

مقادير التجنيس ومتغيرات التجريب في المنجز الروائي لواسيني الأعرج

The quantities of naturalization and experimentation variables in The novel achievement of Wassini al-Araj

صليحة بردي*⁽¹⁾

جامعة الجيلالي بونعامة - خميس مليانة (الجزائر)

salihaberdi@gmail.com

تاريخ النشر: 2022/12/30

تاريخ القبول: 2022/05/10

تاريخ الإرسال: 2022/01/23

المخلص:

يعدّ المنجز الروائي للأديب الجزائري "واسيني الأعرج" من أبرز ما قدّم في كتابة الرواية كما وكيفا، وذلك بممارسته التجريبية التي استطاعت أخذ موقعها التصنيفي في مرحلة ما بعد الحداثة؛ حيث جسدت لقاء الثلاثية النصية (الوثيقة/الأثر/المغايرة)، إذ تتفاعل المستويات الجمالية الماثلة في نصه الروائي غير بعيد عن المواقف الفكرية، فإذا نظرنا إلى الطرح الإيديولوجي بمعزل عن الطرح الجمالي، لا شك في حدوث ارتباك وتشويش في الملحق التأويلي، كما أن زاوية القراءة ستكون حادة، وأكثر جزئية، فكيف اشتغلت هذه المدونة الروائية على المتعدد في تخريج أشكالها، ومعالجة موضوعاتها؟، وطرح قضاياها الإنسانية؟، وأي مقترحات بخصوص التداخل النصي، وآليات التجريب الروائي؟.

الكلمات المفتاحية: المنجز الروائي، ما بعد الحداثة، المستويات الجمالية، المواقف الفكرية، الملحق التأويلي، التداخل النصي، التجريب السردي.

*- الدكتوراة صليحة بردي.

الملخص باللغة الأجنبية:

The novel achievement of the Algerian writer "Wassini al-Araj" is one of the most prominent in the writing of the novel in both the form and the way, with its experimental practice that was able to take its position in the postmodern period, where it embodied the encounter of the textic trilogy (document/effect/contrast), as it interacts. If we look at the ideological proposition in isolation from the aesthetic proposition, there is no doubt that there is confusion and confusion in the explanatory supplement, and the angle of reading will be sharp, and more partial, how did this narrative blog work on the multiple in the graduation of its forms, Addressing its topics.

Keywords: Narrative achievement, postmodernism, aesthetic levels, intellectual attitudes, explanatory supplement, textual overlap, narrative experimentation.

المحتوى:**1. مقدمة:**

شهد المنجز الروائي لدى واسيني الأعرج تحولاً في مقاديره التجريبية؛ تحت مسمى كشوفات التجريب الروائي ورهانات الحداثة؛ حيث أقيمت الكفاءة الروائية تتحرر تدريجياً من سلطة النموذج الثابت، إلى ما يمكن وصفه بتنازل النماذج، غير أن متغيرات التجربة لم تفقد الرواية مقاليد السيطرة على اختلافها النوعي، وخصوصيتها الأجناسية، لتتأقلم لها المفارقة العجيبة في الجمع بين عناصرها المكونة والخروج بها إلى فضاءات الواحد المتعدد، والثابت المتحول، والحاضر الغائب، وغيرها من الممارسات السردية الحوارية، وإذا أردنا مقارنة المشهد من زوايا أدق لا بد أن نضع الرؤية الروائية لدى واسيني الأعرج على مشرحة السؤال مروراً بفكرة التجريب الروائي ومسارات السرد وصولاً إلى التعدد الخطابي وشعرية المشهد.

2. التجريب الروائي ومسارات السرد:

استحضر الروائي الجزائري واسيني الأعرج العديد من القطاعات النصية في بناء معماريته السردية، فكان من تبعات ذلك أن أخرج لنا من لدن هذا التعدد النصي تشكيلات حكاوية حافلة بالتجديد في نسيجها التعبيري، وطرحها لقضايا الإنسان في ماضيه وحاضره ومستقبله.

إذا كان التجريب فعلاً أدبياً ينم عن وعي يتعامل به الكاتب في توجيه منازع الرواية وفق التصور الذي يشاء فإنه يدرك متعلقات هذه الممارسة، مع اختلاف في وجهات نظر الكتاب بخصوص ذلك؛ حيث يرى واسيني الأعرج أن التجريب «فعل إبداعي حداثي، يستمد العلامات الدالة على حداثته من تلك المزوجة بين ثقافة الأنا الأصلية، وثقافة الآخر الغربية، وهي المزوجة التي تكسب مذهب التجريب الروائي لدى هذا الكاتب ميسم الاختلاف، الذي تجسده نصوصه الروائية»¹.

