

أنماط الكلمة الروائية عند واسيني الأعرج فاجعة الليلة السابعة بعد الألف أنموذجا

أ. سيد علي شطي

جامعة يحي فارس - المدية - الجزائر

ملخص:

إنّ أنماط الكلمة الروائية عند واسيني الأعرج، اتّخذت مجموعة من الأشكال المتنوعة داخليا وخارجيا، في محاولة لبناء صورة البطل التي لا تتحدّد - إطلاقا - عبر الكلمة الغيابية التي تقدّم خلاصة نهائية عن الشخصية، لهذا فإنّ كلمة المؤلف لا تستطيع أن تُحيط بالبطل وتحصره من جميع الجهات، ولا أن تكمله من الخارج ولهذا أيضا لم نجد - في الرواية - صورة ثابتة للبطل قادرة على أن تُجيب عن سؤال "من يكون؟"، فقد نجد فقط أسئلة "من أنا؟" و"من أنت؟". وكل هذه الأسئلة تتردّد أصدائها في حوار داخلي غير منجز ومستمر

Résumé :

Les motifs du mot fiction chez wasini al araj, ont pris un groupe de diverses formes internes et externes, dans une tentative de construire une image du héros, qui est déterminé à ne pas - du tout - sur le sol par contumace offrant conclusion définitive sur le personnel, c'est le mot de l'auteur ne peut pas entourer un héros et le monopole de tous les côtés, et de ne pas être complétée de l'extérieur, et cela n'a pas non plus trouver - dans le roman - une image statique du héros est capable de répondre à la question: «Qui est-il», nous pouvons constater que des questions et "Qui êtes-vous?" "Qui je suis ?". Et toutes ces questions résonnent dans un dialogue interne inachevé et continue

تمهيد:

لقد كانت الرواية - خلال حقبة زمنية عريضة - موضوعاً لتحليلات أيديولوجية بطريقة تجريدية، ومجالاً لأحكام يصدرها الإعلاميون. فكانت تُدرس بطريقة سطحية فجّة دون انتهاج أي مبدأ تحليلي واضح، حيث "كان خطاب النثر الأدبي معتبراً وكأنّه خطاب شعري بالمعنى الضيق، فكان يُطبّق عليه بدون أي حسّ نقدي، مقولات الأسلوبية التقليدية المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية، أو أنّه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة" (ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ص 31). وقد اتسع هذا المجال النظري بشكل لافت خلال القرن العشرين تزامنياً وتعاقياً، فلم يعد البحث يقتصر في مجال نظرية الرواية على النقد الروائي، أو على الأبحاث ذات المنحى التّظري الخالص، بل أُضيف إلى ذلك المتن الروائي ذاته، وصار البحث ينصب أكثر على استخلاص نظرية الرواية من تشكيلات النصوص الروائية ذاتها. فمن جهة ظهرت مجموعة تحليلات أسلوبية لنثر الرواية، ومن جهة أخرى "بدأنا نشهد محاولات جذرية لفهم وتحديد التّردّد الأسلوبى للنثر الأدبي انطلاقاً مما يميّزه عن الشعر". (ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ص 32). وهنا يعتبر باختين الرواية شكلاً تلفيقياً مختلطاً وتشكيلاً هجيناً، يقبل دخول عناصر شعرية محضّة إلى جانب عناصر بلاغية متعدّدة، ولذلك يمكننا اعتبار الرواية هي "التّنوع الاجتماعي للغات، وأحياناً للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً. وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية وتلفظ متصنع عند جماعة ما، ورطانات مهنية ولغات للأجناس التعبيرية وطرائق كلام بحسب الأجيال والأعمار والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة وإلى لغات للأيام الاجتماعية والسياسية". (ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ص 33).

1 - مبدأ الحوار في رواية الفاجعة: لقد تأسّس الخطاب الروائي في نص فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف من خلال مبدأ الحوار الذي كرّسه باختين عبر كتاباته النظرية المتعدّدة، حيث جسّد ذلك عبر عدّة نصوص متداخلة فيما بينها لدرجة أنّه يصعب - في كثير من الأحيان - الفصل بين نص مُدرج وآخر، إذ جاء

البناء - فيها - محكم السبّك، متعدّد الأصوات والعوالم. واللافت للانتباه أنّ أول علامة للحوار أقامها الروائي مع لغة الآخر، كانت عبر استثماره للنص التراثي "ألف ليلة وليلة"، بداية من العنوان ومرورا بالشخصيات وانتهاء بالزمان.

