للفكر المابعد حداثي، ''على مستوى العادات السائدة ومقولة النسق والشمولية، وكذلك اعتماد اللامركز واللانظام واللانظرية... كما أن ما بعد الحداثة لا يعترف بثابت يحكم المتحوّل، ولا بثقافة نخبوية تحكم الثقافة الجماهيرية، كما ألغت الحقائق الثابتة واليقينية... فهي تيار يؤمن باللامركزية والتعدد ومن ثم التأويل المفتوح على العالم والرؤى المختلفة''.[2]

والكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج" أظنها تندرج ضمن هذا المسار، فهو لا يكتب لإشباع شروط الحداثة وقواعدها، وإنما يتجاوزها إلى محاولة خلق قواعد وفنيات جديدة يتم على ضوئها تحديث الكتابة الروائية بطريقة حرّة غير مقيدة تحتكّم فقط لتحولات الراهن وقناعات المبدع الواعية بضرورة خرق الآفاق المنتظرة عند القراء. وهذا ما تدلّ عليه أغلب روايات "واسيني الأعرج" ولا سيما تلك التي أبدعت بعد فترة الثمانينات من القرن العشرين. وفي هذا السياق، وبعد انتشار الفكر المابعد حداثي، فإن المبدع "واسيني الأعرج" يرمي إلى تحقيق ما يمكن تسميته بحداثية الكتابة، وهي على

صلة وثيقة بالرواية الجديدة. النوع الذي أسهمت في وجوده المقولات المابعد حداثية، فهو إذن لا يحترم الحداثة بل يخلق حداثة مغايرة لكتابته، لأنّه هو المبدع للنص الروائي من منطلق احترام حرية الخلق الفني، ذلك أن "الكاتب/الفنان صار يصوغ عمله دون قواعد مسبقة، أو جاهزة... فهو الذي يُنمي ويطوّر الأسس والقواعد لنفسه فلا يكتب لطبقة معيّنة أو يخضع لنوع من الأنواع الأدبية ويفضّله على أخرى... بل يكتب بحسب قناعاته الخاصة، إنه يمارس نوعا من التحرّر اللامحدود فيفكر ويكتب كما يشاء".[3]

ومن هنا أصبح قارئ الرواية يصطدم في كل مرّة بإبداعات جديدة ومغايرة لما عهده الكاتب، مما يطرح استفهاما كبيرا وعميقا حول أصول الجنس الأدبي نفسه، وليكن هنا الرواية، فمثل هذا السؤال يحرج ويخلخل مؤيدي الحساسية التقليدية* بل يزعزع هرميتها الثابتة، "ليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين ولا هو الشعر أو السيرة الذاتية وفق هذه المواصفات، فما هو؟ هو مغامرة حرة، مغامرة روحية وأدبية في الشكل والمضمون معا..."[4]

وتبعا لهذا الخط التحديثي الذي طال جنس الرواية وغيرها من لأجناس الأدبية. راجت مقولة أو مصطلح "التوليف" وليس التركيب لمختلف الفنون والأجناس الأدبية الشعرية والنثرية إلى درجة المزج الذي فيه الكثير من المغامرة والجرأة بل التحدّي حتى أن بعض الكتابات صرنا لا نميز فيها بين النص التاريخي والأدبي بين السيرة الذاتية والرواية السّير-ذاتية والرواية الخاطرة، فهذه الأنماط قد انفلتت من سلطة الجنس الأدبي وخصائصه المعروفة قبلا والتي كرسها الذوق الأدبي التقليدي ولا يزال إلى الآن.

فالتجنيس هو مفهوم مولّد لتشكل النصية، وهذا ما يرشح النص الأدبي لأن يكون عبارة عن تفاعل وتقاطع وتداخل لعلامات وخطابات عديدة فيما بينها في إطار النصية الشاملة (l'architextualité) [5] التي تهتمّ بدراسة حدود النسب بين النصوص المختلفة، وبالتالي فهذا النص الإبداعي لا ينتج من العدم، بل في إطار جنسه الأصلي الأول، ولكن وهو يندمج بشكل مباشر أو غير مباشر من خلال العلاقات التناصية والعلاقات عبر النصية وهي بمثابة إحالات أسهمت في تشكل جنس النص.

فالجنس الأدبي لم يعد بذلك الصفاء والقداسة، بل أضحى مجالا وفضاء لكل الاختراقات والتفاعلات الخطابية والكلامية المتنوّعة والسجلات اللغوية المتباينة، وبهذا الصدد سبق للناقد الروسي "ميخائيل باختين" أن شكك فيما كان مفهوم الجنس الروائي لا يزال يحتفظ بنقاوته ووجاهته لمعاينة الإنتاجية النصية لهذا العصر المتميّز حسب "باختين" بتعدّده وتنوّعه ورفضه لأحادية النموذج الجنسي من خلال تداخل الأجناس الأدبية أو خارج أدبية أو نصف أدبية كذلك في النص الواحد باستعمال آلية الأجناس المتخللة فهو جنس لم يكتمل بعد.[6]

إن هذا الانفتاح والتحوّل المستمر والحرية في التفاعل مع كل الأجناس الخطابية والتعبيرية يخوّل للرواية أن تحمل ملامح "شذوذ الكتابة الروائية" على حدّ رأي "محمد برادة": "فالرواية تتوفّر على حرية لا نهائية، تمكنها من خرق سلطة المعايير المختلفة والمتفاوتة، وتحطيم الحدود القائمة بين الأجناس الأدبية والفنون الإبداعية العديدة".[7]

- الرواية وحدود التجنيس عند "واسيني الأعرج":

لقد أظهرت العديد من النصوص الروائية أن "واسيني الأعرج" لا يبدع جنسا هجينا أي هو خليط مثلا بين رواية-شعر أو قصة- قصيدة، فهي أجناس مركبة أو ما سماها "إدوار الخراط" ""بالكتابة عبر النوعية"، وهو أحد التعيينات الجنسية التي يرددها هذا الناقد في أغلب مؤلفاته النقدية، بالإضافة إلى تعيينات تقليدية، رواية، قصة، مسرحية،

قصيدة وأخرى "مفتوحة" يسميها الخراط "بالنص المفتوح" أو منطقة ما بين الذاتيات، فلا هي منطقة ذاتية ولا هي منطقة تجريدية، وبين هذه وتلك توجد ساحة العمل الفني"[8]

فالملاحظ عند "واسيني الأعرج" أنه في كل مرة ومع كل إبداع روائي جديد إلا ويجنّس ما كتبه بين الغلافين الأمامي والخلفي للنص. ولا يترك الحرية للمتلقي لأن يحكم على ما يقرأ بحسب بروز القيمة الأدبية المهيمنة سواء كانت سردا، أو إيقاعا أو حوارا، وبهذه الإشارة الأجناسية التي تحدد ما يقرأه المتلقي، فإننا لا نستطيع القول إن واسيني يكتب الرواية بطريقة فيها الكثير من الخلط والفوضى.