وقد تحدد مساره الروائي في الثلاثية التوصيفية: "العلاقة مع الجرح"، و"البحث عن الذات"، و"النص المغاير للمعهود"؛ حيث يقدم في الحد الأول مطعمة سردية الذات الكاتبة المتعايشة بوعي مع جراح حاضر الاستقلال مطعما إياها بذكريات الطفولة واستشهاده الوالد زمن الحرب التحريرية، أما في الحد الثاني فنشهد تقديم الذات الكاتبة حوارية واعية بخصوصيتها في سياق انفتاحها على منجزات الغير، وفي الحد الثالث تنقلت الرواية لدى الذات الكاتبة من قبضة التقاليد التي أقرتها السلطة الأبوية في الحكي انفلاتا جماليا وإيديولوجيا².

أخذت هذه الحدود ترسيماتها المتنوعة عبر تراكم روائي معتبر انتهج التعدد النصي، وامتنع التداخل الأجناسي مرورا بالعديد من الأساليب الفنية التي يمكن أن نجملها في الثلاثية التجريبية: التوثيق، والأثر، والمغايرة، مع إمكانية اللقاء الجمالي بينها.

1.2 السردية التوثيقية:

تندرج ضمن السردية التوثيقية أعماله الروائية الأولى: "جغرافيا الأجساد المحروقة" (1979)، و"وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" (1980)، و"وقع الأحذية الخشنة" (1981)، و"ما تبقى من سيرة حمروش" (1982)، و"توار اللوز" (1983)، و"مصرع أحلام مريم الوديعه" (1984)، و"ضمير الغائب" (1990).

لا تخلو هذه السردية بالرغم من طابعها التوثيقي من ملامح الجدة والابتكار؛ ذلك أن «واسيني الأعرج» من خلال هذا العمل الروائي الجديد يسجل مرحلة النص الوثيقة الذي يشحن بطانته الوجدانية بزخم متحشرج من الدلالات المرمزة، والتي تتخر في تاريخية الجزائر، وفي ثقافتها³. وأطلق وصف السردية التوثيقية على هذه الأعمال؛ كونها قد اشتغلت على نقل الحدث الواقعي، مستلهمة روح العصر بتفاصيلها المتعددة من مداخل عدة؛ خاصة الثورة والمجتمع، وإذا كان الروائي قد شحن موقفه السردية برؤيته الوجدانية، وتصوره العاطفي، فضلا عن أسلوبه المتأرجح بين التصريح والتلميح فإن السردية التوثيقية التي قدّمها لم تكن سوى عتبة أولى اقتضت سنة البدايات المرور بها تحضيرا لسردية مغايرة تماما من حيث الأداء التقني، والتخريج الفني؛ متمثلة في سردية الأثر.

2.2 سردية الأثر:

وتندرج ضمن سردية الأثر⁴ أعماله الروائية: "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل المائة" (1993)، و"سيدة المقام" (1995)، و"حارسه الظلال" (1996)⁵، و"ذاكرة الماء" (1997)، و"مرايا الضير" (1998)⁶، و"شرفات بحر الشمال" (2001)؛ حيث اشتغل في هذه المدونات على مراجعة التراث فضلا عن استحضار الفن لاسيما النحت والتصوير الفوتوغرافي.

إن أكثر ما يستوقفنا في هذه السردية توصيف الأثر، لنفترض جملة من الاقتراحات؛ فقد يكون أثرا في المدخل، أو ما يسمى ببلاغة البداية المتحكمة في رسم ملامح الحكيم، وإذا كان الأمر كذلك نتساءل عن طبيعة الاستهلال أو الخطاب المقدماتي من الناحيتين الفنية والفكرية؛ لأن تحديد البداية من حيث هي واحدة أم متعددة شأن استراتيجي بإمكانه التحكم في توجيه مسارات القراءة، وما يقال عن البداية ينسحب على النهاية أيضا.

