تجديد النسق التيماتولوجي وانفتاح البعد المعرفي - "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج أنموذجا

فاطمة الزهراء شرف
باحثة في الدكتوراه
جامعة وهران 1 - أحمد بن بلة
الجزائر

مقدمة:

تعد قضيّة الشكل والمضمون كبرى قضايا النقد الأدبي قديما وحديثا باعتبارهما المركز الأساس لمعالجة أسس البناء الفني للأعمال الأدبيّة، وقاعدة التعابير اللغويّة التي تزخر بها حقول تلك الأعمال واختلافها على مستوى التراكمات الكميّة والتنوّعات الفنيّة.

ولعل محاولة رصد حركيّة التطوّر التي عرفتها قضية الشكل والمضمون، وفهم طبيعة العلاقة الموجودة بينهما يتطلب الغوص في أدحال الفكر التراثي و غماليله بشكل دقيق والتعامل مع ما ورد فيه من طروحات نقديّة بروح موضوعيّة وفكر انتقائي يمكِّنُنا من الاستنارة به ووضع اليد على جوهر المعرفة التراثيّة وتوظيفها توظيفا ديناميكيا فاعلا يتلاءم و يتواءمُ مع تحديات الراهن وما وصلت إليه طرائق الكتابة السردية الحداثيّة، ومنتهى ما آلت إليه روح البناء النسقي للرواية الجديدة، التي باتت ترتهن لفضاءات التنوّع وآفاق التجريب الذي أثرى الرواية من حيث موضوعاتها ومضامينها، وطرائق صوغ أساليبها وكذا مساراتها الفكريّة والإيديولوجية ومآلاتها المعرفيّة التي توسّعت لتشمل البيئة الإنسانية بأكملها.

ولعل أول ما يستوقفنا في قراءة نص مملكة الفراشة ومحاولة تأويله كبنية نسقيّة دالة، مسألة الصنعة الروائيّة التي خاض غمارها الروائي واسيني الأعرج في نصه كقناعة فكريّة أولا، ثم كتجريب حداثي قائم على انفتاح البعد المعرفيّ الساعي إلى تحصيل رؤى جديدة قادرة على الإفصاح عن الوعي وطرائق تشكّله من حيث سرد الحكاية وتشكيل بنية المحكي داخل الرواية وفك الشفرات التعبيريّة للمعنى.

وعلى هذا الأساس، جاءت هذه الدراسة الموسومة بـ "تجديد النسق التيماتولوجي وانفتاح البعد المعرفي" في رواية مملكة الفراشة، محاولة جادة للإحاطة بمفهوم التجريب ودور النسق التيميّ في خدمة الرؤى الإبداعية للكاتب في كامل مستوياتها الإيديولوجية والإبستيمولوجية، ذلك أنّ التجريب من شأنه

أن يضعنا إزاء أسئلة وقضايا متعددة يتعلّق الأول منها بالمظهر أو الإطار الجمالي للرواية، في حين يتعلّق الثاني بمسألة محاكاة عدّة نماذج من الكتابة الأدبيّة التي ينفتح عليها النص الروائي وأنماط الحكي السردي التي باتت تعرفها الكتابة الجديدة مقارنة بنظيرتها الكلاسيكيّة.

ولعل من المفيد هنا الإشارة إلى أنّ أشكال التجريب في السرد العربي المعاصر شكّلت انعطافة حادة، واضحة المعالم جاءت بها رياح الانتكاسات التي عرفتها المجتمعات العربيّة نتيجة للهزات السياسيّة والاقتصادية والسوسيو ثقافية التي صقلت الفكر العربي وجعلته أرضا خصبة لتجديد النظرة للكتابة السردية والطروحات الفكريّة عامة، ومجالا للإفصاح عن المواقف الفلسفيّة والرؤى الفكريّة التي تشكّلت لدى الكاتب المعاصر بناء على وعيه لحقيقة الأوضاع المحيطة به وإدراكه لمتناقضات واقعه. والذي يهمنا من كل هذا هو تقصي ومحاولة معرفة أبعاد الهزة التجريبيّة عند واسيني الأعرج؟ وكيف ساهمت تلك الشفرات في توليد غير المألوف في المدونة موضوع الدراسة والتحليل؟

1. التجريب؛ تأثيل المصطلح وتحيين المعنى:

إذا أبنا إلى الأصل التداولي لمصطلح التجريب في لَسُن العرب لوجدنا معناه يترجّحُ بين الخبرة والمعرفة اللذين يحتكمان إلى العامل الزمني؛ فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "المجرِّبُ: الذي قد جُرب في الأمور وعُرف ما عنده، ورجل مُجرَّبٌ: قد بُلي ما عنده، والمجرب: العارف بالأمور ومُجرِّبها" .

