

حواريّة الأجناس، سمات التّشظّي و تفاعل الهجين في رواية "رمل الماية" -الشّعر أنموذجاً

أ. سعاد مزيان

جامعة باجي مختار-عناية

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى البحث عن الآليات التي تحقّق للرواية الجزائرية الجديدة حواريتها، وتنأى بها عن أن تكون رواية سمتها الأحادية والانغلاق.

وقد تحدّد اختيارنا في عمل روائيّ لواسيني الأعرج عُدّ ملمحا جوهريّا في إنتاج الأعرج الرّوائي، تمثّل في " فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف -رمل الماية". نسائله ليحاورنا بما توّسل به صاحبه من عناصر غير متجانسة أسهم تفاعلها في تشكيل فسيفساء نصّه وجعله نصّا روائيا حواريا تجريبيا سمتته الانفتاح، مهمّة القارئ استكمال الفراغ فيه. وبما أنّ سمات الحوارية الرّوائية متعدّدة وحضورها في "رمل الماية" غنيّ وكثيف، قصرنا تلمّسنا لها في صور حضور جنس من الأجناس الأدبيّة المتخلّلة في الرواية هو الشّعر. فيم تمثّلت؟ وكيف وُظّفت؟

الكلمات المفتاحيّة: حواريّة - تجريب - أجناس - شعر - تعدّد - لا تجانس - فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف.

تمهيد:

عرفت الرواية العربية محطات عديدة انتقلت من خلالها من التقليد إلى التجريب الذي مسّ مستوياتها الشكلية والموضوعاتية، بحثاً عن بناء متن روائي يتماشى مع تحولات التطور المتسارع في حياة الإنسان وفكره، ولغته وأدبه.

وقد كان التجريب من بين أبرز التقنيات التي اعتمدها الروائي في الرواية الجديدة لتمكينها من التعبير عن واقع مجتمعه بآلامه وآماله من خلال شحنة من الفن والإبداع يصور بها الواقع بطريقته. وقد كان التفاعل النصي من المظاهر الملموسة في التجريب الروائي، أتاح للرواية أن تحقق صوغاً حوارياً يتألف فيه المكون الأدبي بمكونات أخرى لتقديم الحدث وتشخيصه بكسر بنية الرواية التقليدية، وباللعب على مستوى اللغة من خلال تعددها، وبامتصاص الأجناس الأدبية و غير الأدبية الممكنة.

1- الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج:

يعتبر الروائي "واسيني الأعرج" من أبرز الأقلام الجزائرية التي اضطلعت بمهمة التجريب الروائي من خلال مختلف أعماله، وقد انكشفت ملامح ذلك بخاصة في روايتيه المتصلتين "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" (1993) و "المخطوطة الشرقية" (2002). هاتان الروايتان اللتان نقل فيهما واسيني الأعرج مظاهر تحول الواقع ومآسيه وفواجعه؛ فكانت فاجعة الليلة بعد الألف تعرية للتاريخ وكشفاً للمخفي منه وفضحاً للمزور والمزيف فيه، لخصّ فيها "واسيني الأعرج" مظاهر تعدد الأديان وصراعهما والقتل والبحث عن الحرية، وسقوط الأندلس وبيع محمد الصغير لغرناطة، فعبرت الرواية عن امتداد الماضي في الحاضر وعدم القطيعة بينهما، حاضر مثله "البشير الموريسكي" في زمن مطلق امتدّ من بعد الليلة الأولى بعد الألف إلى الليلة السابعة بعده دون أن يتقف عندها.

و جاءت شخصية "البشير الموريسكي" مجسدة لصوت الرّفض المجابه لجبروت الديكتاتوريات المتعاقبة التي زوّرت التاريخ و حرّمته كشف الحقيقة، وهي الحقيقة التي يصرخ سيدي عبد الرحمن المجدوب بالمطالبة بكشفها:

"أيّ تاريخ يا مساكين، التاريخ الذي نرويه في السّاحات؟؟ أم التاريخ الذي يزوره الوراقون في القصور؟؟" [...]

هذا تاريخ الوراقين يا أبناء الزّانية الرّخيصة. أنا لا أتحدّث عن هؤلاء. أتحدّث عن الذين يموتون جوعاً و بلادهم تلد الخبز والماء، عن النّاس الذين يعيشون في الظّلام وشوارعهم يملأها النّور. الذين يموتون عطشاً، و بلادهم تشتكي من الفيضانات. لا أتحدّث عن الوراقين أتحدّث عن الجرح، [...] لا يهمني تاريخ الوراقين الذي يكتب بماء الذهب المعشّق بقشور الرّمان و العطر النّادر تهمني العيون التي ترى قلبي ولا أراها إلا بصعوبة.⁽¹⁾

إنَّ اللَّيْلَةَ السَّابِعَةَ لَيْلَةٌ لَا مَتْنَاهِيَةَ مَا دَامَ الْوَضْعُ الَّذِي عَبَّرَتْ عَنْهُ لَمْ يَتَغَيَّرْ، وَ مَا دَامَ الظَّلْمُ لَمْ يُقْضَ عَلَيْهِ بَعْدَ. وَ فِي سِيَاقٍ مُشَابِهِ، جَاءَتْ الْمَخْطُوطَةُ الشَّرْقِيَّةُ لِتَحْكِي عَنِ التَّارِيخِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ وَ عَنِ الْحَلْمِ الْعَرَبِيِّ الْمُقْمُوعِ، الْمُنْتَظَرِ لِمَالَاتِ التَّحَقُّقِ، وَ هِيَ بِهَذَا امْتِدَادٍ لِنَصِّ الْفَاجِعَةِ.

لَقَدْ نَجَمَ عَنِ وَضْعِ الْمَحْنَةِ الْمَشْحُونِ بِالْفَوَاجِعِ فِي الْجَزَائِرِ حَرَكَةٌ وَاعِيَةٌ مِنْ أَجْلِ التَّغْيِيرِ جَسَدَهَا وَاسِيْنِي الْأَعْرَجِ - مَعَ رَوَائِيَّينَ آخَرَيْنِ غَيْرِهِ - مِنْ خِلَالِ الطَّبَقَاتِ الْمُتَبَايِنَةِ الَّتِي تَتَوَاشَجُ أَصْوَاتُهَا مِنْ أَجْلِ الرَّفْضِ؛ رَفْضِ الْهَيْمَنَةِ الْأَحَادِيَّةِ، وَ رَفْضِ التَّحْرِيفِ وَ التَّزْوِيرِ. وَ زَادَتْ الْحَاجَةُ إِلَى الرَّفْضِ مَعَ الْعَشْرِيَّةِ السَّوْدَاءِ الَّتِي أُدْخِلَتْ فِيهَا الْجَزَائِرُ دَوَامَةً مِنَ الدَّمِ وَ الظَّلَامِ، وَ مِنَ الْعَنْفِ وَ الْخَوْفِ، مَتَاهَةً مِنَ الزَّيْفِ غَيْرِ الْمُنْقَطِعِ، تَصَدَّى لَهَا وَاسِيْنِي - وَ غَيْرِهِ - بِمَا عَرَفَ بِ"أَدَبِ الْمَحْنَةِ". مَحْنَةٌ تَوَالَتْ مَرَاكِلُهَا وَ تَبَايَنْتْ أَسْبَابُهَا، وَ تَشَابَكَتْ الْأَرْمَاتُ فِيهَا. هِيَ مَحْنَةٌ يَرَاهَا الْأَعْرَجُ "مَحْنَةً بَلَدًا" بَدَأَتْ بَعْدَ الْإِسْتِقْلَالِ وَ اسْتَمَرَّتْ وَ اتَّسَعَتْ مَدَاهَا مَعَ فِتْرَةِ الْإِرْهَابِ، وَ بَعْدَهَا.

