وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الرحمان ميرة –بجاية –
قسم اللغة و الأدب العربي

الواقع والمتخيل في رواية " رمل الماية" لواسيني الأعرج –دراسة تحليلية–

مذكرة لاستكمال شهادة الماستر

تخصص : أدب جزائري

إعداد الطالبة:

– صديقي حفصة

تحت إشراف الأستاذ:

– عموري سعيد

السنة الجامعية 2015/2014

التشكر

الحمد لله العلي الذي أعانني وثبت خطاي لإنجاز هذا البحث المتواضع والذي آمل أن يعود بالنفع لكل من يطلع على صفحاته، إلى كل من ساعد ني في درب عملي ومد لي يد العون من قريب أو من بعيد ، أتقدم له بجزيل لشكر و الإحترام، إلى الأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية، وأتوجه بالشكر الخاص إلى الأستاذ المشرف الدكتور عموري سعيد على حسن التوجيه والإرشاد.

الإهداء

إلى من علموني علم الحياة وإلى من رفعوا الأيادي دعاء فكان دعائهم سر نجاحي

إلى أى الغوالي أبي وذات الشأن العالي أمي .

إلى من ظل سندي الموالي وقاسمني الحياة زوجي .

إلى من عليهم أعتمد وعرفت معهم معنى الحياة وبوجودهم أكتسب قوة ومحبة إخوتي.

مقدمة

تعتبر الرواية أحد أنواع فنون الأدب الحديث الذي استطاع أن يفرض وجوده على باقي الفنون النثرية الأخرى، لأنها الأكثر القدرة على استيعاب انشغالات الحياة عامة والإنسان خاصة، وقد عرفت الرواية الجزائرية تطورا ملحوظ من جوانب فنية متعددة خلال التسعينات مما جعلها تحتل مكانة واسعة في دائرة الأدب، وهذا راجع لإمتلاك أصحابها وسائل فنية جعلتهم يكتبون روايات تستحق الثناء والدراسة حيث تحمل في طياتها أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان الجزائري الذي عان كثيرا جراء الإستعمار والإرهاب خلال العشرية السوداء، فهي تكشف عن همومه وصراعه مع محيطه وواقعه ومختلف تجاربه في الحياة، كما تكشف عن تطلعاته المستقبلية وأحلامه، فضلا عن أنها مرآة عاكسة لهوية الكاتب وانتمائه القومي، واللافت للإنتباه في الكتابة الروائية هو الكثير من الدارسين العرب اتخذوا الحقائق التاريخية كمادة خام شكلوا بها إبداعاتهم، ونجد من النصوص الروائية التي استندت لواقع تاريخي معروف، والتي تجاوزت في بنائها الفني سطحية السرد التاريخي إلى ثراء السرد الروائي الذي يؤسسه المتخيل الروائي، ومن الروائيين الذين غاصوا في أعماق الواقع وصوروه بطريقة راقية نجد الكاتب الجزائري واسيني الأعرج في روايته" رمل الماية– فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "التي حملت تصورات جديدة للكتابة الروائية متميزة في الأسلوب اللغة، فأقامت علاقة خاصة مع التراث السردي العربي القديم من خلال تضمينها لنص "ألف ليلة وليلة" بطريقة جديدة في بنائها الفني جسد من خلاله متخيلا روائيا مفعم بروح التجريب والمغامرة متجاوزا الواقع المألوف ومكسرا الشكل التقليدي للكتابة الروائية جعلت من الرواية متميزة خاصة من خلال شخصية البشير الموريسكي الذي كان مبعث فخر وحافزا مثيرا للروح والإنتماء العربي والإسلامي الأصيل ومن هنا رسا اختياري لهذه الرواية، هذا إلى جانب رواجها في العالم وإقبال القراء عليها بشكل كبير، الحافز الذي دفعني لمعرفتها ثم دراستها كمشروع بحث .

لقد استطاع أن يحقق التماهي بين الماضي والحاضر فقرأ التاريخ بخياله وأحلامه ورؤياه الخاصة وخلق إبداعا متمثلا في نص سردي جديد يقوم على رسم المتناقضات بين

الواقع والمتخيل ،ليجعلنا نطرح عدة التساؤلات وهي: السؤال الأساسي الذي يهدف إلى الإجابة عن عنوان هذا البحث يتمثل في: كيف تم تجسيد العلاقة بين الواقع والمتخيل في نص"رمل الماية"؟ وكيف استطاعت الشخصية التاريخية التي تمثل العمود الفقري للرواية "البشير الموريسكي" أن تجسد الواقع وتعرج على المتخيل؟ وهل توقف واسيني الأعرج عند هذه الشخصية أم اعتمد على شخصيات كان لها دور في التعبير عن هذا الواقع؟، وقد حاولت الإجابة عليها والوقوف على أحداثها معتمدة في ذلك على خطة تتكون من مقدمة وفصلين وخاتمة، تحدثت في الفصل الأول عن مفهوم الواقع وتيارات الواقعية، وعن مفهوم الخيال عند الفلاسفة والعرب القدامى، ثم الفرق بين الخيال والمتخيل والتخييل، وقد ركزت في هذا الفصل على العلاقة بين الواقع والمتخيل.

أما الفصل الثاني قدمت لمحة عن الروائي والرواية وقمت بدراسة تطبيقية للرواية اتبعت فيها المنهج التحليلي الوصفي، ثم تطرقت إلى دراسة الشخصيات والمكان والزمان والرؤية السردية في الرواية. واستعنت بجملة من المصادر والمراجع نذكر منها الرواية والمعاجم العربية، وبعض المراجع: المتخيل في الرواية الجزائرية لآمنة بلعلى، فضاء المتخيل لحسين خمري ،تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين، التراث السردي لسعيد يقطين، وغيرها من الكتب التي ساعدتني في انجاز البحث، أما الصعوبات التي واجهتني حالي كحال طالب واجهته صعوبات وفي الأخير أتقدم بالشكر إلى الأستاذ المشرف الذي قدم لي توجيهات وملاحظات أفادتني في البحث.

الفصل الأول

بين الواقعي والمتخيل في رواية

"رمل الماية"

1/تعريف الواقع:

إن النص الأدبي ليس معلقا في الفراغ، لذا فإن كل بحث في هذا السياق من نوع الكلام يأتي بالبرهان عليها من خلال تحليلها ومناقشتها، فكل كلام في هذا المجال ينطلق من مسبقة تكاد تكون قناعة أن الأدب ينطلق من واقع، ويعبر عن واقع فما هو الواقع؟

1-أ- لغة: جاء في لسان العرب:

وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا: سقط. والواقع: الذي يشتكي رجليه من الحجارة والواقع والواقعة: الداهية النازلة من صروف الدهر[1].

وجاء في قوله تعالى: "سأل سائل بعذاب واقع"[2] نازل كائن على من ينزل ولمن ذلك العذاب، أي واقع: بمعنى نازل.

كما ورد عند ابن فارس في مقاييس اللغة:

الواقع: من وقع الطائر. ويقال النسر الواقع يراد أنه قد ضم جناحيه فكأنه واقع بالأرض. ويقال وقع الشيء من يده بمعنى سقط "ويقال أيضا، وقع الشيء ثبت كأن يقول "وقع القول عليه بمعنى وجب وثرت"[3].

(فكلمة الواقع حسب المعاجم تدل على: السقوط، النزول، أي ثبوت الشيء وبالتالي تحيل إلى أذهاننا إلى كل ما يقع على حياة الإنسان وما يكونها ويحيط بها بكل مظاهرها وأحوالها في جميع المجالات، كالمستوى المعيشي والفكري الذي يتكون من عادات وتقاليد وقيم ومبادئ وأفكار..)

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مج 15، ط4 ،2005،ص260

[2]- سورة المعارج،الآية1

[3]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تج: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،1982م، ص134

1-ب-اصطلاحا:

في الإستعمال الإصطلاحي الواقعية لا تنفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقي من كلمة واقع، والواقع يعتبر واحدا من المصطلحات التي يمكن استخدامها بأشكال شتى، الا انها في نظر الكثيرين تشمل "كلمة الحقيقة التي تجعل الجميع متفقين"[1]

والحقيقة هي كل شيء يمكن تصديقه فهي الرسم الصحيح للأشياء الأمر الذي يذكرنا بجذر الواقع اللغوي المشتق من الكلمة اللاتينية التي تفيد "شيء" وبالتالي فإن المعنى نشأ من اللجوء إلى الحقيقة الواضحة في العالم الخارجي.[2]

وفي هذا الإطار أورد عز الدين اسماعيل تعريفا للواقعية حسب ماألقاه "جورج مارليه" في المؤتمر الدولي لتاريخ الفن في1930ببروكسل عندما قال "يوجد واقعيتين الاولى تفهم على انها معاناة حرفية للواقع وأخرى تفهم من حيث هي تصوير لمناظر الحياة المنحطة"[3] والملاحظ هنا هو ان الواقعيون تركوا خيالات الرومانسية وأحلامها وراحوا يلتمسون الواقعية والحقيقة في الواقع الملموس، فليس للواقعيين ايمانا بعالم فوق المحسوس ولكنهم يؤمنون بالحقيقة حتما.