والتجريب مأخوذ من جرب، تجريبا وتجربةً بمعنى اختبار الشيء عدة مرّات "والتجربة معرفة الشيء معرفةً متأتيَّة عن معاناة و اختبار" ، بُغية الكشف عن نتيجة ما عبر التقصي والكشف المنهجي. أما في المواضعة والاصطلاح، يعتبر التجريب محاولة لتقديم موضوعات مختلفة بأساليب جديدة ومعالجة أجد .

وقريبا من هذا الاصطلاح، ومن خلال السياق التاريخي لنشأة مصطلح التجريب وما يختزنه من دلالات تَبيَّنَ أنه "اختبار منظم لظاهرة أو أكثر للتوصّل إلى نتيجة معيّنة، كالكشف عن غرض أو تحقيقه" ، حتى لو كان الطرح مؤقتا.

هذا ويُفهم من التجريب أيضا أنه كل نزوع يحاول "الخروج على التقاليد الفنيّة المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة" . وبالتالي، فهو تأسيس "وتأصيل لأسلوب جديد يمارسه القاص من أجل الوصول إلى الحقيقة عن طريق معارضة المنجز الفني المتحقق، بحثا عن رؤى جديدة وأسلوب جديد يبغي الكشف عن شكل فني وتقديمه بصيغة تتجاوز المألوف" المتعارف عليه.

في حين، يرى الناقد باسم عبد الحميد حمودي "أنّ محاولة الاختلاف مشروعة حقا لتأسيس الجديد المستحدث المواكب لروح العصر وقيمه، تنطلق أساسا من بنيان ثقافي وتاريخي ارثي سوسيولوجي قاتم، تنمو من رحمه وتحاول التمرّد عليه.. من هنا تحدث الازدواجيّة بين المألوف المتّفق عليه المتعارف على صيغته، و بين الجديد الصادم للذوق العام الذي تتجلّى نماذجه في محاولة الإبهار الشكلي والموضوعي وصولا إلى بنية نصيّة جديدة" .

هذا وقد أورد الدكتور مدحت أبو بكر أربعة عشر تعريفا للتجريب، نذكر منها على سبيل التمثيل لاالحصر أنه التمرّد على جملة القواعد المعياريّة الثابتة دون تجاوزها تجاوزا كليّا، ذلك أنّ التجريب مزجٌ للحاضر بالمستقبل وحلقة وصل بين التراث والحداثة ، مع ربطه للتجريب بالخبرة في مجال المسرح لدرجة أنه عدَّ كل مسرحيّة متضمّنة لنوع من أنواع التجريب.

ووفق هذا المعطى، يتجلى التجريب كعمل إبداعيّ راق يمتلك سيرورة متجددة تنبني في أغلبها على حفريات المعرفة التقليديّة، لكنها سرعان ما تحيد عنها لتسلك سبلا ذات خصائص وصفات خلاّقَة، وتقنيات مُبتَكرة مخالفة الأنساق المعرفيّة الأولى و مميّزاتها .

أمّا التجريبيّة فهي إحدى الاتجاهات المعرفية التي تُرجعُ الفرد إلى التجربة الحسيّة التي تقوم على أساس اختيار الطبيعة في تأليفاتها الممكنة، وتسجيل كل العلاقات بين الظروف والنتائج ، لتكون بذلك أولى خطوات الفرد في التعامل مع الطبيعة والتكيّف معها من أجل ضمان استمراريتها عن طريق اهتمامه – الفرد – بالعالم الخارجي ومحاولة تفسيره.

أما عن تباشير الفجر الأولى لمفهوم التجريب، فقد كانت مع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، حين حاول روّاد المسرح في العالم تقديم الجديد المتجاوِز لكل ما هو تقليدي في مجال الإخراج والنص الدرامي والإضاءة وكذلك الديكور...، محاولين من خلال ذلك الوصول إلى حقائق فنيّة تعارض حيّز الواقع وتتجاوزه إلى دوائر الخيال واللامألوف ، و"الانطلاق من المعلوم إلى رحاب المجهول والانصراف الكليّ عن المعروف بعد اكتسابه، والتمرّد على المبتذل وكسر المحنَّط، والدخول في مجازفة أدبيّة ومغامرة فنيّة غير مقيّدة بالاستسلام ولا ساقطة في التبعيّة" ، لأنّ ما تحويه الرواية والسرد في بنيتهما يطرح علينا أسئلة جوهريّة اتجاه القضايا الإنسانية والحضاريّة، تلك الأسئلة تستمد شرعيتها ومصداقيتها من تجدد رؤى كاتبها ونظرته للعلاقة التي تربط الذات بالمجتمع واللغة .

