العالم الروائي عند واسيني الأعرج:
حيّل الكتابة الروائية و وهم الرواية الجديدة

د/كمال بولعسل
جامعة جيجل

تقديم:

ينبري هذا المقال لمحاولة الفهم النقدي للعالم الروائي لواسيني الأعرج، كمنظور نصي أولا، في علاقة هذا الأخير بالتباسات الواقع التاريخي والاجتماعي، ثم البحث عن الإطار الجمالي الأعلى الذي تتموضع فيه الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج. وذلك لأننا ننطلق من فرضية نعتقد بها وهي أن الطبيعة الجمالية للنصوص الروائية لواسيني الأعرج تتفتق من شق هذا الجدل القائم بين اللعبة اللغوية الفنية التي تدخل في علاقة توتر جمالي وشعري مع الواقع خارج النص. هي علاقة موسومة بالحذر من الوقوع في الاستسلام للأشياء والموجودات والقوانين التي يجيش بها الواقع، حيث يقوم العالم الروائي للأعرج بإعادة صياغة البنى الاجتماعية وموجوداتها وفق نسق جديد يقترب من كثير من التجارب الإبداعية، كالتجربة الروائية الجديدة، الكتابة السريالية، التجربة الصوفية، دون الوقوع فيها تماما.

ولهذا، سنحاول من خلال استقراء أهم المرتكزات الفنية لروايات واسيني العرج أن نسمي القيم الفنية لهذا العالم، لنحدد أصولها الجمالية، ثم مقاربتها بالتجارب الروائية القائمة في تاريخ الرواية، لنحدد معالم تفرد التجربة الروائية لهذا الكاتب.

هل يكتب واسيني الأعرج للتاريخ/عن التاريخ؟

هذا سؤال لا بد أن يطرح ابتداء، من أجل تحديد طبيعة الخطابات المعرفية الأخرى التي تنبري عادة لفعل التأريخ أو المساهمة فيه، ويأتي على رأسها الخطاب التاريخي. ثم هو سؤال مهم كذلك لتحديد موقع ومسافة الخطاب الروائي لواسيني العرج من وظيفة التأريخ التي كثيرا ما تستعمل كمعيار لتحديد أدبية الأعمال الروائية والمدارس التي تنتسب إليها.

يمكن القول إجمالا أن الرواية مند أصول نشأتها الأولى كانت تلتبس بفعل التأريخ، ولم تصارع هذا الالتباس إلا في حالات قليلة، كما حصل لاعتبارات فنية مع المذهب السريالي و الدادائي(رواية ناجا لأندري بروتون أحسن مثال على ذلك)

أو لأسباب سياسية وجودية؛ كما حصل مع الرواية الجديدة التي عصفت بالمقومات الأساسية لفعل التأريخ و أدواته الفنية الأساسية داخل النص الروائي (الشخصية، الزمن، الفضاء، و المنظور).

بعيدا عن هذه الحالات، عاشت الرواية في وئام مع وظيفة التأريخ، حيث كانت تنعت دائما بأنها النص الأكثر اقترابا من نقل الوعي وفق منظور تاريخي. وقد دفع هذا الالتباس "الجمهور في أغلب الأحيان لتقييم الرواية وفق معايير بسيطة وتقليدية، وذلك بتعريفها بأنها مغامرة شخصيات، أمكنة ورؤية للعالم. وبهذا فقد أدى هذا المنظور في الأعمال الروائية إلى خلق شعور عام لدى القارئ بالتماثل بين الرواية و الواقع"[1] ولعل أسباب ذلك تعود في المقام الأول للطبيعة النصية للخطاب الروائي، الذي يتقاسم الكثير من قيم الخطاب التاريخي المعرفي. المتمثلة أساسا في حركة السرد و عتباته، بالإضافة إلى التقارب اللغوي، إذ تستعمل الرواية السجل اللغوي النثري الذي يميل إلى وظيفة الأخبار و يبتعد قدر المستطاع عن التهويم الأسلوبي، و اللغة الشعرية (ما عدا بعض الحالات).

لكن رغم ذلك يجمع النقاد على أن الرواية لا تتماشى مع التاريخ، رغم التقاطعات الكثيرة بينهما على صعيد الوظيفة المعرفية و التقنيات النصية، ذلك لأنهما يختلفان في الماهية والجوهر، فالرواية تلتزم بوضعية خطابية أساسية هي القصدية، حاسمة اختلافها عن التاريخ؛ حيث يتاح لها " أن تقحم في جوفها النصي مختلف الأجناس الأدبية (قصص قصيرة، شعر، قصائد شعرية) علاوة على قدرتها على إقحام أنواع غير أدبية (دراسة الأخلاق، نصوص بلاغية وعلمية أو دينية...الخ)"[2]. بينما ينفر التاريخ من هذه القصدية وتبعاتها الفنية السالفة الذكر، وذلك لتنافيها مع المرجعية الابستمولوجية لهذا الخطاب، وهي انتسابه إلى المعرفة الموضوعية (العلم/ المعرفة). و هذا الاختلاف جوهري لأنه يفرق بين التاريخ المحكوم دائما بضرورة إعادة تأسيس الواقع موضوعيا، بينما تميل الرواية للتحرر من هذا الضابط الصارم وهو ما يجعلها كما يقول جيرار جينيت " متفردة، تعتمد على الصنعة وتتخذ طابعا إشكاليا" [3].

بالإضافة إلى هذا الاختلاف الجوهري في هوية كل من الخطاب الروائي والخطاب التاريخي، ذهبت الكثير من التوجهات النقدية الحداثية، خاصة تلك التي تبنت الفكر البنيوي، إلى الفصل بين السياق التاريخي ومعطياته المعرفية وأنساقه الموضوعية من جهة، و النص الروائي كنسق لغوي منغلق على ذاته من جهة أخرى. ذلك لأن العالم الروائي حسب هذا التوجه هو عالم لغوي في المقام الأول، يمتلك قوانينه الداخلية، قوانين النسق وإنتاج الدلالة المحايثة الكفيلة ببناء عوالم دلالية تتشابه مع الواقع خارج النص، لكنها لا تماثله لأنها محاثية ومن طبيعة لغوية لا من طبيعة مادية، وفي هذا الشأن يؤكد احد أقطاب هذا التوجه، الناقد الفرنسي رولان بارت أن الأشياء واللغة "حقيقتان متمايزتان لذلك وجب فصلهما فصلا جذريا، حيث إن الثانية لا يمكن لها أبدا أن تكون صورة وفية للأولى"[4]

وقد ترتب على هذا التوجه النقدي خلال ستينيات القرن الماضي ظهور علم السرد la Narratologie، الذي أصبح ينظر إلى الرواية كعالم مستقل بأدواته وقوانينه الفنية الفريدة ونظام نسقه الداخلي الذي يجب أن يقارب بعيدا عن المعطيات التاريخية في الواقع.

علاوة على هذه الطروحات المنهجية الداعية إلى الفصل بين التاريخ والرواية من جهة، والواقع التاريخي والعالم الروائي من جهة ثانية، تصر كثير من التوجهات النقدية، ويدعمها في ذلك الرأي العام في تصور الرواية على اعتبارها أكثر النصوص الإبداعية وعيا بالتاريخ، وأنسبها للتعبير التاريخي عن الواقع البشري، والذي قلنا بشأنه سالفا بأنه " يمس كل التصورات حول الرواية"[5] .

وقد عمر هذا الطرح مراحل طويلة في تاريخ الفكر النقدي والأدبي، بداية بالواقعية، وأهم عرابيها على غرار "بالزاك" ومقولاته التي بلغت درجة إعلان نفسه سكرتيرا للتاريخ، مقولات الرواية التجريبية وكاهنها الأكبر "زولا" الذي أعلن بدوره بأنه يمثل مع أقرانه الروائيين "قضاة يتولون التحقيق حول الرجال وأهوائهم"[6]، مقولات سانت بيف ومارسيل بروست، وصولا إلى أهم فكر تبنى جدل التفاعل بين الرواية والتاريخ، أو الرواية والمجتمع، وهو الفكر النقدي المستلهم من الماركسية، بأقطابه المعروفة **كجورج لوكاتش** الذي يذهب إلى اعتبار الرواية أعظم جنس أدبي للتعبير عن تناقضات العصر البرجوازي، وهو في ذلك يعتبر الرواية ملحمة برجوازية من حيث إنها "أنسب شكل ملحمي لذلك العصر"[7]. وصولا إلى تلميذه **لوسيان غولدمان** الذي بلغ به تمجيد مبدأ التوازي الجدلي بين الرواية والواقع إلى درجة اعتبارها " بنيات دالة متماثلة

homologues structures significatives "[8]؛ بمعنى أنها أبنية أدبية نظيرة تنشأ وفق مبدأ توليدي (تكويني وفق ترجمة أخرى) من رؤية العالم التي يتبناها الكاتب الروائي في بنية اجتماعية بعينها.

لعل هذا الوهم بنزوع الرواية نحو التأريخ ونمذجتها للواقع الاجتماعي ومحاكاة بناه التاريخية، ناتج عن مجموعة من الوضعيات الحضارية والتاريخية التي عاصرتها الرواية في أوج مراحل ازدهارها. وهي المرحلة الممتدة من العصر البرجوازي الأوروبي إلى العصر الليبرالي (من القرن التاسع إلى القرن العشرين الميلادي)

وهذه الأسباب الحضارية والتاريخية، التي سنأتي على ذكرها في حينه، نعتقد أنها دوافع غير موضوعية ، مقحمة على القيم الجوهرية للرواية كفن له قوانينه الجمالية الخاصة، يأتي على رأسها الطاقة الهائلة لهذا الفن على الانفتاح النصي والتفاعل الأسلوبي مع الفنون الأدبية المختلفة، بالإضافة إلى قدرته الإيهامية على محاكاة النماذج التاريخية الواقعية، التي يقوم الروائي بتحويلها إلى مادة حكائية وإخضاعها بواسطة المخيال " للتقطيع والاختيار، وإجراء التعديلات الضرورية عليها حتى تصبح ، في النهاية، تركيبا فنيا منسجما يتضمن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص"[9]

لكن ملابسات العصر البرجوازي أوقعت هذا الفن في مأساة الاختزال الفني في القالب السردي الكلاسيكي المنغلق على وظيفة التاريخ والمحاكاة وإعادة تشكيل الواقع؛ بمعنى أنها اختزلته من فن جمالي منفتح إلى فن تعبيري منغلق على وظيفة معرفية ليست من الوظائف الأساسية للفن، وهي الوظيفة التعبيرية.