ولأن "واسيني" مدرك للقيمة الأجناسية التي يضفيها مبدأ الحوارية بين الأجناس عبر عملية التفاعل القصدي والواعي، فإننا سنكون مضطرين إلى القول بأن المؤلف يبدع في الرّواية، ولكن ليس بالمنظار التقليدي ولا وفق منظور سائد، بل يسعى إلى تجاوز تلك القواعد الصارمة للجنس الروائي، فيجعله يتمتع بخاصية ثابتة لا تنفصل عنه وهي خاصية الانفتاح، وأما سمات التطوّر والتغيّر والتحول لا سيما على مستوى الشكل فهي متغيرة باستمرار وهذا ما يبرر اختلاف شكل الرواية السبعينية عن الرواية التي كتبت بعد الثمانينات، والتي كتبت في بداية الألفية الثالثة، وخصوصا ما يتعلّق بقضية التعامل مع اللغة الروائية وتوظيف مختلف التقنيات المعروفة عن الجنس الروائي، فالفروقات جلية بين هذه النصوص: وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر ونوار اللوز وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف وسوناتا لأشباح القدس ثم البيت الأندلسي وجمركية آرابيا ووقوفا عند نص أصابيع لوليتا.

من هنا "فواسيني الأعرج" لا يكتب ضد ما يسمى بتجنس الأدب، ولكنه نراه يشتغل على كل العناصر التي تجعله يستغل بطريقة فنية راقية وذكية كل ما توفّره له الرواية من قدرات "لتستوعب كل الأنواع الأدبية والفنية كالشعر والموسيقى والرسم لتجسّد إيقاع الحياة المتسارع بكل نغماته وتقبلاته ومفارقاته، ثم تكيفه مع مختلف أنماط الخطابات".[9]

إن المؤلف هنا، يعي كل الوعي تقنيات الكتابة في هذا الجنس أي الرواية، إلا أنه وفي كثير من النصوص فإن رؤيته وموقفه من الراهن المعيش سياسيا واجتماعيا وثقافيا وكذا لغويا تفرض نفسها في مرحلة زمنية معينة. لقد تحولت الرواية عند "واسيني الأعرج" إلى خطاب أساس يكشف مختلف الطابوهات ويطرق المجال المسكوت عنه بكل موضوعاته التاريخية، "ليس بهدف التحريض المباشر بل بهدف الحفر في مسالك النفس والوعي والروح، ليموقع المواطن نفسه داخل مجتمع مسلوب الإرادة"[10]

ومن هذا المنطلق تتفاعل الرواية مع تغير البنية الاجتماعية فهي لا تبالي بالطروحات والتيارات الفنية والفلسفية الطارئة في حياة المجتمع الفكرية والسياسية والأدبية يقول "برنارد فالي" (Bernard Vallet) : "إن الرواية وهي ترفض القواعد والمذاهب الفنية والحدود، تخيف النقاد والدارسين الذين يسعون إلى وضع نظريات للأدب من خلال الرواية، لأنها جنس يغري بالحرية التي يمنحها للمبدع".[11]

وهكذا يمكن أن ندرج هذه الرؤية ضمن مسار التحول الذي عرفته الرواية المعاصرة عموما، إذ أصبح الكاتب يتعامل فقط مع النص دون سواه فيتجاهل حدود الجنس وقيوده، ممّا رشح الرواية لأن تقول ما تريد وتختار الشكل الذي تراه مناسبا لذلك، وتقف عند المادة التي تغريها كأن تكون تاريخية ولكن المبدع لا يشير على غلاف الرواية أنها رواية تاريخية ولما يستقطع أو يختار محطات وفترات من سيرة ذاتية يرفض أن يحصر عمله في جنس السيرة الذاتية وهكذا... وإن يتعمد الروائي فعل ذلك فهو لأنه يبحث عن كتابات جديدة لا علاقة لها بالرواية التقليدية والحداثية، أو ما سماه "سعيد يقطين" "باللارواية أي النص المتعالي عن الرواية."[12]

- الشعري كقيمة مهيمنة في روايات "واسيني الأعرج":

لقد أضحى التجانس بين الأنواع الأدبية والفنون المختلفة من السمات القارة والمرتبطة بالجنس الروائي إلى درجة أن بعض الدارسين والنقاد عدوه من المقولات المسلم بها اليوم في إبداع الجنس الروائي حيث "رفض عز الدين مناصرة" مثلا، التصنيف الذي قام به الشكلانيون للأجناس الأدبية بين شعر ونثر مقرا بأن التفاعل الأجناسي لا مفر

منه فهو وسيلة مهمة لتقوية الجنس الأدبي العام، عبر تطعيمه بأنواع جديدة وخاصة مع الرواية التي صارت تتداخل مع فنون أخرى غير أدبية كالرسم والموسيقى والسينما وغيرها"[13] فالتحرر من قيود التجنيس الأدبي وتجاوز حدوده عمّق أكثر جمالية النوع الأدبي، كما خلق رؤية فنية حداثية جديدة أي تخطت الخطوط التي رسمتها الحداثة السابقة التي كرست قانون الأجناس وبخاصة في الرواية المعاصرة سواء على الصعيد العالمي أو العربي وأيضا الجزائري كما تظهر ذلك نصوص كل من "أحلام مستغانمي" و"الطهار وطار" و"عز الدين جلاوجي"، و"عز الدين ميهوبي" و"واسيني الأعرج" الذي أظهرت بعض نصوصه درجة عالية من الشعرية أو الشاعرية أو التشاعر، وهي سمة تكاد تهيمن بشكل واضح على مجموع السمات الأخرى المرتبطة بلغة الرواية والمدعمة لدلالتها المختلفة، وهو عنصر يبرز أكثر شعريتها بمفهوم "جاكبسون".

إن المقصود بالشعري أو الشاعري أو التشاعر هو لجوء المبدع أو الراوي الضمني او أحد الشخوص الحكائية إلى توظيف مقاطع أو أبيات شعرية ذاتية أو غيرية في المتن الروائي، حيث تتخلل المشهد السردي لضرورة يفرضها السياق السابق واللاحق، كما يكون هذا التوظيف على شكل اقتباسات حرفية أو ضمنية، وقد يثير المبدع/السارد إلى صاحب الملفوظ الشعري الأصلي، أو يتركه مجهولا وعلى القارئ/المتلقي أن يكشف عن اسمه الحقيقي، ولا سيما عندما يكون المؤلف شاعرا في الأصل ثم انتقل إلى كتابة الرواية "كعز الدين ميهوبي" و"أحلام مستغانمي" و"ربيعة جلطي" مثلا، هذا من جانب ومن جانب آخر، فإن الشعري أو الشاعرية لا يخص فقط حضور مقومات الجنس الشعري داخل النص الروائي بطريقة ظاهرة أو ضمنية، بل يمس أيضا كل ما يعبر عن أعماق الذات الإنسانية ومعاناتها الداخلية من أحلام وتطلعات ورغبات وفواجع وآلام الإنسان في هذا الوجود بعامة، إذ تتجلى الذاتية بكل أبعادها الشعورية والجمالية أو بعبارة أخرى "هو ذلك المناخ الذي تشيعه فيه تلك اللحظات السردية ذات الكثافة الإنسانية العالية التي يتقاطع فيها أغلب المبدعين العالميين عبر بعض مكونات الخطاب الروائي كالشخصيات والحوار، أو مجموعة أفكار وحوافز تؤثر في نفسية المتلقي، ليتحسس مواطن الجمال بسبب ذلك التوافق بين ما يجسده المبدع وما يشعر به المتلقي كذات".[14]

بالإضافة إلى العناصر الفنية التي ترتحل إلى العمل الروائي، من خلال الرسم التشكيلي أو الفن الموسيقي وأيضا المعماري يستضيفها النص الروائي ليعمق جماليته وشعريته، كما يوسع من مقاصده.

