الآداب
المجلد:22، العـــدد:01، ديسمبر 2022
الصفحات: 264-281 ISSN 1111 -4908 EISSN 2588 -2228

تجليات التّجريب في رواية "الغجر يحبّون أيضا" لـ "واسيني الأعرج"

Occurrences of the Experimentation in the Novel Entitled "The Gypsies Love Too" by Wacini Laredj

د. نادية موات [1]

[1] جامعة 8 ماي 1945 قالمة –الجزائر، mouatsnadia21@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2022/06/15 تاريخ القبول: 2022/10/20 تاريخ النشر: 2022/12/15

ملخص:

يهدف هذا المقال، بالارتكاز على المنهج الوصفيّ، إلى رصد تجليّات التّجريب في رواية "حتّى الغجر يحبّون أيضا" لواسيني الأعرج، الّذي استطاع من خلالها تسليط الضّوء على المهمّش في المجتمعات العربيّة متّخذا من مجتمع الغجر، لما يختصّ به من هويّة منفردة وما حفل به تاريخه الطّويل من اضطهاد وعنصريّة، رمزا لها.

يتضمّن المقال مفهوم التّجريب الّذي هو استحداث الرّوائيّ لوسائل تعبير فنّيّة مغايرة، ممّا شمل هنا: الموسيقى والغناء والرّسم وتوظيف التّراث والتّعدّد اللّغويّ لينتهي إلى نتائج أهمّها: قيام شعريّة السّرد في هذه الرّواية على التّجريب الّذي أضفى جماليّة على النّصّ وأظهر رؤية الرّوائيّ للعالم ومكّن من تصوير متناقضات الواقع.

كلمات مفتاحية: آليات التجريب؛ حتى الغجر يحبون أيضا؛ واسيني الأعرج؛ المهمش؛ تداخل الفنون؛ التعدد اللغوي.

Abstract:

Based on the descriptive methodology, this article aims at searching the occurrences of the experimentation in the novel "The Gypsies Love Too" by Wacini Laredj, within which the novelist was able to shed light on the marginalized in Arab societies, taking as a symbol the gypsy society, given its unique identity and its long history known for oppression and racism.

The article deals with the concept of experimentation which is the introduction, by the novelist, of different artistic tools of expression, covering herein: music, singing, drawing, the use of heritage and multilingualism to end up at a set of results amidst which: This novel's poetic narration based on experimentation,

المؤلف المراسل: نادية موات.

embellishing the text, highlighting the novelist's vision of the world and enabling to picture the contradictions of reality.
Keywords: *Experimentation's mechanisms; The Gypsies Love Too; Wacini Laredj; the marginalized; overlap of arts; multilingualism*

مقدمة:

يفضي النّظر في التّجربة الرّوائيّة عند "**واسيني الأعرج**" إلى الوقوف على نقطتين أساسيّتين لازمتا أغلب نصوصه، وعدّتا علامة فارقة في الكتابة الرّوائيّة لديه، تتعلّق الأولى بماهية الرواية وموضوعها، إذ نجده يركّز على موضوعات حسّاسة تثير الجدل وتبعث على الحيرة، يستمدّها من واقعه المعيش، ويسعى من خلالها إلى إعادة تشكيل هذا الواقع وفق رؤية استشرافيّة تمنح من الماضي تجاربه ليستفيد الحاضر منها، ولهذا اتّسمت رواياته بقلق السّؤال الّذي يدفع القارئ، من خلاله، إلى التّأمّل والتّفكير والتّمرّد والتّغيير. وتتعلّق الثانية بكيفية الكتابة الرّوائيّة حيث تميّز نصوصه بمدارات السّرد ومتاهات الحكي حين ترتكز على تقنيات فنيّة تجعل النصّ لعبة سرديّة تقوم على غواية الكلمة، وتشظي الحكاية، وكسر أحادية الخطاب، وخرق سيرورة الزّمن، ومن هنا يمكن القول إنّ هاجس مشروعه الرّوائيّ هو "تجديد الأنساق الكتابيّة وتطويرها وتجديد الأشكال وتجريبها"[1] عن طريق تجاوز السّائد وخرق المألوف.

ينطلق نص "**الغجر يحبون أيضا**" لـ"**واسيني الأعرج**" من هاجس السؤال ليشكّل مشروعا ثقافيّا يسبر أغوار الواقع بكلّ تناقضاته، ويسعى إلى تقديم الإجابات، وطرح البدائل، واقتراح الحلول، فتتحوّل الممارسة الروائيّة، وفقا لمنظوره، مغامرة تغوص في أعماق الذّاكرة والوجدان لتستوعب الإشكالات الفكريّة والتاريخيّة والاجتماعية والجمالية الّتي تؤرق القارئ الجزائريّ بخاصّة والعربيّ بعامّة، وتنفتح على تقنيات عوالم جديدة تمتح تجربتها من الرّاهن المعيش، وتسعى إلى مفارقة السّائد وتجاوز المألوف، حيث أنتجت هذه المرحلة نصّا روائيّا متمرّدا على الأعراف الرّوائيّة المعهودة، ينزاح إلى صيغ فنيّة مغايرة ممّا شكّل نمطا روائيّا جديدا يستدعي المساءلة، ويفتح باب التّأويل.

1- مفهوم التجريب: نعتمد في تحديد مفهوم "**التّجريب**" على منهلين أحدهما لغويّ والآخر اصطلاحيّ.