ويمكن القول بأن أهم القيم الحضارية والسياقات التاريخية التي أوقعت الرواية في هذا الاختزال الواقعي، ودفعتها إلى أداء أدوار التاريخ هي الطابع البرجوازي لمجتمعات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. وقد فرض هذا الطابع نظاما صارما من القيم المدنية والاجتماعية يتميز بالتماسك الحاد بين الطبقات الاجتماعية وثبات قيمها وصرامة الحدود بينها. وهو ما وفر قوالب اجتماعية ونماذج بشرية جاهزة وميكانيكية بنت عليها الرواية الكلاسيكية ثم الواقعية عوالمها، ونقلت تناقضاتها وجدلها الاقتصادي والاجتماعي، فانطبعت بنظامها وأصبحت حسب مقولة غولدمان "بنى روائية نظيرة" للبنى الاجتماعية البرجوازية.ولعل هذا الانصياع الإبداعي للرواية لمقومات المجتمع البرجوازي هو ما حدا بناقد عظيم في تاريخ الرواية كجورج لوكاتش للاعتقاد تبعا

لتقيد الرواية بهذا الطابع التاريخي للعصر بأن " التأليف الروائي هو انحلال متناقض لمجموعة عناصر هينة ومتقطعة تستدعى لتشكيل وحدة عضوية"[10] . ومنه جاء اعتقاده الشهير الذي استلهمه من معلمه الأول هيجل بأن الرواية "ملحمة برجوازية"[11].

أما السبب الثاني فيقع بعيدا عن العلاقة التفاعلية بين الواقع البرجوازي و الرواية، حيث تسبب المنظور النقدي بدوره في تكريس هذا التماهي التعسفي للرواية مع وظيفة التأريخ و اعتبارها الماهية الأساسية للرواية ، و قد أنبنى ذلك المنظور أيضا على الطروحات الفلسفية و الفكرية التي رافقت "عصر الرواية"، و يأتي على رأسها ظهور النقد التاريخي الذي استلهم المنهج التاريخي المستعار لدراسة الأدب، و الذي ازدهر خلال ذلك الفترة، ثم ظهور الفكر الماركسي و تحويل مرتكزاته الفلسفية و إجراءاته التحليلية إلى الممارسة النقدية.

وقد زاد ذلك الفكر من فداحة الترويج لفكرة التقابل و التوازي الضيق بين الرواية و الواقع الاجتماعي. على غرار السلسلة النقدية التي تبنت النقد الماركسي الممتدة من لوكاتش مرورا بغولدمان وصولا إلى ايجلتون.

أما السبب الآخر فهو ازدهار فن الرواية في فرنسا التي تحتفي بالفكر التاريخي و تضع شروطا صارمة للالتزام به و بمقولاته، و قد أنتج ذلك التوجه التاريخي في الفكر الفرنسي الذي ينبعث تبعا لذلك بالرجعية عدة نماذج نقدية منغلقة على تلك الشروط التاريخية كالنقد المقارن في نسخته الفرنسية المعروفة، بالإضافة إلى أهم النماذج النقدية التي طبعت القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين على غرار أعمال لانسون، سانت بيف و مارسيل بوس، علاوة على المذهب الواقعي بأقطابه المعروفة.

وما يؤكد على أن طبيعة البنية الحضارية مع ظهور توجهات نقدية اجتماعية و تاريخية ترتكز على الوظيفة الاجتماعية للأدب، أوهم الناس طويلا بأن الرواية من طبيعة جدلية إزاء الواقع، هو التحول التحول الفني و الجمالي الموالي للرواية بعد العصر البرجوازي، و الذي أكد أن الرواية لا تخضع للحتميات الماركسية بل هي فن "فريد ينفر من الدعة الأخلاقية، يتبنى أسلوبا روائيا أكثر وعورة، و أكثر غرابة و أكثر عصية، و أقل منطقية، لا تسرد فيه المأساة من بعيد و لا تشرح ظروفها باحتراس"[12] . بالإضافة إلى أنه فن لا يمكن نمذجته نقديا وفق قوالب شكلية قابلة للاستقراء ثم الوصف و التحليل المنهجي الجاهز، لأنه يشتغل، كما يقول بيرسي لوبوك" بطريقة

مستحيلة تماما بالنسبة للناقد". لأنها فن منفتح شعريا و جماليا، لا يكف عن خلق قوانينه الخاصة التي لا تخضع لجدل البنية التحتية، بل يتأتى من مصادر شعرية و إبداعية متشعبة و متفرقة في الثقافة و الفن و الجمال و التراث و التقاليد و المعرفة. تتلفظ (جماليا) نصوصا تخالف تقاليد الكتابة الروائية السائدة و ذلك بالعبث بالبرامج السردية التي أرستها الرواية الكلاسيكية خاصة، فالرواية كما يقول هنري جيمس " تستمد قوتها من حريتها المطلقة".

وقد كانت الرواية الجديدة هي هذا الفن الذي ضرب عرض الحائط هذا الصرح النقدي الذي تبنى مقولة قدرة الناقد على إحصاء نماذج الروايات، أو حصرها في أدوار تاريخية مغلقة. كما فتح مجال النقد لاختبار أدوات نقدية لمسايرة الانفتاح الشعري الجمالي لهذا الجنس الأدبي.

إذن الرواية لا تكتب التاريخ فقط، لأن هذا الدور يخالف جوهرها. رغم الوهم المتواصل بالاعتقاد بأداء ذلك الدور الهامشي الذي استقر في أذهان النقاد و الناس للأسباب التي ذكرناها. فالرواية فن قولي منفتح يتوخى في المقام الأول تجارب جمالية متجددة، و ذلك بالتجريب على القدرات التعبيرية للغة، و في البنى السردية التي لم تعد تؤدي الأدوار المعتادة في الرواية الكلاسيكية أو الواقعية. ولهذا وانطلاقا من هذا البعد الجمالي للرواية الجديدة، يمكن القول أن هذا الفن الجديد الذي جاء بعد العصر البرجوازي، هو الفن الأهم الذي دفع إلى تراجع المقاربة النقدية الماركسية للأدب، في مقابل حلول شعريات جديدة كالبنيوية وعلم السرد الحديث، التي أصبحت تنظر للرواية في ذاتها ككلية مبنينة وذات دلالة.

إذن، هل يكتب واسيني الأعرج رواية جديدة؟

واسيني الأعرج و الكتابة الروائية الجديدة:

الرواية الجديدة لا تكتب التاريخ، لأن هذا النوع الروائي الجديد جاء بالأساس كرفض للتاريخ و الرواية ذات الطابع التاريخي، حيث اتخذت منه موقفا فنيا و وجوديا باعتباره " عصرا للشك" بتعبير ناطالي صاروط التي تمثل مع آلا روب غرييي الرعيل الأول " المدافع عن جمالية روائية جديدة"[13]. و المهاجمين – في مقابل ذلك- للكتابة الكلاسيكية في الرواية التي "تأبى أن تربط نفسها بالتاريخ"[14].

وقد اتخذت الرواية الجديدة منذ ظهور إرهاصاتها الأولى على يد الآباء الأوائل مارسيل بروست، كافكا، أندري جيد، ارنست هيمينغاوى، دوص باسوس، موقفا معارضا للكتابة الروائية التاريخية، القائم على البناء الكلاسيكي، الذي يجعل الرواية نموذجا لغويا للواقع يماثله و يحاكيه.

وعليه فقد قامت الرواية الجديدة بضرب أهم مقومات الرواية الكلاسيكية و هو مبدأ المحاكاة، و ذلك بهدم الوسائل الفنية لهذا المبدأ و ذلك بالعبث الاستبدالي بالبنية الزمنية الخطية للحبكة (و بهذا أصبحت الرواية مفارقة للتاريخ). كما أنها ضربت مرتكزين أساسيين للإحالة المرجعية للرواية وهما الشخصية والفضاء، أما الشخصية التي كانت عماد التمثيل السياقي المرجعي للنماذج الاجتماعية التي بنت عليها الرواية الكلاسيكية طموحها الموضوعية والعلمية في محاولة إعادة تشكيل الواقع من أجل تفسيره وتحليله (كما حصل في مشروع الكوميديا الإنسانية لبالزاك) فقد تم تهميش دورها، بل وأعلن الروائيون الجدد نهاية الشخصية البالزاكية. حيث قاموا بسحقها وتفتيت حالتها المدنية والتخلص من أغلب امتيازاتها. واقتصر حضورها في بعض الأحيان على حالات ظهور واختفاء مبهم في مجرى السرد دون أن تعطي حالة مدنية ناصعة وامتلاء سيكولوجي تام كما كان حاصلا في الرواية الواقعية، وقد كان لهذه الصياغة السلبية للشخصية الروائية شرذمه للحبكة الروائية برمتها، مقارنة بالوضع الكلاسيكي في الكتابة الروائية.

أما بالنسبة للفضاء فإنه تراجع عن أداء أدواره المعتادة كالتأطير للسرد أو التحضير لظهور الشخصيات ، تحفيزها و احتوائها أو أداء الوظيفة الإيهامية أو الزخرفية. واقتصر حضوره على شعرية وصف الأشياء والتوغل إليها وجوديا، دون الاكتراث إلى رسم معمار كلي لجغرافيا الرواية.

بهذه المقدمة المنهجية التي نرى أنها ضرورية لمقاربة العالم الروائي لواسيني الأعرج، نعود إلى أعمال هذا الروائي و نحاول تحديد معالم تجربته الإبداعية إزاء ذلك الانقسام الشديد الذي مازال قائما إلى اليوم في ساحة الإبداع الروائي، انقسام بين أنصار الكتابة الروائية الكلاسيكية المطمئنة لتفعيل الوظيفة المعرفية للرواية. وأنصار الكتابة الروائية الجديدة، والذين يميلون إلى الإيمان بفن روائي منفتح على التجريب، و الذين يحاولون إبعاد ذلك الفن عن القيود المعرفية واكراهات الالتزام الاجتماعي والتاريخي و الدعوة إلى انعتاقه لأنه حالة جمالية متفردة، و متفتحة على كل الأشكال الجمالية والفنية.

أين يتموضع العالم الروائي واسيني الأعرج؟

هناك من النقاد من يعتقد أن روايات واسيني الأعرج تقترب كثيرا من المدرسة الروائية الجديدة، وذلك لوجود صلات رحمية بين أساليب هذه الأخيرة والتقنيات السردية والأساليب الروائية عند الأعرج، الذي يميل شكليا لصوغ رواياته وفق مبدأ الرفض والهدم الذي تمارسه الرواية الجديدة على المكونات السردية الأساسية في الرواية.