فقد صار اللجوء إلى توظيف "الشعري" في النص الروائي ضرورة حتمية ذلك ما يلاحظه القارئ عند "واسيني الأعرج" في العديد من رواياته حتى وإن غلب عليها الخطاب الإيديولوجي السياسي والتاريخي، وهذا ما يبرر ذلك التآلف بين الشعر والسرد، عندما يستعير المؤلف بعض خصائص الجنس الشعري لغة وبلاغة لإضفاء درجة أكبر من الشاعرية على مثل هذه الخطابات يقول "إدوار الخراط": "إن أعتماد اللغة الشعرية، والارتكاز إلى الدلالة الموسيقية التي تتجاوز المعنى المتداول تؤدي إلى خلق قارئ إيجابي يتفاعل مع كل ما هو شعري، ولعل ذلك شرط لتغير الواقع والقضاء على كل ملامح الابتذال والانحطاط والتدني الإنساني في مناخ يعج بمظاهر العنف المادية والمعنوية وغياب للقيم الإنسانية ومبادئ العدالة الاجتماعية وأسس الحوار بين جميع الفئات".[15] وهكذا يقلل هذا المناخ الشعري الذي يتخلل المقاطع السردية أو الحوارية في الرواية من عنف الحياة اليومية ومظاهره السلبية، عندما يمتزج ما هو ذاتي انفعالي وشعوري بما هو عقلي موضوعي.

وهذا التوجه يوفره لنا خطاب "ذاكرة الماء"، فمع كل مظاهر الموت والخوف والقتل والعنف التي غزت كل نقطة في مدينة السارد وابنته "ريما" وصديقه "يوسف"، ينتقل بنا السارد من لغة الكوابيس والمآساة إلى لغة تفيض شاعرية واضحة "كانت، أنا، البحر الذي أشعر بحالة استئناس لوجوده، صار غير موجود مطلقا وكأنه غادر الفضاء الضيق، لا أسمع صوت تكسرات موجه إلى قليلا، أقول في خاطري، لا بد أن يكون البحر قد رحل نهائيا عن هذه المدينة... أخرج بحثا عنه وعن الموجات الضائعة".[16]

●آليات توظيف الشعري في روايات "واسيني الأعرج":

1- آلية التناص: (l'intertextualité)

لقد عرف التناص ولا سيما مع الناقد الروسي "ميخائيل باختين" بمصطلح مغاير نسبيا هو النصوص المتداخلة أو الوحدات المتخللة unitées intercalaires، يقوم الروائي بإدراجها داخل نصّه لتؤدي وظائف عديدة في هذا الخطاب فمصطلح التناص لم يستعمل لا مع الشكلنيين الروس ولا مع "باختين" بهذه الحرفية، بل تبلور أكثر في أواخر الستينات مع "جوليا كريستيفا" ليتطوّر أكثر بل ويقنن مع كل من "جيرار جنيت" و"تزيفتان تودوروف" وغيرهما. فالتناص هو عبارة عن تداخل وتفاعل نصي في النص الواحد، ليصير عبارة عن قطعة فسيفسائية تمثل هذه الوحدات النصية الصغرى التي تتجمع داخل هذا النص الحاضر/الجديد، ليدخل بعد ذلك في علاقات متعددة وذات مستويات متباينة يكشف عنها القارئ الحاذق.

أما "جيرار جنيت"، فقد قنن التناص وخاصة في كتابه "عتبات" و"أطراس" وقد اعتبره ظاهرة فنية، فأدرجه ضمن ما سماه بالمتعاليات النصية والتي تضمّ التناص، المناص، الميتناص، النص الأعلى، ومعمرية النص أو جامع النص.

وعليه يبقى التناص عبارة عن تحويل لنصوص سابقة، قديمة، معاصرة، فهو علاقة النص الحاضر اللاحق، بالنص السابق، ويأتي بصيغة الاستشهاد أو التحويل الدلالي أو التلميح.[17] كما يتنوع إلى تناص موضوعي/عام حيث تتداخل فيه نصوص المبدع مع نصوص أدبية معاصرة له، أو تراثية قديمة أدبية وغير أدبية، تاريخية، دينية، فلسفية، وتناص ذاتي/خاص يتحقق بين نصوص الكاتب نفسه، أي النص الحاضر يتفاعل مع نصوصه السابقة، ونضيف أيضا التناص الداخلي، ويقصد به تداخل الخطابات من النوع نفسه أي يتداخل نص أدبي مع نص أدبي آخر، أو نص فلسفي مع نص فلسفي آخر أي من نفس الجنس، أما التناص الخارجي فهو تداخل لنصوص مختلفة بأخرى، كتداخل نص أدبي مع نص فلسفي أو ديني أو تاريخي،...[18]

- التناص مع الشعر:

لقد أسهمت إذن هذه الظاهرة النصية في إنتاج النصوص، عبر استضافة النص الأصلي/الحاضر أنواعا مختلفة من النصوص والفنون، ومن أبرزها نجد "الجنس الشعري" وهو الفن الأدبي الأكثر تعالقا مع النص السردي سواء بشكل مباشر أو ضمني، وخاصة مع الكتاب والمبدعين الذين مارسوا الإبداع الشعري قبلا ولو نسبيا، حيث يتواصل الروائي مع الشعر بطرائق متباينة، كاستحضار أبيات أو مقاطع شعرية لشعراء مشهورين أو الاستشهاد بأشعار من نظمه هو، أو يدرج المبدع أشعارا يجهل القارئ أصحابها وأحيانا أخرى يقوم المؤلف بنسب أشعاره إلى إحدى الشخصيات الحكائية، فيعطي لها دور شاعر السلطان أو الحاكم أو القصر ليمتزج التخييل بالحقيقة التاريخية ويلتبس الأمر على المتلقي.