إنّ هذه العلاقات الحوارية كانت بمثابة المدخل لمجموعة من الحوارات الأخرى التي خلقت نسيجاً من التبادلات الدلالية والرمزية، ذات الأهمية البالغة في التخييل الروائي الذي تكون اللغة مجاله وفضاءه. فإذا كان أساس الصراع على مستوى نص "ألف ليلة وليلة" يكمن في التمسك بالحياة عن طريق تزيف التاريخ وإخفاء الحقيقة أو السكوت عن أهم جوانبها، فإنّ وجه الصراع الحقيقي في نص **الفاجعة** يأخذ طابع الموت عن طريق سرد الحقيقة وكشف الزيف التاريخي "ها قد عدنا إليك نسأل مجلداتك التي كتبت بماء الذهب وجلدت بالقاطيفا والمخمل بألف لون ولون. ماذا فعلت بالحرف الوهاج؟؟؟ إنه يقف عارياً خجولاً بعد أن سقطت عنه كل الألوان التي خبأته وراءها. هي الحقيقة يا صاحبي التي تأكل كل شيء ولا تؤكل بسهولة. نجرت قلمك القصبي تماماً كما كان يفعل معظم وراقي الدواوين كتبت وأنت تضع كيس النقود الذهبية في جيبك." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ج 1 ص 25).

ويواصل واسيني خطابه الروائي الذي يتجسد - غالباً - في ثنائية الحياة / الفناء كمحاولة لتحطيم عنفوان الموت الذي يحاصره ويطوق كيانه، فيعتمد إلى السخرية من الوقائع التاريخية المزيفة. محاولاً - في الوقت نفسه - تلميع بعض الزوايا المغيبة والسكوت عنها بعيداً عن سلطة التاريخ الرسمي. "واتفق الوراقون والبراقون والسرّاقون، والوراقون والصفاقون، يسندهم الحاكم الرابع من بعيد بظلاله الوافرة ومسحة يده الكريمة التي لا تطالها النار الحارقة. تأمر الجميع على حذف حرف الواو، حرف الفقراء من الآية فتقطع الصلة بينها وبين السابق أي القسم الأول من الآية، وشكلت لجنة من الوراقين الكبار الذين تخرّ الأمة لكلامهم المرصّع بالصدق كما يقولون." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ج 1، ص 26). كما ينتقل هذا الصراع من مستوى الخطاب إلى مستوى الأفعال والشخصيات، وفي هذا المستوى ترتكز الرواية على صوتين مختلفين:

- أ / صوت خارجي يمثله الآخر المجسد لقوى الشر والطغيان وتزييف الحقائق وتكريس مبادئ التاريخ المعطوب "ما الذي تغير داخل هذه المدينة التي ينخرها الحزن والخوف من المجهول. لا شيء. السرقة. القتل العلني. الاختطافات التي لا تتوقف. الكلاب تغض الغادي والرائح. النباح يزداد ضراوة، الصراخات تزداد وكلما نزلت الظلمة تزداد اقترابا بشكل غريب. ماذا بقي؟؟ التاريخ مل من تدوين الكذب والحزن والجراح التي تعفنت. لا شيء تغير في هذه البلاد. نفس الرتابة ونفس القلق." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ج 1 ص 218 - 219).

- ب / صوت داخلي تُمثله الذات التي صُدمت بالواقع المرّ فكانت الفاجعة التي استمرت طويلا ولم تتوقف ! نعم إنها صرخة البشير الموريسكي الذي وجد نفسه وحيدا يُصارع في اتجاه الموت المحتوم، لا أمل له سوى ذاكرته المتجددة: "بدأت خيبة الأمل ترحف باتجاه قلبي وانطفأت فجأة الصورة القديمة التي صنعتها للبلاد الأخرى. في لحظة واحدة انسحق الفردوس المفقود الذي ظلّ يملأ الأسواق زمنا من الدهر. حي البيازين الغرناطي يحفظ كل التفاصيل (...). لا أستسلم لهذا الموت البطيء الذي بدأ يسيل على الجسد كالقطران الساخن. الزمن يجب أن لا يتوقف عند هذه الحدود الضيقة مثل خرم إبرة عمياء." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ج 1 ص 30).