و ذلك المبدأ يتجلى بالفعل في كثير من أعماله الروائية الأساسية، كسيدة المقام، شرفات بحر الشمال، كريما توريوم. ذاكرة الماء...الخ

حيث نجد في تلك الروايات المذكورة ميلا للعبث الفني بأركان السرد الأساسية المألوفة في الرواية الجزائرية قبل فترة كتابة هذه الروايات. ففي رواية "سيدة المقام" يصدمنا الراوي بالولوج إلى القصة (زمن القصة في مقابل زمن الخطاب وفق التقسيم السردي الشهير) من نهايتها:

نقرأ في الصفحة الأولى من الرواية

"- **كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذه الجمعة البائسة، ستقولون رصاصة " الجمعة 07 أكتوبر من خريف 1988". رصاصة بلا معنى كغيرها من الرصاصات الكثيرة التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام، رصاصة خرجت من مسدس لا يعرف صاحبه مطلقا أنه هو صاحب الكارثة**"[15].

في هذه الرواية يستهل الراوي قصة مريم، راقصة الباليه، التي تعيش رفقة الراوي/الشخصية، أستاذ الفن الكلاسيكي بمعهد الفنون الجميلة الذي يدرس فيه، أزمة فنية و وجودية حادة بسبب تغير الوضع السياسي ثم الأمني في الجزائر مع نهاية سنوات الثمانينيات. تبدأ القصة في الرواية (إذا أعدنا ترتيبها ترتيبا كرونولوجيا طبيعيا) مع بداية التأزم السياسي و تنتهي بموت مريم بعد الانفجار الشعبي خلال أيام أكتوبر المشهودة من سنة 1988 م و ما تلاها من أحداث مأساوية.

بمعنى أن زمن القصة في الرواية، يستهل من نهايته ، ثم يبدأ بعد ذلك رصف غير منتظم للمقاطع الزمنية للأحداث بحيث يشعر القارئ بغياب الوحدة الزمنية وتطور النسق الكرنولوجي الذي ألفه في الرواية الكلاسيكية.

وهذه التقنية الزمنية المتمثلة في " التخلي عن النظام الكرونولوجي" [16] هي وليدة الكتابة الروائية الجديدة، التي تقوم على مبدأ "رصف مقاطع متعددة، بحيث يترك للقارئ الاستدلال على أنها أيضا تنتسب لمراحل مختلفة، وهو ما يؤدي به إلى فقدان معلم يأوي إليه"[17].

وقد ظهرت هذه التقنية الزمنية في أغلب الروايات الجديدة على غرار؛ la route des Flandres و Géorgiques لكلود سيمون l'emploi du temps لميشال بيتور La jalousie لآلان روب غرييه، روايات نتالي ساروط، صامويل بيكيت ... الخ

تجدر الإشارة إلى أن هذه التقنية هي مبدأ فني واع، يفعّل من طرف الروائيين الجدد لهدم النظام الزمني الكرنولوجي، حيث يرفق بمجموعة من التقنيات الزمنية نذكر منها لحاجتنا إليها فيما بعد لمقارنة روايات واسيني الأعرج بالنظام السردي للرواية الجديدة؛ التشويش الكرونولوجي Perturbation de la chronologie، التوالد الحلقي Prolifération et circulation، التشويش المنطقي perturbation de la logique، إعلان الاعتباط affichage de l'arbitraire، لعبة المرايا La mise en abyme

هل يمكن القول بعد هذه المواجهة بين طبيعة البنية الزمنية للحبكة الروائية عند واسيني العرج وما حاصل في البيئة الزمنية للرواية الجديدة أن الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج تنهل من هذه المدرسة التي ازدهرت في فرنسا، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وما زالت إلى اليوم تتمتع بكثير من القبول النقدي والإنتاج الإبداعي.

يمكن القول بأن واسيني العرج ليس بغُفل عن هذه الحركة الروائية التي طبعت الإنتاج العالمي إنتاجا ونقدا، على اعتبار أن مدرسة الرواية الجديدة هي حركة إبداع، وهي أيضا تمارس التنظير لهذا النوع، حيث تبنى الروائيون الجدد مبدأ " الضرورة الجدلية بين الرؤية التنظيرية والأعمال الأدبية"[18].

وقد شكلت حركة النقد داخل دائرة الإبداع الروائي الجديد موقفا فكريا أعنف من الإبداع الروائي ذاته، لأجل الدفاع عن هذا الأخير وإقامة صرحه، ثم التعبير عنه في عدة منابر نقدية كمجلة La nouvelle revue française ومجلة tel quel، ومن خلال الكتب النقدية التي أصدرها أغلب الروائيين الجدد، والتي صدرت خاصة في دور النشر الفرنسية التي تبنت

هذا النوع الروائي الجديد، على غرار دار Minuit. وقد نافحوا كلهم عن هذا النوع الروائي الذي جاء من أجل " البحث عن شكل روائي جديد، قادر على خلق علاقات جديدة بين العالم والإنسان"[19].

لكن، إذا أردنا طلب الحقيقة النقدية والفحص الجمالي السليم لماهية الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، لا بد أن نخرجه من هذه الحركة الإبداعية، المتجذرة في سياق حضاري يخالف السياق العربي/الجزائري.

أولا: لأن النصوص الروائية للأعرج ورغم شرذمتها لبنية الحبكة وعبثها بنظامها الزمني، إلا أن الأداء الأسلوبي يبقى محدودا، ولا يصل إلى درجة المغالاة عند الروائيين الجدد الذين عمدوا إلى تدمير كل أركان الرواية، كما أن هذا "التخريب العام المنتهج من طرف أغلب الروائيين الجدد خلق الفوضى" [20]، وأفضى في اغلب الأحيان إلى " إعاقة القراءة "[21].

والسبب في ذلك هو ميل الرواية الجديدة إلى ممارسة هدم عنيف ومقصود على المقاطع السردية، حيث تقوم بشرذمتها وتشتيتها، ليس لابتغاء إعادة صياغتها وفق نسق لا زمني. وإنما من اجل خلق خطاب روائي "ينفي الواقع Déréalisation" [22] خطاب اقترب كثيرا من تحقيق الحلم الروائي لفلوبير Flaubert، الذي أعلن في إحدى رسائله أنه يطمح لكتابة " كتاب يتشكل من داخله بالقوة الجوانية لأسلوبه"[23]

بينما لا يمكن وصف روايات الأعرج بأنها بلغت هذه الدرجة من الشتات والمحاثية. والفارق البنيوي الجوهري بينهما هو أن روايات الأعرج تعبث بالبنية الزمنية لتعيد ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية للحبكة وفق منطق جمالي خاص. بحيث يمكن بعملية تركيبية بسيطة إعادة ترتيب الزمن وفق نظام تدفقه الكرونولوجي؛ بمعنى أن عمليات التلخيص السردي قد تكون مجدية لإحالة رواية واسيني الأعرج إلى نظام الكتابة الكلاسيكية، في حين نجد " الملخصات التي تقترحها ورايات آلا نروب جرييي مجرد إغراءات ساخرة، تقوم بتشويش ممنهج على المعلومة"[24]

كما أننا نقر باستحالة التقارب بين جوهر الكتابة الروائية الجديدة وروايات واسيني الأعرج، لتباعد المزاج الثقافي والتاريخي بين فضائي الإبداع الفرنسي والجزائري، ليس لانتمائهما لحضارتين مختلفتين فقط، وإنما بسب الشرط التاريخي، الذي نعتقد أنه كان حاسما في انقطاع

الرواية الجيدة عن كل أشكال الكتابة الروائية الأخرى، ذلك لأنها "تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية" [25].

فالرواية الجديدة تنتسب لما يسميه موريس بلانشو" كتابة الخراب l'écriture du désastre". وهي كتابة ازدهرت خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وفي هذا الشأن يقول عبد الملك مرتاض في كتابه الشهير حول الرواية الجديدة، إن هذا الفن نشأ " تعبيرا عن هذا التعقيد المعقد من مركبات العصر؛ فهي مرآة، في رأينا، للفكر الإنساني المعاصر في قلقه وتمزقه وشكه وعبثه وشقائه" [26] ثم يشرع الناقد في إحصاء أهم العوامل التاريخية التي مهدت لظهور هذا النوع الروائي، كالحرب العالمية الثانية، الحروب التحريرية خاصة الحرب التحريرية الجزائرية، استكشاف السلاح النووي، غزو الفضاء ... [27] الخ

في حين يذهب النقاد الفرنسيون إلى أبعد من هذا التحليل التاريخي المباشر، الذي يرى بأن الرواية الجديدة هي تعبير أو ردة فعل عن الصدمة الحضارية التي عاشها الغرب بسبب ما ذكره مرتاض حيث يرون بأن الأدب " سيصير بهتانا littérature et imposture" [28]، إذا لم يتخذ موقفا من هذا المأزق الحضاري ، خاصة بالنسبة للفرنسيين الذين شعروا بفداحة المأساة الحضارية للغرب أكثر من غيرهم، بسبب تعرضهم لمجموعة من الأوهام " كالوهم بالنصر، وهم مهمة الثورة، وهم عظمة الدغولية (نسبة إلى دوغول)، وهم مهمة الحروب الاستعمارية، وهم الأفكار (...) وبذلك تغدو الرواية الجديدة كضد للبهتان الأدبي" [29]، الذي يستكين لهذه الأوهام الحضارية والفكرية.

إذن، كيف لروايات الأعرج أن تندرج في هذا السياق الحضاري الخاص؟ صحيح أن كثيرا من أعماله تحمل بعض ملامح الخراب والعبث. وتعتبر عن رفض الانحطاط التاريخي والحضاري الذي تعيشه الشعوب العربية. لكن لا يمكن القول أن روايات الأعرج قد بلغت مبلغ الرواية الجديدة في تدميرها للنص الروائي للتنديد برفضها للظرف الحضاري. لأن الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج حافظت على الكثير من الثوابت النصية في الرواية الكلاسيكية كما سوف نستعرض في الفقرات الموالية.

في رواية "شرفات بحر الشمال"، يستعمل واسيني العرج مجموعة من النماذج الاجتماعية للشخصيات، كياسين الفنان النحات الذي يعتبر الشخصية الدينامية الأساسية في تحريك السرد والتطور الدرامي والتوالد الدلالي للرواية.