كما أورد عبد العاطي شلبي تعريفا للواقعية "إن اللغة العربية لا تعرف لفظا اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة ريباليزم بسبب أصلها الإشتقاقي الذي هو"واقع" فأحيانا أتفهم من الأدباء كتاباتهم في الأدب الواقعي يقصدون به ذلك الأدب الذي يصف حياة الفرد والجماعة مسجلا الوقائع بغاية الأمانة عكس الرومانسي، فيصبح الشعب وما يعانيه مصدر إلهام الأديب"[4].

---

[1]- عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي،مج3،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1983،1،ص53.

[2]- المرجع نفسه،ص78.

[3]- عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه(دراسة ونقد).

[4]- عبد العاطي شلبي: فنون الأدب الحديث، سويتر عمارة(أ)منحل الأراريطة الإسكندرية2005،ص 48 .

وقد عرفه حسين خمري بأنه معطى حقيقي وموضوع حضوري يمكن أن يدرك بالحس وتلمس آثاره بالملاحظة العينية[1]

(من هنا نلاحظ من خلال هذه التعاريف مصطلح الواقعية يعني الحقيقة، التي يتعارف عليها الجميع يعيش فيها ويتعايش معها أي الواقع الملموس الذي هو الوجود القابل للإدراك الحسي المباشر ،يعني أننا ندركه بالعين المجردة ونحس به ونلمسه على أرض الواقع، وتسعى إلى تصوير الحياة على ماهي عليه مع كشف أسرارها وخفاياها بكل مستوياتها: الثقافية، الإجتماعية، السياسية سواء كانت الظروف التي يعيشها الإنسان ايجابية أو سلبية.)

2/ تيارات الواقعية:

لاشك في أن الواقعية كمذهب أدبي أو فني هي كلمة جديدة إلا أن دلالتها اللغوية بمعنى تصوير الواقع والتعبير عنه فهي قديمة قدم الادب والفن وقد جاءت كرد فعل على الإتجاه الرومنسي حيث ظهرت في النصف الثاني من ق19 في لحظات التحولات الإجتماعية والفكرية في الفكر الغربي لذلك فقد تأسست إيمانا بالعلم وخصائصه وتجاربه وتطبيقاته.

فقد عرفها بعضهم أنها الطبيعة التي يقصد بها التصوير الصادق للواقع الإنساني لذا كان ميدانها الطبقات الأدنى من الناس دون أن تترك الفرصة للعاطفة والخيال بأن تسيطر على عدسة الأديب فتبعدها عن الواقع.[2]

وإذا كانت الواقعية تركز على الواقع الموضوعي من أجل تكوين منهج فكري ينطلق من الأديب في نظرته الفنية الى العالم فماهي تياراتها؟

[1]- حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الإختلاف، شارع الإخوة، الجزائر. 2002.

[2]- محمد بن سعيد بن حسين، الأدب الحديث تاريخ ودراسات، الجزء1.

(لقد اتخذت الواقعية عدة اتجاهات سواء في العالم العربي أو الغربي، وقد تعددت تعاريف الواقع عند كل من النقاد والفلاسفة والعرب القدامى ولكل نظرته ووجهته الخاصة به وهذا يعني أنها اتجاه فكري تجسد في المسرح، القصة، الدراما، الرواية، بحيث ينطلق منه الفنان كمرجع أساسي أو مادة خام سواء كان روائي، كاتب، رسام، ممثل ليبرز ويعبر عن نظرته الفنية تجاه ما يحس به، من خلال معالجة مواضيع شغلت تفكيره في المجتمع والتي يكون فيها الإنسان المكون الرئيسي لأنه يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه)

2-أ/الواقعية النقدية:

أبرز من يحث لها هو "إميل زولا" الذي يؤكد على التجربة الأدبية في القصة والمسرح حيث يرى "ما على القصصي إلا أن يعي لشخصياته بيئة معينة ووراثة معينة، وأن الأدب الواقعي هو الذي يصور الواقع الثابت ويشخص أمراض الجماعة"[1] وهذه الواقعية غرضها الاول هو الإنتقاد حيث تسعى الى فضح الواقع وكشف أسراره وخفاياه وإبراز مشاكله دون توجيب منها لحل معين فهى واقعية متشائمة ترى المياه من خلال منظار أسود، وقد ترك "بلزاك" في الأدب الواقعي نحو مائة وخمسين قصة أطلق عليها اسم "الكوميديا البشرية" حيث صور فيها واقع المجتمع الفرنسي وحرص على ابراز السلبيات فيه ولقد عبر عن هذا الفيلسوف الانجليزي الواقعي "هويز"بقوله" ان الإنسان للإنسان ذئب ضار"[2].

(ومن هنا نرى ان أصحاب هذه الواقعية يسعون لنقل الحقائق كما هي في الحياة دون تغييرها أو إعطائها لمسة فنية جمالية هذا الذي أدى إلى مهاجمتها لأن أدبهم أشبه بصورة فوتوغرافية مشتم لا على بعض الأعمال التطبيقية من وصف البشاعات والشذوذ، هذا يعني أنها قاصرة في تكوين رؤية فكرية ايجابية متماسكة ورؤية منهجية تلم بالواقع الاجتماعي الما ما شموليا)

[1]- فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب،ص197.

[2]- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، شركة النهضة للنشر والطباعة،مصر،دط،2004،ص59

2-ب/الواقعية الإشتراكية:

أهم من اعتنق هذا الإتجاه "سان سيمون"، حيث يعمل لتوجيه الفن وجهة واقعية، وتدور فلسفته حول مصير الإنسان في علاقته بأخيه الإنسان ثم علاقته بالعالم، فهي تقتضي حتما على استغلال الإنسان لأخيه الإنسان لأنها تنظر إلى الإنسان على أنه كائن اجتماعي متطور ولكي يتطور يجب أن يتحسن واقعه[1].

فهذه الواقعية ليست كالواقعية النقدية التي تصور المجتمع فقط ،بل تعتبر هادفة تحاول بناء المجتمع من جديد وتقدم البديل، فهم يعتبرون الفن للشعب ويجب ان يكون ممثلا عنه، فنجد على سبيل المثال "غوركي" يصور لنا في انتاجه الأدبي حدود هذه الواقعية وخاصة في مسرحيته "الأعداء" وروايته "الأم" حيث تدور أحداث هذه الرواية حول أم أحد الأعمال التي أحبت ابنها حبا أموميا صادقا، لكن حبها ازداد حين أصبح الإبن ثوريا، ولم تلين الأم أن وزعت حدها على رفاقه في الثورة، فاصبحوا كأبنائها واصبحت ثورية مثلهم وبذلك وضع الأسس المتبنية للأدب الإشتراكي[2]

(نلاحظ أن هذه الواقعية سعت إلى إعطاء صورة ايجابية لواقع المجتمع محاولة تحسين أو ضاعه، فلا يمكن أن ننكر بأنها أعطت قيمة عالية للفرد بحيث جعلته سيدا للواقع وبذلك ندرك أنها واقعية متفائلة.)

2-ج/الواقعية السحرية:

نزعة أو إتجاه ظهر في الأدب الإسباني-الأمريكي في النصف الثاني من القرن20م، ويعتبر كابريال غارسيا مركيز رائدا لهذه الواقعية الذي جاءت أعماله لتضرب موعدا بين ما هو سحري وما هو حقيقي، فكانت بمثابة ثمرة تمازج الخيال بالواقع، اذ يعمد إلى تسخير الوقائع بتشكيل خيالي يختلط فيه الخرافي بالأسطوري.

---

[1]- عيسى هلال، النقد الأدبي الحديث، ص312.

[2]- فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب،ص200.

تقترب الواقعية السحرية من مصطلح العجائبي كون الواقعية السحرية كتقنية في الحكي تملك من الحوافز ما نجد في العجائبي، ذلك أن امتزاج الواقعي بالخيالي يحدث اضطرابا في الواقع لما ينضاف إليه أحداث سحرية، التي تتموضع خارج الحقيقي ،فيضحى واقعا سحريا يأخذ بلب القارئ حينا فيصدقه لان اصطباغه بالواقعية يخرجه من عالم المستحيل إلى العالم العادي المألوف، وقد يقف القارئ حائرا غير مصدق لما يجري من أحداث لأن الصبغة السحرية تحول دون ذلك[1].