هذا، واستنادا إلى وضع الكلمة الاجتماعي في علاقتها مع غيرها من الكلمات يتحدث باختين عن حياة الكلمة في الرواية، إذ أنّ "الكلمة تعيش خارج ذاتها في توجّهاً الحي إلى الموضوع، فإذا غفلنا عن هذا التوجّه حتى النهاية، لن يبق بين أيدينا إلا جثة الكلمة عارية، لا نستطيع أن نعرف منها شيئا، لا عن وضع الكلمة الاجتماعي ولا عن مصير حياتها." (Mikhaïl Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, p 31) ذلك أنّ اللغة ليست نسقا مطلقا وبنية ثابتة، بل هي اللغة الملفوظ، تلك اللغة التي تتأى عن دلالة المعجم، لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية، فتقوم بوظيفة الكشف عن أنماط العلاقات القائمة بين الشّخص وعن الغاية التي يبطنها كلامهم وأفعالهم. يقول باختين في هذا الصّدّد: "إنّ الرواية

ككل، ظاهرة متعدّدة الأسلوب واللّسان والصّوت، يعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللّامتناسية التي توجد أحيانا على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعدّدة. (ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ص 32). ومن هنا فإنّ أهمّ شرط لوجود اللّغة واستمراريتها عبر التّاريخ يكمن في الممارسة اللّغوية، فإذا كانت الكلمة لا تُتجزأ إلاّ من خلال توجهها إلى الآخر " فإنّ اللّغة لا تعيّن إلاّ في أشكال تبادلها الاجتماعيّة. فالفرد لا يتكلّم إلاّ من خلال كلام آخر والآخر لا يرسل الكلام إلاّ بسبب كلام وقع عليه. تأخذ اللّغة في حقل التّبادل الكلامي الملازم لها، شكل سيرورة مفتوحة قوامها التّنوع الكلامي الصادر عن بشر أحياء، لهم شروطهم الاجتماعيّة المشخصة المختلفة. " (فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربيّة، ص160).

2 - أنماط الكلمة في رواية الفاجعة: إنّ أوّل نمط نثري من أنماط الكلمة التي استخدمها الرّوائي واسيني الأعرج في روايته **الفاجعة** يكمن في مختلف أوجه الأسلبة الباروديّة، والتي وظّفها بغرض خلخلة النّمطي / السائد والرتابة المقرّفة التي تسكن الكثير من الوقائع التّاريخيّة المغلوطة أحيانا، أو المسكوت عنها أحيانا أخرى، وهوما جعله يعقد الكثير من المقارنات الضّدية التي تُبرز دائرة الصّراع بين مختلف الشّخصيات التي تتطاحن أفكارها وتتصارع رؤاها على مستوى الحدث / الفعل الروائي، وفق ثنائية ضدية تتجلى مثلا بين معاوية وأبي ذر الغفاري، يقول البشير الموريسكي: "آه يا معاوية، أنت تعرف أكثر من غيرك أنّك لا تستطيع أن تغبّر من مجرى الأحداث أبدا، ولا حتى أن تتفكّ نفسك من التّهلكة الحتميّة. سيبقى كل شيء يواجهك بحضوره الأبدي. أنت نفسك لم تتصوّر فيها اللّحظات الأخيرة وهي تستل منك حياتك خيطا خيطا، تصوّر هذا الزّمن الذي لا يرحم وقد قادك بسرعة البرق إلى آخر أيامك" (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ج 1 ص31). هذه الثّنائية الضّدية التي عُقدت بين معاوية وأبي ذر - كإحدى المحطات الهامة في سرد أحداث الرواية - سلبية ثنائيات ضدية أخرى، أُقيمت بين عدّة شخصيات فاعلة على مستوى الحركة السّردية، ومن أهمّها ما جاء بين الشخصيات: شهرزاد / دنيا زاد / شهریار، إذ أنّ التّعلّق النّصي الذي تمّ عند هذا المستوى في النّص اللاحق، هو كون

رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" تُحيل منذ البداية إلى دنيا زاد وإلى الملك شهریار، لكن الموضوع الذي يتم عرضه يتمثل في حالة انفصالية أولى، وهي عدم معرفة شهریار بما خبأته شهر زاد من أخبار، وتحولها إلى حالة اتصالية وهي حكي دنيا زاد وكشفها لهذا الأمر المخفي والمجهول. ويتضح لنا هذا من خلال ما جاء على لسان شهریار الحفید: "كل شيء يقف ضده. كان يجب أن يتوقف سرد الحكاية عند الليلة الألف، لكنه أصرّ على تمديد لها ليلة أخرى لسماع النهاية. شُغف بالليلة الواحدة بعد الألف لكنه ظلّ حزيناً، لأنه شعر في لحظة من اللحظات، أنّ شيئاً كان مُخبئاً عليه. دابة الغواية في ذلك الزمن البعيد، شهر زاد لم تحك ما كان يجب أن يُحكى. خبأت عن سابقي الحقيقة التي كان يجب أن يعرف." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ج 2 ص 258). كما ورد على لسان الراوية دنيا زاد - كمعارضة ساخرة - ما روته شهر زاد التي تمثل في النص السابق قيم الكذب والتفريق، حيث قامت بإخفاء الحقيقة وتزييفها "في الحقيقة يا سيدي، تقول دنيا زاد التي جفّ ريقها، هذه القصص لم تروها شهر زاد لأنها كانت تخاف من عظيمها أن يسمل عينها، لأنه كان يتعطش طلعة الحاكم الرابع (؟؟؟). كانت تحفظها عن ظهر قلب، لكنها عندما تصل إليها، تخدم الجلسة وتوجّل النّمتة إلى الغد، وفي الليلة الموالية تسترسل في كذبة جديدة بعيداً عن الحقيقة." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ج 1 ص 38). هذا، وتعارض هذان الشخصيتان مع شخصية الملك شهریار، والذي يُعتبر كَمري له من الدرجة الأولى، سواء في حكاية ألف ليلة وليلة : "قالت دنيا زاد لأختها: يا أختي ائمني لنا حديثك قالت حباً وكرامة إن أذن لي الملك في ذلك، فقال لها الملك أحكي. فقالت: بلغني أيها الملك السعيد أنه لما ... " (ألف ليلة وليلة، ج 1، ص 10). أو ما جاء في النص اللاحق 'الفاجعة' حيث يحتل شهریار الحفید نفس المرتبة من المشاركة في الأحداث: "ينظر شهریار بن المقتدر، بعيون جاحظة إلى وجه دنيا زاد، المنغمس في تفاصيل الرواية التي بدأتها وهي مُصرة على إنهاؤها، حتى وإن كانت في النهاية نهايتها. دابة الغواية أختها، اختصرت من الحكاية ما كان يجب أن يُروى." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج 1، ص 152).

هذه الشخصية المروي لها - في النصّ اللاّحق - تتخذ طبيعة المعارضة الساخرة مع الشخصية المركزية في الرواية / البشير الموريسكي، هذا الاسم الذي يحمل رموز البشر ودلالات الانتصار، يبحث عن الحقيقة المدفونة وعن أسرار الحروف الوهاجة، لهذا فهو يكوّن مع ثنائية ضديّة مع الملك شهريار بن المقتدر الذي كان "يحلم بأن يظهره مجنوناً أمام المشاهدين، وكان يطبّق حرفياً تعاليم أصدقائه، في محاولة لاستثمار حضوره ديمقراطياً. ولكن يبدو أنّ النتائج كانت عكسية تماماً، بل دفعت بالكثير من الناس في اليوم الموالي إلى الوقوف في محيط القصر، والمطالبة بإطلاق سراحه." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ج 1 ص152).

لننتقل الآن إلى نمط آخر من أنماط الكلمة النثرية عند الكاتب الروائي واسيني الأعرج عبر روايته الفاجعة، ونقصد بذلك الكلمة المباشرة الموجهة إلى ما هو ملموس ومباشر، الكلمة التي تصوّر وتُخبر وتُعبّر من زاوية وظيفتها المباشرة، "إنّ الكلمة المباشرة والموجهة إلى ما هو ملموس، تعرف نفسها فقط ومادتها الملموسة التي تحاول هذه الكلمة أن تكون مكافئة لها. وإذا ما كانت الكلمة في مثل هذه الحالة ن تحاكي أحدهم أو تتعلّم عند أحدهم فإنّ هذا لا يُغيّر من جوهر القضية شيئاً: إنّ ذلك بمثابة الصقالات التي لا تدخل في التكوين المعماري، رغم أنّها ضرورية وتدخل في حساب المهندس المعماري." (ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 271). ولتوضيح ذلك نأخذ الفقرة الآتية: "قيل الكثير عن البشير الموريسكي الأخير، وحتى هو عندما عاد من الكهف اندهش في الكثير ممّا سمعه من أفواه القوالين الذين لا يعرفون إلّا رواية الحقيقة كما يحسّونها." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج 1، ص 8). إنّ المعالجة البيانية لهذا التعبير، تنسجم واتجاه دلالتها المباشرة والملموسة، حيث يُعبّر المؤلف - هنا - عن وجهة نظره بطريقة مكافئة لمادة الكلمة الملموسة في حدودها الإدراكية والفنية. فالبشير الموريسكي عاد من الكهف، ثم اندهش لما سمعه من أفواه القوالين، وهنا تُحدّد الكلمة المباشرة عن طريق وظيفتي الإخبار والوصف، ثم التأكيد كمرحلة فاصلة تجعل من الكلمة المباشرة للمؤلف "معبرة، وقوية، وقوية