إِنَّ الرِّوَايَةَ الَّتِي تَنْتَمِي إِلَيْهَا رَوَايَاتُ وَاسِيْنِي الْأَعْرَجِ هِيَ رَوَايَةٌ تَخْتَزِلُ الْوَاقِعَ وَ تَسَطَّرُ مَعَالِمَهُ، وَلَكِنْ بِصُورَةٍ تَنَازَلُ عَنْ أَنْ تَكُونَ مُطَابِقَةً لِهَذَا الْوَاقِعِ وَ إِعَادَةً لِرَسْمِهِ. إِنَّهَا رَوَايَةٌ تَتَوَسَّلُ بِأَلْيَاتٍ تَجْرِيئِيَّةٍ لِتَشْكَلَ بِنَاءَهَا الْمُمْتَمِيزَ وَ الْمُتَفَرِّدَ. تَتَبَيَّنُ التَّفَاعُلُ بَيْنَ عُنَاوَرٍ لَا مُتَجَانِسَةٍ، تَشْكَلُ مِنْهَا فَسِيفَسَاءٌ حَيَّةٌ مُشْبَعَةٌ بِالتَّفَاعُلِ الْوَحَاوَرِ، وَ هَذَا يُضْفِي عَلَيْهَا "ضَرْبًا مِنَ التَّمَازُجِ وَ التَّدَاخُلِ بَيْنَ الْعُنَاوَرِ النَّوْعِيَّةِ الْمُتَمَايِزَةِ"⁽²⁾، فَنَجِدُهَا تَسْتَحْضِرُ التَّرَاثَ وَ التَّارِيخَ، وَ تَقِيْمُ عِلَاقَاتٍ بَيْنَ مُسْتَوِيَّاتٍ لُغَوِيَّةٍ وَ اجْتِمَاعِيَّةٍ مُتَبَايِنَةٍ، تَتَعَدَّدُ مَعَهَا الشَّخْصِيَّاتُ وَ الْأَصْوَاتُ وَ وَجْهَاتُ النَّظَرِ، فِي حَوَارِيَّةٍ مُفْعَمَةٍ بِالْحَيَاةِ وَ اللَّائِبَاتِ.

2- الْحَوَارِيَّةُ عِنْدَ مِيخَائِيلِ بَاخْتِينَ.

يَتَّفَقُ مَفْهُومُ بَاخْتِينَ عَنِ "الْحَوَارِيَّةِ" (Dialogisme) مَعَ فِكْرَةِ التَّجْرِيْبِ فِي الرِّوَايَةِ الْجَدِيدَةِ. فَالرِّوَايَةُ الْمُعْتَمَدَةُ عَلَى التَّجْرِيْبِ هِيَ رَوَايَةٌ حَوَارِيَّةٌ؛ إِذْ يُعْتَبَرُ بَاخْتِينَ أَنَّ الرِّوَايَةَ جَنْسٌ مُنْفَتِحٌ فِي طَوَرِ التَّشْكَلِ، إِنَّهَا جَنْسٌ غَيْرُ مُكْتَمَلٍ؛ وَ هِيَ تَبْتَعِدُ عَنْ أَنْ تَكُونَ ثَابِتَةً وَ قَارَةً تَنْمُّ عَنْ خِصَائِصٍ مُوَحَّدَةٍ بَيْنَ الرِّوَائِيَّينَ، كَمَا أَنَّهَا تَنَازُلُ عَنْ أَنْ تَجْعَلَ الرِّوَائِيَّ يَكْرِّرُ ذَاتَهُ مِنْ رَوَايَةٍ إِلَى أُخْرَى، أَوْ أَنْ يَسْتَحُوذَ بِالْخَطَابِ وَ يَهِيْمَنَّ عَلَيْهِ مَقْصِيَا أَيْ صَوْتٌ غَيْرُ صَوْتِهِ هُوَ.

إِنَّ الرِّوَايَةَ عِنْدَ بَاخْتِينَ هِيَ جَنْسٌ التَّعَدُّدِ؛ تَعَدُّدُ الْأَصْوَاتِ (polyphonie) وَ اللَّغَاتِ وَ وَجْهَاتِ النَّظَرِ، تَعَدُّدُ الشَّخْصِيَّاتِ وَ الْخَطَابَاتِ، وَ الْعُلُومِ وَ الثَّقَافَاتِ. كُلُّ هَذِهِ الْعُنَاوَرِ تَتَصَلُّ فِي كَثِيرٍ مِنَ الْأَحْيَانِ إِلَى التَّعَارُضِ. وَلَقَدْ نَشَأَتْ فِكْرَةُ بَاخْتِينَ حَوْلَ التَّعَدُّدِ وَ الْحَوَارِيَّةِ مِنْ نَظَرْتِهِ الْمُخْتَلِفَةِ لِلْغَةِ الَّتِي هِيَ كِيَانُ الرِّوَايَةِ، فَالْكَلِمَةُ تَتَجَاوَزُ مَعْطِيَّاتِهَا الْقَامُوسِيَّةَ وَ هِيَ عِنْدَهُ كَلِمَةٌ حَيَّةٌ. وَ بِذَلِكَ تَوَجَّبَ أَنْ تَخْرُجَ دِرَاسَتُهَا عَنِ الدِّرَاسَةِ الْجَامِدَةِ الَّتِي حَصَرَتْ اللَّسَانِيَّاتِ نَفْسَهَا فِيهَا. وَ مِنْ ثَمَّ نَجِدُ بَاخْتِينَ يَدْعُو إِلَى تَجَاوُزِ الدِّرَاسَةِ اللَّسَانِيَّةِ الْوَصْفِيَّةِ إِلَى دِرَاسَةٍ أَعْمَقَ يُعْتَبَرُهَا "عِبْرَ لِسَانِيَّةٍ" (translinguistique)، وَ يَعْنِي بِهَا "تِلْكَ الدِّرَاسَاتُ الَّتِي لَمْ تَكْتَمَلْ بَعْدَ مِنْ خِلَالِ عُلُومٍ مُحَدَّدَةٍ وَ مُتَمَيِّزَةٍ، وَ هِيَ خَاصَّةٌ بِتِلْكَ الْجَوَانِبِ مِنْ حَيَاةِ

الكلمة التي تتجاوز - وهذا شرعيّ و قانونيّ تماما- حدود علم اللّغة"⁽³⁾ لتدرس اللّغة في علاقاتها التّفاعليّة مع الواقع بوصفها دليلا عليه أو ايدولوجيما (Idéologème).

تكمّل الدّراسة "عبر اللّسانيّة" اللّسانيّات ولا تنوب عنها . فباختين ذاته لا ينفي دور اللّسانيّات، و لكنّه يعتبره وحده دورا قاصرا، إذ أنّ الاكتفاء بهذا الدّور لا يجعلنا نقف على خصوصيّات الكلمة في تفاعلها مع غيرها من الكلمات و الدّوات في المقامات المختلفة، بل يُميّتها بجعلها مجردة محايدة غير متنزّلة في مقام محدّد.