ولعل من كل هذه الطرائق والصيغ الكثيرة في استدعاء النص الشعري إلى الرواية عند "واسيني الأعرج" نجد صيغة قول الكلام الشعري بوساطة إحدى الشخصيات المتكلمة داخل النص الروائي، يقول السارد في خطاب "ذاكرة الماء": "تذكرت كلمات صديقي الفنان يوسف الذي أُغتيل قبل يومين:

يا كل صديقي.
يا صديقي.
يا بعض صديقي.
يا أنا.
إني أموت في دمك الحي.
من يستطيع أن يغتال بحرا أوشمسا أو شاعرا؟؟؟[19]

ولا يكتفي السارد بهذا المقطع الشعري المباشر، بل يدعمه ويشبعه بشاعرية أخرى باعتماد الكلام المجازي يقول: "ومع ذلك قتلوك يا صديقي، وأسكت البحر، وغيبوا الشمس مبكرا"[20] بهذا التعبير الحميمي بين السارد وصديقه

يكشف عن هول الفاجعة والكارثة التي صارت تعيشها الجزائر المستقلة، في فترة التسعينات أو العشرية السوداء أو عشرية الدم، فالذي يقتل له القدرة والقول على إلغاء كل شي، قتل الإنسان وقتل الشعر والإبداع وقادر على إسكات البحر وتغييب الشمس، وفي مثل هذه السياقات العنيفة، كان لا بد من توظيف مثل هذا المقطع الشعري.

التناص مع الأغنية الشعبية:

لا يختلف الدارسون والنقاد في أن الأغنية الشعبية ذات منبع شعري شاعري في العمق وهي جزء من الثقافة الشعبية للأمة ككل يتنوع بين الأغنية الشعبية والموال وأغاني الأطفال والأفراح والافتراق والطقوس الشعائرية الأخرى، ولأن المبدع "واسيني الأعرج" يبحث عن كتابة جديدة توافق رؤيته الإبداعية عبر خطاب منفتح على كل الخطابات يحاورها ويتفاعل معها بدون أي تمييز وإقصاء أو تغييب، على ضوء ما يذهب إليه الفكر المابعد حداثي، لذلك فهو لا يتوارى وباستمرار في استدعاء ما همشته ثقافة المركز، "فألغى الفوارق الهرمية بين الثقافة العليا والثقافة الدنيا، فكان الحسم بين الراقي والشعبي، حيث لا وجود لأدب النخبة وأدب الشعب، فالأدب كل موحد يأخذه المثقف كما يأخذه الشعبي، بل أكثر من ذلك، إن الفنان قد صار يستمد مادته من الهامشي والمبتذل"[21]

والأغنية الشعبية سواء كانت الشاوية أو العاصمية موظفة بشكل نسبي في النص الروائي الواسيني كرواية "نوار اللوز" و"سيدة المقام" ** والمخطوطة الشرقية، ففي هذه الرواية يلجأ المؤلف الضمني إلى طريقة الاستشهاد بإحدى الأغاني الشعبية "لدحمان الحراشي" ومع أن المحتوى يرتبط بالوعظية والنصح إلا أن الموسيقى والإيقاع والنفس الشعري، سمات واضحة عل هذه الأغنية التي استجوب السياق السردي توظيفها من أجل تحقيق البعد الدلالي والشاعري في البنية السردية يقول المؤلف الضمني:

''غروا بك العديان
تغامزوا عليك يا فلان.
لا خبر بالأمان.
باعوك في سوق الدلالة.
إذا بغيت ترباح وتنال
لا تخالطش منوالى''[22]

وفي سياق التعبير عن ألم المحن ولحظات الخوف والهيام، يستدعي السارد المغني الشاوي "عيسى الجرموني" يردد كلمات مؤثرة قائلا:

''يا أولاد الناس أجريو
أنا ريت النار....
طالعة من بحر.
مديت يدي للنار
تحرقت في يدي النار وفاض لبحر''.[23]

وعليه وسواء كان التناص مع الشعر أو مع الأغنية الشعبية، فإن الأثر واضح في تعميق شعرية الرواية عبر استخدام اللغة استخداما خاصا والعدول عن التراكيب المألوفة بواسطة توظيف الانزياحات المختلفة، فيتعمق البعد التناصي من جهة، وتتكثف الصور التخييلية والاختراقات النسقية ن جهة أخرى فتنفتح الدلالة وتتعدد طالما أن الأدب واحد لا تميز فيه بين مقدس ومنبوذ وراق ومنحط كما أن هذا النوع من التناص يخدم السياق السردي الذي يتموقع فيه فلا يخرج عنه أو يحرف رؤيته، يوظف إذن توظيفا جماليا يعمق درجة الانفعالية عند المتلقي، لأنه صار جزء من البناء الحيوي للنسيج الإبداعي للرواية ككل.

- التناص مع فن الرسالة:

وفي إطار التعالق النصي نضيف اعتماد "واسيني الأعرج" فن الرسالة الذي يشع بالروح الشاعرية العالية، كاشفا عن مختلف الرؤى والانفعالات الذاتية الدفينة، كما نقرأ ذلك في أحد سياقات خطاب "ذاكرة الماء" تقول صديقه السارد عبر رسالة تعج بالمشاعر والأحاسيس الإنسانية العميقة وآلام مغربة وحنينها إلى المدينة التي تحبها كثيرا وهي تعيش عزلة قاسية في باريس "...منذ زمن بعيد لم نتراسل، وصار تواصلنا شبه مستحيل، أنت اخترت أن تنتحر بطريقتك، وأنا اخترت انتحارا موازيا لا أريد أن أندم عليه مطلقا...أيها العزيز على القلب والذاكرة. أحسدك على لغتك المجنونة، على الصحو الذي تكتب به رسائلك فأنا منذ زمن بعيد لم أعد صاحية، بين عيني أنت وريما الصغيرة....أعذرني، أنا أهذي كثيرا ولا أملك غير ذلك في الوقت الحالي. أكتب، أكتب لي أي شيء تراه جميلا، أريد أحاسيسك في الكتابة وليس واجباتك...أكتب، أو ليست الكتابة مغامرة داخل الحقيقة والوهم وضد كل المستحيلات؟..."[24]

إن ما نستشفه من هذا المقطع التراسلي كثرة التراكيب والألفاظ الدالة على الحس الشعري والعاطفي من خلال القلب، الجنون، البعد، أهذي، جميلا، المغامرة، أحاسيسك، الوهم، ضد المستحيلات، إن مثل هذه الكلمات لا يمكن أن تخرج عن قاموس الشاعر التواق للقاء عزيز عليه فارقه منذ فترة ولم يجد أمامه إلا هذه الوسيلة التعبيرية ليفرغ له فيها مشاعره ومواقفه ورؤاه المختلفة.

"فواسيني الأعرج" اتخذ من فن الرسالة طريقة لعرض موضوعه وقناعاته على لسان المرسل/السارد الذي يكتب إلى غائب/بعيد، فهي خطاب يسهم في إبراز ذات المتكلم أكثر ويسمح للنفس بأن تراجع نفسها بلغة فيها الكثير من الإيقاعية والذاتية، ولا سيما عندما تكون الرسالة إخوانية خاصة جدا تفيض شاعرية.