هناك أيضا نماذج أخرى، يمكن التعرف عليها في الرواية كحنين المذيعة التي يتعرف عليها الراوي (ياسين) عبر أثير الإذاعة، ثم يلتقيها فعلا بعد أن يهاجر إلى الشمال (هولندا تحديدا) ، المهبولة التي تعشقه ويعشقها وهو ما زال فتا يافعا، ثم ينمو حبها بداخله رغم مغادرتها للمنفى أو موتها، حسب الوهم المستمر الذي كان يعيشه خلال سنوات. شخصية الأم ، الأخ والأخت ...الخ

عندما نعالج طبيعة الشخصية عند واسيني الأعرج سنجد بأنها تمثل نماذج اجتماعية، يمكن تصنيفها إلى قسمين، حسب الحاجة الفنية والدلالية لمنطق الرواية التي يكتبها الأعرج؛ نماذج اجتماعية عمومية متبدلة، كعمي موح البحري في رواية سيد المقام، حمودة البسكري في نفس الرواية، ولي المقام، المهاجر الثري، المزابي في رواية شرفات بحر الشمال، في رواية ذاكرة الماء نصادف شخصيات تحيل على نماذج اجتماعية محددة، كشخصية الابنة، الزوجة، الأم، ابن عبد ربه والسائق اللذان يمثلان نموذج الإسلامي المتطرف...الخ.

أما النوع الثاني من الشخصيات، فيتمثل في اختيار نماذج اجتماعية أثيرة، كثيرا ما يوظفها واسيني الأعرج لتحيل على نماذج عالمة أو مثقفة، كشخصية النحات في "شرفات بحر الشمال"، راقصة الباليه والأستاذ الجامعي والصحفية في "ذاكرة الماء". الفنانة التشكيلية، عازف البيانو في "كرماتوريوم- سوناتا لأشباح القدس-

لذلك عندما نقرأ أو نستقرئ ، العالم الروائي عند واسيني الأعرج، أي مجموعة العوالم الروائية أو المجتمعات الروائية التي تتموضع داخل نصوصه الروائية، يمكن الوصول إلى حقيقة نقدية صارخة، هي الطاقة المرجعية الكبيرة لشخصياته والنزوع الواضح إلى محاولة نمذجة الواقع.

فالشخصيات الاجتماعية المتبدلة (ليس بالمعنى السلبي للكلمة وإنما بالمفهوم العمومي) تستعمل عادة لفضح المجتمع والقبض عليه متلبسا في وضعيات رداءته الاجتماعية والثقافية، من اجل فحصه وتحليله، ثم نقده والتنديد بوضعه الثقافي العام.

أما الشخصيات العالمة والمثقفة، فهي شخصيات يتم اختيارها بعناية أسلوبية؛ شخصية الفنان، المثقف، الأستاذ الجامعي، الناقد. أولا، لأنها ترفض هذا الوضع الثقافي المتردي. وضع سنوات الثمانينات المحتقن سياسيا في الجزائر، ثم وضع التسعينات المتفجر أمنيا، وضع الجزائر خائن أحلامها وتطلعاتها الثورية والثقافية.

لقد تم تجسيد هذا الإخفاق و ما ترتب عنه من حالة إحباط شعبي و نخبوي عام في كثير من الروايات كسيدة المقام ، نوار اللوز، ذاكرة الماء، رمل الماية، شرفات عبر الشمال، حارسة الظلال...الخ.

ثانيا: توظف هذه الشخصيات المثالية ، النخبوية، لامتلاكها كفاءات النقد و التحليل و التشريح الثقافي. أو أنها تستخدم لخلق حالة من الصدام الجدلي، و التوتر الدرامي، بين حضورها في العالم الروائي لواسيني الأعرج كشخصيات تمثل النموذج الثقافي المأمول. و الوضع الراهن في الجزائر، الموسوم بالرداءة الثقافية و السياسية. و المجسد من طرف الشخصيات العمومية المبتدلة التي أتينا على ذكرها منذ حين.

و عليه يمكن القول إن البرنامج السردي المستخدم في روايات واسيني الأعرج، يعيق المقاربة بين الأسلوب الروائي لهذا الروائي و أسلوب الرواية الجديدة، لأن روايات الأعرج تحترم الوضع البنيوي للشخصية، كأداة فاعلة في الرواية لخلق عالمها الدلالي. الذي يستهدف عادة خلق وهم المرجع ، و هم محاكاة الواقع و الحياة.

فالرواية الجديدة على نقيض ذلك، عصفت بالوضع المقدس للشخصية، و حولتها إلى كائن عبثي لا يكاد يبين، خلق غامض تتلاشى ملامحه، و يتراجع دوره الدلالي و السردي، و يستحيل في بعض الأحيان إلى حرف في الرواية كما هو حاصل في روايات فرانز كافكا الذي يكتفي بحرف " كافK" لتسمية شخصيته الرئيسية و تبعه في ذلك ألان روب غرييه في رواية "الغيرة la jalousie " .

كما تحرم الشخصية في الرواية الجديدة من حقوقها المدنية المعتادة، كما هو حاصل في روايات LA ROUTE DES FLANDRE ? LE PALACE ? LE VOYEUR ? DANS LE LABYRINTHE لكلود سيمون LA JALOUSIE لآلا نروب غرييه و رواية PORTRAIT D'UN INCONU

لناتالي ساروط. و هو ما يترجم هذا الرفض العنيف للواقع البنيوي و السيكولوجي المتماسك للشخصية ، في النظرية السردية الكلاسيكية، في الرواية و القصة و حتى المسرح و السينما.

وفي هذا الصدد أوردت الناقدة شلوميت ريمون كنعان كمجموعة من آراء للنقاد و الروائيين المناصرين للرواية الجديدة تعكس حدة رفضهم و تفكيكهم لمفهوم الشخصية الحالية. من بينها رأي رولان بارت الذي يرى أن "ما هو آيل إلى الزوال اليوم ليس الرواية و إنما الشخصية"[30]. كما يرفض ألان روب غرييه"أسطورة العمق القديمة، ومعها التصور السيكولوجي للشخصية"[31]. في حين تدعو نتالي ساروط للتوغل إلى "الطبقة المجهولة و تمنت من قارئها الغوص و البقاء منغمسا حتى النهاية في مادة مجهولة كالدم، في عجينة بدون اسم، بدون محيط"[32]. كما تصورت فرجينيا و ولف " الشخصية كتدفق، و أرادت تسجيل الذرات عند تساقطها في الذهن"[33].

ويعود السبب الجوهري في هذا الاندثار العنيف للوضع المركزي للشخصية، و فقدانها لحقوقها المدنية و امتلاءاتها السيكولوجية و ملامحها الفزيولوجية، إلى مجموع النوازل الحضارية و التاريخية التي سبق مناقشتها، و التي جعلت الإنسان (الروائي) يتبنى " أيديولوجية لا إنسانية مناوئة للبرجوازية" [34]. هذه البرجوازية التي نمت فيها أغلب المقاربات الكلاسيكية للسرد و الرواية. بالإضافة إلى تسرب الأفكار الفلسفية الجديدة في مقاربة الكينونة و الوجود البشري، التي عصفت باللغوس و التمركزات الفلسفية التي كانت تجعل الإنسان مركزا للكون، و جعلت الإنسان موضوعا كونيا هامشيا، منسحقا و تابعا، و هو ما تجلى خاصة في "الفلسفة الظاهراتية التي تشكل جزء من الأفق الفكري للروائيين الجدد" [35].

ولتعميق التحليل، و توضيح الفوارق البنيوية و الدلالية في تشكيل الشخصية، بين روايات واسيني الأعرج و الرواية الجديدة، سنعقد مقارنة بين مقطعين، يرد فيهما طريقة التعامل الدلالي و البنيوي مع الشخصية:

مقطع من رواية " القصر " لفرانز كافكا:

" غرفة واسعة غارقة في الظلام، عندما يلجها القادم من الخارج لا يكاد يرى شيئا . اصطدم "ك" بكومة من الغسيل. انتشلته يد امرأة، في إحدى الزرايا ضج بعض الأطفال، و في زاوية أخرى أحالت كثافة الدخان النهار إلى ظلام حالك"[36].

مقطع من رواية " شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج:

" فجأة، في اليوم الذي أقفلت فيه ثماني عشرة سنة، وجدت نفسي في البيت بعد سفرة ساعتين لأحتفل بعيد ميلادي مع أمي و عزير. عيد ميلادي الأول منذ أن أدخلت إلى كلية الفنون الجميلة بوهران، مقتفيا خطوات ميمون ، أخو فتنة و مثلي الأعلى. كان صوت نرجس قد توقف نهائيا بتوقيف برنامج آخر الليل في اليوم الذي توقف فيه قلب أختي زليخة عن الخفقان" (37).

تتضح الفوارق البنيوية و الأسلوبية في صياغة النموذج النصي لتقديم الشخصية في المقطعين السابقين. بحيث تميل رواية كافكا إلى تشتيت الخصائص الكمية و النوعية للشخصية (البورتريه و العمق السيكولوجي). في حين تتدرج مقاطع واسيني الأعرج، في صيرورة متطورة، ترسم ملامح شخصياته و تقدم حالتها المدنية تاريخها و علاقتها الاجتماعية، و ذلك تحضيرا لتفعيل امتيازاتها الدلالية و السردية لتشييد العالم الروائي.

تجدر الإشارة إلى أنه بعد إجراء فعل الاستقراء على رواية القصر (و روايات أخرى لكافكا و لمجموعة من الروايتين الجدد)، تمكنا من الوصول إلى حكم عام مفاده أن أغلب المقاطع السردية التي يرد فيها تقديم للشخصية، تميل إلى إهمال رسم خطوط البورتريه أو إعطاء معلومات عن الحالة المدنية أو إسعاف القارئ في التوغل إلى العمق السيكولوجي لشخصيات الرواية.

بينما تسلك روايات الأعرج مسلكا آخر، و قد يشعر هذا المسلك قراء واسيني الأعرج أنه يستلهم من نموذج الرواية الجديدة في تشكيل شخصياته الروائية، ذلك لأنه لا يعمد لطريقة السرد الروائي الكلاسيكي، الذي كان يباشر في رسم الملامح الفيزيولوجية و النفسية للشخصية بمجرد ولوجها لساحة الحدث الحكائي، في حين يعتمد الأعرج تقنية "الإرجاء السردي" في استعراض كل خبايا و الأسرار السردية للشخصية. حيث لا يمنحها دفعة واحدة للقارئ، بل يقوم بنثرها بشكل مجزوء و متباعد على امتداد أطوار الحكي. و بعدها يتولى القارئ استجماع ملامح هذه الشخصية كلما تقدم الحكي و تواصل فعل القراءة. لكن رغم هذا الإرجاء، يتمكن القارئ في النهاية من رسم صورة كلية و واضحة لهذه الشخصية، بل و يؤدي هذا التشكل البطيء إلى أداء الأدوار الكلاسيكية للشخصية، كالنمذجة الاجتماعية. المحاكاة" الإيهام بالواقع،

وفق ما شرحنا سالفا، عندما تحدثنا عن الميل الواضح لروايات الأعرج لخلق نماذج الواقع بغية فضحه و التنديد به.