1.1 التّجريب لغة:

تعود لفظة "**التّجريب**" في المعنى اللّغويّ، حسب معجم "**لسان العرب**"، إلى مادّة (جرّب): "جرّب الرّجل تجربة: اختبره... ورجل مجرّب: قد بلي ما عنده. ومجرّب: قد عرف الأمور وجرّبها...والمجرَّب: الّذي جرب في الأمور وعرف ما عنده"[2] فالتّجريب مشتقّ من الفعل "جرّب" الذي يحمل دلالة الاختبار والمعرفة، وهي الدلالة نفسها الّتي نجدها في معاجم أخرى، مثل معجم "**الوسيط**" الّذي يورد ما نصّه "جرّبه تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل مجرب: جرب في الأمور وعرف ما عنده، ودراهم مجربة موزونة..."[3] وبذلك يكون التّجريب لغة: اختبار الأمور من أجل معرفة حقائقها والإفادة منها.

2.1 التّجريب اصطلاحا:

يقرّ العديد من الدّارسين بصعوبة تحديد تعريف دقيق لمصطلح التّجريب كونه مصطلحا فضفاضا يشمل مجالات وعلوم مختلفة وعلى رأسها العلوم التّجريبيّة المرتكزة على التّجريد والمنطق الرّياضيّ، والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة وغيرها، ويمكن الوقوف على بعض التعريفات الّتي تناولت المصطلح ؛ حيث عرفه جهاد عطا نعيسة بأنه: "نمط من الفهم والممارسة يتسم برفض التقليد أو الرّكون إلى ما هو منجز في أي حقل من الحقول المعرفية والإبداعية ، كما يتّسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا، استهدافا للأفضل والأقدر على الاتّساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضروریاته"[4]، وهو بذلك فعل ملازم للإبداع، به يتجاوز المبدع الأعراف التقليدية، ويتخطّى أشكال التعبير التي قد يحسّ أنها أصبحت صدئة أو متحجرة.

ويعرّف أيضا بأنه "حركة وعي الجماعة بما تؤسّسها لذات المبدعة من فنّ به تتجاوز السائد والبائد وتشيب انخراطها في حركة فنّ تغيير النصّ بوصفه خطابا متعدّدا ينهض على مقوّمات جمالية متنامية وفنّ تغيير العالم بما هو تمثّل لحركة التاريخ واستشراف لأفقها خارج التنميط الأيديولوجي السهل"[5] فهو يربط بين التجاوز والتّجريب، ذلك أنّ كلّ فعل إبداعيّ خلاق هو تجريب بالدّرجة الأولى. كما يقترن التّجريب بالإبداع عند الكثير من النّقّاد، وهو ما يجعل الأدباء يتفاضلون فيما بينهم انطلاقا من تقنيات كثيرة تهدف إلى خرق النّمط، وتعمل على استحداث أساليب لا تركن إلى

السّائد ولا تأنس بالمألوف، وتسعى إلى مفارقة النّموذج الثّابت، ما أمكن إلى ذلك سبيلا، وتضع القيم الإبداعيّة السّائدة قيد المساءلة الفكريّة والجمالية.

وقد قام "صلاح فضل" بتصنيف ثلاثة أقسام للتجريب الروائي[6] تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حالات كثيرة يمكن إجمالها فيما يلي:

1- ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم .

2- توظيف تقنيات محدثة لم يسبق استخدمها على مستوى الرواية وربما تكون قد جربت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم العالم المخيل ،وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته مثل تيار الوعي، أو تعدد الأصوات، أو المونتاج السنيمائي أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة.

3- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويجري ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى ، لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد.

وانطلاقا من هذه المفاهيم سعى الروائيّون الجزائريّون إلى خلق عوالم روائيّة جديدة توظّف تقنيات مستحدثة، تنظر إلى التّشكيل الروائيّ باعتباره تجاوز على مستوى الشّكل وتفرّد على مستوى المضمون، لاسيّما وأنّهم أحسّوا بعجز الأساليب التّقليديّة عن التّعبير عن واقع متأزّم سمته الأساسيّة التّجدّد وعدم الثّبات.

2. تجليات التجريب في رواية "الغجر يحبون ايضا" لـ "واسيني الاعرج":

تعدّدت مظاهر التّجريب في الرواية –موضوع الدراسة– وعكست رؤية كاتبها التي تنحو منحى حداثيّا، وتسعى إلى خلخلة السّائد، وإعادة قراءة الواقع الجزائريّ بخاصّة والعربيّ بعامّة ضمن سياقاته التاريخية والفكرية والثقافية، فكانت نموذجا ناضجا لتجربة إبداعية من بين العديد "(...) من التجارب التي تنوعت أسئلة متنها الحكائي، وتباينت تقنيات ممارساتها الروائية، ومنظورات أصحابها

لمسالك التجديد ومواقفهم في التعامل مع إشكاليات الواقع الجزائري في الثمانينات"[7] وما بعدها، ويمكن أن نجمل أهمّ تجليات التجريب في رواية **"حتى الغجر يحبون ايضا"** في ما يأتي:

1.2 توظيف التراث:

شكّلت العودة إلى التراث، واستحضار أشكاله المختلفة نقلة نوعيّة في نصوص **"واسيني الأعرج"** الروائيّة؛ حيث وجد فيه الكاتب ما يلبّي طموحات فكريّة ونفسيّة وجماليّة لطالما أرّقته، فارتكز على ما توفّره الحكايات الشّعبيّة والأمثال والأغان وغيرها من الأشكال التراثيّة من متعة الحكي وغواية الكلمة، ليضع قارئه وجها لوجه أمام عوالم سحريّة تتجاوز المألوف، وتنفض الغبار عن الذّاكرة الجماعيّة بكلّ ما تختزله من خبرات وتجارب.