بالإضافة إلى ما نجده في رواية "سوناتا لأشباح القدس"، وذلك عبر مجموعة الرسائل التي كانت ترسلها "إيفا كرواس موهلر" لوالد "مي"/الساردة، إنها رسائل مشبعة بالأجواء الرومانسية المليئة بالأحاسيس وحرقة اللقاء.[25]

وبنفس التدفق العاطفي وبلغة كلها حب واشتياق وأمل في اللقاء، يرسل "غاليلو الروخو" المشيد الأول للبيت الأندلسي" على أرض المحروسة/الجزائر، رسالة لحبيبته لالة سلطانة بلاثيوس.[26] بكلمات رقيقة تدغدغ مشاعر الإنسان وتؤثر في أعماقه، وكأننا أمام نص شعري غزلي في مشهد سردي.

2- ظاهرة المناص: le paratexte

إن المناص أو النص الموازي أو التوازن النصي أو النص المصاحب، أو النص المؤطر، وهو نمط من أنماط المتعاليات النصية حسب تقنين "جيرار جينيت" في كتابه عتبات[27] حيث يندر أن يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل اسم المؤلف، كلمة الناشر، دار النشر، الهوامش، العناوين الفرعية، صفحة الغلاف، الاستهلال، والعنوان الرئيس، الإهداء وكل هذا من أجل تسهيل تقديمه إلى جمهور القراء.[28]

وقد سمى "جيرار جينيت" العناصر الافتتاحية المصاحبة للنص مثل: اسم الكاتب، العنوان، كلمة الناشر، الإشهار، ودار النشر بالنص المحيط péritexte، أي المنطقة التي تكون تحت مسؤولية دار النشر، بالاتفاق مع المبدع، أما النص الفوقي épitexte فيضمّ كل الحوارات والمحادثات والتعليقات والندوات والمراسلات الخاصة والتي ترتبط مباشرة بمؤلف الكتاب الأصلي.[29]

من هنا فإن النص المحيط يخص المظهر الخارجي للعمل الأدبي كالصورة أو الرسومات المصاحبة للغلاف وكلمة الناشر، وهذا يرتبط مباشرة بأحد مبادئ المناص الكيفي أي المناصات ذات التمظهرات الأيقونية، وتتجلى بوضوح في طريقة تصميم الغلاف، كأن توضع عليه رسومات معينة وصور فوتوغرافية مختلفة أو أشكال هندسية مفهومة تارة أو غامضة تارة أخرى.[30]

وتماشيا مع هذه الرؤية، صارت الكتابة الروائية عند "واسيني الأعرج" تستفيد من الفن المعماري وصور اللوحات التشكيلية، وهي فنون خارج سردية، يستثمرها المبدع بشكل ما، لتعمق الدلالة وتخلق أبعادا مختلفة وتفتح للقارئ

مجالا واسعا للقراءة والتأويل، فإذا كانت الفنون الأدبية والنصف الأدبية مثلا تتعالق مع النص الروائي بواسطة الكلمة والعبارة، فإن الصورة سواء كانت فوتوغرافية أم من توقيع ريشة أحد الفنانين التشكليين، فإنها رسم، والرسم محكوم بالخطوط والألوان، التي يشتغل كذلك عليها الروائي بقصدية معينة، فتتعالق مع المشاهد السردية للنص الروائي، وهنا نقف عند نص "البيت الأندلسي" أين يتجلى الفن المعماري والرسم الهندسي بوضوح جدا، وذلك عبر صورة البيت العتيق المتواجد على غلاف الرواية حيث يسافر بك إلى فن العمارة الأندلسية والعثمانية الذي يتقاطع مع العمارة الاسلامية، كما تتوسط البيت ساحة مغلقة من الجهات الثلاث، وباب واسع يؤدي إلى خارج البيت، الساحة مفتوحة نحو السماء، نصفها مغطى بأعمدة خشبية تتدلى عليها نباتات متسلقة تضفي عليها ظلالا توحي بالرغبة في الإسترخاء والهدوء، وفي الساحة شجرة متوسطة الطول تزيد الفضاء الخارجي للبيت جمالا وجاذبية، يساعد على تدفق المشاعر ويجعل الإنسان يعيش حلما أبديا.

فكل المواصفات والخطوط ارتبطت دلاليا بقضية هذا البيت والجماعات التي تعاقبت عليه منذ أن كان مجرد فكرة/حلم إلى أن صارحقيقة كبناء يناظر القصر الذي تركه "أحمد بن خليل ألروخو" وزوجته لالة سلطانة بلاثيوس بالأندلس. فاللقاء البصري الأول مع الغلاف، يجعل القارئ ينجذب إلى تاريخ العمارة الأندلسية، كما يدفعه انفعاله التلقائي إلى التطلّع لمعرفة أكثر عن تاريخ الأندلس، ورغبة كبيرة في زيارة قصور غرناطة أو قرطبة في يوم ما، ذلك أن البيت هو إحدى بصمات المورسكيين على أرض المحروسة/ الجزائر.

إن استدراج هذا الفن الهندسي إلى النص السردي عبر الغلاف، يؤكد أن المؤلف اتخذها كتقنية ترتبط دلاليا بالقصة، كما أنها تولد شعورا عميقا وردودا ذاتية عديدة تنشر أجواء شعرية متباينة تسحر الناظر وتؤثر في نفسيته من الخارج، وداخل النص الروائي تدعم العلاقة الثنائية الحميمية بين أحمد بن خليل ولالة سلطانة وبينهما وآخر من ضحى بحياته مراد باسطا ليحافظ على البيت كملمح حضاري وتاريخي ومعماري يرتبط بهوية هذه الأمة بشكل ما، ونفس القراءة يمكن أن نقوم بها لغلاف نص "سيدة المقام". وفي إطار النص المحيط دائما يستعين "واسيني الأعرج" كذلك ببعض الرسومات الزيتية أو التشكيلية، يلجأ إليها لتكثيف شعرية الرواية، بل يذكر تفاصيل اللوحات التشكيلية ومضامينها في هوامش الصفحات، وهي بمثابة معلومات تثري القارئ وتوسع معرفته، أكثر حول أصل هذه اللوحة أو تلك، وتوضح مدى علاقاتها بموضوع حديث إحدى الشخصيات الحكائية في أعلى الصفحة، تتميز بأبعادها المختلفة، إنسانية ونفسية ووطنية كما تدل عليه رواية "سوناتا"[31] ويهمنا أكثر اللوحة/الرسم الموضوع على غلاف هذه الرواية ذلك أنه إذا قرأناها سيميائيا كعلامة نجد أن اللوحة تحيلنا على إمرأة تحتضر أو مريضة جدا، نحيفة، يهيمن عليها اللون الأسود بشكل واضح يوحي باليأس من حالتها والحزن على فقدانها، مع وجه شاحب يميل إلى الإصفرار الشديد، وفي الأعلى ثمة خليط من اللون الأصفر والرمادي والأحمر وكأن هناك نارا بعيدة توشك على الاشتعال لتحرق شيئا ما، كما أن في أعلى الغلاف نلاحظ إطارا مستطيلا مسطرا بالأحمر وهو دلالة على الخطر الذي يداهم الفلسطنيين المهجرين من أرضهم، بداخله وبخط صغير نسبيا اسم المؤلف وجاء باللون الأسود كتعبير عن حزنه لمعاناة الشعب الفلسطيني، وتحت الاسم نقرأ عنوانا رئيسا للرواية "كريما تريوم" باللون الأحمر الذي يرتبط بالنيران ذات الدرجة العالية جدا من الحرارة، والتي ستحرق جسد "مي" بعد موتها حسب الوصية التي تركتها لابنها "يوبا" وتحت هذا العنوان، هناك عنوان فرعي كتب بالأسود "سوناتا لأشباح القدس" ليصبح اللونان الغالبان على هذا الإطار الأحمر والأسود دلالة على الدم والنار والحزن والظلامية، وكلها صفات مأسوية، التصقت بحياة الفرد الفلسطيني منذ توقيع وعد بلفور المشؤوم.