إذن هل ابتعد واسيني الأعرج عن نموذج صياغة الشخصية المعتمد من طرف أنصار الرواية الواقعية، رغم اقترابه الوشيك من الايديولوجيا الأساسية لرواياتهم التي كانت " توجه لشفاء صحة الجسد الاجتماعي" [38] . حيث شكلت الشخصية في هذه الأيديولوجية الأداة الأساسية لفحص و تشخيص الانحرافات الاجتماعية و الاقتصادية للعصر البرجوازي، فكانت بمثابة عملية " تعليم للحقيقة باستخدام أبطال سرديين" [39].

لكل هذا ، يجدر بنا الآن تحديد السمات الشعرية و الأسلوبية لروايات واسيني الأعرج، لتعريف نمط كتاباته الروائية التي أشرنا فيما سبق أنها توحي بوقوعها بين الرواية الكلاسيكية الواقعية و الكتابة الروائية الجديدة، لكنها في عمقها الشعري و البنيوي خَلق إبداعي آخر، كما سنكشف عنه في الأسطر المقبلة.

الخصائص الشعرية في روايات واسيني الأعرج:

إن السمة الإبداعية الغالبة على الكتابة عند واسيني الأعرج هي التدفق الهائل لإصداراته الروائية، بحيث تحول إنتاجه الروائي، إلى عمل مكتبي ممنهج أو سلسلة تصنيع لا تتوقف، لا يكاد يضاهيه أحد في العالم العربي. و هو في ذلك يشبه مشروع " الكوميديا الإنسانية" الضخم، الذي أطلقه الروائي الفرنسي بلزاك، الذي حاول جمع الحوادث الاجتماعية، تحليلها، ثم تعميق فهمها الفلسفي ، من أجل إعادة تشكيل التاريخ الفرنسي خلال القرن التاسع عشر.

لكن ما يميز الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، رغم ضخامة ما تم أنتجه، هو ميل رواياته بشكل واضح، إلى تكرار قالب بنيوي واحد، حيث يعتمد واسيني الأعرج على بنية سردية عميقة ثابتة، تعود عودا أبديا مع كل عمل روائي ينتجه، لكنها تراوغ القارئ من خلال التنويعات في لبوس تمظهراتها على مستوى البنية السطحية للسرد، كتغير أسماء وصفات الشخصيات، جغرافية الفضاء، أو ملابسات الأحداث التي ترويها.

و يمكن القول قبل البدء في تحليل هذه البنية السردية العميقة التي تسري في روح أغلب روايات واسيني الأعرج، أن هذه البنية يعاد تكرارها لأنها ستهدف بعدا فلسفيا و وجوديا و إنسانيا، يقترب من ذلك الطرح الروائي الذي أطلقته الرواية الواقعية، و لكن بتقنيات فنية و سردية

أكثر تطورا و أكثر عمقا من الناحية الشعرية و الجمالية، و من ناحية تكثيف التجربة الإنسانية، و تلقيحها بمصادر جمالية و ثقافية و فنية من خارج دائرة التلفظ الأدبي.

الإستراتيجية الشعرية الأساسية، التي تميّز العالم الروائي عند واسيني الأعرج هي تشكله كملفوظ أو خطاب للرفض، رفض الواقع الإنساني، العربي أو الجزائري. و من رحم هذا التوجيه الخطابي تتدفق موضوعات إشكالية و درامية أثيرة بالنسبة لواسيني الأعرج، كرفض التطرف الديني، التخلف الثقافي و السياسي، تراجع الفن و البعد الروحي إلى الصورة الخلفية للمجتمع. رفض كل أشكال القهر الاجتماعي، رفض انسحاق جوهر الحرية...الخ.

وانطلاقا من " شعرية الرفض "، التي تقبع كجوهر إبداعي، تبدأ الرواية في بناء أنماطها و أساليبها و تقنياتها السردية، كاستخدام تقنية "التوازي المكاني"، بين فضاء منحط ثقافيا و إنسانيا، و فضاء يتميز بالرقي الثقافي و الإنساني، و الذي تجلى في كثير من الروايات، كرواية " سيدة المقام " التي يتحول فيها فضاء مدرسة الفنون الجميلة و فضاء صالة رقص الباليه إلى ملاجئ وجودية و ثقافية تحتمي فيها شخصيات الرواية من عدوانية الفضاءات المبثوثة حولها و خارجها في مدينة الجزائر.

كما تم تجسيد مبدأ " شعرية الرفض " في خلق توتر جدلي بين فضاءات حضارية متفاوتة ثقافيا و حضاريا، بحيث تغدو الفضاءات المتقدمة و المتطورة حالة مثالية أو طوباوية تم استدعاؤها لقياس عمق فداحة التخلف الثقافي و الوجودي، و من تم فضح هذه الفضاءات المتردية حضاريا. و يمكن الاستشهاد على هذا برواية "شرفات بحر الشمال" ، حيث تفر الشخصية الأساسية الفاعلة في الحكي(ياسين) من الجزائر باعتبارها فضاء للانحطاط الثقافي و الفني، إلى فضاءات أوروبا (فرنسا و هولندا) الأكثر إشراقا و تقدما على الصعيد الإنساني و الثقافي. و من خلال حالات الصدام الدرامي و الوجودي بينهما يتم فضح الفضاء الأقل تقدما و تحضرا.

أما أحسن مكون سردي يكرس لتشييد هذا النموذج السردي الحواري، الصدامي، الجدلي مع الواقع الموبوء بالرداءة، هو الشخصية. التي يتم تسخيرها سرديا و دلاليا، وفق النموذج الكلاسيكي المألوف عند الروائيين الواقعيين. والمتمثل في استخدام تقنية " الشخصية النموذجية " "LA TYPOLOGIE" التي تضطلع بأداء دور دلالي و سيميائي داخل النص، يحيل على

نماذج اجتماعية واقعية، " فقد كان البطل الأدبي قبل ثورة الفن (يعني الثورة على الأدب الواقعي و الكلاسيكي) "نموذجيا"، و بأن يجمع فيه الصفات التي ستجعل منه مثال البخيل، مثال العاشق، كان البطل يشبه من ناحية ما الممثل"[40].

وقد سمح هذا التمثيل أو الإنابة وفق منظور المذهب الواقعي، بإعادة التشكيل الموثوق للواقع داخل النصوص الروائية على غرار ما قام به كل من بلزاك و زولا، فقد قام بلزاك مثلا بتبني تقنية أساسية تندرج في هذا السياق الواقعي مفادها جعل "فزيولوجيا شخصياته انعكاسا للواقع الذي تعيش فيه"[41].

لكن واسيني الأعرج ، ورغم اقتراب عوالمه الروائية من النموذج الروائي الذي يعمد إلى تمثيل الواقع، إلا أنه يحيد به عن المباشرة و السطحية، بحيث يقحم هذا النموذج التمثيلي في لعبة نصية تعطل الإحالة على الواقع بشكل مباشر ، حيث تطمس هذه الإحالة المرجعية أو السياقية، وتشوش على الطرق المؤدية إليها بواسطة مجموعة من الحيل الأسلوبية كالتكثيف الشعري، باستعمال لغة شعرية، تلغي الوظيفة المرجعية للغة الرواية و تهيم بها في عوالم عاطفية و شعورية تقترب من حالات التجلي الصوفي:

" **كانت ملامسي متعبة، مرتجفة، تنزلق على الخطوط كعازف يبحث عن نوتته الموسيقية الضائعة على بيانو قديم. كنت أعوم فوق ماء كان خليطا من السوائل و الأملاح و الرياح. تناهى إلى أنفي الحاد، عطر الحبر الذي جف، و لم تجف رائحته البنفسجية. أصبح فجأة كل شيء على مرمى البصر، قريب من بداءاتي وأناملي. رأيت جدي الرخو، سيدي أحمد بن خليل، وهو يرسم أول حروفه على ورق مهرب من السفن الإسبانية ، ويرصف الكلمات حرفا حرفا، وأنينا أنينا، ورعشة رعشة. كانت جملة تتنفس بصعوبة بين يديه وبين شقوق القلم، تدحسه أصوات الخارج وهدير البحر والسفن الغامضة وسر العيون المشبوهة** "[42].

كما يلجأ الروائي أيضا إلى تقنية أخرى لأجل الإيهام بعدم إتباع نسق محاكاة الواقع، وذلك بعدم السماح لشخصياته بالعيش الطبيعي، وفق الواقع التاريخي في المجتمع، وفق علاقاته الاجتماعية والاقتصادية وما تمليه من تراتبيات الهيمنة والصراع الطبقي. بل يتم إهمال قوانين الواقع التي تحكم الشخص المادي خارج النص الروائي، وخلق نظام علائقي بين الشخصيات الروائية،

يقوم على نظام علائقي جديد موجه من طرف أيديولوجية الروائي، يتأسس على مبدأ جدلي يسم كل روايات الأعرج تقريبا؛ حيث يتم رصف شخصياته وفق نظام تقابلي بين شخصيات راقية فنيا وثقافيا وإنسانيا. وبين شخصيات منحطة ثقافيا، أخلاقيا وروحيا، حيث تبرز الأولى كنظام مرجعي للقراءة والتقييم الثقافي والأخلاقي ، تنفضح عنده كل أشكال الانحطاط الثقافي والحضاري، وفق ما يتجلى في المقطع الموالي بين "الحاج الطاهر المسيلي"؛ الشخصية الجشعة المنحطة أخلاقيا وإنسانيا. و"ياسين"؛ الفنان الذي يحلم بعالم إنساني مثالي، ملؤه الفن والجمال والرقي الثقافي، والذي كان يعاني حالة تأزم وجودية بفعل تردي الوضع السياسي والحضاري للجزائر، فيقرر مغادرة البلد بعد أن أصبح البقاء فيه مستحيلا، تاركا البيت المؤجر من صاحبه "الحاج الطاهر" الذي سيهتز فرحا ، لأنه كان ينتظر بفارغ الصبر قتلي ليستلم بيته"[43] كما هو وارد في رواية شرفات بحر الشمال:

" **عندما ابتعدت قليلا سمعت وقع خطواته وهو يهرول لينقض على البيت، منذ أن سمع بسفري وهو يرابط بالقرب من الدار ومن حين لآخر يدخل ليطمئن عليَّ من أهوال الدنيا التي عادت من جديد. ولم يرتح إلاَّ عندما سلمته نسخة من المفاتيح.**

- **مسافر غدا إذن.**
- **وبلا رجعة، هذه البلاد ليست لنا يا عمي الطاهر. أدركت هذه الحقيقة متأخرا ولكني أدركتها على الأقل.**
- **ستخسرك البلاد.**
- **لا أعتقد، تعرف يا عمي الطاهر، في هذه البلاد personne n'est indispensable فلن تتأثر لغيابنا، ربما تسعد أكثر، فهي اليوم لمن صنعوا فراشها منذ الاستقلال ويرشونها كل ليلة لمزيد من العمر والقتل والسقوط..."**[44]