الكلمة في تصوّر باختين مشحونة، و هي دليل إيديولوجيّ يحاور غيره من الأدّلة الحاضرة معه و السّابقة له و حتى اللاحقة أيضا. و عليه كانت حياة الكلمة - و من ثمة حياة اللّغة - في ممارستها، وهذا هو ما أدّى إلى ضرورة التّركيز على بعدها الاجتماعيّ.

و من ثمة نجد باختين ينطلق في دراسته للّغة من تصوّرين: تصوّر تداوليّ؛ و آخر سيميائيّ: يتجاوز بهما الطّرح اللّسانيّ الصّرف الذي لم يستطع فهم اللّغة فهما ملموسا. و يقول باختين في ذلك:

"يستحيل فعل فكّ الشّفرة إلى مسألة تعيين لسنّيّة يستعملها المتكلّم على أنّها صيغة عاديّة و معروفة، [...] لا، إنّ الجوهريّ في مشكل فكّ الشّفرة لا يكمن بالتأكيد في الصّيغة المستعملة و التّحقّق منها، و لكنّه يعود في الحقيقة إلى فهمها ضمن سياق ملموس و محدّد، إلى فهم معناها في تحدّث معيّن [...] إنّ الأمر يتعلّق بإدراك طابع جدّتها، و ليس فقط بمطابقتها للمعيار"⁽⁴⁾ الذي يحفل به الفكر التّقليديّ.

و جدّة الكلمة في فكر باختين الحواريّ في تفاعلها، و في استدعائها غيرها، أي في تحاورها و تأثيرها في هذا الغير و تأثرها به حتّى لكأنّ الكلمة تحيا في "جملة العلاقات الاجتماعيّة التي تعبّرها"⁽⁵⁾. و عليه كان الحوار هو ما يهب للكلمة حياتها و جدّتها. "فالكلمة ذات طبيعة حواريّة بالضرورة"⁽⁶⁾، تلك حال الكلمة في لغة الحياة اليوميّة، و هي أيضا حالها في الرواية.

تحفل الرواية بما هو أجنبيّ و غيريّ في علاقته بما هو ذاتيّ و خاصّ، و هي علاقة تجعل الأنا الدّاتيّة (الذّات المتكلّمة) لا تتحدّد إلّا في وجود الآخر، و في تفاعلها معه. و يتحوّل النّصّ بذلك إلى "نسيج من عناصر متغايرة، و من علامات مختلفة، تحيل على أنساق رمزيّة و ثقافيّة، و أحيانا متعارضة"⁽⁷⁾. تمنح للنّصّ لحمته.

3- الكلمة في الرواية:

إنّ الرواية هي مسرح الكلمة الفعليّ، و ما ينطبق على الكلمة من فهم و تصوّر ينطبق على الرواية، حيث " إنّ الموضوع الرئيسيّ الذي « يخصّص » جنس الرواية و يخلق أصالته الأسلوبية، هو الإنسان الذي يتكلّم و كلامه "⁽⁸⁾.

و يحاول باختين أن يبحث في أسلوبية الرواية انطلاقاً من التعامل مع لغتها المتعددة و اللامتجانسة (hétérogène) التي لا تتطابق مع لغة الروائي. فلغة الرواية - من خلال بحثها عن التماسك- تقيم حواراً بين وحدات متباينة الصيغ و المنابع و التوجهات، تبرز على مستوى كلام السارد و الشخصيات، و النصوص و الخطابات، و غيرها من العناصر التي تستعيرها الرواية و تضمّنها نسيجها النصي. و هي بفعلها هذا تخلق الوحدة ممّا لم يكن موحداً "لذلك فالعامل المنظم لهذه التعددية الصوتية اللغوية و الأسلوبية هو ما يشكّل في الواقع أسلوبية الرواية"⁽⁹⁾ التي تختلف عن أسلوبية الشعرو بلاغته.

و تستعين الرواية في صياغة أسلوبيتها و إقامة حواريتها بجميع ما يمكن للروائي أن يستنجد به من وحدات خارجية توقّرها مختلف اللغات الممكنة. ولا يكون ذلك إلا من باب تشخيص تلك اللغات جنباً إلى جنب مع لغة المتكلم/المؤلف و لغات شخصياته. كيف يمكن للغة أن تأخذ صوراً متعددة بحسب إمكانيات توظيفها و بحسب المقامات التي ترد فيها و بحسب مقاصد المتكلم في استخدامه لها، و بحسب وعيه بها و بإمكانيات تغييراتها "حيث تباعد عن دلالة المعجم لتحضن معاني المتكلمين داخل الرواية، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخص، و عن القصيدة الكامنة وراء كلامهم و أفعالهم."⁽¹⁰⁾ بوصفهم ذواتاً مختلفة السمات.

يتحقّق هذا التنوع في العلاقات الذي يقيم بناء الرواية لا من خلال التعدّد و التنوع في الأصوات و الخطابات و لا في "التعدّد اللغوي" تنوعاً شكلياً سطحياً فحسب، بل هو تنوع اجتماعي من خلال تنوع الوظائف التي تضطلع بها تلك الأصوات و اللغات و الخطابات داخل المتن الروائي: كيف يسدّ الروائي بآلياته الحوارية تلك الفجوات التي تخلفها العناصر الخارجية التي لا رابط بينها في الواقع، فيجعل منها كيانا واحداً يبني من خلال اللامتجانس فيه تجانسه الذاتي. و الذات "لا يمكن أن تظلّ ذاتاً إذا كانت بلا صوت"⁽¹¹⁾.

إنّ انفتاح الرواية و عدم اكتمالها يجعل حواريتها لا تتأثّر بصورة سطحية إذن، ولا عن طريق أساليب و نماذج قليلة أو محصورة، بل إنّ هذه النماذج متعددة يدخل فيها كلّ ما يمكن أن يأخذه الروائي من العالم الخارجي بوحده المتعددة و المتباينة ممّا لا ينتمي لكلامه، لتشخص من خلاله الرواية ذواتها و موضوعاتها.

ورغم سعة مجال هذه النماذج، نجد باختين يجمال أبرزها فيما يلي⁽¹²⁾:

- 1- السرد المباشر الأدبي، في مغايراته، المتعددة الأشكال.
- 2- أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر.
- 3- أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية و المتداولة: الرسائل، المذكرات الخاصة...الخ.

4- أشكال أدبية متنوّعة من خطاب الكاتب، إلّا أنّها لا تدخل في إطار " الفن الأدبي"، مثل كتابات أخلاقية، و فلسفية، استطرادات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف إثنوغرافية، عروض مختصرة، وهلمّ جزاً.

5- خطابات الشّخص الروائيّة المفردة أسلوبياً.

تتألف هذه النّماذج و الأشكال في بناء الرواية بصورة لا يهيمن فيها شكل على شكل آخر، بل بصورة متوازنة، تغيب فيها هيمنة أحد الأشكال على الأشكال الأخرى، وهذا ما يحقّق حوارية الرواية؛ حيث يمكن ذلك من طرح الموضوع (التّيمة) الواحد من خلال منظورات متعدّدة يكون كلّ واحد منها نسبياً و يعبر عنه بوحدة من صور اللّغة.