الأثر في هذه السردية ينقل من النص إلى القارئ تحت وصاية عقد ميثاق إلحاق نصي؛ حيث نشهد اشتغالا مكثفا على التورية الروائية التي تستعين بخطابات وعوالم سردية خارج حدود النص مثل عوالم ألف ليلة وليلة وكذا الأساطير والخرافات وغيرها؛ وبموجب هذا العقد يتدخل القارئ بشكل ما في صنع الحدث انطلاقا من كفاية الفهم والتأويل التي تسمح له بصياغة خطاب القراءة.

ويتعدد الأثر في هذه السردية بتعدد الموقف الفني والإيديولوجي؛ ذلك أن الروائي في هذا المنجز ركب موجة مراجعة التاريخ، ونقد الواقع بأسلوبه السردى الخاص الذي يترفع عن لهجة الاعتراض الفجة إلى أسلوب الإسقاط الدلالي الذي يحاكم به الوقائع دون أن يصدر حكمه النهائي؛ وذلك لوعي منه بأهمية الشراكة الخطابية التي تجمعها بالقارئ.

3.2 سردية المغامرة:

أما سردية المغامرة فتشمل "المخطوطة الشرقية" (2002)⁷؛ حيث نشهد امتدادا لأحداث الليلة السابعة بعد الألف⁸ لكن بنفس جديد غير بعيد عن أجواء ألف ليلة وليلة كما هي ماثلة في المخيال السردى لرواية رمل الماية بأجوائها الفجائية المشحونة بأعباء حاضر يأبى أن ينزع عنه أثواب الماضي بكل توتراته والتباساته.

اشتغلت الرواية أكثر ما اشتغلت على جدلية الزمان والمكان، مظهرة كيف أن كل طرف منها يغير في الآخر لتكون المعادلة أخيرا بيد الإنسان؛ «ورغم الرمزية المكثفة لهذه الرواية، فليس ببعيد أن تكون المخطوطة سجلا لواقع بلاد العرب اليوم، وما يمور فيها من تناقضات، إنه واقع بلاد الشرق»⁹. وللتعبير عن هذا التصور اعتمد الروائي استراتيجية اللاتعيين¹⁰ بتقديم مدينة "نوميديا أموكال"؛ التي خرج بها علينا عارية من التفاصيل واللامح، فلا نعرف لها أصلا لا في خارطة المكان ولا في منظومة الزمان؛ لأنها كل المدن، والمدينة التي تجيد لعبة التكرار.

وتظهر المغامرة في رواية "كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد" (2005) في التوجه الأجناسي للنص؛ الذي يأخذ شكلا سرديا مزيجا بين السيرة والتاريخ؛ حيث «يعيد الأعرج بناء التاريخ الجزائري

الحديث من خلال تغيير النظرة إلى الذات والآخر على السواء؛ لذلك سعت الرواية منذ بدايتها إلى تكريس تيمة "التغيير"¹¹.

وهذا التغيير لا يقف عند أعتاب التيمة أو التخيل فحسب بل يمتد إلى الحفر في التصورات والقناعات التي نعالج بها الواقع؛ ولأن الحدث التاريخي يتحكم إلى حد بعيد في صياغة خطاب الحاضر، كان «الحاضر الذي تحاول رواية "كتاب الأمير" إعادة بنائه يركز على مبادئ السلم والحوار الحضاري والمثاقفة»¹².

وتكريسا لمبدأ المغامرة على صعيد الشكل انتهجت رواية "كتاب الأمير" منهجا مخصوصا في تقديم متنها؛ إذ اهتدى الروائي إلى فكرة توزيعه على نظام الوقفات الذي توّطره جملة من الأبواب؛ تمثلت في: المحن الأولى¹³، وأقواس الحكمة¹⁴، والمسالك والمهالك¹⁵؛ وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الإنسان يكتشف ذاته وهو يمر بالحن الأولى؛ ذلك أن للبدايات وقعها، فيتعلم الحكمة من الحدث، ليجد في نفسة القدرة على صنعه، لكنها رحلة متشعبة المسالك ومحفوفة بالمهالك.

ونصادف في رواية "سوناتا لأشباح القدس" (2009) تجاوزا لتقاليد الكتابة السردية من مدخل المعالجة الموضوعاتية؛ إنها «حالة جديدة في كتابة الرواية العربية، تسعى إلى تعميق السؤال حول جوهر الإنسان، وصلته بالذاكرة/الاغتراب/المنفى/المجهول/الموت»¹⁶.