بالإضافة إلى ذلك اللون الأحمر القاتم في أعلى جسد هذه المرأة نصف ميتة أي صدرها وكأن دماء الذين قتلتهم أيادي الهاجاناة لطخته بشكل شديد، وكل هذا يظهر لنا هول الفاجعة وشراسة الجرائم التي يرتكبها الإسرائيليون يوميا في حق الأهالي من نساء وأطفال.

إن الرسم ككل يولد في نفسية القارئ مشاعر الاحباط واليأس والفراق وضياع الأمل في العودة إلى الوطن الأم، وذلك عند عتبة هي أقرب إلى الموت والفناء منه إلى الحياة ولقاء الأحبة، مما يعمق أكثر الوظيفة الانفعالية والتأثرية في الرواية، ليتقاسم المتلقي إحساس "مي" الفنانة التشكيلية وهي على فراش الموت.

3- متسويات تفاعل الشعري مع السردي عند "واسيني الأعرج":

إن توظيف الشعري في النص الروائي عند "واسيني الأعرج" لا يعتمد فقط على تقنيتي التناص والمناص فحسب، بل يتطلب هذا التفاعل مع الرواية الجديدة، قراءة عمودية وأفقية فننظر إليها كقطعة نثرية أوكقصيدة، ذلك أن توافر الجانب الشعري فيها يستلزم مستويات مختلفة صوتية إيقاعية، وصور تخييلية وكثافة لغوية، ولحظات تأملية، وموضوعات متنوعة.

1.3-المستوى الصوتي:

يتجلى هذا المستوى بوضوح عند اعتماد ظاهرة تكرار بعض الجمل أو الألفاظ/ الأصوات في مقطع سردي ما، عندما راح السارد يسترجع بعض اللحظات الجميلة الحزينة في هذه المدينة المتهالكة يقول: "بي شوق مذهل إلى كل الدنيا التي غادرتها وغادرتني، بشوق لصوتك، ولعينيك، لجسدك،.. بي حزن لا يحدّ من هذه الدنيا التي تفتك بجسدي... أحزن عندما أكتشف نفسي متمرسا، متنكرا داخل زاوية لا أعرفها... أحزن لأن بلادي التي في قلبي ومراهقاتي الأولى، تتخلى عني دفعة واحدة،..."[32]

إن تكرار هذه الكلمات في هذا الاسترجاع السردي، الشوق، غادرتها، وغادرتني، بي حزن، أحزن في سياقات متباينة يخلق دلالات مختلفة وإيقاعات صوتية متقاربة في الكلام السردي، ليزيد من شاعريته أكثر فيكثف من حضور الشعري واشتغاله.

2.3- المستوى التأملي:

أسهمت اللحظات التأملية في إضفاء البعد الشعري والجمالي في نص "ذاكرة الماء" يقول السارد متأملا ومستحضرا شخصية "مريم": "ما أجمل مدننا في لحظات قفرها وتصحرها ما أجمل نساءنا ونوافذ بيوتنا العتيقة، ما أجمل شوارعنا وروائح الأتربة التي يعطرها المطر، لقد ربينا على الأفراح الصغيرة والاندهاشات التي لا تتركنا حتى لحظة الموت،..."[33]

فهذه الوقفة التأملية تعبر عن ذاتية السارد، الذي يوقف حركة السرد ويغيبها، فاسحا المجال لتأملاته حول ضياع كل ما هو جميل وطيب وبريئ في مدينته الساحلية.

3.3- المستوى اللغوي/توظيف قاموس الوجدانيات:

تمثل الذاتية ميزة أساسية في الجنس الشعري، وما يدعم هذا الجانب في النص السردي عند "واسيني الأعرج" استخدام اللافت للانتباه في بعض النصوص لمفردات تنتمي إلى قاموس العاطفة والوجدان، فقد تكثف تواجدها في السياق النصي "لسيدة المقام" و"ذاكرة الماء" و"تسوناتا لأشباح القدس"، مثل الحب، الألم، الشوق، اللقاء، الجنون، الحنين الاشتياق، الحلم، العشق، الفراق، البكاء، الخوف، وغيرها، وخاصة عندما تتوافر في سياق بعينه فالوضع يكون مختلفا ومفارقا عندما يعتمد السياق على لغة تتسم بالمباشرة والواقعية المفرطة في الموضوعية.

4.3- المستوى البلاغي والاستعاري:

ويتحقق هذا المستوى عبر اللجوء إلى الآليات البلاغية كالمجازات والاستعارات التي توفرها لنا روايات "واسيني الأعرج" وتساهم في خلق انزياحات واضحة تتخلل المشاهد السردية ليبلغنا المتكلم بأنه لا علاقة منطقية تربط بين الأشياء والموجودات "أي ليس ثمة علاقة مقنعة بين الدال والمدلول بسبب العدول عن القاعدة المتداولة ومنطقها المألوف، ذلك أن المتكلم يخترق هذه المألوفية، وكأنه في مجال الإبداع الشعري لا القصصي الذي يقوم على الاخبار والإقناع والمنطق والسرد لا على الإيحاء والترميز والخيال الجامع"[34] تقول "مي" في رواية "سوناتا لأشباح القدس" بلغة

شاعرية فيها الكثير من الإيحاء: "أحاول عبثا ولا يشفي غليلي إلا البكاء، لم تخدعني الذاكرة... كم أشتهي أن لا أنسى شيئا من قلقي وأن تتحول الذاكرة إلى محفظة صغيرة مثل التي كنت أحملها معي..."[35] وفي سياق تتجاوز اللغة السردية حدود العرض والاخبار، لتجوب في عالم الشعر والخيال، يقول السارد:"رائحة جسدك ما تزال عالقة بجسدي مثل الذاكرة المثقلة بالأوشام والتواريخ والأرقام... والبحر الذي كلما اكتشفناه ولمسنا اتساعه ازددنا صغرا..."[36]

فالمبالغة في الإيحاء والذاتية وكثافة الصورة، عناصر تولد في الكثير من الأحيان غموضا واضحا، بسبب الفرق الواسع بين الملموس/المعقول والمجرد، أو بين المشبه والمشبه به والغموض أو الترميز مهما كانت صيغته فهو يبقى ملمحا شعريا.