وعليه، يمكن القول إنّ سؤال التجريب في الرواية عموما والرواية الجزائرية بصفة خاصة، هو سؤال كفيل بإعادة النظر في علاقة الذات بالمجتمع والتاريخ والوجود، واقتحام لمدارات التجاوز والتحديث عبر ارتهانه – التجريب – بالمنجز النصي المختلف من حيث التشكيل والبناء واللغة.

وعلى الرغم من تعدد المفاهيم للمصطلح الواحد، إلاّ أنّها تصب في قالب واحد وهو "التجاوز لكل ما هو مألوف في التقنيات والموضوعات" ؛ فالرواية كيان ذو ديناميّة متواصلة غير خاضعة لبنيّة شكليّة قارّة، ولا لسلطة موضوعيّة محدّدة، ومردُّ ذلك حريّة الخلق الأدبي والفكري المتجاوزة لصعاب الواقع والمتطلّعة إلى رحاب الآفاق المفتوحة.

وبالانتقال إلى مجالات الأدب، نجد أنّ أغلب الدراسات النقديّة تُجمع على أنّ الروائي الفرنسي إميل زولا هو صاحب الفضل والسبق في موضعة مصطلح التجريب ضمن حقل الدراسات الأدبيّة، خاصة المجال الروائي عن طريق بحث له يحمل عنوان "الرواية التجريبيّة" ، وغايته من ذلك "الانتقال بمشروع

الكتابة أبعد من المستويات التقليديّة الممكنة وما ينحو نحوها من كتابات" ، لأن هذه الأخيرة ليست سوى تعبيرات مباشرة عن قناعات الكاتب وأفكاره الخاصة.

وعليه، لا مشاحة إذا قلنا إنّ كل محاولة لتعريف التجريب والتجريب الروائي هي مغامرة تقابلها مغامرة فعل التجريب نفسه، والذي يعتبر مظهرا من مظاهر الإبداع الخلاّق وما يحمله من صفات المغامرة الإنسانيّة وأشكالها التعبيريّة وصيغها الجماليّة. لذلك، يعدُّ التجريب في أبعاده المفاهيميّة وعي حداثي بالكتابة، واقتحام لتخومها، ومغامرة ضد تكريس النمطيّة التبعيّة والتحرّر من القوالب المستهلكة وذلك عن طريق رفض وتجاوز الفضاءات المحتملة والرسم على احتمالات مغايرة داخل متاهة السرد ثم التأسيس لحياة فكريّة مضمون قيمتها الجماليّة يختلف من الناحية الشكلية والرؤى الموضوعيّة عن المنظومة العامة للكتابة النموذج.

2- الحداثة والنسق التجريبي:

ارتبط مفهوم التجريب بمفهوم الحداثة في العديد من الأطروحات الفكريّة والنقديّة العربيّة، لدرجة أنه بات يُنظر إليهما على أنهما الدال والمدلول؛ ففي حين لازم مصطلح الحداثة الثورة الفكريّة التي رافقت تيّار الأدب والنقد عبر مسارهما التكوّني، اختصّ مصطلح التجريب بالكتابة السرديّة (مسرح – رواية - قصة) على أساس التداخل الأجناسي الذي باتت تفرضه تنوعات الواقع واختلافات الرؤى وتباين أشكالها التعبيريّة داخل جسد الكتابة.

هذا، ويعتبر مصطلح الحداثة من أشكل المصطلحات وأعسرها على الضبط والتحديد لارتباطها بتعاريف ومفاهيم "صنعتها ظروف كانت عرضة لرياح التغيير التي فرضها التاريخ" ؛ فكان لمعطيات الحضارة أن أفرزت الكثير من التحوّلات في المفاهيم، والحداثة أحد تلك المفاهيم الذي يتمتّع بجذر تاريخيّ متحوّل يتأبّى على التوصيف والتحديد لاشتباكه مع مفاهيم مجاورة كالتجديد والتجريب، المعاصرة والتحديث وغيرها. وقد أرجع الناقد الغذامي عبد الله تعدد مفاهيم الحداثة إلى كون كل مفهوم هو رؤية شخصيّة واجتهاد فردي، حيث يعتبر الحداثة بمثابة "الموقف الخاص أكثر مما هي تصوّر معرفيّ مشترك" ، ويرفض أن يُنظر إليها على أنها مجرد قضيّة نقدية أو إبداعية، بل يدعو إلى التعامل معها على أنها " معادلة إبداعيّة بين الثابت و المتغيّر.. تسعى دوما إلى صقل الموروث لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني بعد أن تزيح عنه كل ما هو وقتي لأنه متغيّر ومرحليّ" ، لتتحوّل بعدها إلى "آلية تفكير تنطلق من الاهتمام بما كان إلى ما هو كائن ومن ثمَّ إلى ما يجب أن يكون" .