وأنيقة من زاوية وظيفتها المباشرة والملموسة، وأن تعني شيئاً ما، وتعبر عن شيء ما، وأن تُخبر بشيء ما." (ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 273).

وإلى جانب كلمة المؤلف المباشرة والموجهة توجيهها ملموساً، نجد شكلاً آخر من أشكال الكلمة التي تُعرف بالموضوعية أو الكلمة المصورة التي لها دلالة ملموسة ومباشرة، غير أن ذلك لا يجعلها في مستوى واحد من كلام المؤلف، بل تفصله عنه مسافة ما، ومن ذلك ما جاء في هذه الفقرة :

"سلاماً أيتها الدنيا الغالية التي صارت ذاكرة.....

سلاماً أيها البحر المنسي في قلوبنا.....

سلاماً أيها الموج، لقد كنت سيد الشهداء المحبين، وألفة للهاربين من موت الجوع والرمال. سلاماً، فملحك لا يخون إلا الخائنين." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، ص 249).

إن كلمة البطل المباشرة تعالج بالضبط، على اعتبارها كلمة غيرية، أي بوصفها كلمة تعود إلى شخصية حُددت بطريقة وصفية أو نموذجية، تدخل في إطار فهم المؤلف. غير أن درجة موضوعية كلمة البطل المعبر عنها، يمكن أن تكون متباينة إذ "العلاقة المتبادلة بين كلام المؤلف وكلام البطل، يبدأ بالاقتراب من العلاقة المتبادلة بين نوعين اثنين من الردود داخل الحوار، وذلك قياساً إلى تقوية التوجه الملموس والمباشر الخاص بكلمات البطل، وإلى التقليل من موضوعيتها بما يتناسب وتلك التقوية." (ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 274). هذا، وقد تتداخل كلمة المؤلف مع الكلمة الموضوعية للبطل، ولكن ليس على وجه التطابق: "مدّ البشير الموريسكي يده إلى التربة، حمل حفنة منها ثم مسد بها على وجهه الحزين. أينك أيها الحنين !!! أينك أيها الوطن الذي يسرق ويباد ويغتصب ألف مرة ومرة بين الإغفاءة والإغفاءة. هل بقي شيء يستحق الذكر، يتجاوز سحر هذه التربة ونبلها الذي لا يفنى." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، ص 253). إن هذه الخصوصية، وتلك المسافة التي يبتعد بها الكاتب عن أقوال البطل أو يقترب، يمكنها أن تقدّم بدرجات وسمات مختلفة. ومهما يكن فإن ذلك المنظور

وتلك الرؤية للعالم الخاصين بالآخرين، يقودهما الكاتب ويوجههما بسبب إنتاجيتهما وقدرتهما على إظهار موضوع التشخيص بشكل جديد.