فالسحري كما يراه روجيه كايوا "هو عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة دون مسه في شيء ودون تدمير التماسك[2] وهنا يمكن تقاربهما مع العجائبي في التردد والحيرة والدهشة التي تصيب القارئ ذلك ان "القاص يرسم تفاصيله رسما موغلاّ في البساطة والألفة مما يزيد من حدة الإصطدام بالغريب والمستحيل الحدوث حين يحاوره ويتداخل معه"[3].

ويعرف تودوروف الواقعية السحرية "أنها أدب يقبل وجود الواقع والطبيعي والعادي ليستطيع فيما بعد دحضها جميعا[4].

كما عرفها عيد أنها "التوازن الدقيق والمحسوب بين عنصرين هما الواقعي والفانتازي أو الخيالي"[5].

(فالواقعية السحرية تحيل إلى الكلام الغامض الذي يخرج عن المألوف بحيث يستعمله الروائي كأداة فنية ليثير لدى القارئ دهشة وإنكار لما قرأه مثلا تحول الشخصية الشريرة إلى وحش أو قرد ممسوخ، إذن هي امتزاج الواقع بالخيال في العمل الفني القصصي، بحيث لا

---

[1]- المرجع نفسه، ص203

[2]- صلاح الدين عبدى، الواقعية السحرية في اعمال إبراهيم الكوني، مجلة العلوم الانسانية الدولية،2006.

[3]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة مصر، ص 57

[4]- المرجع نفسه، ص58.

[5]- المرجع نفسه، ص25.

يمكن فصل احدهما عن الاخر بسهولة ويضع الكاتب أحداثه وشخوصه وزمنه في صورة خيالية يسهل إقناعها و تصديقها لدى القارئ، والروائي ينطلق من مادة أساسية وهي الواقع فيتصوره من خلال نظرته الخاصة فيعبر عنه بطريقته فيضيف ويعدل بحيث يجعل القارئ حائرا وتائها غير مصدق لما يحدث وذلك باستعمال التشويق الذي يجعله مرغما على متابعة القصة حتى النهاية وبالتالي يكسر نمط التعبير الكلاسيكي للكتابة).

3/تعريف الخيال :

لقد بلغ نقادنا العرب القدامى مبلغا هاما في استيعاب الفكر اليوناني، بل تعدوه إلى اعطاءات هامة في مجال مفهوم الإبداع و طبيعته، ومن بين القضايا التي أثارت جدلا واسعا هو مفهوم الخيال والتخييل بوصفهما عماد العملية الشعرية والسردية، فقد تناولته الفلا سفة والعلماء والبلاغيون والنقاد كل نظر إليهما من زاوية معينة تعبر عن نظرة توجهه ولئن اختلفت الآراء حولها فلا ينكر دورهما الريادي في صنع العمل الإبداعي، "فالقارئ لا يكتفي بدراسة المضامين بالمفهوم التقليدي بل يدخل بهدف قراءة لا تتنكر من ناحية المضمون بحجة أن ليس ما يهمنا ما قال الكاتب ولكن كيف قال ولا تنأى من ناحية أخرى عن الخطاب، ففيه تتجلى القدرة الخالقة للمتخيل[1].

(بعد تعرفنا على الواقع واتجاهاته سنتعرف كيف ينتقل المبدع أو الروائي من الواقع إلى الخيال ليضع بصمته على الحقيقة وتتدفق عليه موجة من الأفكار في ذهنه ويحلق بها بعيدا في سماء الخيال فيصور لنا أمور خيالية تبدو واقعية وهذا هو الإبداع الذي تحدث عنه النقاد القدامى والمحدثين وجسده الفنان في عمله، وهو ضروري و إلا سيعتبر العمل نقل حرفي للوقائع، أو نصوص تاريخية وابرازا لذلك سنحاول الإقتراب فقط من ماهية الخيال لأن هذه القضية واسعة جدا) .

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو،ص31

3-أ-الخيال لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: خجال الشيء خيلا وخيلة وخيلا وخيلانا ومخايلة ومخيلة وخيلولة، وخيل فيه الخير وتخيله: ظنه، وخيل عليه، وأخال الشيء: اشتبه[1] والخيال والخيال : ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة أي طيف ويقال خيل للناقة وأخيل وضع لولدها خيالا ليفزع منه الذئب فلا يقربه[2].

ورد في مقاييس اللغة لابن فارس: خيل: الخاء والياء واللم أصل واحد يدل على حركة في تلون فمن ذلك الخيال وهو الشخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه، لأنه يشبه به ويتلون، والخيل معروفة، ويقال تخيلت السماء، إذا تهيأ للمخيلة، السحابة[3] .

كما ورد في أساس البلاغة للزمخشري: عرف الخيال بقوله في مادة "خ.ي.ل" فيه خيلاء ومخيلة وهو يمشي الخيلاء وإياك والمخيلة وإشبال الإزار، واختال في مشيته وتخيل وخايله: فاخره، وأخطأت في فلان مخيلتي أي: ظني، ورأيت في السماء مخيلة وهي السحابة تخالها ماطرة لرعدها وبرقها وأخال عليه الشيء: اشتبه وأشكل وأفعل ذلك على ما خيلت أي : على ما أرتك نفسك وشبهت وأوهمت[4]، وقوله تعالى "يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى"[5] يخيل بمعنى "يشبه" أي يحمل على التوهم.

(من خلال هذه التعاريف تبين أن كلمة الخيال تدل على الطيف والوهم وما اشتبه من صور في ذهن الإنسان، وبما أنها القدرة على استحضار الصور إذن هي عملية ذهنية يقوم بها كل إنسان، مثلا أتخيل أنني في مكان بعيد مكة المكرمة، وهذا يشبه الحلم لأنني

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب،ج6،5،ص191

[2]- المرجع نفسه،ص194.

[3]- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة،ج2،ص235.

[4]- جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العربية للطباعة والنشر،بيروت،ط2003،1،ص245.3)

[5]- سورة طه،الآية66

استحضرت صورة مكة فقط دون الذهاب إليها، وهذا ما ذهب إليه أفلاطون، فقد اعتبر الخيال وظائف العقل.)

3-ب-الخيال اصطلاحا:

3-ب-1 في الفلسفة الإغريقية:

أفلاطون: 427- 347 ق. م : يؤكد بعض المختصين أن "أفلاطون" أول من قدم نظرية للخيال مستندة الى تمييزات ومفاهيم وتأويلات وأحكام، ولقد احتوت جمهورية أفلاطون على تناول مفصل لمسألة الفن والخيال والفنان[1] .

ذهب افلاطون الى أن التخيل والتذكر، وادراك المحسوسات المشتركة وظائف العقل لا الحس، وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس، وإنما يدرك ذلك العقل والتخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير وهكذا يؤكد التخيل وظيفتين: استعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسية في التفكير"[2]

أرسطو384-322ق. م: لقد خالف أرسطو أستاذه أفلاطون حيث اعتبر الخيال ملكة مستقلة موقعها بين الإحساس والعقل، فالخيال نوع من الاحساس، والأحلام نوع من الخيال، والخيال نوع من العقل، وإن كل منها يدرك بكيفية خاصة به[3]

فنظر الى الخيال على انه نوع من الحركة الحاصلة في الذهن والناتجة عن المدركات الحسية" فالتخييل هو الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل، ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل "فنطاسيا" اسمه من نور "فاوس إذ بدون النور لا يمكن ان نرى، ولما كانت الصور تبقى فينا وتشبه الاحساسات فان الحيوانات تفعل أفعالا كثيرة تأثرها لأنها لا يوجد عندها عقل فهي بهائم، و بعضها الآخر لأن عقلها يظلم بالإنفعال أو الأمراض أو

[1]- رشيدة كلاع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير ،قسنطينة،2005،ص12.

[2]- محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة،المغرب،ط1،ص13.

[3]- المرجع نفسه،ص14.

النوم كالحال في الإنسان"[1] فالمخيلة عبارة عن الآثار التي يدركها الحس أي أن الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن[2].