ولم يكن استدعاء التراث في الرواية –موضوع الدراسة– عبثيّا أو لمجرّد التّرف الفنيّ، بل كان استراتيجيّة واعية ومقصودة تذعن لقلق السؤال، وتربط أواصر الماضي بالحاضر، وتتجاوز الكائن إلى الممكن "ذلك أنّ الكتابة الروائيّة لديه لا تشتغل إلاّ داخل منظومة فكريّة قائمة على عدد من الأسئلة، من هنا ينقل الكاتب السردية العربيّة إلى حقل الكتابة، ليقرأها في ضوء التّخييل..."[8] فتمتزج الرؤية الذاتية بالتجربة الجماعية، ويختلط الواقعيّ بالتّخييليّ، والماضي بالرّاهن، والإيديولوجيّ بالجماليّ، وتتأسّس شعريّة السّرد من خلال التّجاوز، وخرق الأفق.

يحضر التراث الماديّ في هذه الرواية بشكل مكثّف من خلال المباني والهياكل العمرانية، والاسواق الشعبية الّتي تعدّ معالم تاريخية وثقافية ميّزت مدينة **"وهران"** العريقة، حيث حرص الروائي على تضمين نصّه أسماء مساجد وكنائس كثيرة منها:**"كاتدرائية وهران ساكري كورجوجينو"** التي "شكلها الروماني البيزنطي جعلها مريحة وغير مغلقة بالرغم من أنه شرع في بنائها سنة 1903 ودشنت بعد بعشر سنوات الا ان عمرها يبدوا اكثر حداثه من ذلك واجهتها النقية المشرقة تعطيها أناقة وكأنها شيدت في اللحظة الاروع... الذي دشن في 3 فبراير سنه 1918 ما يزال يسمع من بعيد كل ايام الاحاد او في الاحتفالات الدينية..."[9] ولتمكين القارئ من معرفة تاريخ وهران وتراثها كثيرا ما يرفق الكاتب اسم الكنيسة بشرح حول زمن تشييدها، او بعض تفاصيل طابعها العمرانيّ،

فيتحوّل النصّ إلى وثيقة تاريخيّة مهمّة هدفها تقديم لوحة بانورامية عن مدينة عريقة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، وتستمدّ سحرها من تعاقب الحضارات عليها.

وفي إطار تعاقب الحضارات على مدينة وهران استحضر الكاتب "**جامع ابن البيطار وكنيسة سان لويس**" يقول: "لم تكن صرخة الكاردينال فرانشيسكو خمينث سيسنيروس في حملة 17 مايو عبثا وهو يضم وهران لتاج الملوك الكاثوليك كان يعرف سر المدينة حتى قبل أن يعبر دروبها وكنائسها ومساجدها ليقرر أين يبني كنيسته الأولى في وهران، أول شيء قام به هو أنه بنى على أنقاض مسجد ابن البيطار كنيسة سان لويس التي تطل على المدينة من الأعالي، كان يريد أن يقول لوهران أنا مالكك الجديد"[10] فبيّن تاريخ هذه المدينة وما تعرّضت له من محاولات طمس هويّتها الاصيلة، وإحلال الهويّة المسيحيّة محلّها.

ولا ينحصر حضور التراث الدينيّ في المظهر العمراني فحسب (الكنائس والمساجد) بل يحضر من خلال مناقشة رجال الدين (ويمثّلهم، في الرواية، شخصيات مثل إمام المسجد: "عبد القادر الرافعي"، و"محمد" (أحد المنظمين للنقاش)، والأبوين: "مارسيل"، و"جيونو"، وهارون بن دافيد حاخام الكنيسة) لشرعية مصارعة الثيران باعتبارها رياضة دموية تبيح قتل الثور في الحلبة وعلى مرأى الجمهور الّذي يتفاعل معها، ويستمتع بها، كان مقر النقاش كاتيدرائية ساكري –كور جو جيزو، أين استند كلّ مناقش على خلفيته الدينيّة (الإسلامية واليهودية والمسيحية) ؛ مستشهدا بنصوص[11] تدعو إلى الرأفة بالحيوان من القرآن الكريم، أو بأحاديث من السنة النبوية الشريفة، وبأسفار من التوراة والإنجيل.

ويمكن للنّاظر إلى تعامل الروائيّ مع المعطى الدينيّ أن يرصد ملاحظتين مهمّتين، تتعلّق أولاهما بالنزوع إلى توثيق النصوص الدينيّة إضفاء للمصداقية على السّرد، ولعلّنا نكتفي، لكثرة الشواهد بما نصّه: "لقد أوصى يهوه الله، معطي الحياة البشر أن يتسلطوا على سمك البحر، وطير السماء، وكل حيوان يدب على الأرض (تكوين 1:28)"[12] وكذا ما نصّه: «حرص الله في شريعته إلى الإسرائيليين قديما أن تحظى الحيوانات بوقت راحة، وتحصل على الطعام والمساعدة والحماية من الأذى. (خروج 5,4:23 ;تثنية 22: 19; 25; 4) "ستة أيام تعمل عملك، أما اليوم السابع ففيه تمتنع عن العمل،

لكي يستريح ثورك وحمارك». (خروج 12:23). النصوص كثيرة يجب فقط أن ننتبه لها"[13] حيث يورد بدقة أرقام الاسفار وتفاصيلها.

أمّا الملاحظة الثانية فتتعلّق بتوظيف فكرة شرعية مصارعة الثيران للدعوة إلى تعايش الأديان ونبذ صراعها، يقول السّارد في ذلك " (...) وكان عدد الّذين يقفون ضد الكوريدا في البداية قليلا جدا، ولكنه بدأ يتنامى، كلما حضر اشخاص جدد إلى الكاتدرائية. رجال دين، مسيحيون، مسلمون، ويهود، شكلوا حائطا مشتركا مع بعض ضد هذه الرياضة وكأنهم اتفقوا سلفا على منعه(...)"[14] حيث أكّد الناصّ في مواضع كثيرة من الرواية على اتّفاق الاديان في فكرة الرأفة بالحيوان في إشارة إلى انسجام الاديان السّماوية وعدم تعارضها.