و لكلّ رواية نسيجها الخاصّ، تنضّد من خلاله هذه النّماذج التي من بينها الأجناس المتخلّلة في بناء الرواية و التي تسهم في تعدّدها اللّغوي.

و لتنوّع هذه النّماذج و لزخم تواجدها في رواية رمل المائة - ممّا لا يسعنا لثرائه طرحه جميعه في هذه الدّراسة- نقصر حديثنا على بعض الأجناس الأدبية التي تخلّلت بناء الرواية فأسهمت في صوغها الحوارية:

4- الأجناس المتخلّلة:

يعتبر باختين أنّ الرواية كما اللّغة لا تنشأ من عدم و لا تمتح من ذهنية صافية خاصة بالموّلف وحده. و تمتاز الكتابة الروائية بالانفتاح الذي يجعل الرواية في تفاعل مستمرّ بتفاعل مجمل عناصرها فيما بينها، و تفاعلها مع معطيات خارجية سابقة لها و معاصرة لها أيضاً، و حتّى مع المعطيات اللاحقة و إنّ لم تتولّد بعد. و هذا ما يهب الرواية حياتها " فمنزلة الرواية من سائر الأجناس الأدبية شبيهة بمنزلة اللّغات الحيّة من باقي اللّغات الأخرى التي خرجت من حيّز الاستعمال و سمّيت لغات ميتة"⁽¹³⁾.

و عليه، فإنّ الرواية - باعتبارها جنساً مختلفاً عن غيره من أجناس الخطاب- تمتلك القدرة على ضمّ معاني الأجناس الأخرى و لغاتها ضمن بنائها الخاصّ بشكل تفاعليّ يقيم حوارية مع هذه الأجناس المتخلّلة في النّسيج الروائيّ، و يدعو القارئ أيضاً أن يكون عنصراً مشاركاً و فعّالاً في هذا الحوار. إنّ الرواية تتغيّراً باستحضار غيرها من الأجناس أن تجعلها - رغم هجنتها عنها - عنصراً منها بعد أن كانت عنصراً خارجياً عنها له سماته و خصائصه المستقلّة.

إنّ هذا الضّم يقضي على رتبة الحكي و ينفي عنه أحاديته المركزيّة، و المتمركزة في الكاتب و كلامه المفرد لا غير. الذي يعبر عنه صوته المستقلّ الذي لا يحاوره صوت آخر. و هذه الآلية "تعتمد إلى كسر نوايا الكاتب كما تخلق في جسد النصّ تعدّداً لغوياً و لسانياً و أسلوبياً نتيجة تركيب خطاباتها"⁽¹⁴⁾.

و الأجناس الخطابية المتخلّلة في الرواية الحوارية ضربان:

أ- أجناس أدبية، نثرية و شعرية (رسائل، أشعار، مذكرات).

ب- أجناس معرفيّة غير أدبيّة.

تعمل الرواية على إدراج هذه الأجناس و محاورتها على مستويات مختلفة حيث إنّها "تعيش في الحاضر لكنّها تتذكر ماضيها و أصلها فهي تمتلك ذاكرة فنيّة توظّفها و تستثمرها سواء من حيث الشّكل أو المضمون أو التّيمات"⁽¹⁵⁾. و قد تكون هذه الأجناس وسيلة للروائي يوظّفها لدورها في تحقيق الاقتصاد كونها مفعمة بالإيحاء.

و القارئ الحذق الإيجابي هو الذي تمكّنه قدرته و استعدادده من فك شفرات النّص المشحون بالخطابات التي يستعير منها الروائي "جوهرها الأسطوريّ خاصّة"⁽¹⁶⁾، و يقف على آثار الامتصاص فيه مهما كان عسير التّجليّ. و بذلك تدخل الرواية الحواريّة مدار العمل اللّعبّي: اللّعب باللّغة و مع اللّغة، اللّعب بكلمة الروائيّ و بكلمة غيره.

يجد القارئ لرواية "رمل المائة- فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف" نفسه أمام توليفة غنيّة من الأجناس الخطابيّة و المستويات اللّغويّة تم توظيفها بشكل فنيّ أبان عن لحمة الرواية و تميّزها، و نحن بذلك نجد الأدبيّ يتجاوز مع غير الأدبيّ: نجد الشّعور و الحكاية و التّأثر بالروايات الغيريّة، و نجد الاستخدامات الفصيحة و العاميّة، كما نجد الخطبة و الرّسالة و الخبر و الحلقة: كلام البرّاح و القوّال... و الشّطحات الصّوفيّة و المدائح الكنائسيّة...

5- الأجناس الأدبيّة:

الأجناس الأدبيّة هي أكثر الأجناس تجليّاً فيما توظّفه الرواية من الخطابات التي تتفاعل معها، و إنّ لم تكن هي النّوع الوحيد. "فالرواية التي تضع داخلها كلّ ما تلتقي به خارجها، تمدّ يدها إلى الموائد المعرفيّة الأخرى، و تدرج في علاقاتها ما وصلت إليه المعارف القديمة و المتجدّدة"⁽¹⁷⁾.

و تختلف الرواية عن الأجناس الأدبيّة أخرى في خصائص تميّزها و تمنح لها و جودها و كيائها. و لكنّها تشترك معها في بعض الخصائص الأخرى: فتكون "الرواية أو أي جنس أدبيّ آخر مقطّعا من الثقافة، من المجتمع و من الذاكرة الجماعيّة"⁽¹⁸⁾.

تطالعنا رواية فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف بالغرف من هذا المخزون الأدبيّ المتعدّد من خلال شخصيّات الرواية المختلفة؛ فنجد أنّ الأجناس الأدبيّة قد تمّ إدماجها في الرواية و مزجها مع أصوات الشّخصيّات و لغاتها، بحيث تتلاشى المسافات بين الأجناس الأدبيّة بلغاتها المختلفة. و نجد في نصّ "الفاجعة" ما كان من الأدب العربيّ: فصيحته و عاميّة، عامّه و شعبيّه، و ما كان من الأدب الفرنسيّ و الإسبانيّ أيضا.

6- الشّعور:

من المؤكّد أنّ خامات النّسيج الروائيّ في فاجعة اللّيلة بعد الألف قد اختلفت و حوت خطابات من أجناس لا تنتمي في هويّتها إلى جنس الرواية. و لكنّ الشّعور كان من أبرز الأجناس التي نطالعها في الرواية؛

فقد عمد واسيني الأعرج من أجل تمكين السارد في روايته، والشخصيات أيضا إلى استعارة نصوص شعرية عديدة استعارة من حيث الشكل أو من حيث الوظيفة، أو من حيث وجودهما معا.

تقول أحلام مستغانمي: "إذا فقدنا حبيبنا (نكتب شعرا)، لكن عندما نفقد وطننا (نكتب رواية)، لأنه تصبح لدينا أسئلة أكبر من الشعر، فالرواية ترتبط بوعي كبير وتحتاج إلى رصيد من الحياة، لنتمكن من إنجازها"⁽¹⁹⁾.