لكن رغم هذا التخطيط السردي والدلالي الاستراتيجي لخلق حالة من الجدل التراتيبي بين شخصيات الرواية لتفتيق عوالمها الدلالية، يمكن القول أن الأعرج لا يقع تماما في المقاربة البرجوازية، الواقعية، أو الماركسية للرواية، والتي كانت تستند على مبدأ استخدام النماذج

الاجتماعية وتحليل العلاقات الجدلية بينها، والذي كان يتقصد هدفا أساسيا هو " تشخيص دقيق لأصل الداء"[45]. وذلك لمخالفته لهذا النظام الكلي الجدلي المنحدر من المذهب الواقعي ثم التوجه الماركسي في النقد والإبداع، لأنه كما وصفنا فيما سبق ينخرط في وضع شعري خاص في كتباته للرواية. وهنا يطرح سؤال جوهري؛ هل يمكن القول أن نزوع واسيني الأعرج لصياغة قالب إبداعي كلي خاص به، وصفناه منذ حين أن يوظف حيلا فنية وسردية متكررة مع كل عمل روائي، بحيث يتقاطع مع الرواية الواقعية/ البرجوازية في مبدأ الإحالة على الواقع، هل معنى هذا أن العالم الروائي للأعرج هو عالم يتأسس على شعرية المرجع، بتحقيق فعل المحاكاة ، الواقعية والتأريخ؟

جدلية النصاني والتاريخي في روايات واسيني العرج:

إن الذي يلج العوالم الروائية لواسيني العرج، سيقع حائرا بين ثلاثة أنماط روائية متجاذبة، تتصارع وتوحي بانتماء الرواية إلى نوع روائي أو إلى آخر؛ حيث لاحظنا من خلال تحليل سابق ميل روايات الأعرج إلى أساليب الكتابة الروائية الجديدة، دون إيغال في حدة الهدم السردي المنتهج من طرف الروائيين الجدد. كما لاحظنا ميل الأعرج إلى نمط ثان، غالب على رواياته، المتمثل في تفعيل الصراع الجدلي الفني بين الداخل والخارج، بمعنى؛ بين اللعب على شعرية التقنيات السردية والقيم الجمالية للغة الروائية داخل النص، وبين شعرية الرواية الواقعية أو التاريخية، التي تقوم على أساس تقمص تمظهرات سردية تسهم في الإحالة على الواقع وتمثل نماذجه الاجتماعية، وصبر أغواره التاريخية والسياقية، ومن بين هذه التمظهرات التي نقع عليها في روايات الأعرج؛ التماسك السردي على صعيد الفضاء، استعمال المنظور الأحادي الثابت على مدار السرد، استعمال نظام نماذج الشخصيات وتزويدها بالحالة المدنية والعمق السيكولوجي، رسم معالم مجتمع مكتمل وناصع بشخوصه وفضاءاته وقيمه الاجتماعية وهندسته الأيديولوجية ...الخ.

لكن في مقابل هذا الالتباس الواقعي في روايات الأعرج، أو ما يسميه جيرار جينيت "الإيهام المرجعي l'illusion référentielle"[46]، نتعرف داخل رواياته على قيم شعرية نصية، تميل إلى جعل نصوص الروائية تعلن استقلالها عن الواقع، ويأتي على رأس هذه القيم الشعرية نمط اللغة المستعملة في أغلب روايات الأعرج (وحتى في رواياته التاريخية، كرواية كتاب الأمير، ذاكرة الماء ...الخ). بحيث تبتعد لغته الروائية عن الوظيفة المرجعية، الافهامية أو التقريرية، باعتبار اللغوية الروائية تنزع نحو هذه الوظائف للتمكن من إعادة صياغة الواقع روائيا. لكن الأعرج

يشغل لغة شعرية تخالف هذا، وتميل إلى التكثيف الأسلوبي، وإعادة ترتيب علامات اللغة والعبث بمقوماتها الإشارية والدلالية ، إلى درجة الاقتراب من لغة الشعر:

" نفضت رأسي من الذاكرة المتعبة، عندما التفت نحو المستشفى، كان قد غاب بين الشجار والبنايات، لكن حنين مريم ظل يتبعني، كانت هي المدينة . هي الأشجار. هي البنايات. هي الشوق. هي الهواء البارد والساخن في هذا الفراغ المليء بالتشوهات. هي قطرات المطر البلورية التي كانت تتسرب إلى جسدي. هي بري بين شواطئه المهجورة"[47].

لهذا نقول أن هذه اللغة الروائية المستخدمة في كل روايات العرج، تؤدي إلى تعويم شعري للنص الروائي، وهذا يؤدي بدوره إلى إضعاف وشائج الارتباط بالواقع، في المقابل الرفع من درجة الاستقلالية الفنية والنصية للرواية، حيث تصبح على أعتاب النص الشعري، الذي يعلم الجميع أنه نص يجب فحصه من داخله لفهم قوانين اشتغاله الشعري والنصي، دون الارتكاز على علاقاته الدلالية أو المرجعية بالواقع ، لأن الشعر حسب الناقد التشكي ميكروفكي " لا يقرأ باعتباره وسيلة شفافة للإبلاغ. بل هو ملتزم فقط بالطابع المادي لدواله، وخصائص بنيته اللفظية"[48].

ولهذا يمكن القول بعد تأكيد اقتراب لغة السرد الروائي عند الأعرج من لغة الشعر أن رواياته تشتغل على صعيد جمالي، لا على صعيد واقعي أو مرجعي، بحيث يتم استثمار الطاقة الشعرية للغة لإعادة نمذجة و"تعديل الرؤية الواقعية"[49]، وفق بعد جمالي جديد، وذلك يرفض منطق الواقع، وتخريب قواعده الصلبة، وعدم الاكتراث لرتابته وصراعاته وأزماته الطبيعية، وانحطاطه التاريخي، مع إلغاء قطاعات واسعة من الحالات الوجودية المرتبطة به في بلده الجزائر، في العالم العربي وحتى في العالم. بل يتم استثمار كل ذلك شعريا، وفق منظور اختياري وتركيبي تمليه الحساسية الجمالية للكتابة الروائية عند واسيني العرج، والتي يمكن القول أنها لا تكترث عادة للموضوعات الاجتماعية المادية الصرفة، بل تميل إلى "أسلوب يرفض أن يضع القارئ في عالم مألوف"[50] وذلك ينتج من جراء اختيار روايات الأعرج لموضوعيات ثقافية وجمالية متعالية على الواقع المادي.

ففي رواية "سيدة المقام"، تتحول واقعة الانتفاضة الشعبية في الجزائر، التي وقعت يوم الخامس من أكتوبر سنة 1988 إلى حالة جمالية، تم من خلالها صنع أهم التوترات الدرامية في

الرواية، التي تفيض كلها من إصابة البطلة "مريم" راقصة الباليه برصاصة طائشة خلال الأحداث، ثم يجئ ما قبلها وما بعدها من أحداث، لرصد حالات التأزم الوجودي والدرامي، في قوالب سردية ووصفية وحوارية، مصاغة بلغة شعرية رثائية:

" آه مريم ...أين الأغاني العظيمة؟ كنست نفسها وانسحبت باتجاه برادات الموت في بياض المستشفيات. لا أريد أن أسمع شيئا. حتى دقات قلبي الضعيفة مللتها. أنا كذلك في هذه اللحظات بالذات، وسط رائحة الأدوية أريد أن أدخل في إغفاءة الموت المفاجئ وأنام على كمشة من الرياح الساخنة وعلى نبضات قلب ملئ بالشقوق. آه مريم" أيتها الأبجدية الغائبة، الرقصة المستعصية والأغنية التي تسد الحلق. دعيني أنام، دعيني أنحدر باتجاه كآبة المدينة ربما كان الغد ممطرا..."[51]

إن هذا "العجن" الجديد لمعطيات الواقع، لإرساء نظام جمالي مستقل داخل النصوص الروائية عند الأعرج، قد أدى إلى تحول نصي آخر هو إضعاف طاقة المحاكاة والتأريخ للواقع، فروايات الأعرج تنحو إلى إلغاء الوظائف المعتادة في الرواية، على غرار الإيهام بالواقع عن طريق الوصف (أو الاستفاضة فيه)؛ وصف الفضاءات أو الشخصيات، غياب التأطير المكاني، مع الإقلال في وصفه؛ ومن بين أهم الملامح الأساسية المتعلقة بالأمكنة، التقطيع الجزئي غير المنتظم للأمكنة التي تتجاور كلعبة "البوزل" دون أن تسهم بشكل هندسي في رسم الصورة الكلية للفضاءات في الرواية، كالصورة المعمارية، البيئية، أو الجغرافية للمدينة، وفق ما هو مألوف في الواقع، وبذلك يغدو المكان عند الأعرج كأنه مقطع خارج من قصيدة شاعر، تنتفي فيه القيم التيبوغرافية والجغرافية التي تعطيه عمقه المرجعي المرتبط بالواقع:

"كانت أمستردام تمر بسرعة على وقع الأمطار الموسمية الباردة. الثلوج التي ازدادت كثافة، كانت تنكسر على زجاج السيارة ثم تتسرب بهدوء إلى الإسفلت الذي بدأ يبيض شيئا فشيئا. الأضواء الملتهبة، تتقاطع، تتجاذب ثم تنكسر في شكل خطوط صفراء وبيضاء وحمراء، على الطريق والواجهات الزجاجية وعلى الحيطان الأجورية القديمة وعلى القنوات البحرية المتعددة التي تجعل من أمستردام بحيرة عائمة"[52] .

فضاءات الأعرج، هي ومضات شعرية، لوحات زيتية مرصوفة على امتداد السرد. لا نقبض منها إلا على انطباعات جمالية، وتأجيج عاطفي، حيث يغدو قارئ رواياته كأنه يتجول في معرض للوحات الزيتية.

ومن هنا يمكن القول أن رواية واسيني العرج ليست نظاما سرديا مرجعيا، موجه لإعادة رصد الوقائع والإيغال في أسراره الواقعية والوجودية. وإنما هي لغة روائية، تراوغ بارتدائها لعباءة الرواية. بيد أنها تقترب من الوضع الإبداعي للشعر.

لغة الأعرج ذات رجع صوفي، من حيث إنها تنزع نحو الارتقاء إلى درجات التجلي الجمالي ونفورها من المادي والدنيوي وتوظيفها نظاما رمزيا مزدوجا وكنائيا ، على شاكلة لغة الآباء الصوفيين. وبذلك تتحول الرواية بفعل هذه اللغة إلى حالة صوفية، تعيد تشكيل الواقع، تستجمع موجوداته وأشيائه لتحيله إلى لغة جديدة، يعتقد قارؤها أنها لغة ذلك الواقع، تستهدف وعيه وفهمه، لكنها في الحقيقة لغة صوفية متعالية، تحيل على عوالم فنية وجمالية متعالية.