تنفتح بوابة التاريخ في الرواية على الكثير من الوقائع المؤطرة بتواريخ محدّدة عمد الروائيّ تضمين نصّه بها وتحديدها بدقة، وجعلها وسيلة لطرح فكرة تواترت في نصّه بشكل واضح، وكانت خطابا مضمرا حرّك الشخصيات، وفعّل الاحداث، فكان تضخيم الذات نتيجة الانتماء العرقي (الجرمانيّ) مدخلا للولوج إلى فكرة العنصرية؛ يقول سيفاكس إيدير متحدثا منطقة ستراسبورغ متفاخرا بالألزاسواللورين: "المنطقة التي رحبت بالثورة الفرنسية التي رفضها الكثيرون (...) ضمها الألمان لأراضيهم، قبل استعادتها من الفرنسيين (...) هذا ما يجعل منطقتنا لها خصوصية غير موجودة في بقية المدن الفرنسية الأخرى. فينا شيء من الدم الجرماني الفخور بأصله ..."[15].

كان لثورة التحرير النصيب الأوفر من الرواية من خلال استدعاء الرمز الثّوري **"أحمد زبانا"** الّذي جمعته علاقة صداقة قوية مع خوسي أورانوا بطل الرواية، والّذي جسّد صورة الجزائريّ الوطنيّ الرافض للاستعمار الفرنسي، يقول: "أنا أحمد زهانا المدعو زبانا أو حميدا لم أفعل شيئا سوى حبي لوطني. أنا لا أنكر شيئا مما حدث. ومساري أتحمله كاملا. بعد شهادة السرتافيكا، سجلت في مدرسة تكوين الحرف. نعم كنت من الذين أشعلوا نار المقاومة في منطقتنا...سوق غارغينتا كنا نتعلم فيها إصلاح أجهزة التسخين، الكهرباء و التلحيم الذي اخترته، قبل أن أعمل في مصنع الاسمنت لاكادو في سان لوسيان...من الناحية العسكرية أنا مسؤول عن منطقة سان لوسيان، و لا أحد غيري... دربت عناصر كثيرة على حرب العصابات، وصناعة القنابل في غار بوجليدة حيث

هجموا علينا، وتلقيت رصاصتين..."[16] ومن خلال هذه الشخصية استعرض الروائي اختلاف وجهات نظر الإنسان اتجاه قضية ما باختلاف موقعه منها، فالظلم والعنصرية والإرهاب والتطرف التي يتصف بها الآخر (الجزائري أحمد زبانا) ما هي إلا مفاهيم تخضع لتصورات ضيقة جوفاء تمليها قناعات الأنا (الفرنسي) السياسية و العرقية والإيديولوجية، وتغيب عنها صفتا الإنسانية والأخلاقية لا محالة.

يرتبط توظيف التراث الشعبي في الرواية بموضوعين: رياضة مصارعة الثيران باعتبارها ظاهرة ثقافية جماهيرية عريقة تحيل على الغرث الإسبانيّ، ولها فلكلورها الخاصّ بداية بالحلبة والجمهور، وموسيقى المصارعة، والمتادور: لباسه "الأزرق المزركش، بأسلاك لماعة ناعمة وفضية، تشبه موجات هاربة على سطح بحر متحرك..."[17] وقبعته، والخرقة الحمراء التي يستعملها لإثارة الثور.

تتجاوز مصارعة الثيران، في الرواية، كونها مجرد رياضة تهدف إلى التسلية والمتعة إلى كونها "رياضة تجمع كل البشر على لحظة يرونها سعيدة (...)"[18] ومن ثمة تغذو ظاهرة سوسيو ثقافية توحّد مشاعر الناس بين حبّ المتادور، والخوف عليه، وبين لحظات الإثارة عند رؤية هيجان الثور، ولحظات الحزن عند موته.

كما يرتبط التراث بالغجر المعروفين بالاعتزاز "بتراثهم وتقاليدهم وطقوسهم، رغم أنهم عاشوا بين حضارات وشعوب عدة على مدى قرون.. جمعوا ما لديهم من قوانين وشعائر وقيم وأعراف وتناقلوها بسرية مطلقة"[19] وهو ما تجسّد في الرواية –موضوع الدراسة– التي برز فيها المكوّن التراثيّ باعتباره بنية فاعلة في السّرد، وعلامة فارقة حدّدت هويّة الشّخصيات الغجرية بعاداتها في الزواج، وفي التداوي بالأعشاب، وفي لباس **"أنجلينا"** الفضفاض المزركش بالألوان، وزينتها المعتمدة على الحلي والوشم، وفي ولعها بالموسيقى والرقص الغناء تماشي وطبيعة هذا المجتمع، إذ "(...) لا يمكن تصور غجريّ دون آلة موسيقيّة، فالموسيقى بالنسبة إلى الغجر هي بمثابة الصرخة المدوّية على امتداد الدهور التي لامسوا من خلالها أقسى أنواع العذابات..."[20] وسعوا من خلالها إلى سرد حكايتهم لحنا وإيقاعا، تقول **"أنجلينا"**:"بين سفر وسفر نكبر بسرعة
ينشد القلب أحلاما تركناها

وأخرى على الحافة تنتظر.

نحن الغجر لا نملك أحذية، ننتعل الريح والغيوم،

نطير حيث نشاء، ونبيت حيث القلب يريد.

بيتنا فضاء وسقفنا سماء.

أرضنا سراب تنتفي فيه الحدود"[21].