ولكن، هل يمكن حقًا أن نفصل الحبيب عن الوطن؟ وماذا إذا كان ذلك الحبيب هو الوطن؟

لقد باتت الرواية اليوم من خلال توجهها الحوارية تبني نثرها على ما يمكن للشعر أن يعبرها إياه لغة أو نصًا، ترميزًا أو تكثيفًا، مضمونًا أو هندسة. وإذا كانت "وظيفة التثريّة ووظيفة الشعر إيحائية"⁽²⁰⁾، فإنّ الروائي صار يطمح إلى أن يوفّر جانبًا من هذا الإحياء في روايته؛ فليس من خصائص الرواية الجديدة أن تقول كلّ شيء.

إنّ الشعر يمتاز بسمات تجعله دليلًا قويًا من حيث قدرته على الإحياء والاقتصاد في التعبير من خلال نسقه المتميّز صوتًا وإيقاعًا. و الرواية برؤيتها - من خلال ذكاء صاحبها - في الأخذ بما يوفّره الشعر يجعلها "على تخوم خطاب تخيليّ يشغل موقعًا رمزيًا مكينًا في ذاكرة الثقافة العربيّة"⁽²¹⁾.

قد ترد النصوص الشعرية في نسيج الرواية ورودًا صريحًا يُظهر استقلاليتها النسبية باعتبارها خطابًا من جنس آخر، فيحافظ على بعض سمات الشعر الفضائية الشكلية أو علمها كلّها. وقد تحاول الرواية تجريد النصّ الشعريّ من بعض ملامحه فتزيد لحمته بها، ويتحوّل إلى نقطة قد يصعب تحديدها وفصلها بوضوح.

كما قد تلجأ الرواية إلى أن تستعير أشعارًا سابقة عرفت المخيلة الإنسانية، وهي بذلك خارجية. كما قد يكون هنالك ما يستدعي اللجوء إلى لغة الشعر فيقيم الروائيّ منها ما كان خاصًا بطلبته الرواية للعرض والتشخيص؛ إذ "يلتجئ السرد (أحيانًا) إلى نحت كتابة «شعرية» متولّدة عن الرّحم الحكائي"⁽²²⁾. يعتمد في الروائيّ على ما تتيحه له قدراته الروائية.

أ- الشعر: حوارية العامي والفصيح

يوظّف واسيني الأعرج النصوص الشعرية بوجه صريح في روايته "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" بمستويات. ونجدها قد توزّعت على السنة الشخصيات المختلفة (البشير الموريسكي، سيدي عبد الرحمن المجدوب، ماريوشا، شهريارين المقتدر، دينا زاد...) بمستوى فصيح في مواضع ما ، و بمستوى عامّي دارج في مواضع أخرى، وجاء في الغالب في شكل أغان وأناشيد.

ومما كان فصيحًا:

"تريد أن تعرف النّشيد الذي قاله جدّي و هو يقف على الصّخرة المحاذية للهضبة التي وقف عليها
محمّد الصّغير متحسّراً يصرخ مثل الذّئب. استرجع جدّي كلّ حنين البيازين الفقير وبدأ يחדش قلبه و
يستمتع إلى آلامه:

أيتها الهضبة المنسيّة؟؟

لن نستجديك يا ابنة التّربة و الحجارة البركانيّة.

جاؤوك من قبل. في عيونهم ريشة الطّاووس.

مهزومين، أعلامهم منكّسة، و عيونهم مغلقة

وها نحن نعود. لا شيء في أيدينا،

سوى السيّف و حنين الجبال المنسيّة،

جاؤوا بنا هاذي البلاد و تركونا

وحيدين نواجه الوحدة و الخراب

لن نستسلم أيتها الهضبة، أنشودة صنعناك من دمنا

لن نستسلم، ولن نطالب، بما ليس لنا

لن نعطي القلب لسراق المدينة

وللذين باعوا رؤوسنا في لحظة الغفوة"⁽²³⁾

يحكي هذا المقطع الأسى من الضّياع و الحسرة و الخسارة من جهة، و العزم و الإصرار على
استرجاع المجد المسلوب. سُلِبَ ماضياً، لكنّه لا يزال كذلك. صوت نسمعه من الجدّ على لسان البشير،
لكنّه صوت يتردّده صداه في الحاضر على لسان الجدوب الذي يصوّر الوضع ذاته، ولكن في زمان آخر:

"كان المنشد [المجدوب] ما يزال معتكفا على وجهه، و يبحث عن الوجوه التي كان يمكن أن يعرفها داخل
المدينة، و لكنّها قتلت قبل ذلك بقتل الحنين الذي سُرّق من الحناجرو هي تبحث داخل هذا الخفاء عن
مكان لها تتنفس فيه خارج أحزانها و بؤسها، كان يتعذّب عند مدخل السّوق الشّعبيّة الواسعة، يتلوّى و
يتأوّه. يقبض على صدره، ليحاول أن يمزّق الألبسة الملتصقة على جلده، ولكنّ خشونتها تقاوم،

"يا ناري زيدي .. يا ناري..

اشعلي شوق القلب

الأرض لم تعد لنا

يا ناري على حرّ ناري..."⁽²⁴⁾

إنَّ المجدوب يتحسّر وينعى الأرض الضائعة منذ زمن، يبكيها ويبكي معها الغائبين عنه وعنهما، غيبيهم التّزييف؛ تزييف الوراقين واستبداد من بيدهم الحكم، وكأنّ جدّ البشريّين ويحنّ، ليردّ عليه المجدوب بأنين وحنين ممائلين. لتردّ ماريوشا في موضع آخر بعزف آلتها الموسيقيّة و بصوتها تحمّله الحنين.

"يا شدوي الحزين، يا قلبي،

مدني انكسرت سفني ذهبت

سفني ذهبت

و البحر غادر قلبي

يا شدوي الحزين، المدينة اشتعلت

و أمواجي عادت..."⁽²⁵⁾

يبدو هذا الخطاب الشعري الموظف على لسان المجدوب و ماريوشا خطاباً تمّ بناؤه داخلياً، لم يلجأ الرّوائيّ فيه إلى ما هو خارجيّ يستقي من معينه، إذ "تبدو هذه الأبيات [...] منبثقة من صميم النّسيج النّصيّ، تقيم علائق تفاعل و تواظف مع مقاطع السّرد التّثريّ . إنّها لكاتب ضمّنيّ يجربّ لعبة التّضافر بين الشعريّ والتّثريّ في سياق التّعبير النّضاليّ"⁽²⁶⁾. هدفه التّعبير عن فقدان السّلم والاستقرار لينوب عن ذلك الخراب و الدّمار. بتحوّل البحر و الماء في من رمز للهدوء و العطاء إلى الدّلالة على كلّ ما ليس فيه.

وإذا كان الخطاب الشعريّ - الذي أوردناه فيما سبق- خطاباً المستوى اللّغويّ الذي لجأ إليه هو المستوى الفصيح، فإنّنا نجد أنّ المستوى العامّي الدّارج قد تمّ تناوله في نصّ "فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف" في شكل الأغنية أو الأنشودة أحياناً، مرتبطاً باللّحن وبالألة الموسيقيّة (الرّبابة أو المانجو)، وهي بيد المجدوب أو ماريوشا. أو موظّفاً أحياناً أخرى بعيداً عن اللّحن والآلة:

"لم يُنهِ الأنشودة الحزينة المليئة بالنّدوب التي كان قد بدأها مبكّراً . عوى كثيراً حتى ذبلت شفّته:

"يا الراح و ين رايح

جيبلي أخبار

ريت غيمة جافلة

ما عرفت لا مالبرد ولا مالنار...