ومع أن الرواية تتناول موضوع القضية الفلسطينية تناولا لا ينفك من قبضة التأطير التاريخي للأحداث والوقائع إلا أن الهالة التخيلية المحيطة بالطرح العام للحكي سمحت بـ«تصور الحقيقة التاريخية التي انتقلت إلى المستوى الإنساني الذي يجعل من سرد التاريخ إمكانا لتأمل المصير الجديد لأزمة الواقع وتحولاته»¹⁷.

وتسلك المغامرة مسارا آخر في روايته "أنثى السراب" (2009) حين يقدم لنا الروائي سردية تبحر عميقا في سراديب النفس الإنسانية¹⁸، معتمدا في ذلك تقنية أدب الرسائل، وتتجلى ملامح الاختلاف على مستوى اللغة التي يحاورها «بافتتان يليق بها، وبه؛ فهي معشوقه الأول، وقلقه الدائم، فينكب عليها انكبابا؛ حيث يبذل جهودا خارقة؛ لابتكار صياغات جديدة، وتراكيب فريدة»¹⁹.

واستمر هاجس المغامرة يورق الروائي في أعماله التالية؛ نخص بالذكر "البيت الأندلسي" (2010)، و"جملكية آرابيا" (2011)، و"أصابع لوليتا" (2012)، و"ملكة الفراشة" (2014)، و"رماد الشرق" (2013)، و"حكاية العربي الأخير 2084" (2015)، و"نهج الغواية" (2015)، وغيرها إيدانا بمرحلة مستمرة في ترسيم ملامح مشروعها، مفيدا ما استطاع من كشوفات التجريب الروائي العالمي، واستجابة

لمتطلبات العصر، ومتغيراته، وكل ما سبقت الإشارة إليه ليس سوى مدخلا لمسارات التجريب الروائي لدى "واسيني الأعرج".

3. التعدد الخطابي وشعرية المشهد:

1.3 الوساطة الفنية للقطع الأثرية:

يعمد الروائي إلى استحضار العديد من الخطابات الفنية، ومن بينها حديثه عن النصب التذكارية والمنحوتات، حديثا يتواشج مع الوتيرة السردية فلا نكاد نستشعر إقحاما فجا لهذه القطع الفنية في النص الروائي، بل بالعكس من ذلك إذ نستأنس بهذا الحضور ونتلذذ بالبحث عن إمكاناته التأويلية.

ومن القطع الأثرية ما احتضنته "حارسة الظلال"؛ حيث أثارت دهشة "دون كيشوت" إحدى اللوحات التذكارية التي راحت تستنطق زمنا برمته؛ قال الراوي: «بمناسبة تدشين مغارة سرفانتيس، كمعلم أثري للجالية الإسبانية في الجزائر...»، رجع "دون كيشوت" على ركبتيه باندعاش، وهو يفرك عينيه، لا يصدق ما كان يراه، بدأ يفك الكلمات، التي كانت ما تزال بارزة على اللوح...، لم يستطع تصديق ما رآته عيناه، لامس اللوح بحنان كبير، وكأنه خائف من كسره، أو يتحقق من أصالته»²⁰.

أما عن المتعلقات التاريخية لهذا المعلم؛ فإنه يعود إلى الجالية الإسبانية التي وضعت نصبا تذكارية نصفيا من الرخام في (24 جوان 1894)، بمغارة سرفانتيس، الواقعة على مرتفعات تطل على حديقة التجارب النباتية، وهو نسخة طبق الأصل عن نظيره الموجود بالمتحف الوطني بمدريد²¹.

وهناك لوح رخامي آخر كتب عليه:

COMILI DU VILL ALGER

A La mémoire du poète

REGNARD

Qui fut esclave à Alger

De 1678 – à 1681.

لجنة الجزائر القديمة

ذكر الشاعر

رينيار

الذي كان أسيرا بالجزائر

من 1678 إلى 1681²².

وهناك لوح آخر، كتبت عليه كلمات تذكارية بالأسود على مساحة بيضاء، بدأت تُمحي بفعل

العوامل الطبيعية ومرور زمن على تدشينها:

عين يعود تاريخها إلى العهد العثماني.
ربطت بطريق الحامة في المكان المسمى: البلاطان.
هذا المكان صُنّف كمَعْلَم تاريخي:
يوم 20 فبراير 1911.
تم ترميمه من طرف المندوبية التنفيذية لبلدية بلوزداد
(بلكور سابقاً) يوم: أول نوفمبر 1994، تحت رعاية الوكالة
الوطنية للآثار وحماية المعالم التاريخية²³.