تشي هذه الأغنية أنثروبولوجيّا برحلة تيه الغجر في الحياة، وبحثهم الدؤوب عن الذات المفقودة، والهويّة الضّائعة، فالسّفر بالنسبة إليهم ليس عبثا، على الرغم مما فيه من مشقّة، بقدر ما هو توق إلى الحرية، وتطلّع إلى الجديد، وهو سمة أصيلة لدى هذا المجتمع الّذي يرفض كلّ أشكال الاستقرار والاندماج في المجتمعات الأخرى. لقد اتّخذ "الروائيّ" من هذه السّمة وسيلة لتمجيد الحرية، ورفض كلّ أشكال القيود، وترسيخ فكرة احترام الفروق والاختلافات بين البشر.

2.2 كسر خطيّة الزّمن:

أدرك "**واسيني الأعرج**" ما للزّمن من قدرة على وسم نصه بسمة متفرّدة باعتباره أحد ملامح الحداثة النصية انطلاقا من مفهوم الكتابة الجديدة التي تسعى إلى تغيير العلاقة في الرواية من نقل الواقع إلى خلق واقع جديد[22]، فعوّل على تقنياته المختلفة في التّأثير على القارئ، وبثّ روح الحياة في النصّ، وعمد إلى الاسترجاع والاستباق والوقفة والحذف والاستشراف يؤطّر بها سرده، ويقدّم رؤيته الخاصّة انطلاقا من خلخلة كرونولوجيا الحكاية، ويقيم، انطلاقا من لعبة سرديّة متقطّعة، حوارا بين الحاضر والماضي، فيتحول الزمن إلى آلية من آليات التّجريب الّتي تهدف إلى خرق أفق القارئ، وجعله مؤوّلا لا مستهلكا فحسب.

تتّسم البنية الزمنية في الرواية بالارتداد بين الماضي والحاضر، وتمارس الذاكرة سلطتها على الشّخصيات منذ الصفحات الأولى؛ حيث يهيمن الاسترجاع على زمن السرد، بداية برسالة "**أزميرالدا**" الّتي قصّت فيها محطات من حياة والديها، لقاؤهما، واشتعال فتيل الحب بينهما، والصدمة التي عانتها نتيجة موت والدها على يد ثور هائج، ثم اغتيال امها انجلينا على يد غارسيا تقول: " عندما فاجأوني بخبر اغتيالك القاسي عند بوابة الفندق، و مقتل الجاني غارسيا بيكينو...

لم أصدق بقيت صامتة لمدة أسبوع لم اتكلم..."[23]ومن خلال هذه الرسالة انفتحت الأحداث على وهران بتفاصيلها الدقيقة حلبة المصارعة، وقصة حب عذبة بين خوسي وأنجلينا، والتاريخ بشخصياته الثورية (ماسينيسا، واجمد زبانا، وزباطا سيد الثورة المكسيكية) الرافضة للظلم، إنّ قيمة هذا الاسترجاع تكمن في وضع القارئ ضمن مسار أحداث الرواية، وتقديم الشخصيات الرئيسية (خوسي وأنجلينا)كأنها أساطير العشق السرمديّ، من عطب ذاكرة **"أزميرالدا"** ينبثق الحكي، وتنفلت أحزان الغجر، وتتداعى قصة وهران.

فضلا عن الاسترجاع، يعدّ الاستباق أحد أشكال المفارقات الزّمنيّة التي عمد الروائي من خلالها إلى كسر خطية الزّمن، وإيراد أحداث متوقعة في الزّمن الآتي، وأمثلته كثيرة في الرواية منها: " ...أنت تعرف كل البرامج سأكون في كوريدا وهران في نهاية السنة القادمة، تعال... سيقومون بترميم حلبة المصارعة الكوريدا و تأهيلها بشكل أفضل ...سأحضر يا سيدي، أنا فخور بهذه اللحظة ..."[24] وقد أسهم استشراف أحداث من الممكن وقوعها، وايرادها على لسان الشخصية قبل أن تقع من شأنه أن يحدّ من رتابة الزّمن، ويؤسّس لشعرية روائيّة تتجاوز تقنيات الكتابة التقليدية، وتذعن للمفارقة والتجاوز.

3.2 كسر الطّابوهات:

عمدت رواية **"الغجر يحبون ايضا"**، بحكم نزوعه االتّجريبيّ، إلى كسر الطّابوهات، والانفلات من الرقابة السياسية والدينية والاجتماعية والأخلاقيّة لتطرح موضوعا حسّاسا ظلّ التّعاطي فيه يمثّل أحد أوجه المغامرة وهو: " **الجنس**" الّذي وجدت فيه شخصيات الرواية متنفّسا يتجاوزون، من خلاله، واقعهم ويعلنون رفضهم للكثير من السّلوكات والمواقف الّتي تجذّرت في مجتمعهم على أصعدة مختلفة؛ فكسر المحظور هو شكل من أشكال الوعي بضرورة التّغيير، وهو نقد للواقع المعيش في إحدى أهمّ بنياته المؤثّرة في الفرد والجماعة.

ويعدّ موضوع الجنس، في المجتمع الجزائريّ، خطّا أحمر لا يمكن تجاوزه، ومن ثمّ وجد كثير من الروائيين الجزائريين وعلى رأسهم **"واسيني الاعرج"** في كسره وتجاوزه مفارقة للسّائد، وضربا من ضروب التّجريب، فطرح هذا الموضوع بحدّة وبجرأة، موظّفا ألفاظا جنسيّة تخدش حياء القارئ ليبيّن

أنّ الجنس واقع في حياة مجتمع الرواية أوّلا، وفي الحياة الجزائريّة ثانيا، وليعكس قدرة الرواية على تجاوز كلّ الخطوط الحمراء.