5.3- المستوى الثيمي/الموضوعاتي:

هناك ثيمات كثيرة أدت إلى خلق هذه الأجواء الشعرية في الروايات المختلفة، كما وسعت ذلك التآلف والتفاعل بين السرد والشعر بحكم أن الجنس الجامع بينهما هو الأدب عموما، ويمكن التمثيل بهذه الثيمات بحسب هيمنتها كالآتي:

أ- الحب:

لقد تنوعت معاني الحب وتعددت كما تباينت من نص إلى آخر، فمن حب الإنسان للإنسان الرجل/المرأة إلى حب الأرض والوطن، إلى حب الحياة والفن والحرية، وكل هذه الموضوعات غالبا ما تجتمع في النص الواحد عند "واسيني الأعرج" فشخصية "مريم" في رواية "سيدة المقام" مثلا تعشق الوسيقى والرسم و"مي" الساردة في "تسوناتا" تحب الرسم والموسيقى والأرض والوطن والابن،..."[37]

ب- إيقاعات الموت والفاجعة:

يعتبر الموت وهو نقيض لثيمة الحب الذي يعني الحياة والاستمرارية، فالموت يعني النهاية، نظرا للأثر العميق الذي يتركه في النفوس من ألم وحزن ويأس فهو فاجعة بشكل ما ، تحل كبلاء عظيم على الإنسان، لذا شكلت ثنائية الموت/الفاجعة موضوعا مهما عند "واسينس الأعرج" بكل أبعادها العاطفية والانفعالية وكذا الدلالية.

فبلغة الفاجعة والموت والدمار تنتهي قصة "البيت الأندلسي"، كما تنتهي الحياة بالنسبة للرجل الذي ظل يحافظ عليه "مراد باسطا"، خادم البيت، بل خادم التاريخ والهوية الجزائرية الأصيلة. لقد أخرج بقوة قانون ظالم من البيت الذي خدمه سنينا، ليجد نفسه في مسكن جديد، وهو يتسلق أحد مرتفعات العاصمة، وفجأة أفجعت تلك الآلات الضخمة مراد باسطا: "كانت الآلات تعري البيت الأندلسي كمن يعرى جسد امرأة لاغتصابها... أعتقد أني يومها شعرت بشيء مهول يتجاوز تهديم دار فقط، ربما كان الأمر يتعلق بتهديمي أيضا ... وفي لحظة من اللحظات شعرت كأن الأرض كانت تنزف دما، قبل أن تسلم نفسها لقاتلها، كانت هذه التربة تموت تحت الأسنان القاسية للآلة..."[38]

هذا بالإضافة إلى فاجعة الجزائر/المدينة/ مريم في ذلك الجمعة الحزين من 8 أكتوبر 1988، إثر تعرض "مريم" لرصاصة طائشة اخترقت دماغها، الحدث المؤلم الذي تناسلت عنه فواجع أخرى لأن الموت صار في كل مكان، تموت "مريم" بعد مقاومة شديدة للموت وتحدي متواصل "لحراس النوايا" و"بني كلبون" وفي نهاية المطاف الفصل الأخير من قصة "سيدة المقام" يقرر السارد وضع حد لحياته على جسر تليملي بالعاصمة.[39]

ونفس الآثار المادية والمعنوية تلاحق العائلات العربية الفلسطينية في الداخل والخارج فالموت واحد والفواجع نفسها، والفرق بين مآساة "مريم" و"مراد باسطا" و"مي" يكمن في المتسبب، ففي نصي "سيدة المقام" و"البيت الأندلسي" هو العنصر الوطني المحلي، أما في "سوناتا" فإن المتسبب في دمار الشعب الفلسطيني وتهجير أبنائه وممارسة كل أشكال الظلم والقتل عليهم، هو اليهود وعناصر الهاجاناة.[40]

ج- الأحلام والرغبات:

تلعب الأحلام دورا مهما في إظهار جمالية النص الروائي عند العديد من الكتاب العرب والغربيين إلى درجة أن الحلم غدا بنية رئيسة من بنيات العمل الروائي، فهو عنصر يدعم الجانب التخييلي والإيهامي داخل النص "فإذا كان

الشعر يعتمد على الصور والاستعارات، فهل نستطيع القول إن الرواية تعتمد على الأحلام، بالموازاة مع اعتمادها على الأفكار وهو من ضروريات العمل الفني".[41]

ففي نص "البيت الأندلسي" يمتزج الحلم بالرغبة، كما توضحه لنا الرسالة التي بعثها أحمد بن خليل/غاليليو الروخو إلى حبيبته سلطانة بلاثيوس متذكرا الحلم الذي تقاسماه عندما كانا على جبل غرناطة ذات يوم، قال لها: "واجهت موت المحاكم، وخرجت كاملا، فلن تقهرني أية قوة أخرى بعد الآن، حلمي الذي وعدتك به واشتهيته وأنت ترينه منجزا في أحد مرتفعات غرناطة، سيلازمني إلى آخر العمر... ضحكت، بان اشراق ابتسامتك، ثم قُلت وأنت تلتصقين بطولي: هل تدري حبيبي؟ هذا مهري؟ قادر عليه؟[42]

وبعد أن استقر، وأتم بناء البيت الأندلسي/حلم سلطانة، على أحد مرتفعات المحروسة/ الجزائر، كان يراوده حلمه الكبير وهو أن يسكنه برفقة المرأة التي أحبها وعشقها، فقد كانت الحلم الذي عاش من أجله. رد على المتفاوض التركي الذي قدم من وهران إلى الجزائر لإطلاق سراح بعض الرهائن، "...هل تعرف يا سيدي أن وجودها هو من أعطاني القدرة على الصبر والمقاومة؟...وجودي إلى اليوم حيا، يعود لها فقد عشت معلقا على حلم أن تأتي هي أو أن أذهب أنا نحوها..."[43] وبهذه الألفاظ المعبرة عن اللهفة في لقاء المعشوقة، وتحقيق الحلم على أرضية الواقع تنفيذا لعهد قطعه الحبيب لحبيبته يوما. فإن مثل هذه اللغة لا يستعملها إلا الشاعر الرومانسي العاشق الولهان، مجنون بحب امرأة هي سبب في بقائه على هذه الأرض، هكذا كان يتعامل شعراء بني عذرة، ومن هنا عمق هذا الملفوظ شاعرية السرد وقرّبه أكثر من الفن الشعري.