إضافة إلى ما ذكرناه، يمكننا أن نضيف شكلا جديدا لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية، ويتعلق الأمر بأقوال الشخصيات التي تعتبر بصورة أو بأخرى "أقوال الآخرين في لغة أجنبية، تستطيع أن تكسر نوايا الكاتب وأن تكون بالنسبة له إلى حد ما، بمثابة لغة ثانية" (ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 74). وسنتوقف هنا عند بعض الأمثلة من التعدد اللساني الخاص بأقوال الشخصيات المتناثرة في رواية الفاجعة: "كانت ملامح الليلة السابعة قد بدأت بدون أن أعلم بها. وقد استمرت لوحدها ثلاثة قرون وتسع سنوات بالتمام والكمال في التقويم الهلالي في الحقيقة لست متيقنا أنني نمت في الزمن الذي تلا خروجي من الصراط المستقيم، لأن ما حدث لي، وما رأيته كان حقيقة." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، ص 248). إن هذا القول المنسوب إلى الشخصية المركزية، يمثل شكلا من أشكال الخطاب المباشر، المدرج ضمن سياق الكاتب الذي يحدد دور الشخصية باعتبارها عامل تضيد تراتبي للغة الرواية، ولإدخال التعدد الصوتي الذي يسمح بالتلازم عضويا وتناسقيا بين المونولوج الداخلي للشخصية وبين سياق الكاتب: "من علمك أن تصدق أن ما حدث كان مجرد وهم كما رواه لك فيما بعد أصدقاء الحكيم. لقد رأيت كل شيء بعيونك المتعبة، بعيونك لتي يأكلها الدود كما كان دائما يقسم الغرناطيون، لقد لمستته بقلبك، عشته حتى الألم، هو بكل قسماته ووجهه الخمرى المشعشع مثل وجوه الأنبياء." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص 17). ويواصل واسيني عرض الحوارات الداخلية للشخصية، فيقول على لسان البطل في مونولوج داخلي، يُقيم حوارا خاصا بالرواية داخل بنيات لها مظهر مونولوجي: "يا الله، هل أصدق أم أضرب رأسي على أقرب جدار من هذا الكهف الذي طُلّي بالتربة الحمراء وكأنه بقايا مدينة رومانية؟؟؟ يبدو أنني قضيت أكثر من ثلاثة قرون مدفونا تحت الأرض ويحاول إقناعي بقصص كان يحكيها أزالام محمد الصغير." (واسيني الأعرج فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج1، ص 65).

ولمّا كان إدخال تنوّع وتعدّد الأصوات داخل الرواية، يتم - أساساً - عن طريق خطابات الشخصوس ومن خلال حواراتها، فإنّ هذا التعدد اللساني الاجتماعي، يكون أيضاً متأثراً داخل خطاب الكاتب وحول الشخصيات في تحديد زوايا النظر المختلفة والمحدّدة للمنطق الخاص بها، والتي تنتمي إلى أكثر من بيئة وطبقة وزمان. وانطلاقاً من هذا الأساس، وبعد معاينتنا لمختلف أوجه التعدد الصوتي المدرج في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، يمكننا أن نقسّم الأصوات في نقاط أساس على النحو الآتي:

أ - / : **البشير الموريسكي**: بوصفه ساردا أساسياً وناظماً داخل حكاية، يُمثّل صوت الذاكرة المغتصبة من قبل محاكم التفتيش المقدّسة، وصوت سرد الحقيقة كما هي، لا كما دونتها أقلام المؤرخين واحتوتها كتب التاريخ المزيّقة، يقول الراوي: "ليكن. لو يعاد التاريخ ألف مرة إلى الوراء، وهو لن يعود أبداً حتى ولو شاء الناس، لن أكون إلاّ البشير الموريسكي المليء بالحنين والمتحرّق على إلى الحقيقة التي عُدت من أجل استعادتها، أو خسران نفسي ثانية." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، ص 327).

ب - / : **شهریار حاکم مملكة نوميدا - أمدوكل**: يُمثّل صوت الانهزام والضعف وحب الالتصاق بكرسي الحكم، وهو عيّنة عن حكام اليوم بمنطقهم الميكافيلي وأنانيتهم المفرطة في حبّ الذات وقهر الآخر. يقول الموريسكي واصفاً إياه: "تعلّم من أجداده كل أساليب القتل والتعذيب، وحتى عندما فرّ فيما بعد بزمان طويل، واجهه ابنه بالسكين، كان وزيره المخلوع الطاووس بن أمّه، أوّل من اندفع باتجاه دهاليز القصر والمخازن، فوجدها مملوءة بالجثث." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج 1، ص 220). كما يُمكن أن يُمثّل - إضافة إلى ذلك - صوت السّذاجة والبلادة والغباء، فبعد أن انتظر طويلاً دنيا زاد لسرد نهاية الحكاية، ثمّ التخلّص منها، اعتقاداً منه بنجاح خطّته، يتفاجئ بخطة موازية تتفّذها دنيا زاد ببراعة فائقة، وبإيعاز من الأصدقاء الأجانب، يتقدّمهم الابن قمر الزمان (ابن المؤرخ): "كان الزّمن يمرّ بسرعة، رأى وجوهاً مظلمة من كل الجهات، حين رأى الباب مفتوحاً، ركض باتجاهه مُغمض العينين، وهو يتمنى عندما يفتحهما