وما يؤكد ذلك هو أن أغلب الشخصيات المنتقاة في روايات الأعرج، هي شخصيات تمتلك الكفاءة اللازمة لتكلم هته اللغة الصوفية. وقبل جعل الشخصية تتحدث بهذه اللغة، يقوم الأعرج باستدعاء تقنيات مرافقة للتقنية الأهم على صعيد مكون الشخصية الروائية وهي اختيار نماذج عالمة ومثقفة (وفق ما حللنا سابقا). ومن بين هذه التقنيات أو الحيل النصية؛ خلق ثنائية جدلية على صعيد ارتباط الشخصيات في الرواية.

ومن خلال خلق الصراع الجدلي للشخصيات، ينشأ الصراع الدرامي، وتتدفق القيم الصوفية والجمالية المتعالية على الواقع – التي وصفنا منذ حين- وتتشكل أغلب مظاهر الصراع الدرامي في روايات الأعرج من خلال الموضعة الدائمة لشخصياته في "موقع المنهزم" واقعيا واجتماعيا، و"المنتصر ثقافيا وجماليا ووجوديا".

يتم مظهرة هذه الثنائية الجدلية العابرة لأغلب العوالم الروائية لواسيني الأعرج (الانهزام الاجتماعي/ والانتصار الثقافي الجمالي)، من خلال بناء نظام علاقات الشخصيات في الرواية وفق هذا الجدل الدرامي؛ حيث تدخل الشخصية العالمة أو المثقفة في حالة صراع دائم، متواصل مع الواقع، تنبجس منه الشخصية العالمة في وضع المنهزم الوجودي والاجتماعي، الذي لا يجد حيلة

إزاء هذا الانهزام إلا الأحكام الأيديولوجية الناقدة لهذا الوضع، كالرداءة الثقافية، العنف الأيديولوجي، الخراب السياسي والاقتصادي، غياب القيم الإنسانية والروحية عن المجتمع.

كما تلجأ هذه الشخصيات الأثيرة عادة في رواية الأعرج إلى مسالك ومسارب سردية وموضوعية للنجاة أو التقليل من هذا المنفى الثقافي أو الروحي؛ بالهجرة أو اللجوء الوجداني والوجودي إلى عوالم أكثر إشراقا ثقافيا وجماليا، بالارتماء في أحضان الفن والأدب والشعر والموسيقى (أغلب الشخصيات العالمة عند الأعرج تنتسب إلى هذه الحقول الإبداعية). أو أن الشخصية تقوم بلجوء ثقافي حقيقي بالانتقال من فضاءات الانحطاط الثقافي والتاريخي، إلى فضاءات أكثر رقي من الناحيتين الثقافية والإنسانية، كما هو حاصل في روايات "شرفات بحر الشمال" و "سوناتا لأشباح القدس" حيث يفر ياسين "الفنان النحات" من مظاهر القهر السياسي والرعب الإسلاموي، وما تلاه من انحطاط اجتماعي خلال بداية العشرية السوداء في الجزائر، إلى عوالم أكثر أمنا وإشراقا من خلال هجرته إلى أوروبا (هولندا) ثم إلى أمريكا. هذه الأخيرة كانت أيضا ملجأ سياسيا ووجوديا للفنانة (رسامة تشكيلية) مي الفلسطينية التي تفر إليها من أرض أجدادها بفعل الاضطهاد الصهيوني.

" **عندما وقفت السيارة عند باب النزل القديم (بأمستردام) بدا لي كل الناس في هذه المدينة متشابهين مثل لعب الأطفال الجميلة. لا شيء من شططنا وبؤسنا. حتى الظلال عندهم لا تنكسر بسرعة رغم الجو الرمادي المخيم على المدينة. ربما كانت شمسهم غير شمسنا وأشواقهم غير تلك التي نتنفسها كل صباح ومساء. شيء ما كان يقول لي إنني بصدد مدن لم أعد أعرفها وأن السنوات التي قضيتها في الظلمة سرقت مني الألوان الممكنة...**"[53]

ومن حالات الصدام الجدلي هته، بين الشخصية الأثيرة والواقع الأصلي (الوطن) الذي نشأت فيه، تنشأ سلسلة من العلاقات الصدامية مشابهة لطبيعة هذا الصراع الأصلي، حيث تدخل هذه الشخصية المحورية (العالمة) في علاقات جدلية مع بقية شخصيات الرواية لأجل عرض الغايات الجمالية والأيديولوجية للكتابة الروائية عند الأعرج.

أما العلاقة الأولى، فهي دخول الشخصية العالمة في علاقة "صدام جدلي سلبي" مع الشخصيات في الحياة الاجتماعية الموصوفة من طرف الرواية بالانحطاط، الذي ترفضه

الشخصيات الأثيرة العالمة، والذي أعلن هو بدوره انهزامها وانسحاقها ودفعها للغربة الوجودية والاجتماعية، وهنا يمكن القول أن هذا الطابع المتناقض للشخصيات الأثيرة، العالمة لواسيني الأعرج مع الواقع وشخصياته المتبذلة، يؤدي إلى إنتاج ما يسميه باختين بالازدواج الصوتي للخطاب La bivocalité، الذي يدرجه ضمن نمط من "الشعرية والبلاغة ذات الازدواج الصوتي"[54] وهي تقنية تستعمل داخل "حدود نظام لساني بعينه" [55] من أجل خلق ثراء في الخطابات من خلال شخصية هذا النظام الصوتي المزدوج في "نماذج صورية لأشخاص تتسم بالتناقض أو التعارض"[56] .

يمكن القول، بالمقارنة مع هذا النموذج الصوتي المزدوج المكرس في روايات الأعرج أن الشخصية الواقعة في السياقات الاجتماعية المادية الرديئة، تتحول إلى "عميل فني"، سردي، تتكشف عندها حالات الرفض الموضوعي والأيديولوجي للواقع، وتتجلى من خلالها قيم هذا الرفض ومرجعياته، وتسمح للشخصية الأثيرة الناقدة، كشخصية الفنان، الشاعر، الأستاذ الجامعي... الخ، بتمرير خطاب الرفض المعزز بخطابات فرعية تكرس لتحليل وتقييم، ثم الحكم على هذا الواقع المتردي.

هذا الارتباط الجدلي بين الشخصية المثقفة العالمة والشخصية الشعبية المتبذلة وفق نظام الازدواج الصوتي المذكور، يؤدي إلى إسماع صوت العالم الاجتماعي السفلي للمجتمع، وجس نبضه الثقافي والاستماع إلى لغته ومنطقه الخاص وذلك لأجل ترصد أخطائه وانحرافاته.

لقد تحدثنا مطولا عن فكرة " أيديولوجية النماذج" ودورها في صناعة العالم الروائي عند الأعرج الذي يفارق الواقع بفعل أدلجته الشديدة، لذلك يجب أن نقول أن هذا التوجيه الأيديولوجي يتجلى فعلا في النصوص الروائية من خلال الانتصار للنموذج الأيديولوجي الذي يتوافق مع الرؤى الفنية والثقافية للروائي. ويتبدى ذلك من خلال اعتنائه الشديد بالبناء السردي والدلالي لنماذج شخصياته الأثيرة والمثقفة الممثلة للفن والجمال والمثل الثقافية العليا، حيث يقدم انتماءاتها وحالتها المدنية ويقوم برسم ملامحها الفسيولوجية والسيكولوجية. بحيث تغدو كل أفكارها وسلوكاتها ومواقفها مبررة ومنطقية في عالم الرواية، في حين يحدث العكس مع الشخصيات الاجتماعية العادية (كنموذج الإسلامي المتطرف في عدة روايات) بحيث يتم استخدام نموذجه بشكل عابر، بحيث لا نتعرف عليه إلا في حالة صدامة مع الشخصية المثقفة.

وبذلك لا يمنح فرصه لتبرير عنفه وتطرف سلوكاته ومواقفه، لغياب عمقه السيكولوجي ومرجعيات نموذجه عن الرواية:

" – هه!! أنتظر من حضرتك أن تقول ماذا كنت تفعل في هذا الليل؟!

- يا سيدي أنا مسالم جدا. دينصور كان يجب أن ينقرض و لم ينقرض.

- واش تخدم؟

- أستاذ جامعي في تاريخ الفن الكلاسيكي. إطار في هذا البلد الآمن من عين كل حسود بغيض. مثلت البلد في كثير من الندوات العالمية.

- مثلتها في الفيستي و الكذب. أستاذ الفن و الفسق و الخلاعة؟

- لا يا سيدي. هذه بطاقة المعهد العالي الذي أنتمي إليه. خذ.

- معاهد الفسق و الزنا. سيجئ وقت. سنمحو هذه الفضلات و نحولها إلى بيوت خيرية. لو كان ما جاتش عندك حصانة أستاذ جامعي كنت مسحت بك الأرض مثل الجرو"[57]

أما العلاقة الثانية؛ فهي ارتباط الشخصيات الأثيرة/العالمة بشخصيات من طبيعتها الثقافية و الأيديولوجية. ففي مقابل قيام الروائي بإدخال هذا النوع من الشخصيات في علاقة جدلية مع شخصيات اجتماعية بسيطة، تعيش في الواقع الاجتماعي. قام الروائي أيضا باستثمار علاقة جدلية منتجة، تتمثل في خلق شبكة علائقية ايجابية بين الشخصيات الأثيرة و المثقفة تنتمي إلى العوالم الأيديولوجية نفسها، تنتج نسقا موحدا و متماسكا من الرؤى. و هو ما يسميه صاحبا كتاب " العالم الروائي" " بنظام الأزواج "[58]، و هو نظام أصيل في أغلب الأعمال الروائية، يسمح حسب الناقدين " بإفشاء مظاهر الشخص التي لا يمكنهم إدراكها دون حالة اتصال في وضعية معينة" [59] كما يتجلى في وضعية الالتقاء التالية، المجتزأة من رواية "شرفات بحر الشمال" و التي تسمح برسم خطاب إيديولوجي عميق بين شخصيتين عالميتين، يستهدف تعريف الحب، و لكنه يستهدف في العمق رسم منظور كلي للحياة:

" ليلى ، فنانة بالمسرح الوطني و مقاولة، انفصلت في وقت مبكر عن عائلتها البورجوازية و اختارت طريقها الخاص. كانت تعيش قساوة حب رجلين. بين زوج لا يفهمها و لكنه يوفر البيت و الراحة و الاستقرار و عشيق لا يوفر الشيء الكثير، حفرة لا يعرف إذا كانت قادرة على حمايته و تخبئه من محيط منهمك في عيوب الناس (...) عندما سألتني عن تعريفي (ياسين فنان نحات) للحب في أول جلسة في المسرح الوطني . قلت بتهكم:

- **جئنا نرى المسرح أم جئنا نعرف الحب؟**
- **حاجة و حويجة، يا الله يزي من التمسخير، قل**
- **أنت تنتظرين تعريفا عالما لا أملكه، سأخيب ظنك**
- **أعرف أنك تملك ما يقنع**
- **ليس كل ما يقنع بالضرورة هو صحيح**
- **يا الله قلها و بركه ما تفلسف**
- **الحب هو أن نتقن اللعب في الوقت المناسب**
- **أنت تظن إذن أن كل ما يحدث لنا من هزات جميلة مجرد لعب**
- **أبدا، ولكن الحب من الهشاشة المفرطة ما يدفعنا إلى أن نكون مستعدين لأن لا نكون جادين دوما"**[60].