(ومن هنا نستنتج أن أفلاطون يرى بأن الخيال يدرك عن طريق العقل في حين اعتبر أرسطو الخيال على أنه ناتج عن الإدراك الحسي في الذهن الذي اشتق منه التخيل، أي تابع لعالم الإحساس، فمثلا في فصل الشتاء وأنا في الشارع أحسست بالبرد الشديد فتتبادر إلى ذهني المدفئة ودفئ المنزل، ليبقى كليهما أعطى الأولوية للعقل في تحديد مفهوم الخيال

3-ب-2 في الفلسفة الإسلامية:

ابن رشد:ت595هـ: التخيل باعتباره قوة أخرى غير الحس والظن والعقل والعلم، لكنها غير مستقلة تماما عن بعضها، فقوة العقل تحكم قوة الخيال، وقوة الخيال تحكم الحس المشترك، إن قوة الحس والحس المشترك لا بد منها لقوة الخيال، كما ان التخيل ضروري للتعقل، وبالتالي فالخيال ناتج عن معتقدات ورغبات مؤدية إلى فعل أو منتج لمعتقدات ورغبات ينتج عنها عمل[3].

ابن سينا428 هـ: لقد خالف ابن سينا وجهة نظر أرسطو في ان الخيال هو "احساس ضعيف" فهو يرى ان النفس البشرية خاضعة لعدة قوى منها القوة المدركة وهي نوعان: ما يدرك من خارج وهي الحواس، وما يدرك من باطن وهي فنطاسيا الخيال والمصورة، والقوة الخيالية تركب بعض ما في الخيال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب الإختيار، حيث يقول أنها "القوة التي تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات ويسميها ابن سينا أيضا بالمتصورة[4] .

---

[1]- أرسطو طاليس، كتاب النفس، نقله فؤاد الأهواني، دار الكتب العربية،ط1949،1

[2]- سعيد مصلوح حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، كلية دار العلوم القاهرة،ط1980،1،ص103.

[3]- ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم،ص16.

[4]-سعد مصلوح، حازم القرطاجني، نظرية المحاكاة والتخييل في الشعر،ص111.

3-ب-3 عند الرومانطقيين:

لقد اطلق هذا المذهب الجديد العنان للعاطفة ووثق بها ومجدها فكان لا بد أن يعني بالخيال، يقول "وليام ويليك" أن عالم الخيال هو عالم الأبدية فسماه بالرؤية المقدسة[1] لذلك فقد اعتبروا الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة.

كولردج: إن تعريفه للخيال كان من اكبر الخدمات التي أسداها للنظرية النقدية، حيث أعطى تعريفا دقيقا للخيال ، فهو يعرفه" هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو احساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس ...هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن، ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة، نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا يتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء إذ نجده يصفها وصفا بطيئا الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة"[2]

ويميز كولردج بين نوعين من الخيال: "إنني أعتبر الخيال إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها ،ويحتاج إلى النفاذ إلى أعماقه ولكن الخيال الثانوي هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط في الشيء المدرك"[3].

---

[1]- المرجع نفسه، ص252.

[2]- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ،ص260

[3]- المرجع نفسه، ص263.

(وخلاصة القول نلاحظ أن مفهوم الخيال عند الفلاسفة الإغريق، والإسلاميين، والرومانطقيين كلهم وضعوا العقل في المرتبة الأولى وقدسوه ،حيث اعتبروا قوة العقل وقوة الحس المشترك و الإدراك هي التي تتحكم في ملكة الخيال).

3-ب-4 الخيال عند المتصوفة:

اختلفت نظرة المتصوفة للخيال عن نظرة الفلاسفة والحق أن المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى تقدير طوال عصور الفكر العربي، إن الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف[1].

ابن عربي: بعتبر أبرز من تحدث عن الخيال ومستوياته وآفاقه المعرفية معتبرا الخيال أعظم قوة خلقها الله، ولولا الخيال لما أمر النبي أحدا بان يعبد الله كانه يراه، ذلك ان رؤية الله بعين البصر مستحيلة، لكنها ليست مستحيلة بعين الخيال، فالخيال ليس هو مصدر الخطأ في مقابل العقل، فهو يرى بأن الخيال هو السبيل الى ادراك الأمور الروحية والمعارف الذوقية التي يعجز عن إدراكها المنطق، ويعلق "كوربان" على نظرية الخيال عند ابت العربي قائلا: "إن الخيال بوصفه قدرة سحرية مبدعة تخلع الحياة على المحسوس، تنبثق منه الروح التي ينفخها في الأشكال والألوان[2].

(لا شك أن هذه النظرية المتصوفة تعطي للخيال مكانة رفيعة ومجيدة واعتبارهم للخيال وسيلة للمعرفة فهو السبيل الذي من خلاله يستطيع الإنسان إدراك الأمور والمعارف والحقيقة التي يعجز عن إدراكها المنطق لذلك لا يمكن التخلي عنها، والتي بالمقابل قصرها الفلاسفة على العقل)

[1]- جابر عصفور، النقد الادبي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب، القاهرة، دط، 1964،ص34.

[2]- عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه،دط،1984،ص122.

3-ب-5 الخيال عند العرب:

عرف العرب كثيرا من ألوان الخيال، الخيال الذي يبتكر الشخصيات التي لا وجود لها وينسب إليها ما يشاء من الأقوال والأفعال، والخيال الذي ينطق الحيوانات والجماد والأشجار الخيال المغرق الذي لا يكاد يعرف حدودا، حيث يرى النقاد العرب ان الكلام المشتمل على الخيال أروع أشد تأثيرا في النفس من الكلام، ولهذا دار على ألسنتهم كثيرا قولهم: المجاز أبلغ من الحقيقة[1].

(فالمقصود بالخيال عند العرب هو الصورة الشعرية التي هي أساس الإستعارات والتشبيهات، لأنه من القضايا الهامة التي شغلت النقاد العرب القدامى والذي يعتبر عماد العملية الشعرية ،فقد منحوا الخيال شكلا مجازيا، بمعنى الكلام الذي يوازن بين الصدق والكذب وبالتالي يحيل على دلالات المخادعة التي تثير في نفس المتلقي اضطراب بين الحقيقة والكذب، وهذا ما عبر عنه الجرجاني

عند الجرجاني ت471هـ: لقد عرف الخيال في كتابه التعريفات بقوله: "الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك ومحمله مؤخر البطن الأول من الدماغ"[2].

عند الزمخشري 467- 538هـ: التخييل عنده مرتبة وسطى بين الحقيقة والمجاز، وهو رأي يماثل ما ذهب إليه الفلاسفة حين اعتبروا الخيال مرتبة وسطى بين عالم الحس وعالم العقل، لكنه يخالفهم في قوله بأن كلام الله عز وجل أقوالا مخيلة، فهو يجعل التخييل وسيلة مساعدة لفهم المشتبهات في القرآن الكريم وإدراك أبعادها فبعض الآيات القرآنية فيها "تمثيل"" وتخييل "رغم أن التصوير فيها لا يمكن وصفها لا من جهة الحقيقة، ولا المجاز لأن الألفاظ

[1]- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب،ط6،2004، ص510.

[2]- الحسين الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية،بيروت،ط2،2003ص106

فيها بجب ألا تحمل على جهة حقيقية ولا على جهة المجاز، وإنما هي تمثيل وتصوير حسي[1]، فقد نظر الى التخييل على أساس أنه تمثيل للمعاني المجردة وطريقة للتجسيم المعنوي أي صورة حسية معنوية ،فكان مفهومه للتخييل من وجهة فنية بحتة، فتحدث عن "التشبيه الخيالي" و"الإستعارة التخيلية"[2].

(بمعنى أن الخيال يكمن عندما ينسج الشاعر أو الكاتب صورا غير مألوفة أساسها المجاز والإستعارة والكناية، كأن يصف الشاعر شجاعة الرجل وهو يحارب الأعداء بالأسد، غير أن اعتبار الزمخشري التخييل طريقة لفهم المشتبهات من القرآن جعله محل انتقاد ، خاصة من طرف رجال الدين لأن هذه اللفظة تستعمل للدلالة على الأكاذيب لا الحقيقة، لذا وجب تفاديها مع كلام الله عزوجل.)

4/-الفرق بين الخيال، التخييل، والتخيل:

الخيال: يعده أسلافنا النقاد القدامى قسما من التخييل، إذ هو الصورة الحسية التي تتخذها المخيلة وسيلة لها في نقل المعنى فمحي الدين بن عربي يرى "عالم الخيال عالما متوسطا أو برزخا بين عالمي المحسوس والمعقول[3] كما يعرفه كولردج أنه "القوة التركيبية السحرية ... التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة"[4].

(فهو إذا القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت من متناول الحس، فتتجلى هذه القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة داخل التجربة) .

---

[1]- رشيد كلاع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق،ص28

[2]- جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية، ص78.

[3]- سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر،ط1980،1،ص11

[4]- عثمان موافي، في نظرية الأدب ،ج1،دط، 2007،ص141.