أمّا الناقد محمد عزّام فتتكشّف لنا رؤيته النقديّة لتؤكد أنّ "التجريب ليس فقط مغامرة تنطلق من الصفر لتنتهي إليه، لكنّه منهج جديد ورؤية واضحة في بلورة الخاص والعام، الذاتي والجماعي" ، ومجازفة "البحث وحريّة الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال ليكون التجريب بهذا المعنى الوجه الآخر للحداثة" التي تنطوي على رؤى التجديد والتحرّر مما هو سائد. وبالتالي، يكون التجريب الروائي مغامرة

تشكيليّة جماليّة ترفض إعادة إنتاج الواقع وفق رؤية أحاديّة. ومنه، يمكننا القول إنّ "التجريب مرادف للحداثة والتحديث، وهو صوغ جديد للموروث الثقافيّ الذي يشكّل مظهرا من مظاهر الهويّة، كما أن اشتغاله على المحلي بكل أبعاد حضوره الاجتماعيّة والأنثروبولوجيّة هو وعي جديد بالعلاقة التي تربط بين الإنسان وبين جذوره التي تحيل على الخصوصيّة المحليّة، مما يعني أنّ انبِناء الثقافة العربيّة قائم على أحاديّة الصوت، وهو ما ينتج أحادية الخطاب وأحادية اللغة وأحادية التفكير.. بينما يقوم التجريب الروائي على تعدد الأصوات السرديّة وتعدد اللغات ومستويات النظر إلى الواقع سعيا إلى بناء نص روائي متعدد الأبعاد والأشكال" .

وعليه، يدفعنا تأمل هذا الطرح إلى الإقرار بأنّ التجريب هو التجسيد العملي لفكرة الحداثة وما ينجرُّ عنها من تخطيّ وتجاوز و ابتداع، والخلق على غير نموذج سابق لا يحترم التقليد إلاّ بمقدار ما يساعد في الحفاظ على سلطة معيّنة والتأسيس لمنظومة مزدوجة لها قدرة الحفاظ على سيرورتها وتعميق قدرة الكاتب وانفتاحها الدائم على الجديد والمختلف؛ فالأدب التجريبيّ "ليس رفضا مطلقا لتراثنا الأدبي ولا للأدب الغربي المعاصر، بل هو رفضٌ لأن نكون أسرى ذاك الموروث أو لهذه التجربة الغربيّة، ذلك أنّ المبادئ الأساسيّة التي يعتمدها الأدب التجريبيّ هي رفع الحواجز الفكريّة التي ظلت تهيمن على القرائح والمواهب طيلة سنوات، وتعطّلها في سيرها نحو الخلق" وصناعة الدهشة.

وإذا ما رحنا نحط رحال التأمل على مشارف المنجز السردي الجزائري، تتجلى لنا ملامح هذا الأخير في جملة التجاوزات التي عرفتها الأشكال الروائية السابقة في تقنياتها الكلاسيكيّة، حيث أضحت الرواية الجديدة تنفض غبار القواعد و"تتنكّر لكل الأصول وترفض القيم والجماليات التي كانت سائدة، فإذا لا الشخصية شخصيّة.. ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة"، أما الأحداث فلم تعد هي الأخرى تخضع لمنطق التسلسل، بل أصبحت تخضع للتقنيات السينمائية كعرض القصاصات والأخبار المتنوّعة من الصحف والمجلاّت وعناوين الجرائد التي تكفل لها الطرح الموضوعي في معالجة الواقع.

وفي محاولة منا لتقصي أهم مواطن التجريب (أو إعادة طرحها في لبوس جديد) عند واسيني الأعرج، قمنا بتبئير أهم الثيمات التي حملها مضمون النص عبر مسارات متعدّدة تتحوّل في أغلبها إلى مجاهيل معقّدة وأبنية واسعة ومتشابكة تتكاثف ممرّاتها بانفتاح الطرح الرؤيوي، الرمزي والفلسفي وشساعته لدى الكاتب؛ فـ (مملكة الفراشة) نص يضمُّ بين جوانبه رؤيتين إحداهما واقعية والأخرى استشرافيّة حول إفرازات الحرب (العشرية السوداء في الجزائر وثورات الربيع العربي.. وتنظيم الدولة الإسلامية) في البلدان العربيّة خاصة المعنويّة والدمار النفسي والصراعات الداخليّة وانعكاساتها على نفسيّة الإنسان حتى بعد انقضاء تلك الحروب، كل هذا ضمن بوتقة رؤيويّة لمستقبل الوجود العربي والإنساني. من هنا، يتولّد لدينا التساؤل التالي: ترى كيف عبّر النسق الرسالي عن تمظهرات القلق، العنف والعزلة في مملكة الفراشة؟

3- تمثلات الرمز.. فاعليّة العنف:

تعتبر ثيمة العنف من أهم الموضوعات التي باتت تميّز الكتابة السرديّة – الروائية – المعاصرة باعتبارها وجها آخر من وجوه التشكيل الموضوعي وملمحا من ملامح التوليف الأسلوبي لدى الروائيين المعاصرين، لدرجة اتخاذهم له هما حياتيا سيطر على تجاربهم الإبداعيّة في مجملها بهدف رسم صورة لواقع أقل ما يقال عنه إنه منتج للعنف وموفّره بسخاء.