من خلال هذا المشهد الحواري، يمكن وصف هذا النمط الايجابي من العلاقة، بأنها "علاقة تواطأ"، تسمح بالاستماع الأصيل للصوت الأيديولوجي لهذا النوع من الشخصيات، بحيث تتدفق من حالات التقائها خطاباتها الأصيلة المضمرة، بعيدا عن الصمت أو الزيف الذي تقابل به شخصيات المجتمع البسيطة، حيث تغدو هذه الشخصيات عند التقائها، و كأنها تستمع لرجع صوتها أو تنظر إلى صورتها في المرآة.

وهذا الالتقاء الجدلي الايجابي بين الشخصيات العالمة و المثقفة، له دور نصي أساسي في صناعة خطابات روايات الأعرج. ويأتي على رأس هذه الأدوار جمع و تسليم تقارير رفض الواقع، بعد قراءته و نقده في الفضاء الإيديولوجي للرواية.بالإضافة إلى رسم الحدود بين الواقع القاهر

بحتمياته التاريخية و الواقع المأمول، الواقع المفقود، واقع الحلم، الذي فجع الروائي بفقده لأسباب تاريخية و موضوعية.

ويمكن القبض على هذا المنظور في رواية " كتاب الأمير" ، و التي و رغم كونها " نصا تاريخيا"، بتوابل فنية روائية ، إلا أن الأعرج لم يتوقف عن صياغة نموذجه السردي الأثير، المبني على نظام الصراع بين الشخصيات، و إدخالها في علاقات جدلية ايجابية أو سلبية، للسماح بتدفق رؤى انهزاماته أو أحلامه الأيديولوجية. ففي هذه الرواية يتم التعتيم على الحياد السفلي الاجتماعية البسيطة لأحداث و شخوص الرواية خلال دخول الاستعمار الفرنسي للجزائر، و ما صاحبه من عتق سياسي و عسكري (مخاض تاريخي حاسم)، و يقوم بإضاءة مواقع الإخفاق و الانهزام الجزائري المكرسة في الكتابة الجزائرية، أو أنه يتم التركيز على التهم و المغالطات الكبرى في حياة الأمير عبد القادر الجزائر (المحور الموضوعي الأساسي في الرواية).

ويتم ذلك أيضا كما هو سائد في أغلب روايات الأعرج، من خلال الإعلاء النصي من شأن الثنائية الإيديولوجية الأثيرة، بين " الانحطاط الثقافي والتاريخي من جهة، في مقابل عالم صوفي، جمالي، و طوبي مأمول من جهة ثانية. حيث تتحول معه الرواية إلى " قاض ثقافي"، يدين الطرف الأول، ويحكم لصالح الطرف الثاني.

ولخدمة هذه النمذجة الأيديولوجية، وفق هذه الثنائية، يقوم الأعرج في هذه الرواية نظام "الازدواج في الشخوص" . ومن أهمها الارتباط النصي الوثيق بين "الأمير" وأسقف الجزائر مونسينيور أنطوان . أنطوان . أدولف ديبوش. و هي علاقة حولت الرواية الى مرافعة عن القيم الإنسانية الايجابية، كالتسامح الديني، حوار الأديان، المصالحة التاريخية، الانتصار لقيم السلم، العدل والأخوة...الخ.

" عندما انتهى من الصلاة، وضع الأمير الزربية على الأريكة و خرج عند المدخل حيث صالة الزوار لاستقبال ضيفه، قال مازحا، محتضنا مونسييور ديبوش:

- **مونسنيو ، جيد أنهم يتركوننا نصلي على الأقل و إلا لتحول هذا القصر إلى محشرة، أعتقد أن الصلاة لا تؤدي أحدا ، فهي ليست بيننا و بينهم و لكنها بيننا و بين خالقنا.**

- **لا اعتقد أننا وصلنا إلى هذا الحد أيها السلطان الكريم و إلا لن نتحدث عن كائن اسمه الإنسان، الإنسانية يا سيدي عبد القادر، استحقاق و ليس إرثا سهلا.**
- **معك حق، الاستحقاق يحتاج إلى مجهودات دائمة للوصول إلى تحقيقه ، ديننا يقول ذلك كذلك. يقضي الإنسان العمر كله بحثا عن تأكيد إنسانيته لأن كل ما يحيطه هو عبارة عن مزالق متعددة، عليه تفاديها بشهامة وعزة نفس."**[61]

فهذه الثنائية في شخصيات رواية الأمير، المنتقاة بعناية، تحسم البعد الخطابي الجمالي والأيديولوجي لروايات واسيني العرج؛ حيث تتحول هذه العلاقة الجدلية، السلبية والصدامية بين الأمير عبد القادر والآخر المسيحي (مونسينيور ديبوش)، إلى علاقة إيجابية منتجة لرؤى ثقافية وإنسانية، هي التسامح، العدل، السمو الحضاري، و الانتساب إلى قيم عليا أرفع من الواقع التاريخي المرير، هي الاشتراك في الحالة الإنسانية.

وكل ذلك يصب في بؤرة مركزية في العالم الروائي للأعرج، هي صناعة رواية ترفض التواطؤ مع التاريخ بتكرار نماذجه المنحطة. ولا هي نص للمتعة والترفيه، بتحويل النص الروائي إلى لعبة شعرية منفصلة عن الواقع. وإنما هي نص يكرس الكتابة الإنسانية، التي تطمح إلى صياغة "نمج إنساني مثالي"، تحاول من خلال أن تكون كما يقول الشاعر سبيلي "شظية من قصيدة كونية واحدة"[62]. تقترب منه كلما تعالينا على الواقع التاريخي المادي، وارتقينا إلى عالم الأفكار والمثل والشعر والجمال. ولهذا كان الروائي يكرر دائما، أنه يعيد صياغة التجربة الصوفية في نفسه وفي رواياته.

الهوامش:

1. Dugast portes Francine. Le nouveau Roman. Nathan. Paris 2001. P63
2. Mikhaïl Bakhtine. Esthétique et théorie du roman. Gallimard. 1978. P141.
3. Gérard Genette. Figures II. Seuil. 1969. P49

4. Roland Bourneuf. Réal ouellet. Univers du roman. Ed : Cérès. Tunis. P139
5. Ibid. 137
6. Ibid. p137
7. Georg Lukács. la théorie du roman. Gallimard.2009. P147
8. ينظر جابر عصفور نظريات معاصرة
9. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء.ط2. 2009. ص17
10. Georg Lukács. La théorie du roman. P79
11. Ibid
12. د. م. ألبيريس.الاتجاهات الأدبية الحديثة. تر: جورج طرابيشي. منشورات عويدات. بيروت-باريس. ط3. 1983. ص18
13. Dugast portes Francine. Nouveau roman. P27
14. Ibid
15. واسيني الأعرج. سيدة المقام. ص08
16. Dugast portes Francine. Nouveau roman. P65
17. Ibid .P65
18. Ibid. p26
19. Ibid. p25
20. Ibid. p63
21. Ibid. p63
22. Ibid. p72
23. Gustave Flaubert. Lettre à L. Collet. 16 Janvier 1852. Cité in : Roland Bourneuf. Réal ouellet. L'univers du roman. P47
24. Dugast portes Francine. Nouveau roman. P64
25. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. عالم المعرفة. الكويت. 1998. ص48

26. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص: 51

27. ينظر : عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية. ص 51و ما بعدها

28. Dugast portes Francine. Nouveau roman. P172

29. Ibid. P172

30. شلوميت ريمون كنعان. التخييل القصصي. (الشعرية المعاصرة) ترجمة: لحسن أحمامة. دار الثقافة للنشر و التوزيع. الدار البيضاء. 1995. ص ص: 49. 50.

31. المرجع نفسه. ص ص: 49. 50.

32. المرجع نفسه. ص ص: 49. 50.

33. المرجع نفسه. ص ص: 49. 50.

34. المرجع نفسه. ص: 42

35. Dugast portes Francine. Nouveau roman. P127

36. Franz Kafka. Le château. Librairie générale française. 2001. P49

37. واسيني الأعرج. شرفات بحر الشمال. دار الآداب. بيروت. ص:35

38. Michel Butor. Répertoire littéraire. Gallimard. 1996. P338

39. Gérard Genette. Figures II. P248

40. د. م. ألبيريس. الاتجاهات الأدبية الحديثة. ص59

41. Michel Butor. Répertoire littéraire. P338

42. واسيني الأعرج. البيت الأندلسي. منشورات الجمل. ألمانيا. ط1. 2010. ص:58

43. واسيني الأعرج. شرفات بحر الشمال. ص 10

44. واسيني الأعرج. شرفات بحر الشمال.ص ص10. 11

45. Michel Butor. Répertoire littéraire. P338

46. Gérard Genette. Figures II. P248

47. واسيني الأعرج. سيدة المقام.

48. Marc Angenot et autres. Théorie littéraire. PUF. 1989. P34

49. د. م. ألبيريس. الاتجاهات الأدبية الحديثة. ص12

50. المرجع نفسه.ص12

51. واسيني الأعرج. سيدة المقام.

52. واسيني الأعرج. شرفات بحر الشمال.

53. واسيني الأعرج. شرفات بحر الشمال.

54. Mikhaïl Bakhtine. Esthétique et théorie du roman.p145

55. Ibid.p145

56. Ibid.p146

57. واسيني الأعرج. سيدة المقام.

58. Roland Bourneuf. Réal ouellet. L'univers du roman. P171

59. Ibid.p172

60. واسيني الأعرج. شرفات بحر الشمال.

61. واسيني الأعرج. كتاب الأمير(مسالك أبواب الحديد).منشورات الفضاء الحر.الجزائر. ط1. 2004. ص ص:127.128

62. Gérard Genette. Figure I .Seuil.1966. P125