يا الراح و ين رايح

راني وحيد ، راني وحيد ..."⁽²⁷⁾

"الراح" (الغائب) الذي يُبكي ها هنا، أتراه الإنسان أم الذاكرة، هل هو الماضي أم الحاضر، أم هل هو الحقيقة؟ أم أنّ كلّ شيء قد ضاع مثلما يصوّره الموريسكيّ:

"يا موجة يا موجة"

خذي في حماك

ما عندي لا دار لا دوار

راني في حماك

لن أعود بدون هذا البحر إلى مدينتي⁽²⁸⁾

إنّ مستوى اللّغة العامّي القريب إلى الفصحى الذي اعتمده واسيني في هذه المقتطفات الشعريّة يعمل على تقريب مضمونها وتكثيف محتواها، بوصف هذا المستوى مستوى الحياة الاجتماعيّة اليوميّة. و العاميّة هي ما تعبّر به العامّة عن أفراحها وآمالها. وتصف به أحزانها وفواجعها. إنّها لغة الإحساس؛ فالإنسان مهما تعدّدت لغاته فإنّه إذا كان في حالة قويّة من الانفعال والغوص في حالة نفسيّة شعوريّة من حالاته، نجده يعود - واعيا أو غير واعٍ - إلى لغته الأولى يستعين بها لتكون دليلا موحيا على ما يعيشه، ويشعر به.

وما لغة الإنسان الأولى إلّا عاميّة. وهي قادرة على منح مستخدميها "ثروة هائلة من التراكيب التي أنتجتها البيئة الشعبيّة بعفويّتها الفطريّة وقدرتها على الخلق والابتكار."⁽²⁹⁾

يعي واسيني الأعرج هذه الحقيقة لأنّه هو في حدّ ذاته يحسّها ويعيشها، وها هو ذا يقول "اللّغة سكن⁽³⁰⁾ لا نتحرّر إلّا فيه، يمكننا أن نجيد آلاف اللّغات ولكن هناك لغة واحدة تملك القدرة على هزّ جنوننا وأحلامنا من الدّاخل"⁽³¹⁾.

ولم تعبّر عن الضّياع الممزوج بالإحساس بالغدر والخيانة في الرواية باللّغة العربيّة بصورة مزدوجة يشكّلها مستوياها الفصيح و العامّي فحسب؛ بل إنّنا نعرّض أيضا على اللّغة الإسبانيّة حاملة لنصوص شعريّة. وتوظيف هذه اللّغة استدعته ملامح الشّخصيّة (ماريانا أو ماريوشا) الآخذة من ملامح شخصيّة الكاتب "بروسير ميريمي" (Prosper Mérimé) الغجريّة "كارمن"، توظّف على ضوئها اللّغة الإسبانيّة. إنّها لغة الأندلس يتمّ استحضارها في كثير من الأحيان بربطها باللّغة العربيّة وقد يكون ذلك تسهيلا على القارئ :

"كانت تساعد سيدي المجدوب فتاة تدعى ماريوشا، بلغة أجنبية لا أفهمها، حفظت معاني بعض كلماتها التي ترجمها لي أحد علماء المدينة.

ماذا تقول الكلمات.

أنا ماريوشا الغرناطيّة.

لست ملكا لعشيقتي

لست قاتلة فأنا لا أستعمل السّكين إلّا لحظة الأكل مثل جميع المخلوقات

هو ذا اللّحن، وهذه هي الكلمات، اسمع ...

Yo soy Marycha.

Y NO DE ME MICHARIO.

Ysolo Gasto Cuchillo.

⁽³²⁾"Alo Hora De Comme.

يختلط هنا صوت "ماريوشا" بصوت "ماريانا" ذكرى البشير الموريسكيّ بالأندلس و تختلط معه صورة حاضره بصورة ماضيه. إذ نجد ماريانا قبل ماريوشا تصدح بنوبة رمل الماية الحزين:

"يصعد النّشيد عاليًا، عاليًا،

وتعود ماريانا إلى أحزانها القديمة.

Yo Soy La Maryana Degreneda

Yo No La de me mincharro

(أنا ما ريانة ابنة غرناطة

لست ملكا لعشيقيني...) ⁽³³⁾

فالمرأتان كلتاهما من الفجر، اختلف زمانهما ولكنّ هاجسهما واحدٌ متجدّد. هما معا تذكّرانه بألم السقوط: سقوط غرناطة في الأندلس ببيع محمّد الصّغير لها، و سقوط جملكيّة نوميديا-أمديكوال بوضع شهريار بن المقتدر ليده بيد أصحابه الشّماليين. و هما معا تذكّرانه بأفق الحرّية حرّية الفجر.

ب- الشّعر: حواريّة الضّمنيّ والصّريح

و كما اختلفت النّصوص الشّعريّة المبتوثة في ثنايا فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف من حيث اللّغة، اختلفت كذلك من حيث كينيّة ورودها وورودا صريحًا أم ورودا ضمنيًا لم يختلف معه حضورها الخطي عن خطيّة الرواية. "والأجناس الشّعريّة المنظومة (الغنائيّة مثلاً) المدرجة في الرواية، يمكنها أن تبدو قصديّة شعريًا و كينيّة مباشرة، بدون سوء نيّة [...] . و في حالات أخرى، تقوم القصائد المدمجة بتكسير نوايا الكاتب" وهذا يمكن أن نلمسه من خلال هذا المقتطف:

"سلاما أيّتها الدّنيا العالِيّة التي صارت ذاكرة ...

سلاما أيّها البحر المنسيّ في قلوبنا...

ارتفع صوت البانجو، الذي ارتجف بارتعاشة بين أنامل ماريوشا و اختلطت خيوطه، داخل نغم وجداني حزين و حنين يبحث عن المرفأ الذي أكسته السّفن المحليّة بالخوف والافتقاد...

سلاما أيّها البحر ... أيّتها الموجة، يا رعشة العشق الأخير ...

سلاما أيها الموج، لقد كنت سيد الشهداء المحييين، وألفة للهاربين من موت الجوع والرمال.
سلاما

فملحك لا يخون إلا الخائنين. الريح التي تأتي تزداد جسارة. والقلب امتلأ حتى فاق من الحنين. سلاما أيها المدينة التي تستيقظ على خطوات الموت وتنم على دمعات الحرقه وابتهالات حزينه يلتهمها الليل. سلاما أيها الشوارع والبنائات التي أقسمت أن تقاوم وتموت واقفة على رجليها وركبتها، وعلى يديها، ولن تستسلم لعيون القاتلين.

" ارفع صوت حنينك يا ماريوشا، فالله لا يسمع إلا كلمات العاشقين".⁽³⁴⁾

المتأمل لهذا النص يخيل إليه من النظرة السطحية أنه لا علاقة له بالجانب الشعري، لكن القارئ له يلمس فيه من الشعرية ما يقربه إلى الشعر ويجعله منتميا إليه : تكثيف للمعاني يبرزه قصر الجمل فيه، واستخدام الإيقاع الصوتي فيه. والتكرار في بعض كلماته ...