تتواتر الالفاظ الخادشة للحياء في الرواية بكثرة لتعكس طبيعة الغجر الميالة للمجون والتحرر، يظهر ذلك من خلال وصف **"غارسيا"** زوج **"أنجلينا"** لها بما يوحي بصفات الشّخصية العبثية الّتي تستهتر بقداسة الزّواج، وتمارس البغاء علنا، كما توظّف الكلمات النابية لتكشف عن نظرة الغجر إلى الآخر الّذي يمارس على هذا المجتمع كل أنواع الاضطهاد والتهميش، وتبيّن ذلك الصّراع العرقيّ والثّقافيّ بين مجتمع مهمّش وآخر رسميّ؛ يظهر ذلك في أمثلة كثيرة سأكتفي بإيراد واحد منها حرصا على عدم خدش حياء القارئ وهو ردّ **"أنجلينا"** على قاضي التحقيق حين سألها عن حادثة ضرب **"ايمانويلا"** بالسكين "...«متى كان الغجر يغارون على أزواجهم» سألتها وماذا قلت له. قالت: قلت له نعم يغارون. هم أيضا لهم عواطف إنسانية. أجبتها بعنف: «ابن الـ(...) كان يجب أن تذبحيه حتى يسحب شتيمته للغجر...."[25] وعلى الرغم من أنّ توظيف مثل هذه الكلمات السوقية والإيحاءات الجنسيّة يسم الرواية بسمة القبح لما يحيل عليه من ابتذال وتجاوز للقيم الإسلاميّة، إلاّ أنّه يكسب الحوار نوعا من المصداقيّة، ويجعل الشّخصيات تعبّر عن ذاتها دون الخضوع لأي نوع من الرقابة.

4.2 تداخل الفنون في المتن الروائي:

تنفتح الرواية –موضوع الدراسة– على فنون كثيرة تتعايش بنياتها وتنسجم مؤدية وظائف نفعية وجمالية مختلفة، فقد أَضْحَى الجسد الروائيّ أفقًا يختزل جملة من الفنون، ويرفض الانصياع لمبدأ التّجنيس، ويؤسس لجمالية مغايرة قوامها تفاعل السردي مع الرقص والغناء والموسيقي، ممّا وسم الرواية بسمة متفرّدة قوامها انتهاك تقاليد الكتابة الرّوائيّة، والولوج في مغامرة التجريب؛ حيث تغذو الرواية "(...) فنا مفتوحا يأبى الانغلاق، لأنها تتعامل مع العناصر تعاملا اختياريا، وتنفتح على جميع الفنون قولية وغير قولية، وتسخر إمكانات الفن التشكيلي، والشعر، والمسرح، والسينما داخل النص الروائي الواحد، مسايرة بذلك إيقاع العصر، ومتوجهة نحو تداخل الأجناس"[26] ومحققة بعدا جماليا متفردا سمته الأولى الانزياح والتكثيف الدلاليّ.

تعالقت، في الرواية فنون كثيرة أهمها الرسم، والرقص المرتبط بالموسيقى والغناء والمجسّد لهويّة الغجر بكلّ ما تتّسم به من ميل للطرب، وانسجم مع شخصية **"انجلينا"** الّتي تمتهن الغناء مع فرقتها الموسيقية، التي تستحضر التراث الموسيقيّ الاندلسيّ ليمتزج مع رياضة مصارعة الثيران في وهران، يقول الناصّ: " كانت المرأة ترقص برشاقة والرجل الذي بجانبها يغني...كانت المرأة ترقص على إيقاع عازف القيثارة و البانجو... مقابلهما شخص من المجموعة يضع على رأسه قبعة بقرنين، يهجم على المرأة كأنه ثور، يصرخ الحاضرون: أنجلينا احذري الثور يهجم عليك؟ تفتح فلقتي لباسها الأسود فيظهر الداخل الأحمر للباس، وكأنه موليتا في يد ماتادور امرأة. يركض نحوها الرجل ذو القرنين، فتتفاداه بحركة صغيرة، لينتهي بين أرجل الجمهور الذي كان يضحك عاليا ...."[27] ويتّضح من خلال محاكاة عرض الرّقص الّذي قدّمته فرقة **"أنجلينا"** للعبة مصارعة الثّيران خصوصيّة مجتمعها القائمة على التّكدّي والمراوغة الّتي تدفع إلى استغلال حب مجتمع وهران لهذه اللّعبة في كسب أكبر قدر ممكن من المال، وفي الوقت ذاته، تعدّ ملمحا أنثروبولوجيّا يرتبط الفنيّ فيه بالاجتماعيّ، ويحيل إلى طبيعة حياة الغجريّ القائمة على صراع البقاء، وعبثيّة الوجود.

5.2 التعدد اللغوي:

تبرز ظاهرة التعدد اللغويّ في الرواية باعتبارها شكلا من أشكال التنوّع الثقافيّ، ومظهرا من مظاهر تشظّي الهويّة التي تعكس دعوة الروائيّ إلى نبذ العصبية والعنصريّة، وتوقه إلى التعايش السلميّ المبنيّ على التعايش اللغويّ والدينيّ والإنسانيّ؛ فكان حضور اللهجة العامية، واللغة الفرنسية والاسبانية إلى جانب اللغة العربية الفصحى خيارا فنيا نهض بوظائف براغماتية وجمالية تسم الرواية بسمة التجريب.

عكس توظيف الروائي للغة الفرنسية الواقع اللغوي في الجزائر وما يعانيه من انشطار لسانيّ مردّه إلى الاستعمار، وارتبط هذا التوظيف بأسماء الشوارع أو الأسواق، أو بخطابات النظام الاستعماريّ يقول الأستاذ الفرنسي وهو يعرض الإرهابي (كما يسميه النظام الفرنسي) وأصدقائه على تلاميذ المدرسة:

"voilà ce qui vous arrivera si vous suivez les rebelles"[28] أو بالمنشور[29] المناهض لرياضة مصارعة الثيران الذي توزعه **"باوليتا"** باسم كنيسة **"الكاميل"** تعاطفا مع الثيران.