يعتمد الروائي في إلحاق هذه القطع الفنية بالنص الروائي على تقنية الكولاج، أو التلصيق التي تمكنه من اقتطاع هذه الوحدات من حقلها الأصل ثم القيام بعملية لصقها على مستوى المتن السردي، حيث نكاشف هذا الإجراء التقني مروراً بتمظهرات الشكل؛ حيث نسجل «استغلال الصفحة بطريقة جزئية، فيما يخص العرض، كأن توضع الكتابة على اليمين، أو في الوسط، أو في اليسار، وتكون عبارة عن أسطر قصيرة، لا تشغل الصفحة كلها، وستتفاوت في الطول بين بعضها البعض»²⁴.

إن هذه السردية تنهض أيضاً على تقنية التحفيز (La motivation) التي تجعل المشاهد حافلاً بمعطيات التجسيم مما يخرجها عن رتبة الحكيم؛ والتحفيز حسب "توماتشفسكي" «إدراج أي حافز جديد، وأساسي في صلب القصة، ينبغي أن يكون مبرراً، ومقبولاً بالنسبة للإطار العام؛ أي ينبغي أن تكون له علاقة شديدة بمجموع القصة؛ بحيث يكون القارئ مهياً لقبوله، وهذا التهيؤ الذي يعتمد إليه الكاتب؛ لإظهار حافز جديد هو ما يسمى بالتحفيز»²⁵.

إن إدراج المحفزات في السياق السردي يحتم لقوانين النسق العام للحكي التي تكفل مقبوليته على صعيد التلقي؛ وعناية الروائي بنسق التحفيز يكون أهم عتبة في هذه الاستضافة الفنية التي يحملها من الإحالات الدلالية المقدار الكبير، فضلاً عن فتح قنوات لتدخل القارئ في تفسير التدخلات الفنية على سبيل إشراكه في كتابة النص في مرحلة تالية.

2.3 الوساطة الفنية للموضة والأزياء:

غير بعيد عن هذا المنجز يلجأ الروائي لمحاورة عالم الموضة والأزياء في روايته "أصابع لوليتا"؛ والمختلف في هذا التجريب أن نظرة السارد قد تغيرت بخصوص هذا العالم الذي وجد فيه إمكانات هي أبعد من تمظهرات الشكل القائم على اللون والشكل؛ حيث يقول: «لم يكن عالم الموضة عالمي، ولا يشكل أي انشغال بالنسبة إليّ إلا منذ سنوات قليلة، عندما اكتشفت فجأة أن قصة الموضة - أكثر من كونها مجرد ألبسة، وعلطور، وجلود، وبشرات ناعمة - هي هاجس الحرية الأكثر أناقة، بامتياز»²⁶.

يرتفع الروائي بالمشهد في عالم الموضة والأزياء من ملمحه الظاهر إلى ملمح آخر يعمد إلى تكثيفه بمجموعة من القيم الإنسانية التي يشاكس بها اهتمام القارئ وانشغاله وهذا ما يجعل الحدث الفني في مستوى آمال الذات القارئة، وقبلها الذات الكاتبة.

ونكاشف تفاصيل هذا العالم بالنظر إليه من خلال عيون "لوليتا" بطلة الرواية؛ «شابة مبهرة الجمال، ولكن يبدو أنها لم تخرج من مراهقتها ... ولكنها ناجحة في عملها في الموضة، تملأ مجالات الدعاية الكبيرة بالخصوص فوك الباريسية، هي أيضا تسافر كثيرا ...، منشغلة أكثر بجسدها، وأسفارها عبر العالم مع فريقها لعرض الأزياء أكثر من أي شيء آخر»²⁷.