أما في موضوع الرغبة، فيكفي أن نمثل بخطاب "سوناتا" حيث وفي كثير من السياقات نكشف عن رغبة "مي" المرأة الفنانة التشكيلية التي عشقت وطنها فلسطين إلى النخاع. وتتمثل رغبتها الملحة في أن يتحول جسدها بعد موتها إلى كمشة من الرماد، لذلك توصي ابنها "يوبا" بأن يحرق جسدها في المحرقة، ليحمل رمادها فينثره على تربة أرضها الطيبة، تقول "مي": "أفضل المحرقة، وأن يمنح كل رمادي وبقايا عظامي لابني وفق وصيتي...أنا لن أترك ورائي سوى الرماد...أشتهي أن توصلني إلى تربتي ومائي،..."[44]

وفي الأخير نضيف ارتباط الرواية عند "واسيني الأعرج" بلغة الفن الموسيقي وما يتفرع من مصطلحات وردود سواء في نص "سوناتا" حيث "يوبا" ابن "مي" فنان وعازف موسيقي ماهر[45] وفي "البيت الأندلسي" نجد أن "لالة سلطانة بلاثيوس" عندما تتزوج "بغاليليو الروخو"/أحمد بن خليل، تقرر إنشاء فرقة موسيقية في منزلها/البيت الأندلسي لتحافظ على أصالة الموسيقى الأندلسية، إرث الأجداد كما كانت تقول للعازفات النساء في هذه الفرقة التي أطلقت عليها اسم "جاهاركا أو لاكاسا أندلوسيا" برئاسة لالة مريم[46] وعشقها للموسيقى، يساعد على خلق مناخ شاعري هادئ ترتاح له النفوس وتستكين عبر مشاهد سردية مختلفة في نصي الروايتين.

- وظيفة الشعري في روايات "واسيني الأعرج":

أظهرت هذه القراءة المتواضعة لبعض نصوص المبدع الروائي "واسيني الأعرج" أن التفاعل بين الرواية وبين كل ما هو شعري/شاعري يسهم في خلق وظائف مختلفة منها:

- التواصل بين الذاتي والموضوعي أي المراوحة بين ما هو عقلي أحيانا والتدفق العاطفي الانفعالي الشعوري أحيانا أخرى.
- إثراء التعددية الصوتية واعتبار الصوت الشعري دعامة إضافية للأصوات المتصارعة في العالم الروائي.
- إبراز إيقاعية اللغة الروائية وتكثيفها عبر استعمال عبارات متجانسة، وكذلك توسيع مجال اللغة المجازية والاستعارية.

وأخيرا فإن الرواية جنس أدبي يبحث دوما عن الاكتمال، لأنه ينزع إلى المغامرة، ليحقق الشذوذ والاستثناء، فيتجاوز المتداول والمألوف في عالم الكتابة الأدبية، فهي ترفض الثابت وتخترق أفق المتلقي بشكل مستمر وحتى مع المبدع الواحد كما بينت لنا ذلك هذه الروايات المختارة "لواسيني الأعرج" الذي كان في كل مرّة يحاول إبداع طريقة

جديدة في الكتابة الروائية، كتابة لا تكرس القواعد المتداولة وإنما كتابة لها بلاغتها وأدبيتها ومظاهرها، تجعلنا نحس بعمق جزائريتنا وخصوصية انتمائنا إلى هذا المجتمع الذي حفز الروائي لأن يكتب بحداثة تناسبه، ومن ثم لم نتعامل في هذه النصوص مع حداثة غريبة عنّا.

الإحالات:

1 أنظر: عز الدين الخطابي، أسئلة الحداثة ورهاناتها، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، مؤسسة محمد بن راشد المكتوم، الجزائر، بيروت، ط 1، 2009، ص ص 27-41.

2 فيصل الأحمر/نبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، الجزائر، ط 1، 2008، ص ص 252-254.

3 المرجع نفسه، ص 254.

* أنظر: إدوار الخراط، أصوات حداثية، دار الأدب، بيروت، ط 1، 1999، ص 240.

4 إدوار الخراط، مهاجمة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة، دار المدى، دمشق، 1996، ص 83.

5. Gérard Genette, Palimpsestes, Ed : Seuil, Coll, poétique, Paris, 1982, p 12

6. Voir : Mikhail Bakhtine, Esthetique et théorie du roman et poétique de Dostoevski

7 بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، الدارالمغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط 1، 2003، ص 63.

8 عبد المالك أشهبون، الرواية العربية، مطبعة آنفو-برانتن فاس، ط 1، 2007، ص 149.

9 محمد أدادا، الشعر في الكتابة الروائية، منشورات مجموعة من الباحثين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة أنفو-برانت، فاس، 2007، ص 48.

10 محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2008، ص 49.

11. Voir : Bernard Vallet, Esthéique du roman moderne, nathan, 1985, p 7

12 سعيد يقطين، سؤال الأنواع السردية في الرواية المغربية، ضمن كتاب الرواية المغربية وقضايا النوع السري، إشراف زهو كرام، منشورات دار الأمان، الرباط، 2010، ص 27.

13 عز الدين مناصرة، علم التناص المقارن، مجد لاوى للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2006، ص 73.

14 جهاد عطية نعيسة، مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1، 2001، ص 120.

15 إدوار الخراط، الحساسية الجديدةن دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993، ص 344.

16 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، منشورات الفضاء الحر، ط 1، 2001، ص ص 15-16.

17. Voir : Gérard Genette, palimpestes , pp 51-75

18. Voir : Dominique Mainguneau, Les termes clés de l'analyse du discours, éd. seuil, Paris, 1995, P 52

19 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص 20.

20 المصدر نفسهن ص ننفسها.

21 الموسوعة الأدبية، الجزء الأول، ص 257.

** واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص 9، ورواية سيدة المقام، ص 204.

22 واسيني الأعرج، المخطوطة الشرقية، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، 2002، ص 334.

23 المصدر نفسه، ص 376.

24 ذاكرة الماء، ص ص 196-199.

25 أنظر: واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، منشورات الفضاء الحر، منشورات البغدادي، الجزائر، ط 1، 2008، ص ص 429-443.

26 واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، منشورات دار الجمل، بيروت، ط 1، 2010، ص ص 91-93.

Voir : Gérard Genette, Seuils, Ed : Seuil, Paris, 1987, p 7.27

Voir : Gérard Genette, Palimpsestes, op, cit, pp 7-8.28

Voir : op, cit, pp 11,22,39,346-398.29

0 -13 Voir : ibid, pp 130

31 أنظر: واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس مثلا، ص ص 305، 335، 357، 385، 407،...

32 واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، ص ص 257-258.

33 المصدر السابق، ص 248.

Gérard Genette, Fiction etdictio, Ed : Seuil, Paris, 1991, p 34. 34

35 سوناتا لأشباح القدس، ص 160.

36 سيدة المقام، ص 217.

37 سوناتا لأشباح القدس، ص ص 320،326،...

38 واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص ص 440-442.

39 سيدة المقام، ص ص 123، 261.

40 أنظر: سوناتا لأشباح القدس، ص 264.

41 هيثم حسين، الرواية بين التلغيم والتلغيز، نون 4 للنشر والطباعة والتوزيع، حلب، ط 1،، 2011، ص ص 46-51.

42 البيت الأندلسي، ص ص 92-93.

43 المصدر نفسه، ص ص 170-171.

44 سوناتا لأشباح القدس، ص ص 135-138، 308، 382.

45 المصدر نفسه، ص ص 5-7.

46 البيت الأندلسي، ص ص 185-195.