وما يعضّد هذا الطرح هو أنّ واسيني الأعرج في روايته "مملكة الفراشة" راح يشقُّ ثغرة نور في جدار العنف ليتجاوز من خلالها قرّاؤه مرارة الواقع نحو آفاق مغايرة تنعتق بهم من أسر السلطة المتحكّمة بصناعة الدمار. كما أنّ المتتبّع لمسارات مسألة العنف يجد أنها مسألة تختلف باختلاف الإرث الثقافي والاجتماعي واللغوي والأنثروبولوجي للشعوب؛ فمحاولة وضعه في قالب تعريفيّ تحتاج للارتباط الوثيق بإدراكات وتجارب فرديّة وجماعيّة، وبأفعال وردود أفعال متباينة بناء على تباين الإستراتيجيات و المواقع، مما يفتح الباب أمام عديد الاحتمالات بما فيها حرب التعريفات ، التي لا تخلو هي الأخرى من صراعات فكريّة وانتماءات منهجيّة و ثقافيّة؛ فنجد أنّ "تعريف العنف قائم على تحديد آليات إنتاج مختلف أشكال الضغوط والوسائل التي يصل الإنسان من خلالها إلى إباحة القتل بحجّة فرض الديمقراطيّة أو مكافحة الإرهاب.." أو قمع لعصيان أو ما شابه ذلك.

وفي مقابل هذا، نلاحظ دخول السرد الواسيني حالة هستيريّة تختلف تلاوينها بصبغة الرومانسيّة الافتراضيّة الوهميّة، والمشهديّة الواقعيّة والجماليّة التخييليّة، وتأخذ فيها إيقاعات العنف والموت معزوفة ومرثاة للذات والوطن؛ فيأتي خطاب الرواية في شكل منولوجات داخليّة واعترافات حواريّة كثيرة على لسان الساردة (ياما)، لرسم المعاناة النفسيّة للشخصيات وعذاباتها الداخليّة، وكشف أسرارها الماضيّة عبر تقنيات سرديّة أغلبها استرجاعيّة، داخل عالم يلفّهُ التبعثر والتشتّت والتفسّخ والقلق والاضطراب. نلاحظ الملفوظ الآتي من خطاب الرواية على لسان الساردة (ياما) تقول: ".. نحن نجتهد يوميا، وفي أقسى الشروط لكي نُزيل بعض الظلمة عن يومنا حتى يخترقه بعض النور، وننسى أننا غرقى حتى الموت في عمق السواد و القلق.." .

يتّضح من خلال هذه الصيغة التعبيريّة أنّ الكاتب ابتعد كل البعد عن التقريريّة الواقعيّة والمباشرة، وأدخلنا في جوهر الحالة الرمزيّة وفي تأملات الصورة السرياليّة؛ فالظلمة و السواد المعبَّر عنهما يثيران تساؤلات لها علاقة بثنائية الموت والحياة، العدم والوجود التي شكّلت بؤرة تدور في فلكها كافة صور النص؛ فرمزيّة السواد تحيل إلى عالم الجريمة - بمختلف أنواعها - والحروب والمجازر المتواصلة التي تنسج للفكر العربي خيوط الحزن ونوتات النبرة المأساويّة التي نصغي إلى معزوفتها على مدى خطاب الرواية.

هذا، وجاء السواد أيضا انعكاسا لما يعتمل في نفسيّة الكاتب وشخوصه من تراكمات الحزن والألم والاضطهاد التي تعيق حركة الفكر المثقف وتعطّل عجلة تقدّمه نحو بناء مجتمع عادل قادر على خلق قدرات تمكّنه من تجاوز الراهن وبراثن الواقع.

- يفصح السرد عن المقطع الآتي: "... كان يوم جديد يرتسمُ على وجه مدينتي النائمة التي لا تستيقظ باكرا، وتنام بخوف قبل جميع مدن العالم حتى أكثرها حزنا وعزلة وبؤسا.." .

نلاحظ أنّ النسق التلفظي في هذا المحكي يتميّز بإيقاع سريع ودفق لغويّ مُعبّر، حيث يعتمل القلق في صدر الساردة التي تلعب دور الراوي العليم بكوامن الشخصيات وما يعتريها من اختلاجات ذهنيّة داخلية واضطرابات نفسية. وفي المقطع إشارات واضحة لمشاعر القلق والضياع والخوف التي فرضتها أجواء المدينة التي باتت تقهر أفرادها، - حيث غدا الانسان فيها شبيها بالإله الأسطوري سيزيف - وقد حكمت عليهم بأن يبقوا رهائن للخوف والعزلة والبؤس .