كما تحضر اللغة الاسبانية بكثرة في الرواية مرتبطة بأصل الغجر، وبرياضة مصارعة الثيران التي تعدّ اسبانيا موطنها الاصليّ لتجعل وهران أرض الحرية والاسلام، تحتضن التنوّع الثقافي وتتقبّل الآخر مهما كان انتماؤه، ومن أمثلة حضور اللغة الاسبانية في الرواية نذكرورود أسماء بعض الادوات على لسان والد أنجلينا: Barira, tendidos, delantera, contrabarrera ، وكذلك قول أنجلينا وهي تصف والدها: Patchivalo أي الحكيم، وكذا عبارة: شكرا صديقي العزيز:

Grancias mi querido amigo[30] تبرز تلونات اللغّة السردية انخراط الرواية في مغامرة التجاوز بانزياحها عن الصورة النمطية القائمة على المركزيّة اللّغويّة لصالح تعدّد اللّغات وتمازجها، وهو ما يمنح النصّ بعدا ثقافيّا يذعن لفكرة تعايش اللّغات وتفاعلها بتعايش الثقافات والمجتمعات، فيتحوّل النصّ إلى فسيفساء ثقافيّة جوهرها المفارقة والتّناقض؛ حيث تتمظهر، في البرنامج السّرديّ للرّواية، المعطيات اللّغويّة والقيم الإنسانيّة (الحب، الحرية، التعايش السّلميّ) جنبا إلى جنب مع المعطيات التّخييليّة وقيم التّنافر والصّراع (التّهميش، العنصريّة، التّعالي والاحتقار)، إنّ هذه المفارقة هي انعكاس لوعي الروائيّ باستفحال ثنائية المركز والهامش في المجتمعات المعاصرة.

6.2 توظيف الهامش:

أدّى نزوع الرواية الجزائريّة المعاصرة نحو استثمار الجماليّات البصريّة في التأثير على القارئ إلى الاشتغال على الفضاء النصيّ باعتباره علامة مهمّة لفعل التّلقي، وتجلّى هذا النّزوع، في رواية **"الغجر يحبون ايضا"** لـ **"واسيني الاعرج"**، في تفريع النصّ إلى متن وهامش؛ حيث يقوم الروائيّ بوضع رقم أو علامة إحالة (*) جوار كلمة من كلمات المتن السرديّ لتكوين نصّ متفرّع يبدأ من موضع الرّقم في النصّ الأصل[31] ويتموضع أسفل الصّفحة على شاكلة النصوص القديمة، أو البحوث الأكاديميّة الّتي تستعين بالهوامش لشرح مصطلح أو اسم مكان أو ظاهرة وغيرها، فتكون وظيفتها توضيحيّة تفسيريّة تعضد المتن وتثريه.

والهامش "هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة، بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف، والعنوان، والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن، والمتممات له مما ألحقها لمؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة"[32] وهو نصّ موازٍ للنصّ المتن، يتحرر فيه المؤلف من شخصية الراوي، ويكشف فيه عن نفسه لقارئه صراحة ليوجّه عملية تلقي شخصية ما، أو حدث، أو فكرة الوجهة المقصودة، إنّه بنية حكائية تعضد بنية المتن، ذات بعد تداوليّ تحقّق وظائف يمكن تسميتها بالوظائف الميتا سردية؛ أي التي تعمل على شرح المتن السردي وتفسيره، وقد لخصها **"جيرارجيناث"** بقوله: "أما وظائف الحواشي والهوامش أصلية كانت أو لاحقة أو متأخرة، فتأتي للتفسير، أو الشرح، أو التعليق، والإخبار عن مرجعها"[33].

أدرك **"واسيني الأعرج"** أنّ الهامش بنية مكمّلة لمتن الرواية، فارتكز عليه في مواضع لا تعد ولا تحصى تحقيقا لوظائف الشّرح والتّفسير، أو التّرجمة والتّعريف؛ كترجمة بعض الكلمات/الجمل من اللغتين الاسبانية أو الفرنسية إلى العربية على نحو ما يرد في المقطع الآتي: "... صرخ جدي من شدة الظلم والألم ثم عوى مثل ذئب البراري:malditohijo de perro , mentira، [ليورد ترجمة الجملة في الهامش] إنكم تكذبون يا أبناء الكلب"[34] أو في كتابة أسماء بعض الإعلام أو الشوارع باللغة الأجنبية بطريقة صحيحة[35]، كما استعان به في ترجمة بعض المقاطع الشعرية أو السردية المكتوبة باللغة الاسبانية إلى العربيّة أو العكس[36] ممّا أضفى على النّص طابعا تداوليّا.

الخاتمة:

خالفت رواية **"الغجر يحبون ايضا"** لـ **"واسيني الاعرج"** السّائد السّرديّ بطرق مغامرة التّجريب، وتجاوزت المألوف بابتداع تقنيات فنية كثيرة أهمّها: توظيف التّراث الماديّ منه والمعنويّ، وكان للتاريخ (هياكل عمرانيّة، معالم تاريخيّة، شخصيات تاريخية)، حضور واضح في المتن السّرديّ باعتباره عنصرا فاعلا في البناء النصيّ، ومحرّكا أساسيّا للذّاكرة الجماعيّة، كما استحضرت الرواية مجتمع الغجر من

خلال أغانيهم، وموسيقاهم، وأمثالهم، ممّا أضفى على النصّ طابعا متميّزا يجمع بين الأصالة والمعاصرة.