وينتقل الروائي من طور السرد الواصف إلى سردية الحوار في تقديمه لهذا العالم بالتدرج فلا نصاب بتخمة فنية ونحن نطالعه يتكشف بانسيابية راقية، وهذا ما نلمسه في المقطع الحوارية الذي جمع "يونس مارينا" بـ "إيفا":

«تشتغلين إذن في الموضة؟»

- عارضة أزياء، على كلِّ أنا في باريس لمدة أسبوع، أسأل عني في نزل كريستال هوتيل، بعدها سأسافر إلى دبي، ولندن، وسيدني، وبرلين، ونيويورك، وربما في وقت لاحق سأسافر لتقديم الفاشن الشتوي الهند، وطوكيو، وجاكرتا ... أندونيسا؟، الوضع ليس جيدا ...،

- لا نعرف عن هذا البلد الشيء الكثير مع أنه النموذج الإسلامي الأكثر نجاحا، تخيل في بلد أكثر من ثمانين بالمائة من سكانه مسلمون، وخمسة بالمائة بروتستانت، واثنين بالمائة هنود، وواحد بالمائة بوذيون، والباقي تسعة بالمائة يضم الأقليات اليهودية، والأرثوذكسية، وجدوا مسلكا لوضع المواطنة في المقام الأول حتى قبل الدين.

- ما علاقة ذلك بعملك؟

- يملكون أكثر المصانع تطورا لصناعة الأقمشة الحريرية النادرة، وغيرها اشتغلت موديليست مع والدي، مع مؤسسة صغيرة في جاكرتا، كانت تسوّق إلى العالم العربي، والإسلامي ألبسة يحولها خياطو والدي إلى موديلات حجاب جميلة بألوان زاهية، كنت عندما أرى ألوان المدينة المتحولة على أجساد النساء أحس بأن يد والدي كانت كبيرة، فقد غيّر وجه المدينة من اللون الرمادي إلى اللون الزاهي، أما اليوم كل شيء تغير، فأنا أصبحت أسير مع مؤسستي الباريسية التي اكتشفت سوقا كبيرة في إندونيسيا في الفاشن - إسلام في محلات عرض، واستعراض راقية، ومليئة بالألوان»²⁸.

يحضر عرض الأزياء بوصفه موجها يتعالى عن القصدية التجارية إلى ممارسة التواصل عالميا، بكل ما يحمل من عطاءات ثقافية، فهو يعبر عن الهويات على اختلافها، الأمر الذي يمكنه من أداء

أدوار الوساطة في إطار علاقة الذات بالآخر، وبالنسبة للنموذج الإسلامي الذي يظهر أكثر تقبلاً للديانات الأخرى فهذا مظهر آخر من مظاهر التعايش الحضاري الذي كلما تقدم درجات كلما تأخرت الفوارق والاختلافات.

وتأخذ لوليتا بيد يونس مارينا الذي لا يفقه شيئاً عن عروض الأزياء؛ حيث تثير فيه سؤال المعرفة بخصوص هذا العالم، وذلك عبر وقفة سردية تعريفية يتخللها الوصف الإخباري؛ حيث تقول: «ستكتشف مكاناً جميلاً عندما تكون جالسا مع الجمهور، لكن في الداخل السري في الكواليس، في الباكستيج عالم من الأعصاب، والخوف من الإخفاق، أو السقوط بكل بلادة، حالة من الشد العصبي، على العارض أن يعود عليها ليحبها، تصبح مع الزمن فعلاً آلياً، مثل الممثل وهو يقف أمام الكاميرا للمرة الأولى، ثم علاقتها بها بعد سنوات، كل شيء يصبح عادياً في النهاية، المهم هو أن يسعفك جسدك جيداً في ذلك اليوم بالذات، يوم العرض، انضباط كليّ مثل الساعة، لهذا كثيراً ما تترك العارضات عملهن بعد مدة قصيرة؛ لأنه مرهق، على كلّ حال، مثل أية حرفة، علينا أن نحبها كما نحب أيّ شيء آخر نريده بحب، أولاً لنتحمل تبعاتها لاحقاً بصبر ... كلّ واحد في مكانه، مصمم الأزياء التشكيلية تحديداً، الفنيون المشرفون على العملية بكاملها، مخادع الماكياج بالنساء الحرفيات اللواتي يشبهن رسامات، والكوافير الذي يحفظ في رأسه جيداً التسريحات المصاحبة، الملابس كل شيء منظم بدقة، بحيث لا عارضة تمس الأخرى حين التغيير السريع للألبسة، الذي يتم بحرية كبيرة، الجسد في الباكستيج عبارة عن جزء من الأشياء الأخرى المحيطة به، كلّ شيء يتم في العراء، وأمام الجميع، لا وقت للنظر، الملابس تعرف جيداً كلّ ما عليها فعله، وكلّ التفاصيل الدقيقة التي عليها اتّباعها، فهي عين العارضة في النهاية، ثم المراقب النهائي الذي يتفحص كلّ شيء قبل دخول العارضات، لتقادي أخطاء الثواني الأخيرة، فهو يتدخل عند الضرورة للرتوشات، والتعديلات النهائية»²⁹.