التخييل: أول من استعمل لفظة التخييل هو الفرابي399هـ ثم تبعه ابن سينا الذي يرى أن التخييل هو "تحريف القول الصادق عن العادة، أو الحاقه بشيء تستأنسه النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الإلتفات به"[1]

وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني في قسم المعاني بقوله: "إن الذي أريده بالتخييل هاهنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا، غير ثابت أصلا، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا لا يخدع فيه نفسه، ويريها مالا ترى[2]

(فهو يرى أن التخييل نقيض للحقيقة وتصويرها يكون حسب رؤية الشاعر لها من خلال مخيلته وأحاسيسه)

التخيل: يدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها وقد استخدمت للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التي يمكن ادراجها تحت ما نسميه سيكولوجية الإدراك كونها تدل على عمليات التوهم، وما يتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة في النفس، وفي هذا المعنى يقول ابن المعتز" وذلك أن عقله ليس بالثابت ولا بالصحيح لهذا تجده يتخيل الأشياء على غير ما هي عليه بالحقيقة"[3].

(نستنتج أن الفرق بين الخيال والتخييل والتخيل، هو أن الخيال أهم مكون في الرواية فهو الأداة التي يستعين بها الكاتب لخلق جو مفعم بالمألوف والامألوف من خلال ابتكاره إطار عام تجري فيه الأحداث حيث يوظف أمكنة تدور فيها الشخصيات وزمن يتلاعب بتسلسله الطبيعي، وبما أن الإنسان هو الذي يقوم بفعل التخيل وبذلك يكون الخيال(الإسم) هو القدرة على التخيل فالتخيل هو تصور صور أو أفكار تنسجها مخيلة المبدع أما التخييل فهو يناقض الحقيقة يعني يتم إختراعه دون أن يكون له أساس واقعي أو مرجع حقيقي

[1]- المرجع نفسه،ص135.

[2]- المرجع نفسه،ص140.

[3]- جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية،ص17.

وبالتالي التخييل أعم من الخيال، في حين الخيال تكون مادته الخام هي الواقع الذي يتم الإنطلاق منه)

5/-علاقة الواقع بالمتخيل:

(إن العلاقة الموجودة بين الواقع والمتخيل علاقة جدلية، ويعتبر المجتمع المرجع الرئيسي للخطاب الروائي حيث يتحول فيه الأدب إلى كائن اجتماعي فور انجازه من طرف الكاتب فيؤثر في المجتمع ويتأثر به، لأن الأدب بهتم بالواقعي ويتطور بتطوره) .

"وأخص الرواية بالذكر لأن إسهامها الخاص يقرن عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفا صادقا أو واقعيا ومن المفروض تقليديا بالروائي أن يكون مهتما بما هو واقعي، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية فإنه يوظف مثل المحسنات ليوسع من فهمها للعالم"[1] وهنا يجد الروائي نفسه يخرج عن ذلك الواقع الذي عبر عنه بصدق ويتجاوزه إلى الخيال وينقل القارئ إلى عالم آخر وفي تصور أولي يمكن أن نستنتج أن الأدب وجد ونشأ لوظيفة اجتماعية ولا يمكن أن يكون فرديا أو يخلو من إضافة العوالم المناسبة للحلم الإبداعي لأن واقعية عمل تخييلي نفي بها إيهامه لنا بالواقعية وكذلك تأثيره في القارئ بوصفه مطالعة مقنعة في شؤون الحياة[2]. فلا شك أن المتخيل يشتغل بآليات مختلفة تتحكم فيها الظروف السوسيو- ثقافية، وإذا أصبح من البديهي القول أن الفعل التخييلي يتجاوز الواقع، فيكون من المنطقي أيضا أن نحكم بانتقاء المتخيل في رواية تجعل من الواقع موضوعا لها، لأننا في كل الحالات أمام إعادة إنتاج للواقع المحسوس بواسطة اللغة[3].

---

[1]- سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا لإبراهيم جبرا الروائي، اتحاد كتاب العرب،دمشق،دط،1999، ص73.

[2]- المرجع نفسه، ص74.

[3]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف،ص51.

(وهذا ما نجده في رواية" رمل الماية" عند البشير الموريسكي الذي أصبحت قصته معقدة تحتاج إلى صفاء ذهنه واستعادة ذاكرته بكاملها كقوله: "قيل لي أن الذين وضعوني في تلك الفجوة التي ملأت ضجيج المياه النتنة، هم عسكر الأتراك بعدما قدمني إليهم رجل ادعى أني رأس خطير.."[1]

اكتسبت الرواية العربية الحديثة سمات الراهنية، وارتادت التحولات الإجتماعية والفكرية ما دام هذا الجنس التعبيري هو الشكل الأمثل لاستيعاب ما هو خارجي وما هو داخلي، فأصبحت الرواية الجنس الأدبي الأقدر على الإرتفاع بالتعبير عن الكيانات بظواهرها وبواطنها، الى حدود قصوى من زوايا متباينة تحقق التمايز، لأن الرواية "لحظة جدلية تستمد قوتها وتأثيرها من اللحظة المجتمعية الرافضة لتشيؤ الوعي، كما تستمد شرعيتها من كونها شكلا لا نهائيا قابلا للاكتمال، ومفتوحا على مجموع الأشكال التعبيرية، تسعى الى التقاط التحولات الخارجية والداخلية للكائن البشري، ومفتوحة على كافة الإحتمالات، فللمخيلة دورا آخر في ابتداع عالمها، الذي له رؤاه نحو العالم الواقعي، والوقوف عند الأعمال الروائية الحديثة بالبحث في استخدامات الصورة انطلاقا من الأسطورة والحلم وتعقيدات الشعور والغرابة[2].

وإذا عرفنا المتخيل بأنه بناء ذهني أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى وليس إنتاجا ماديا فإن الواقع هو معطى حقيقي و موضوعي ،وانطلاقا من هذين المفهومين نلخص إلى أن المتخيل يحيل إلى الواقع ويستند إليه في حين أن الواقع يحيل إلى ذاته وتمثل له بالمعادلتين التاليتين:

المتخيل._____> الواقع

الواقع. _____> ذاته[3]

---

[1]- الرواية،ص27.

[2]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة،مصر،ص9،10

[3]- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص43.

ولكي نبرز هذه العلاقة نجد أن الرواية تحكي عن أحداث تاريخية وقعت حقيقة جسدها واسيني الأعرج بفعل مخيلته وغير بعض أحداثها لتصبح رواية متخيلة تحكي لنا تلك الأحداث التاريخية الماضية سقوط مدينة غرناطة، كما تعبر عن الأحداث الحالية التي يشهدها العرب، وبذلك يصبح المتخيل يحيل ويوصل إلى الواقع، ولما كانت اللغة تمثيلا للواقع حسيا كان أم خياليا، وهو ما جعل المتخيل ممكنا فالواقع يتغذى من التاريخ أو الذاكرة الأسطورة ، فالتاريخ لا يقول إلا ما فعلته البشرية، أما الرواية ينبغي أن تقول ما تتمنى وما تحلم به فكان لابد من رواية تصور مآسي الواقع الإستعماري، بحيث تبرز أساليب التعذيب والسجن ومظاهر إستغلالها الضعفاء وكل ما يعانيه الإنسان وهذا ما نجده في "رمل الماية" وذلك من خلال ما تعرض له البشير الموريسكي وهو بين أيدي الحاكم الرابع في قوله:" تيقنت في اللحظة التي كنت آمل فيها، كان الحاكم الرابع يبرم شواربه بزيت الزيتون المغلي والزبدة العتيقة الحائلة وينتظر قدوم رأس الذي سيبعث مع قوافل التجار، وقد كتب عليه هذا لآخر رجل ظل طوال حياته يعلم بتغيير قانون الحياة الرباني، الكبير كبير، والصغير سيضل صغيرا إلى أن يرث الله ملكه وخليقته"[1].

وقد استحضر الكاتب الأحداث التاريخية لإظهار امتداد الماضي إلى الحاضر، فاستخدم الحلم لاستحضار الشخصية التاريخية فدفع بطل الرواية الموريسكي إلى الكهف الذي جعله أداة فنية لتحقيق غايته حيث يقول :"كل شيئ بدأ في تلك اللحظة التي لم يستطع حصرها، كانت ذاكرته. تهرب منه مثل حبات الرمل الجافة ،عندما فتح عينيه لأول مرة في الكهف الذي نام فيه طويلا...جلس في مكان ما، خمن أنه الباحة الرئيسية للكهف انتابته موجة من الخوف والخواء، وتزاحمت الكوابيس وأشياء أخرى في رأسه..."[2] حيث جعله ينام فترة طويلة من الزمن عندما لجأ الى الكهف حلم من خلالها بأحداث السقوط في التاريخ

[1]- الرواية،ص31.