ويتوالى المونولوج الداخلي للساردة في لغة حادة مثقلة بالإيحاءات وظلال المعاني للتعبير عن الخوف والقلق فتقول: ".. لم أسمع رصاصا هذه المرّة، لكني سمعتُ حشرجة شبيهة باحتضار ميّت، ربما كانت تأتي مني.." ، ".. أغمضتُ عينيَّ، ينتابني أحيانا الإحساس بأنه لا رصاص في المدينة، إلاّ ما هو موجود في دماغي، أي ما أخزّنه من أصداء الحرب الأهلية التي انتهت قبل زمن ليس بقليل، وما تزال مستمرّةً فيَّ..." .

إنّ رمزيّة الرصاص، هنا، جاءت لتعبّر عن دوائر الخوف والقلق الذي بات يلازم الإنسان ويشغل مساحات واسعة من تفكيره اليوميّ، وقد شبّهه الروائي بالرصاص لأنه يفتك بالإنسان لدرجة الموت، تماما كما تفعله رصاصة واحدة في لحظة طيش، لتظل أصداء الرصاص تحاصر الإنسان من كل الاتجاهات؛ فتتعدّد أشكاله وصوره كشهب من نار تحرق كل حلم للحياة. وهذه إحدى التقنيات التي ارتاد واسيني الأعرج عوالمها "بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات.. والتقديم الموضوعي للحياة الذهنيّة الصامتة" تعبيرا عن الحياة في عبثيتها وإحباطاتها المختلفة.

يتواصل السرد الرسالي على لسان "ياما" قائلة: "كانت الكاتدرائية خالية من كل الأنفاس...، بدا لي عندما دخلتُ أني رأيتُ ظلا يركض على السطوح وفي الزوايا المظلّلة، ولكني حسمت الأمر أنّ ذلك لا يتعدى أن يكون من وساوسي المريضة التي رسّختها فيَّ الحرب الصامتة أكثر من الحرب الأهليّة.." . ثم تضيف: ".. بكيت طويلا في عزلتي المرّة، ولعنتُ الحرب التي تركت بصمتها وخوفها ونهايتها القاسيّة عليّ، قتلتْ والدي، وهزمت أمي، وهجَّرت توأمي، وأحرقت أخي، وطوّحت بي في عرض الحياة.." .

ولأنّ الرغبة في الوجود والحياة هي مطمح كل إنسان لتحقيق ذاته عن طريق إدراك ذلك الوجود، فقد أخذت الساردة تبحث في جميع الظواهر المحيطة بها عن تفاسير وإجابات مقنعة لما كان يجري حولها، والبكاء ليس سوى عجزها عن تحقيق الاعتدال في الحالة الشعوريّة والعاطفيّة التي يتعدّد فيها الموت هي الأخرى.

تستكمل "ياما" مناجاتها على لسان أمها فريجة قائلة: "... كانتْ مقتنعةً بأنّ الحرب التي انتهت بعد أن خرّبت داخل الناس، يمكنها أن تعود في أيّة لحظة، لأنّ الترميمات الداخليّة لم تحدث، و بقي كل شيء معلقا في الفراغ ينتظر من يشعله كبرميل بارود.." . وبرؤية شديدة الوضوح تجد الساردة نفسها من خلال محكي الأم إزّاء حفنة من التصورات الوجوديّة بكافة مستوياتها وانعكاساتها المباشرة وغير المباشرة على الواقع الاجتماعي، لتتحوّل هذه التصورات إلى حرب أفكار تنهش ذاكرة "ياما" حول التجربة الوطنيّة التي راكمت العديد من الأحقاد والضغائن لتصنع منها سُلَّما وهميّا أدى بها في نهاية المطاف إلى الخروج من فوهة بركان الحرب الأهليّة وإعادة ترميم الذاكرة والهويّة، ولكن ما مدى متانة تلك الترميمات؟ وهل استحقاقات مشروع المصالحة أنهى حرب الضغائن
وضمِنَ نسيانها أم جعل فتيلها يخمد إلى حين..؟