ج- الشعر: حوارية الداخلي والخارجي:

مرت بنا مقتطفات شعرية مستخرجة من نص "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، وكانت في غالبيتها داخلية متولدة من رحم المتن الحكائي. للروائي يد في توليدها ليوزعها على شخصيات روايته. لكن واسيني الأعرج قد نهل كذلك من الشعر الخارجي المحفوظ في الذاكرة الجماعية الذي صار موروثا مهما كان مستواه اللغوي، وبغض النظر عما إذا كان الروائي قد صرح في نصه باسم صاحبه أم لم يصح:

" وبدون سابق إنذار رفع عقيرته بأغنية قديمة للشيخ الرميقي: "

يا عيني على اللي راح، والله ما ننساه

لو كان يجيبوا لي الدنيا،

و ملك فرعون،

والله ما ننساه

يا عيني على لي راح

والله ما ننسأهم"⁽³⁵⁾

إن هذا المقطع نص شعري يحدّد صاحبه في الزاوية تحديدا صريحا (الشيخ الرميقي) المعروفة في مجال الأغنية في التراث الشعبي. وهو مقطع شبيه بالمقاطع التي ترد على لسان كل من عبد الرحمن المجذوب والبشير وماريوشا. لكن مستخدمه هنا هو الحكيم شهريار بن المقتدر صاحب السلطة والبلاد. والسياق الذي يرد فيه هذا المقطع يشي بالسخرية النابعة منه وفقا لمقصد شهريار من توظيفه في كلامه:

"كان الحكيم يرفع الأنخاب ويقسم أن الذين راهنوا على الليلة السابعة كانوا سفلة [...]"⁽³⁶⁾

"يحسن الحكيم بانتصاره ويفتعل التأثر" والحزن مثلما أوصاه أصدقائه الأجانب:

"و الله ما ننسأهم. شدّد على الجملة الأخيرة بقوة، حتّى كزّ على أسنانه البلاد تتعرّض لعدوان سباعيّ خارجيّ، بخيوط داخلية، وقد فقدنا ليلة أمس أعزّ ما تفخر به الأمة.[...]"

"توقّف لحظة و مسح دموعه التي استحضرها بسهولة، لأنّ شخصا، لا يظهر بشكل واضح على الشّاشة كان يطلق برتابة، و بكميّات قليلة غازات الاكريموجان، لأنّ المديعة نفسها في نهاية الخطاب كانت عيونها موزّمة. بلع ريقه بصعوبة ثمّ واصل، علماؤنا حكماؤنا السّبعة رحمة الله عليهم، و لهذا أعطيت الأوامر، من أجل اعتبارهم شهداء، سقطوا من أجل قضية وطنية عادلة."⁽³⁷⁾

فعدم صدق شهريار بن المقتدر تثبته أمارات عدّة تبرز في:

- طريقته في ذكر مقطع الأغنية .
- تشديده على الجملة الأخيرة فيه: "و الله ما ننسأهم" الدّالة على الحقد والغضب.
- الدّموع الزّائفة المصطنعة.
- بلع الرّيق بصعوبة أثناء مدح الحكماء السّبعة الذين كانوا خصما وعدّوا.
- و يذّا يأتي تقرير شهريار بن المقتدر للحكماء و تقديره لهم بوصفهم شهداء و بالتّرحم عليهم تقريراً يفصح عكس ما يضمّر.

و مثلما نجد استخدام الشعر العامي المعروف قائله المأخوذ من بيئة خارجية، نجد الشّعر الفصيح الذي لم تذكر الرواية صاحبه لكن الذاكرة تحتفظ به من الشّعر الأموي، يقول البشير مخاطباً ماريوشا: "لو خيرت قلبي لبقّي هناك، كان عمي محمود الاشبيلي صديق جدي" يقول دائماً بكثير من الحزن و الشوق.

"يا من لي بقلبي اشتكى منه الضنى

و قلبي، أشكو منه بالخفقان.....

لو كان لي قلبان، لعشت بواحد

و تركت قلبي في هواك يعذب....."⁽³⁸⁾

د- الشّعر: حوارية التّصوف و المديح:

- شعر التّصوّف:

يلجأ واسيني الأعرج في "رمل المائة" إلى الأخذ من اللغة الشّعريّة الصّوفية متوسّلاً في ذلك بلغة الحلاج الذي يذكر الأعرج شخصيته في روايته و يحاورها:

"آه يا شيخنا الحلاج. [.....] حين قتلوه كالإبرة . قلت يا سيدي وأنت تخطط في جرحك وتقطع الخيط بأسنانك. تحيّر فأبصر، أبصر فتحيرّ، شوهد فشاهد، وصل فانفصل، وصل بالمراد، فانفصل عن الفؤاد، ماكذب الفؤاد مارأى ،..... فكان قاب حين تاب وأهاب ، ودعي فأجاب، وأبصر فغاب، وشرب فطاب، وقرب فهاب، فراق الأمصار والأنهار والأبصار والآثار.

ما ضلّ صاحبكم....."⁽³⁹⁾

هذا النصّ الذي يدرجه الرّوائي هنا هو نصّ لغته قريبة من اللّغة الشّعريّة، وقد جاء ذكره منقولاً علي لسان الحلاج مع تغيير طفيف عما نجده في نصّ الحلاج الأصليّ والوارد في طواسينه و في "طاسين النقطة" تحديداً و قد ضمّته أعماله الكاملة⁽⁴⁰⁾.

- المدائح الكنسيّة:

نجد المدائح الكنائسيّة تجاور الخطاب الصّوفيّ بسماته المميّزة، لتقيم معه توليفة حوارية؛ فهي حاضرة في رمل الماية بلغتها الشّعريّة. يوظّفها واسيني الأعرج على لسان "البشير المورسيكي" مرّة، و مرّة أخرى على لسانه مستعيّراً إيّاها من ماريوشا /ماريانا:

"السلام عليك يا مائدة حيّة حوت خبز الحياة .

السلام عليك أيّها السيّد ينبوع الماء الحيّ الذي لا ينبض"

"البرايا بأسرها ذهلت من مجدك الإلهي.

حبلت بالإله السّائد على الجميع.

وولدت ابناً لا يحده زمن يمنح الخلاص محبيك"⁽⁴¹⁾

هي ترنيمة يوردها واسيني الأعرج باللّغة العربيّة ثمّ باللّغة الإسبانيّة ويربطها بـ"الأوديّة الخامسة" التي تعتبر من أوديّات مديح المطالسيّ في طقوس العقيدة المسيحيّة. لكنّ عودتنا إلى هذا المديح لا يحيلنا على الأوديّة الخامسة وإنّما على الأوديّة الثّالثة. وقد يكون غرض الرّوائي هو إيهام القارئ و استفزازه لتفعيل دور القراءة لديه .