[2]- الرواية،ص13.

العربي منذ أن نفي أبي ذر العفاري إلى صحراء الربدة، وحتى صلب الحلاج فقد سرد ما حدث في قوله: "في الحقيقة بدأت معي هذه الفظاعات، من اللحظة التي قادتني فيها الجماعة الملثمة الى هذا الكهف المعزول داخل هذه البرية المقفرة، كانوا ستة وعندما انظم اليهم الحارس صاروا سبعة، لم أكن مخيرا في المجيء إلى هذا المكان، اذن كذب علي الجانب الربعة...الملثمون لم أعرفهم فأنا لم أرى إلا عيونهم المتعبة من كثرة السهر والتخطيط في الكهف قالوا لي نم و حين تستيقظ انزع الصخرة الكبيرة من الممر وستجد من يقودك إلى المدينة ويفتح أمامك أبواب المستحيل...وبعدها نمت نوما لست أدري بالضبط هل طال ام قصر...كان رعب الليلة السابعة بعد الألف قد بدأ.."[1]

(وبالتالي نلاحظ هنا أن المتخيل يحيل على الواقع ،أما الواقع الذي يحيل على ذاته فنجده حين تحدث أبو ذر الغفاري عن حياته وما حدث له في محنته مع الخليفة عثمان بن عفان ومعاوية بن أبي سفيان، يقول: "أول ليلة من هذا الجحيم قضيتها في خباء مهلهل منصوب على تل الربذة، بجوار نخلة مغبرة ظلت تنحني. وتنحني حتى ظللتني عن آخري أنا وزوجتي وابني عمارة...لم يكن موت الرمال أرحم من عذاب الحاكم الرابع، والحاكم الذي يخرج من تحت إبطه المعرق خيط الشمس القاسي أضعف دقات القلب[2].

(هذه الوظيفة تبين تلاحم المفهومين والعلاقات المتينة التي تربطهما) وتكون هذه العلاقة انطلاقا من مستوى إلى مستوى آخر من مستويات التفكير نستنتج أن: المتخيل نوع من الممارسة لهذا الواقع، وهذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه وترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد لأن طبيعة المتخيل مهمة بالدرجة الأولى لأن الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحس وتلمس آثاره بالملاحظة العينية، في حين أن المتخيل بناء ذهني، خفي لا يدرك إلا بإعمال الفكر والنظر عدا. المواد التعبيرية التي يستعملها ،لأنها تتكون من

[1]- الرواية، ص20.

[2]- الرواية، ص34.

مجموعة من العلامات (الرموز اللغوية)، التي تنتظمها بنية فنية وذلك للتعبير عن واقع معين يكون المتخيل فيه هو الحامل للواقع لأنه مرتبط به عضويا[1] .

نلاحظ من خلال الرواية أن مشكلات التخيل ومحاولة إشعار القارئ بالجهد الذي يبذله الكاتب لتحوير الواقع وتنسيقه وإعادة إخراجه في صوغ تخييلي يستمد من الواقع المتعدد عناصره، ولكنه يختلف عنه في نهاية المطاف[2]، وبتم ذلك بواسطة أشكال تعبيرية مختلفة لحكايات القوال والمداح، والأمثلة الشعبية، وأسلوب الحديث الأخبار والدعاء، ومن أنثلة ذلك في الرواية ما هو مقتبس من القرآن الكريم تقول: "خدعتكم النفس الأمارة بالسوء"، ومنها بعض الآيات ما اقتبس منها حرفيا "لا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة، وتقتلوا النفس التي حرم الله قتلها".[3]

(فنرى أن الروائي حين وظف النص القرآني ليس بهدف الإستشهاد وإنما استثمرها لما تتوفر عليه من بلاغة في ابتكار دلالة جديدة لها ارتباطاتها بأحداث الرواية، حيث تحول الرواية هذه الآية القرآنية من أجوائها الدينية المفعمة بالقداسة إلى أجواء السياسي المرتبط بالواقع الذي نقله لنا الروائي، بحيث يلفت السارد النظر من خلاله إلى بعض الأحداث، التي جرت من طرف الحكام المستبدين، لإحكام السيطرة على الرعية باعتبارها نصوصا مقدسة لها سيطرتها على عقل الإنسان ووجدانه، كما وظف الأغنية الشعبية في سياقات مختلفة من الرواية على غرار ما نلاحظه في النصوص التراثية القديمة كالسيرة الهلالية وألف ليلة وليلة وغيرها وهي في مقطوعات منسجمة مع مواقف الشخوص، وانفعالاتها، وردود أفعالها يرفع: سيدي عبد الرحمن المجدوب" عقيرته عاليا" :

غن يا عيني غن

[1]- ينظر حسين خمري، فضاء المتخيل،ص44.

[2]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية،ص87.

[3]- الرواية، ص47

القلب صار وحيد...

آه يا لوليد

شكون باعك في سوق العبيد[1].

(يحول السارد الأغنية السابقة إلى صدى حقيقي للذات تستقرئ عذاباتها المريرة تحت وطأة الإستبداد والقهر من خلال ما تثبته كلماتها من هموم وأحزان ،فالمتلقي المعاصر لا يريد أن يقرأ في الرواية تمثيلا للواقع أي نقل حرفي للواقع وإنما يحتاج إلى أسلوب جديد يشوقه لمتابعة القصة الذي يجعله يحلق في سماء الخيال، ولا بد أن يستعين بكل الدلالات الموحية التي يثير ويهز بها مشاعره، وهذا الذي فرضته الكتابة الروائية الجديدة).

"وهذا يتماشى مع التوجه الجديد في الكتابة والنقد الروائي الذي يريد من الرواية أن تعر ض نفسها عليه باعتباره متخيلا ينافس الواقع ولا يشابهه، منفتحا على التجريب ومتجاوزا في كل حين نفسه، ولعل بعض واقع الرواية الجزائرية خلال التسعينيات الذي تحول عند قراء آخرين إلى متخيل يدهش بتفاصيله، بل سينتاب من قرأوا الرواية يوما شعور آخر يدركون من خلاله كيف يصنع المضمون متخيلا قابلا للبقاء والتلقي، وهو مظهر من مظاهر المتخيل في الرواية التسعينية ينضاف إلى عدة مظاهر أخرى[2].

لذلك يعتبر الخيال القوة التركيبية السحرية من أجل مزيد من الإضاءة للواقع، فهو أداة لا غنى عنها لفنان، وليس بين الخيال والحقيقة تعارض، فكلاهما عنصر فعال في مجال أوسع هو عالم والأحداث لذلك العالم الدرامي النفسي حيث يقول "مورينو" وذلك يعني أن "الشاعر حيث يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال"[3]

---

[1]- الرواية،ص182.

[2]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص150.

[3]- محمد راضي جعفر، الإغتراب في الشعر العراقي–دراسة–دمشق،1999،ص101.

(هذا يعني حسبه أن أي مبدع ينطلق من الحقيقة (الواقع) ليعبر عنها بخياله، فهو وسيلة يستعين بها أي فنان ليتمكن من تصور الأشياء والحوادث في صور قوية وموحية، كما يدخل في نفسية شخوصه للتعبير عما يختلجها من مشاعر الحزن والفرح فبعبر عن ما تحس به بكل صدق ،كما رأينا في المثال السابق، سيدي عبد الرحمان المجدوب، فيخرج في الأخير بصورة جديدة للواقع).

فالروائي مثلا يحاول أن يكون صورا ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فعالية هذه القدرة في مجرد الإستعادة الآلية لمدركات حسية مرتبطة بالزمان والمكان بعينه بل تمتد فعاليتها إلى أبعد من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات من خلال إبداع الشاعر على أساس قدرته الخيالية المتميزة والذي يمكنه من خلق قصائد ينسج صورها من معطيات الواقع، ولكنه يتجاوز حرفية هذه المعطيات سعيا وراء تقديم رؤية جديدة للواقع نفسه[1].

لذلك نجد الروائي يذهب إلى وثائق المؤرخ المتعددة ويخلقها شخصيات متحاورة، فيحاول التحدث عما كان وعمل يجب أن يكون من خلال علاقة تجمع بين شخصيات فعلية وأخرى متخيلة، حيث المتخيل يعترف بالواقع ويعيد خلقه من خلال إطلاقها لجميع الشخصيات في فضاء روائي تجانست فيه الأزمنة المختلفة فتتحول الشخصية الواقعية إلى شخصية واقعية متخيلة وهي ترى شخصيات متخيلة وتتخلق في الكلام يأتي من عالمها الداخلي والخارجي ويرتد إليهما[2].