لكن ما نلحظه هو أنّ فكرة الأم "فريجة" أخذت تتعرّى أمام ابنتها "ياما" في صيغة خطابيّة أكثر جرأة عندما راسلها صديقها "فادي" عبر نافذة الفايسبوك قائلا: ".. كل حرب بين إخوة هي أهليّة، وهي لا تنتهي، ليست مثل الحروب التقليديّة التي عندما تنتهي نفرح لها ونرفع الأعلام الوطنيّة عاليا، ونخصص لها يوما سنويا نستعيدها فيه بفرح ونحتفل، الحرب الأهليّة شيء آخر، عندما تنتهي لا تنتهي، وعندما تتضاءل، تخرج من أعماقها حرب أخرى، فيتوجّه كل واحد نحو موتاه ليدفنهم واحدا واحدا، ويشحذ سيفهُ ويهيّئ سكاكينه في الخفاء لتبدأ الحرب الصامتة، حرب الانتقامات السريّة، جيش من المنتقمينَ المؤهلينَ لذلك: اللي اغتصبوا أخته، اللي قتلوا أبوه وأمه، اللي سرقوا أرضه، اللي طردوه من عمله، اللي أهانوه، اللي...، الانتقام هو دائما أعنف من العنف ذاته" .

بناء على هاتين الصيغتين التلفظيتين "لفريجة" و"فادي"، يتحوّل كل فرد وفق منظورهما إلى بؤرة قوة، وباجتماع الأفراد تتشكّل لدينا سلطة مغايرة - في أفكارها وإستراتيجياتها غير المعلنة - لسلطة الدولة التي تواجه الأفراد والمجتمعات وتقيم حولهم سياجا من الضبط والمراقبة لكل سلوكاتهم وتصرفاتهم ، ما يولّد في ذهنيّة الأفراد أنّ الدولة ليست سوى جهازا تأديبيّا ومؤسسة عقابيّة تمارس العنف كنوع من الاستغلال للحفاظ على كينونتها بين المتاريس الثلاث (السياسة – الاقتصاد - الإعلام) التي باتت تتفنّن في صناعة العنف و تسويقه.

في سياق تلفظي آخر تقول "ياما": ".. أفهم فقط أنّ هذه الرؤوس التي نحملها على أكتافنا عليها أن تنفجر لأنّها ملوّثة، وعلينا أن ننبت مكانها رؤوسا أخرى أكثر قدرة على الحب والنور والحياة" .

يحاول هذا النص أن يجعلنا ندرك حجم التلوّث الذي أصاب تفكير الإنسان العربي، لدرجة أنه لم يعد قادرا على التكيّف مع طرائق التفكير الجديدة، و أنّ رأس العربي تلطّخ بسوداويّة الحروب والقتل وممارسات الغدر والخيانة وانعدام الثقة، وجملة الانتهاكات التي تديرها محركات خفيّة تمارس عنفا ناعما في ظاهريته على بنية العقل الاجتماعي من خلال مؤشرات تدل عليه - وكلّها لا تخرج عن المفهوم العام

للعنف - لكن بطريقة ضمنيّة دون التصدي المباشر، وهو نوع جديد من أنواع العنف يمس البنى الفكريّة للأفراد ويتجلى في ممارسات أخلاقيّة وثقافيّة ووجدانيّة داخل منظومة القيم العربية، وتطالب النبرة الخطابيّة الفرد بالتخلي عن هذا التفكير والتطلّع إلى آفاق يشع منها نور الحب والحياة وهي آفاق مرهونة بطلب المعرفة باعتبارها وسيلة من وسائل التغلّب على العزلة المركّزة في الذات العربيّة؛ فعن طريق الانفتاح المعرفي يخرج الإنسان من توحّده ويقضي على سوداوية الفكر عن طريق فك قيود العزلة وبناء جسور التواصل مع الآخر؛ فالمعرفة هي أقوى الأدوات لتكوين المجتمع وبناء أفراد مثقفين قادرين على تحقيق التنوير الداخلي للنفس والفكر .

وفي ذلك دعوة للتحلي بالوعي الذي يجعلنا نتجاوز مراحل العنف إلى عهد اللاعنف "فللعقل الإنساني دورا مهما وسلطة تتفوّق على كل عنف" ؛ ففي تمجيد العقل وإعماله بوعي منطلق كفيل للحد من العنف بمختلف تجلياته والإعلان عن موت الحروب الداخلية والخارجيّة، والعيش في بيئات يسودها الأمن والأمان.

وفي الختام، نقول إن مغامرة التجريب الروائي درجاتها متفاوتة يتوجب على من يخوضها أن:

1. يمتلك نضجا فكريا قائما على وضوح الرؤيا واتّساع آفاقها.
2. أن يكون الروائي متمكّنا من أدواته الإجرائيّة وبارعا في التنويع في أساليبها الجماليّة خاصة على المستوى اللغوي؛ فالتجريب في الكتابة السرديّة يُعتبر ملمحا حداثيا يجعل من كل ما هو جديد ومغاير وغير مألوف تكأة له.
3. التجريب رؤية واضحة ومنهج تتكامل مستوياته وتنسجم بهدف تقديم لوحات فنيّة وجمالية أكثر تعبيرا عن فكر الكاتب والتزاماته اتجاه قضايا مجتمعه.
4. يرتبط السرد التجريبي فكريا بالمجتمع وتطوراته التاريخيّة واستشراف آفاقه المستقبليّة.
5. كما يهدف أيضا للتطلّع إلى وقع الأثر الجمالي الذي يحدِثهُ العمل الأدبي في نفس المتلقي من خلال سعيّه لكسر النمطيّة والوصفيّة، والتنكّر للقواعد السرديّة السيميتريّة بحثا عن كل ما هو جديد وغير مألوف.