ويغوص الروائي بواسطة الصوت السردية أكثر فأكثر في تقديم صور هي أقرب ما تكون من عرض الأزياء باعتماد تقنية التصوير الفوتوغرافي، الذي يتيح إمكانات أكبر لترسيم أبعاد المشهد البصرية، فيتكشف الأداء وكأنه مائل أمامنا:

«على المنصة الطويلة التي تشبه طريق الجنة، مرت المجموعة الأولى، لم ير فيها من جمال إلا عطرها الذي جرّ كلّ حواسه وراءها، كنّ نحيفات جداً لدرجة الاقتراب من هيكل عظمي متحرك، بدت الألبسة فضفاضة جداً ...

كانت الأضواء المتحولة باستمرار تعطي ظلالات جميلة على الحركة، حتى بدا له كأن البطل الأوحده في هذا العرض ليس النساء، وحركاتهن، ولا الألبسة التي يتم عرضها، ولكن الإضاءة المذهلة، في لحظة ما بدا له المكان أجمل حتى من فضاءات المسرح.

في المجموعة الثانية لاحظ أن اللون الطاغي هو البنفسجي الناعم، أو الأزرق الدافئ، والمتدرج، والتركواز، لاحظ أن بعض الحزن كان ينام في الكثير من عيون العارضات، ممزوجا بسعادة رفعتها قليلا التصفيقات المتتالية لجمهور الحاضرين، والإيقاعات الخلفية التي اختيرت للعرض، الأنوار العالية المتحولة باستمرار كشفت عن كل ما يتخفى من أناقة داخلية، لدرجة أن تماهت الوجوه، والألبسة، والألوان في موجة واحدة، كأنها بحر على حافة الخريف لحظة المغيب.

المجموعة الثالثة كانت شيئا آخر؛ لأنها كانت ترتدي معاطف خفيفة، ولكنها كافية لدرء برد الشتاء القاسي، كانت لالو من بينها على بعد خطوات واضحة تفصل بينها وبين بقية المجموعة، وكأنها كانت وحيدة على الخشبة، عند العودة توقفت قليلا، نظرتها كأنها كانت تفتش عن وجه هارب في الفراغ، قبل أن تتدرج شيئا فشيئا نحو المدخل بهدوء سمح للحاضرات، والحاضرين اكتشاف تفصيل الألبسة التحتية، والمعطف الطويل المفتوح عن آخره، كلما اندفعت إلى الأمام، زاد انفراجه أكثر عند الركبتين، مبرزا عن سحر كبير في الحركة، وحذاءين طويلين يتناغمان مع بقية الألبسة، حركة المعطف الطويل تجهلها أكثر طولا مما تعود على رؤيته، بغض النظر عن الكعب العالي، فقد كانت أطولهن، وأكثرهن رشاقة على الرغم من أنها تراقب دائما وزنها، لكنها ليست هيكل عظميا مثل الأخريات»³⁰.

وبواسطة المعالجة الفوتوغرافية لعرض الأزياء، يتمكن السرد من تحفيز الذات المشاهدة داخل العمل الروائي متمثلا في شخص يونس مارينا كعينة من الجمهور المولع بهذا العالم هذا من جهة، والذات القارئة التي تملك معرفة ما عن هذا العالم إلا أنها سرعان ما تراجع هذه المعرفة بمفاهيم السرد الذي تتلقاه هذا من جهة أخرى.

نرصد هذا التحول في بناء المعنى من خلال الموقف الواصف الذي يتبناه السارد، ونستدل عليه بالقول: «شعر يونس مارينا كأنه كان في حلم، كل شيء يظهر، ويختفي بسرعة ما يكاد يلمسه بعينه حتى ينسحب تاركا الفضاء الواسع لظل آخر وراءه، كان عليه أن يستعيد أنفاسه من الأول، لكي يفهم ما فاتته بسرعة، ويكتشفه وهو يخرج من الظلال الخلفية، لكنه يكون الظل آخر من احتل المكان، وانسحب الآخر نهائيا من المشهد الذي سكنه للحظات حتى قبل أن تنتهي من دوخة السابق، وهكذا في دورة متحركة لا تنتهي أبدا على مدار الساعة»³¹.