(ولهذا يعيد البشير الموريسكي فتح الحقيقة التي خبأها الحكام والملوك والوراقون، وحاولوا مسح التاريخ العربي، بالرجوع إلى أحداث وقعت في الماضي ويعيد سردها بإدخال خياله فيها ،لما مكث في الكهف مدة طويلة وهو نائم يحلم بتلك الأحداث فالحلم هنا يدل على الخيال كما ورد في لسان العرب لابن منظور أن الخيال ما تشبه لك في اليقظة والحلم

[1]- جابر عصفور، النقد الأدبي،ص15.

[2]- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية،المغرب،ط2004،1،ص267.

من صورة، إن الشخصيات المتخيلة التي تشهد على حدث تاريخي تبدو بدورها شخصيات واقعية، فهي قائمة على صناعة البطل المهزوم الذي أراد أن يصنع التاريخ لا أن يتفرج عليه، لا فرق في الفضاء الروائي بين ما جاءت به الوثيقة وما بعثه المتخيل الروائي، وذلك أن الروائي له موقع الراوي العليم، يصل بين الأقدار الشخصية ويفصل بينهما ويخلق الواقعي والاواقعي في آن واحد، يتآلف العنصران وقد تجانسا، ويقدمان خطابا روائيا عن التاريخ يبدأ بزمن وينتهي إلى أزمنة ويتشكل في كتابة، ويتكئ على كاتب يتحول إلى روائي وراو ومؤرخ، كأن الخطاب الروائي عن التاريخ لا يستدعي الأخير إلا ليخبر عن صعوبة الحوار مع التاريخ، فرواية "رمل الماية" تعطي خطابها، تحاور تاريخا وقع وأعادت استحضاره بمخيلة الروائي[1].

(لقد استطاع واسيني أن يجسد الواقع في روايته وصوره لنا من خلال وضع بصمته عليه بخياله الواسع ليجعل الحقيقة تبدو واقعية، وواقعية تبدو خيالية، وهذا هو الإبداع الذي دخل به واسيني في روايته "رمل الماية".)

"فالقارئ لا يكتفي بدراسة المضامين بالمفهوم التقليدي بل يدخل بهدف قراءة لا تتنكر من ناحية المضمون بحجة أن ليس ما يهمنا ما قال الكاتب ولكن كيف قال، ولا تتأى من ناحية أخرى عن الخطاب، ففيه تتجلى القدرة الخالقة للمتخيل"[2]

ولأن التاريخ معرفة والرواية تحليل، فإن الروائي يستثمر هذه المعرفة مادة للقص فيمثلها وفق رؤيات تجمع بين الواقعي(التاريخ) والرمزي، فالرواية شكل للوعي، ينسب إلى تصور ما للناريخ، وهي تخييل ينطلق من رؤية ،ويحمل منظورا أو رؤية معه خارجها، فثمة درجة ما للإنزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل.

[1]- المرجع نفسه، ص268.

[2]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية،ص31.

فلا يمكن للخطاب الروائي أن يصبح تاريخا حتى وإن استحضرت الرواية احداثه أو شخصيا ته، فإنها لن تكون سردا حقيقيا للتاريخ، وإنما سرد جمالي يطعمه البيان والخيال.[1] (إذن تصبح الرواية عمل فني إبداعي، تنسجها مخيلة الروائي، ومن هنا نستنتج أن علاقة الواقع بالمتخيل لابد منها، لأن الإنسان لا يمكنه أن يتخيل إلا إنطلاقا من الحقيقة أو الواقع).

[1]- ينظر: هنية جوادي، التمثيل السردي والتاريخ الوطني فب روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد،9 2013.

الفصل الثاني

دراسة تحليلية لرواية

"رمل الماية"

1/لمحة عن الروائي والرواية:

1-أ التعريف بواسيني الأعرج:

واسيني الأعرج من الروائيين الذين نجحوا من خلال ابداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود الوطن إلى الخارج، ولد بالجزائر في 8 أوت 1954م، بلعشاش بلدية (مسيدرة) ولاية تلمسان تلقى تعليمه الإبتدائي في قرية(سيدي بوجنان)، ثم انتقل إلى مدينة تلمسان عام 1974م، وانتسب في السنة نفسها إلى معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة فتخرج بالإجازة.

وفي عام 1977م،سافر إلى سوريا، فانتسب إلى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة دمشق، وقضى سبع سنوات حتى تحصل على شهادتي الماجستير بعنوان: "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"، والدكتوراه بعنوان: "نظرية البطل-بحث في أشكال البطل وتطوره في النص الروائي، ومساهمته في سوسيولوجية الأدب الروائي" وفي عام1985م، عاد إلى الجزائر فعين في معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر، برتبة أستاذ محاضر، كما يعتبر عضوا في اتحاد الكتاب الجزائريين منذ1973م.[1]

ويعد واسيني أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، تنتمي أعماله إلى المدرسة التجريبية التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائما عن التجديد والدينامية من داخل اللغة التي ليست معطى جاهزا، ولكنها بحث دائم ومستمر[2].

تعتبر رواياته حاملة تصورا جديدا للكتابة الروائية وطريقة فنية متميزة في الأسلوب والغة، كما تدخل ضمن التجارب الروائية العربية التي أقامت لها علاقات خاصة بالتراث السردي العربي القديم[3].

---

[1]- شريبط احمد شريبط، معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، مخبر الأدب المقارن، جامعة عنابة،ص428.

[2]- عبد الله أبو هيف،"إبداع واسيني الأعرج الروائي:قضايا فنية عامة، جريدة الأسبوع **www.awu.sy/htm**الأدبي،العدد، 784، 17/11/2004.نقلا عن:

[3]- سعيد يقطين،الرواية والتراث السردي،رؤية للنشر والتوزيع،القاهرة،ط2006،1م،ص87.

تجلت قوة واسيني الأعرج التجريبية التجديدية بشكل واضح في رواياته التي أثارت جدلا نقديا كبيرا، والمبرمجة اليوم في العديد من الجامعات في العلم:الليلة السابعة بعد الألف بجزأيها: رمل الماية والمخطوطة الشرقية، فقد حاور فيها ألف ليلة وليلة لا من موقع ترديد التاريخ واستعادة النص، ولكن من هاجس الرغبة في استراد التقاليد السردية الضائعة وفهم نظمها الداخلية التي صنعت المخيلة العربية في عناها وعظمة انفتاحها.

وفي سنة 1997م، اختيرت روايته "حارسة الضلال" (دون كيشوت الجزائر)، ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا، ونشرت في أكثر منخمس طبعات متتالية بما فيها طبعة الجيب الشعبية، قبل أن تنشر في طبعة خاصة ضمت الأعمال الخمسة.

- تحصل في سنة2001م على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله.

- تحصل في سنة 2006م على جائزة المكتبيين الكبرى في روايته: كتاب الأمير، التي تمنح عادة لأكثر الكتب. رواجا واهتماما نقديا في السن.

- تحصل في سنة 2007 م على جائزة الشيخ زايد للآداب ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الدانماركية، العبرية، الانجليزية، والاسبانية[1].

وهذا ما زاده اصراره على الكتابة منذ نصه الأول: "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر "الذي نشر بدمشق سنة 1981م،ثم تلتها مؤلفاته وكتبه النقدية ودراساته ومجموعته القصصية:

أولا :الدراسات:

1- النزوع الواقعي الإنتقادي في الرواية الجزائرية، صدرت سنة1984م.

2- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، صدرت سنة1986م.

3-الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، صدرت سنة1989م.

[1]- واسيني الاعرج، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،ط2008،4م،ص5،6.

ثانيا: القصة القصيرة:

1- ألم الكتابة عن أحزان المنفى(مجموعة قصصية)،صدرت سنة1980م.

2- أحمد المسيردي الطيب(مجموعة قصصية)،صدرت سنة 1926م.

3- أسماك البحر المتوحش(مجموعة قصصية)،صدرت سنة1986م[1].

ثالثا: الرواية:

1- وقع الأحذية الخشنة، صدرت بيروت سنة1981م.

2- مصرع أحلام مريم الوديعة، صدرت بيروت سنة1982م.

3- نوار اللوز، صدرت بيروت سنة1983م.

4- ما تبقى من سيرة الأخضر الحمروش، صدرت بدمشق،1985م.

5- رمل الماية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، صدرت بدمشق سنة 1993م.

6- سيدة المقام، صدرت بألمانيا سنة 1995م.

7- مرايا الضرير، صدرت بفرنسا سنة 1998م.