إحالات البحث

1. ابن منظور: لسان العرب، مادة (ج ر ب)، دار المعارف، القاهرة: ص 583.
2. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين- بيروت، ط01، مارس: 1979، ص: 58.
3. ألكسندر دين: أسس الإخراج المسرحي، تر: سعديّة غنيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، دط- 1982، ص: 33.

4. جعفر الحسيني: معجم مصطلحات المنطق، مطبعة بقيع- طهران، ط01: دت، ص: 63.
5. سليمان البكري: التجريب في القصة والرواية، دار الشؤون الثقافيّة العامة- الموسوعة الصغيرة، بغداد- العراق، دط: 2000، ص: 11.
6. نفسه، ص: 11- 12.
7. نفسه، ص: 12.
8. ينظر: بن جمعة بوشوشة،سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية بالجزائر،المغاربية للطباعة والنشر، تونس،ط1: 2005،ص221
9. ينظر: مجدي فرح، تأملات نقدية في المسرح، منشورات أمانة، عمان- الأردن، دط: 2000، ص: 17.
10. ينظر: محمد علي ماهر عبد القادر، فلسفة العلوم- المنطق الاستقرائي، دار النهضة العربيّة- بيروت، دط: 1984، ص: 55.
11. ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة من 1920- 2000، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دط: 2010، ص:13.
12. عز الدين المدني، الأدب التجريبي، سلسلة رؤيا للدراسات المسرحيّة، دط- دت: ص: 08.
13. ينظر: بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية بالجزائر، ص: 221.
14. شعبان عبد الحكيم محمد: التجريب في فن القصة القصيرة، ص: 14.
15. ينظر: شوقي بدر يوسف، غواية الرواية- دراسات في الرواية العربيّة- وكالة الصحافة العربية، ناشرون، دط: 2017، ص:57.
16. محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، دط: 2010، ص: 15.
17. ينظر: محمد عز الدين التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد- الرواية العربيّة إلى أين؟، ندوة الرواية العربية، الدورة الخامسة، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة: 12- 15 ديسمبر 2010.
18. صالح جواد طعمة، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ع04/ج02 سبتمبر 1984
19. ،ص13
20. عبد الله الغذامي، تشريح النص-مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة-المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب-ط02:2006،ص10
21. عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 13.
22. قاسم المقداد: عوالم تخييليّة- قراءات موضوعاتيّة في السرد- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سلسلة الدراسات(9)، دط:2010، ص: 12.
23. محمد عزام: اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، دط:1987، ص: 401.
24. جابر عصفور: التجريب والمسرح، مجلة فصول: ع04/ مج 13/ ج:01، 1995، ص:05.
25. محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي.

26. ينظر: قاسم مقداد، عوالم تخييليّة، ص: 13.
27. ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ص: 25.
28. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد- عالم المعرفة، الكويت: 1998، ص: 53-54.
29. ينظر: السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية - دار النهضة العربيّة للطباعة والنشر- بيروت- ط03: 1984، ص:225.
30. ينظر: خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية، الدار التونسية للكتاب- بورقيبة- تونس، ط01: 2012، ص: 173.
31. ينظر: مروة كردية، استراتيجيات الأمل في عصر العنف- مقالات حول عنف السياسة والمادة- النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا- دمشق، ط01: 2011، ص: 16.
32. نفسه، ص: 19.
33. واسيني الأعرج، رواية مملكة الفراشة، دار الآداب- بيروت، ط02: 2014، ص: 58.
34. الرواية: ص: 197.
35. ينظر: خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية- دمشق- ط01: 1991، ص: 21.
36. الرواية، ص: 232.
37. الرواية، ص: 232.
38. شعبان عبد الحكيم محمد، التجريب في فن القصة القصيرة، ص: 84- 85.
39. الرواية، ص: 224.
40. الرواية، ص: 156.
41. الرواية، ص: 166.
42. الرواية، ص: 220.
43. ينظر: مروة كريدية، استراتيجيات الأمل في عصر العنف، ص: 55.
44. الرواية، ص: 68.
45. ينظر: نيقولاي برديائف، العزلة و المجتمع، تر: فؤاد كامل عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط: 1982، ص: 111- 92.
46. مروة كريدية، استراتيجيات الأمل في عصر العنف، ص: 182.