خاتمة:

يحتاج قارئ واسيني الأعرج إلى أن يكون قارئاً مداركه ومعارفه واسعة، يحاور من خلالها -عند قراءته- رواية رمل الماية زخماً تاريخيّاً وتراثيّاً و دينيّاً و صوفيّاً و نقديّاً و جماليّاً و علميّاً ...يعود بها إلى ليالي ألف ليلة و ليلة و إلى شخصيّات تاريخيّة و دينيّة و صوفيّة كأبي ذرّ و السيّد الخضر و ابن رشد و محمد الصّغير، و يقرأ فيها المجدوب و طواسين الحلاج (و تحديداً طاسين النقطة). و يعود بها أيضاً إلى المدائح الكنسيّة و المزامير (خدمة المديح، المديح الذي لا يجلس فيه أو مديح الدّة الإله). و يعرف من خلالها ديوان المتصوّف عبد الرّحمن المجدوب و يعرف محاكم التّفتيش و يقرأ الكاتب الفرنسيّ ميري، يعيش جوّ الحلقة في السّاحات و الأماكن الشّعبيّة العامّة ... يطلّع على أخبار السّياسة، و يتذوّق الشّعور مثلما يتذوّق الرّواية. فهذا الرّخم يجعل قارئ واسيني الأعرج من خلال "فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف" قارئاً لا بدّ عليه من أن يكون نشطاً متفاعلاً يكمل بناء النصّ أو يعيد إنتاجه. يلمّ شتاته و يخلق انسجامه.

الهوامش والإحالات:

- (1) واسيني الأعرج: فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، دارالاجتهاد، لافوميك، ط1، الجزائر، 1993، ج2.
- (2) محمّد أمنصور: استراتيجيّات التّجريب في الرّواية المغربيّة المعاصرة، شركة النّشر و التّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، ط1، 2006،

- (3) ميخائيل باختين: شعريّة دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي و حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1986، ص256.
- (4) ميخائيل باختين: الماركسيّة وفلسفة اللّغة، ترجمة: محمّد البكري و يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، ط2، 1986، ص91.
- (5) فيصل درّاج: نظريّة الرواية و الرواية العربيّة، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، ط1، بيروت، 1999، ص66.
- (6) ميخائيل باختين: شعريّة دوستوفسكي، مرجع سابق، 276.
- (7) محمّد بوعزّة: استراتيجيّة التّأويل من النّصّيّة إلى التّفكيكيّة، منشورات الاختلاف / دارالأمان، الرّباط، ط1، 2011.
- (8) ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تقديم و ترجمة: محمّد برادة، دارالأمان، الرّباط، ط2، 1989، ص89.
- (9) حميد لحمداني: أسلوبيّة الرواية مدخل نظريّ، منشورات دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة سال، الدّار البيضاء، ط1، 1989، ص71.
- (10) ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، مرجع سابق، ص12.
- (11) تزييفتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواريّ، ترجمة: فخري صالح، المؤسّسة العربيّة للدراسات و النّشر، بيروت، ط2، 1996، ص48.
- (12) ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، مرجع سابق، ص32.
- (13) بسمّة عروس: "الخطاب الأدبيّ و المفاهيم الأساسيّة في تحليل الخطاب عند باختين"، ضمن: مقالات في تحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون و الإنسانيات بجامعة منوبة، تونس، 2008، ص108.
- (14) عبد المجيد الحسيب: حواريّة الفنّ الرّوائي، مطبعة أنفو-برانت، فاس، 2007، ص39.
- (15) المرجع نفسه، ص96.
- (16) ميشال زيرافا و آخرون: الأدب و الأنواع الأدبيّة، ترجمة: الطّاهر حجّار، دار طلاس للدراسات و التّرجمة و النّشر، دمشق، 1985، ط1، ص157.
- (17) فيصل درّاج: نظريّة الرواية و الرواية العربيّة، مرجع سابق، ص80.
- (18) بسمّة عروس: مرجع سابق، ص108.
- (19) رانيا يونس: حوار مع أحلام مستغاني، القصيدة للحبيب و الرواية للوطن، جريدة البيان، الإمارات، السّبت 3 يوليو 1999.
- (20) صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الآفاق، بيروت، ص370.
- (21) أحمد فرشوخ: جماليّة النّصّ الرّوائي، مقارنة تحليليّة لرواية لعبة النّسيان، دارالأمان، الرّباط، ط1، 2006، ص116.
- (22) المرجع نفسه، ص117-118.
- (23) واسيني الأعرج: فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، ج2، ص369-370.
- (24) المصدر نفسه، ص154.
- (25) المصدر نفسه، ص486-487.
- (26) أحمد فرشوخ: مرجع سابق، ص118.
- (27) واسيني الأعرج: فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف، مصدر سابق، ص261.
- (28) المصدر نفسه، ج2، ص317-318.
- (29) سعيد شوقي محمّد سليمان: توظيف التّراث في روايات نجيب محفوظ، إتراك للنّشر و التّوزيع، ط1، القاهرة، 2000، ص355.
- (30) نجد أنّ رأي واسيني الأعرج هذا مستعار من فكرة الفيلسوف مارتن هايدجر الذي يرى أنّ اللّغة هي مأوى حقيقة الوجود" إبراهيم أحمد: أنطولوجيا اللّغة عند مارتن هايدجر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص65.
- (31) كمال الرّياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج، دون كيشوت الرواية العربيّة، الشّركة التّونسيّة للنّشر و تنمية فنون الرّسم، تونس، 2009، ص64.
- (32) واسيني الأعرج: رمل الماية، مصدر سابق، ص60.
- (33) المصدر نفسه، ص430.
- (34) المصدر نفسه، ص213.
- (35) المصدر نفسه، ص279.
- (36) المصدر نفسه، ج2، ص278.

(37) المصدر نفسه، ج2، ص279-280.

(38) المصدر نفسه، ج2، ص423.

(39) المصدر نفسه، ج2، ص415.

(40) قاسم محمد عباس: الحلاج، الأعمال الكاملة، داررياض الرئيس للكتاب والنشر، بيروت، ط1، 2002. ص180.

(41) واسيني الأعرج: رمل الماية، مصدر سابق، ج2، ص489.

المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

(1) واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، داركنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1993.

(2) واسيني الأعرج: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، المؤسسة الوطنية للكتاب، دارالاجتهاد، لافوميك، ط1، الجزائر، 1993. ج2.

أ- المراجع:

(1) إبراهيم أحمد : أنطولوجيا اللغة عند مارتن هايدجر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

(2) أحمد فرشوخ: جمالية النصّ الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة اللسيان، دارالأمان، الرباط، ط1، 2006.

(3) بسمه عروس: "الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين"، ضمن: مقالات في تحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، تونس، 2008.

(4) تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

(5) حميد لحداني: أسلووية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.

(6) رانيا يونس: حوار مع أحلام مستغانمي، القصيدة للحبيب والرواية للوطن، جريدة البيان، الإمارات، السبت 3 يوليو 1999.

(7) سعيد شوقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إترك للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2000.

(8) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دارالآفاق، بيروت.

(9) عبد المجيد الحسيب: حوارية الفنّ الروائي، مطبعة أنفو-برانت، فاس، 2007.

(10) فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، بيروت، 1999.

(11) قاسم محمد عباس: الحلاج، الأعمال الكاملة، داررياض الرئيس للكتاب والنشر، بيروت، ط1، 2002.

(12) كمال الرياحي: هكذا تحدّث واسيني الأعرج، دون كيشوت الرواية العربية، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2009.

(13) محمد أمنصور: استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.

(14) محمد بوعزة: استراتيجيات التأويل من النصّية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف / دارالأمان، الرباط، ط1، 2011.

(15) ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي و حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.

(16) ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري و يمني العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986.

(17) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تقديم و ترجمة: محمد برادة، دارالأمان، الرباط، ط2، 1989.

(18) ميشال زيرافا و آخرون: الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة: الطاهر حجار، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، ط1، 1985.