يجد كل شيء قد انتهى. مجرد حلم، مجرد كابوس؟؟!! .. مُزعج، وعندما وصل على الباب وقبل أن يفتح عينيه وجد الكفان يقف امامه وجها لوجه، وقبل أن يدفعه ليخلي له المكان، كان الكفان قد أدخل نصله الطويل في صدره حتى تكسرت شفرة الرأس على الحائط المقابل." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ج2، ص 461 - 462).

- ج /: دنيا زاد: تُمثّل صوت الذّهاء والمكر واستعمال الحيل المتنوعة للوصول إلى هدفها، وسيلتها - في ذلك - اللعبة اللّغوية والتّشويق، مع استخدام الإغراء الجنسي، وقد وصلت إلى تحقيق برنامجها وبأقل الخسائر: " أرجوك توقفي يا دنيا زاد. أشعر بالتعب والحرقة. قالها ثم مدّ يده باتجاه نهديها النّافرين من تحت لباس النّوم الفضفاض، واليد الأخرى زحلقها باتجاه فخذها، وحاول أن يقبلها على ظهرها، طاوخته في البداية ن ثم فجأة امتقع لونه، وكأنّ خيطا من الموت ملأ عينه. مدّ يده تحت الوسادة، دفعته بقوة ونهضت من مكانها. أعرفك يا ملكي العزيز، لم تجد السّكين الحادة من الجهتين لقطع رأسي، شفت، دائما تأتي متأخرا، حتى في لحظات يقينك لن تجده، هو عند غيرك يا سيدي!!؟؟". (واسيني الأعرج فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج2، ص 458).

- ج /: ماريانة، ماريوشة: تمثّلان صوت الحنين والتّأييد والمساندة في رحلة وعذابات البشير الموريسكي الذي يقول:
"ايه يا لالة ماريوشة!!

آه يا خويا المجدوب، القلب ممتلئ

يا الله، انتبهت إلى ملامحها، كلّ ما فيها يوحي أنّها غجرية هربت من الطّوقس المغلقة إلى أفق لا تحدّه لا أرض ولا سماء، جاءت إلى هنا بعد أن تركت حبّها وحياتها الأولى وأصدقاءها، بينها وبين ماريانة شبه الدّم والنّجوم، شبه رغبة الولادة عندما تقف في الحلق، شبه اللحظة الفاصلة بين الموت والحياة." (واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ج 1، ص 205).

- د /: عبد الرحمن المجدوب: ينطق بلغة التّصوف وأسطرة المحكي، ويُعدّ بمثابة صوت الذّاكرة الجماعية الذي يضيف طابع الأسطورة على الوقائع والأحداث

والعلائق، يُسميه السّارد 'آخر الوراقين'، جاء على لسان الرّاعي ما يلي: "بإمكانك أيّها الفاضل أن تتعرّف على ما تبقى من قصّتك عندهم، وعند آخر الوراقين ... الرّجل الفذ والطّيب سيدي عبد الرحمن المجدوب، يملأ الأسواق والدّنيا بوهجك وحضورك، إنّهُ يروي كلّ شيء يتعلّق بقصّتك." (واسيني الأعرج، فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف، ج 1، ص 66).

- هـ / : **العلماء السّبعة**: يُمتلّون صوت الحكمة والتّريث والدّفاع عن المدينة وأهلها إلى آخر نفس، انتظروا طويلا طهور الموريسكي لمعرفة نهاية القصة والانطلاق لدكّ الجمليّة وأذناها. يقول أصغرهم: "أبقي شيء في القصة يا سيدي لم يُحك بعد ؟؟؟"

العذاب الكبير لم يُقل بعد، لم نتعلّم من صنعة الأسواق والقوالة إلّا الصدق، حتى عندما يقف هذا الصّدق ضدّنا. أنهكناك أيّها الرّجل الطيب. اعذرنا، فقد انتظرناك طويلا، نحن نعرف جزءا كبيرا من نهاية القصة، نعرفها بالإحساس أو كما رواها الأولون من ذوي الحكمة والرّزانة والوفاء." (واسيني الأعرج، فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف، ج 1، ص 118).