يتجلى بوضوح ترفع الروائي عن رتبة التجسيد بتطعيم المشاهد بخلفيات من شأنها تعميق الأثر النفسي، فلا نستشعر وجود إقحام نصي مفرغ من محتواه جراء الاختلاف القائم في كينونة الأشياء المؤتثة لعالم الأزياء ووجود احتمالات الارتباك في نقل هذه الأشياء من فضاءات التجسيد في الواقع إلى فضاءات السرد بأدواته المتعددة التي مهما تنوعت لا يسعها إلى أن تحمل وسم اللغة الواصفة.

4. خاتمة:

إن القراءة البحثية التي قدمنا في مسارات الرواية من حيث مؤداها التجريبي لدى واسيني الأعرج، قادتنا إلى مشهد سردي يتكشف عن مساعي فنية انصرفت إلى تحقيق خطاب الذات الإنسانية مصطنعة سرديتها الخاصة التي تقع تحت وصاية نصية مغايرة امتهنت التداخل والحوارية في لقاء الأنواع الأدبية، مع الحفاظ على مقاديرها النوعية في ظل تراكم هائل من العطاء التجريبي، وهذا ما حقق لها المفارقة العجيبة في التصور والأداء.

5. قائمة المراجع:

- 1- بن جمعة بوشوشة، (2002)، التجريب وسؤال الحداثة في الرواية العربية الجزائرية، كتاب الملتقى الخامس - عبد الحميد بن هدوقة أعمال وبحوث، مديرية الثقافة لولاية برج بوعرييج، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، ط5، ص239.
- 2- ينظر: جعفر يايوش (2005)، المسار الروائي عند واسيني الأعرج من زاوية النقد إلى فسحة الإبداع، دفاتر المركز لعرج واسيني وشغف الكتابة، تتسيق محمد داود، منشورات المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية CRASC، رقم 11، ص33.
- 3- نفسه، ص 34.
- 4- نفسه، ص 34.
- 5- صدرت رواية "حارسه الظلال" باللغة الفرنسية (1996)، وباللغة العربية (1999).
- 6- صدرت رواية "مرايا الضربير" باللغة الفرنسية (1998).
- 7- واسيني الأعرج، (2002)، المخطوطة الشرقية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا.
- 8- ينظر: نفسه، ص 9.
- 9- جمال مباركي، (2012)، الشخصية الغربية في رواية المخطوطة الشرقية لواسيني الأعرج خطاب المركز والهامش، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ع4، ص97.

- 10- ينظر : نفسه، ص105.
- 11- السعيد زعباط، (ديسمبر 2018)، تخيل السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج نموذجاً، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع50، ص349.
- 12- نفسه، ص350.
- 13- واسيني الأعرج، (نوفمبر 2004)، كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، ص7.
- 14- نفسه، ص199.
- 15- نفسه، ص429.
- 16- عبد الوهاب بوشليحة، (ديسمبر 2014)، المنفى الاغترابي (قراءة في رواية "كريماتوريم سوناتا لأشباح القدس" لواسيني الأعرج)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب - دورية نصف سنوية محكمة، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي لتامنغست، الجزائر، ع6، ص7.
- 17- نفسه، ص8.
- 18- ينظر: واسيني الأعرج، (أكتوبر 2009)، أنثى السراب (سكريبتوريوم) في شهوة الحبر وفتنة الورق، مجلة دبي الثقافية، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، إصدار 29، ط1، ص6.
- 19- نفسه، ص7.
- 20- واسيني الأعرج، (2006)، حارسه الظلال، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، ص65.
- 21- ينظر : نفسه، ص66.
- 22- نفسه، ص68.
- 23- نفسه، ص84.
- 24- حميد الحمداي، (2000)، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، ص56 - 57.
- 25- نصوص الشكلايين الروس، (1983)، نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، ص179.

²⁶- واسيني الأعرج، (2012)، أصابع لوليتا، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، ص495.

²⁷- نفسه، ص 213.

²⁸- نفسه، ص 35-36.

²⁹- نفسه، ص 228-229.

³⁰- نفسه، ص 226.

³¹- نفسه، ص 227-228.