- كسرت الرواية خطية الزّمن وتلاعبت بوتيرته، وأقامت شعريّتها من خلال خلخلة كرونولوجيا الحكاية لتقيم، انطلاقا من لعبة سرديّة متقطّعة، حوارا بين الحاضر والماضي، فيتحول الزمن إلى آلية من آليات التّجريب الّتي تهدف إلى خرق أفق القارئ، وجعله مؤوّلا لا مستهلكا فحسب.
- عمدت الرواية، بحكم نزوعها التّجريبيّ، إلى كسر الطّابوهات، والانفلات من الرقابة السياسية والدينية والاجتماعية والأخلاقيّة لتطرح أكثر الموضوعات حسّاسيّة، وتدعو إلى الحرية والتعايش السّلميّ بين الأديان، والأعراق، والمجتمعات، والطبقات، واللغات؛ فكانت ظاهرة التعدد اللغويّ في الرواية شكلا من أشكال التنوّع الثقافيّ، ومظهرا من مظاهر تشظّي الهويّة التي تعكس دعوة الروائيّ إلى نبذ العصبية والعنصريّة، وتوقه إلى التعايش السلميّ المبنيّ على التعايش اللغويّ والدينيّ والإنساني.
- انفتحت الرواية على تقنيات تجريبيّة كثيرة كتداخل الفنون التي تعايشت بنياتها، وانسجمت مؤدية وظائف نفعية وجمالية مختلفة، فقد أَضْحَى الجسد الروائيّ أفقًا يختزل جملة من الفنون، ويرفض الانصياع لمبدأ التّجنيس، ويؤسس لجمالية مغايرة قوامها تفاعل السردي مع الرقص والغناء والموسيقي، ممّا وسم الرواية بسمة متفرّدة قوامها انتهاك تقاليد الكتابة الرّوائيّة، والولوج في مغامرة التجريب، وكان توظيف الهامش أحدى سبل مغايرة السّائد، ووسيلة لتوجيه عملية القراءة والتّلقي ممّا أضفى بعدا تداوليا على النصّ، ووضّح مقصديّته من خلال الشرح، والتّفسير، والترجمة.

الهوامش والإحالات:

[1] – فتيحة العزوني، الكتابة الروائيّة عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران– الجزائر، 2012/2011، ص50.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، (مادة جرّب)، دار صادر للطباعة والنشر، دط، بيروت، لبنان، 1997، ج1، ص261.

[3] – إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، إسطنبول، تركيا، ج1، 1972، ص114.

[4] – جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي (قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 2001، ص: 78.

[5] – خالد الغريبي، الشّعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، صفاقس، تونس، 2005، ص17.

[6] – ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس النشر والإنتاج الإعلامي، ط، 1القاهرة، مصر، 2005، ص3.

[7] – بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 2005، ص9.

[8] – فتيحة العزوني، مرجع سابق، ص176.

[9] – واسيني الأعرج، الغجر يحبون...أيضا، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، دط، الجزائر، 2019، ص 139.

[10] – الرواية، ص109.

[11] – الرواية، ص 165–180.

[12] الرواية، ص177.

[13] – الرواية، ص177–178.

[14] – الرواية، ص167.

[15] – الرواية، ص18.

[16] – الرواية، ص248–249.

[17] – الرواية، ص3.

[18] – الرواية، ص170.

[19] – جمال حيدر، الغجر –ذاكرة الاسفار وسيرة العذاب– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،المغرب، 2008، ص10.

[20] – المرجع نفسه، ص173.

[21] – الرواية، ص15–16.

[22] – ينظر: محمود بوعزة: تحليل النص السردي، الدار العربية، ط1، 2010، ص87.

[23] – الرواية، ص12.

[24] – الرواية، ص45.

[25] – الرواية، ص156-157.

[26] – بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001، ص154.

[27] – الرواية، ص31.

[28] – الرواية، ص 84.

[29] – الرواية، ص150-151.

[30] – ينظر: الرواية، ص 146، 154، 173.

[31] – ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1990-2004) بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ص157.وأيضا: زهرة فلوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رأى، جامعة سمراء، العراق، ع40، مج11، 2015، ص09.

[32] – محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع 32 ، 1997 ،ص 19

[33] – عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيث من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2008 م، ص 13.

[34] – الروية، ص8.

[35] – الرواية، ص18.

[36] – الرواية، ص141، 150، 200.

قائمة المصادر والمراجع:

1- فتيحة العزوني، الكتابة الروائيّة عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران- الجزائر، 2012/2011،.

2- ابن منظور، لسان العرب، (مادة جرّب)، دار صادر للطباعة والنشر، دط، بيروت، لبنان، 1997، ج1.

3- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، إسطنبول، تركيا، ج1، 1972.

4- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي (قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية والعربية السورية المعاصرة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق ، سوريا ، 2001.

5- خالد الغريبي، الشّعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكّل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، صفاقس، تونس، 2005.

6- ينظر: صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس النشر والإنتاج الإعلامي، ط، 1القاهرة، مصر، 2005.

7- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 2005،.

8- واسيني الأعرج، الغجر يحبون...أيضا، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، دط، الجزائر، 2019، ص 139.

9- جمال حيدر، الغجر –ذاكرة الاسفار وسيرة العذاب- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 ،المغرب، 2008.

10- محمود بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية، ط1، 2010،.
11- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001.
12- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1990-2004) بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، المركز الثقافي العربي ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2008 .
13- زهرة فلوس، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة سر من رأى، جامعة سمراء، العراق، ع40، مج11، 2015.
14- محمد الهادي المطوي، في التعالي النصي والمتعاليات النصية، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع 32، 1997.
15- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيث من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2008.