- و / : **الأصدقاء الأجانب**: صوت الاستشراق المستبدّ، وصوت الانتهاز والوصوليّة وتسلق الآخر، بُغية المحافظة على المصالح الفرديّة. وصفهم الملك شهياري - في مرحلة متقدمة من سرد أحداث الرّواية - وبعد إجراء المقابلة المتلفزة بينه وبين البشير الموريسكي قائلاً: "أصدّقائي الشماليون (الأوروبيون) أخطأوا في تقييمهم، كنّا نريده أن يظهر مجنوناً للآخرين، ولكننا ظهرنا كأننا كنّا المجانين !! لو خرجوا إلى الشارع لعرفوا الحقيقة، لكنهم يظلّون رابضين هنا بالقصر، يتأمّلون الصّغيرة والكبيرة، أبناء الحرام، حتى هم يجب أن نقولها لا يعرفون إلّا النّقط والذهب." (واسيني الأعرج، فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف، ج2، ص389).

خاتمة: إنّ ما يجلب الانتباه - حقا - في رواية **الفاجعة** لواسيني الأعرج، هذا التنوع الهائل في أنماط وفي تعدّد أغراض الكلمة، فبالإضافة إلى أنّ هذه الأنماط والأغراض تُقدّم في أكثر أشكالها التعبيرية حدّة، تسود بوضوح الإشاعة الكاملة للحوارية في جميع عناصر العمل الأدبي دون استثناء، إذ يُشكّل هذا المبدأ اللحظة الجوهرية في خطة المؤلف، وهكذا "فإنّ مجموعة من الكلمات تكون لها يد مباشرة في الحوار الداخلي للبطل، أمّا المجموعة الأخرى فتكون بمثابة الطّاقة الكامنة، ينبئها المؤلف بطريقة حيث يكون بإمكان صوت البطل نفسه ووعيه أن يتمكّن منها، كما أنّ نبرتها لم تتقرّر مقدّما ولهذا فقد ترك لهذه النّبرة مكان حرّ." (ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 374). ولهذا، فقد اتّخذ واسيني من الحوار هدفا بذاته وليس مجرد وسيلة عابرة، حيث يتخلل الحوار كل أحداث الرّواية، بل يعتبر هو الحدث نفسه.

هذا، ويمكننا أن نسجّل قيام **الحوار** في نص **الفاجعة** بأكثر من وظيفة، فإلى جانب قيامه بالعملية التواصلية بين شخصيات الرّواية والإدلاء عن أفكارها ومعتقداتها ومواقفها الحياتية، يضطلع الحوار بمهمّة صياغة أسئلة الكينونة وأسئلة الهوية والذّات، في رحلتها نحو الغير وتمثّل وقوف الـ "أنا" في مواجهة الـ "الأخر".

لقد قدّمت لنا معالجة هذه الرواية إمكانيّة إنتاجية في تقديم نص جديد، تأسّس على قاعدة استلهم النصّ السردي القديم، واستعاب تمظهراته الدّالة، ثمّ إعادة هيكلتها بشكل حوارى ساعد على تجسيد التّراث في الواقع، وعمل على إنجاز قراءة للموروث التّاريخي، بناء على ما يقتضيه الواقع ويتطلبه المستقبل. ولا شكّ في أنّ قيام الرواية على مبدأ التعدّد اللّساني المدرج بأشكال مختلفة ومتنوعة، أفاد في تكثيف أنماط وأشكال الكلمة الرّوائية عند واسيني الأعرج، ممّا أدّى إلى خلق خطاب ثنائي الصوت، أفاد في تفسير التّعبير عن نوايا الكاتب داخل دائرة الوعي الإنساني المفكّر والمجال الحوارى لوجود هذا الوعي بكل ما فيه من عمق وخاصيّة نوعية.

قائمة المصادر والمراجع:

- 1 - واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "رمل المائة" ج 1، المؤسسة الوطنية للكتاب 1993.
- 2 - واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "رمل المائة" ج 2، المؤسسة الوطنية للكتاب 1993.
- 3 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، 1987.
- 4 - Mikhaïl Bakhtine , Le Marxisme et La philosophie Du langage, les éditions de minuit, paris 1977.
- 5 - فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1999 .
- 6 - ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر 1986 .