8- رماد مريم، صدرت بالقاهرة سنة 2012م[2].

1-ب- تلخيص الرواية:

تتأسس رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف-رمل الماية" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج التي صدرت في بيروت سنة 1993م، على استحضار الأحداث التاريخية التي نشرت عبر كامل فصولها(الستة عشر)، فكان أن اشتملت الرواية على: حادثة سقوط الأندلس في أيدي الصليبيين، وإقامة محاكم التفتيش، وهزيمة العرب حرب عام1948م، وغيرها من الأحداث، فالرواية استنطاق للمغيب والمسكوت عنه، مرثية حزينة للمدن المسروقة التي باعها حكامها بأبخس الأثمان، حيث تدور أحداثها في قلعة وهي منفى

[1]- شريبط أحمد شريبط، معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين،ص429،428.

[2]- محمد رياض وتار ،توظيف التراث في الرواية العربية،دمشق،2002م،ص242 .

الحكماء السبعة تتموضع في أعلى القمة، وتجاور الكهف الذي سيحدد مستقبل المدينة ومصير الحكاية، وهذا البشير الموريسكي قوالا يحكي الفجيعة والفاجعة، متحديا آلة التعذيب الجهنمية، مواجها نفسه والآخرين بالحكاية منشدا "النشيد الأندلسي المقموع"، ففاجعة الليلة السابعة بعد الألف دامت طويلا وملأت المدن ضجيجا ونزيفا للدماء حدثت فيها أشياء كثيرة فهي تخبئ حكاية الموريسكي التي روتها دنيازاد إلى الملك شهريار حيث تتأثر لنفسها لتكتب تاريخها المجيد، فالحكاية التي تريد الرواية سردها بدأت من انحراف السلطة السياسية والدينية ممثلة بمعاوية بن أبي سفيان وعثمان بن عفان عن الديمقراطية والعدالة والمساواة حين أقدم معاوية على نفي أبي ذر الغفاري لأنه جهر بالثورة ضد السلطة، وتعرض الرواية لإجهاضات المحاولات الثورية التي قام بها أبو ذر الغفاري، وابن رشد والحلاج بالإضافة إلى سرد أحداث سقوط غرناطة والتعذيب الذي تعرض له الناس على أيدي محاكم التفتيش في الأندلس بعد سقوط الحكم العربي، إذا فالفاجعة متمثلة في العاصفة التي اجتاحت القصر وأبادته عن آخره حيث بدأت من الحاكم الرابع عثمان بن عفان عندما رفض الخضوع إلى محاكم التفتيش التي كانت تقودها جيوش فرديناند الأرغوني وإيزابي لا القشتالية داخل الأحياء الأندلسية الفقيرة، فوجد نفسه داخل جملكية الحاكم يحاور الرجل المنتفخ الذي كان يخرج من تحت إبط الحاكم الرابع ويدعى معاوية فسأله: "هل يجوز الإقتراض من بيت مال المسلمين فأجابه الموريسكي إن كنت ترى في ذلك حلال فهو عين الصواب"، فشعر من خلال كلامه أنه يستهزأ به فأمر أحد الجلاوزة بأن يملأ فمه بالقطن وأحجار الوديان ودفنه في حفرة محاذية للقصر، ثم جاءته جماعة من الحراس طلبوا منه أن يتخلى عن ذاكرته فقال " لو جمعتم البحار كلها وسيرتم النجوم، ووضعتم ثقل الأرض على هامتي وسرقتم النور من عيوني لن أتخلى عن ذاكرتي وحنيني إلى الوجوه التي لا ينتهي أرقها وعنفوانها "فأخذوه إلى القصر الى معاوية حيث ألصق به عدة تهم فقال له" إن الأغنياء يشكونك لأنك تحرض الفقراء عليهم" كما اتهموه بالجوسسة لصالح الإصبان، وبعد ذلك رموه في الصحراء وبقي

يقاسي كل أنواع العذاب والسخط وقادوه الى كل المحاكم المرخص لها بمحاكمة المجرمين الذين خانوا الوطن وفي اليوم السابع من سجنه جاء إليه سبعة ملثمين معهم كلب أليف وأخذوه باتجاه الكهف وطلبوا منه أن ينام فظل فيه أكثر من ثلاثة قرون وعندما استيقظ وخرج ظن انه لبث أول النهار وخرج منه، فأخذه الراعي الى المدينة التي هرب منها التي يحكمها الملك شهريار، فالتقى عبد الرحمن المجدوب وهو أول من عرف حقيقة البشير الموريسكي بعد ان قام بتصحيح له أحداث القصة التي حدثت له، وبعد ذلك طلب منه الناس أن يعيد الحياة إلى مجراها من جديد.

2/الفضاء الروائي لرمل الماية:

تغدوا الرواية في أحد توصيفاتها على أنها استعادة على نحو جديد للواقع تشبهه لكنها ليست هي، وتبتعد عنه دون أن تغترب عن ملامحه العامة، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه مطابقة النص للواقع، فيقوم الروائي بالتحرك في مجال البحث عن تبرير الواقع وتكريسه، أو نفي هذا الواقع باعتباره يتناقض مع المقولات الأساسية التي تتحكم في المجتمع وتعيق حركية التطور، ولذلك فما عليه إلا محاولة إيجاد بديل لهذا من خلال تصحيح وعي القارئ (المتلقي) وتنبيهه على الثغرات من خلال الخيال الذي ينشأ تبعا لبراعته الروائية في النص، ويرى السيميائيون "ليس النص هو الواقع ،وإنما هو المادة التي ينبني بها"[1]

(إذ يكون المتخيل هو الحامل للواقع الذي من خلاله يتشكل هذا الواقع ،بمعنى الخيال يكون كأداة ووسيلة يخطط يرسم به إطار الرواية الذي يتكون من أحداث وشخصيات ومكان وزمن لأن ما يثبت العلاقة في هذه الرواية دراسته للشخصيات والأمكنة والأزمنة التي يعتمدها الروائي دلالة له في تصوير الواقع وربطه بالنص من أجل المتلقي، وسنوضح ذلك من خلال الدراسة التطبيقية لرواية "رمل الماية")

[1]- ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية،ص44.

"فالرواية تتشكل عامة من بعدين هامين يمثل البعد الأول سيرورة زمنية تقع فيها الأحداث ويمثل البعد الثاني وصف الأشياء والأماكن ويمكن اعتبار البعد الأول بعدا أفقيا في حين يعتبر الثاني عموديا، ومن البعدين يتشكل فضاء الرواية الذي لا يعني المكان فقط، يعني المكان والزمان والأشياء"[1].

2-أ-الشخصيات:

(تحتل الشخصية أهمية خاصة في الأبحاث والدراسات منذ أرسطو إلى العصر الحديث بوصفها عنصرا مركزيا في العمل القصصي والمسرحي، وقد مر مفهوم الشخصية بتطورات مختلفة سواء من الناحية التنظيرية أو التطبيقية باعتبارها كائن له صفات انسانية ويمكن أن تكون شخصيات رئيسية أو ثانوية طبقا لبروزها النصي وحسب أدوارها، ويعد النقاد المحدثون الشخصية ركنا أساسيا من أركان البناء الروائي)

"فالشخصية تحقق التلاحم العضوي بين عناصر العمل الروائي من زمان ومكان وحدث وأنواع سرد مختلفة وتؤلف بينها"[2]

(ولهذا نجدها تلعب دورا مهما في سرد الأحداث للقصة حيث تبث فيها روح الحياة والحركة، وبالتالي تعتبر المحور الأساسي).

"وبدورها تغدو الرواية ضربا من الوصف التقريري والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الانساني المؤثر في حركة الأحداث"[3]

ومن الطبيعي أن تكون الشخصية مستمدة من الواقع لكنها مختلفة عنه، إنها تشكل بديلا فنيا للشخصية الواقعية، تعكسها وتتجاوزها، بل إنها تعبر عنها ليس كشخصية فقط وإنما كوظيفة كما أن الخيال يمثل دورا كبيرا في تكوين الشخصيات وتفردها، لأن الشخصية

---

[1]- صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه،قسنطينة،1996،ص186.

[2]- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله،الأردن،2004،ص119.

[3]- المرجع نفسه، ص119.

الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها"[1].

(فحسب هيام شعبان أن الشخصية في الرواية ليست حقيقية كالشخصية الواقعية رغم أنها مستمدة من الواقع، لأن خيال المؤلف هو الذي ساهم في تكوينها ومن ثمة يستخدمها كوظيفة لهدف معين بمعنى أنها أداة فنية مسخرة لغاية معينة، وهذا ما عبر عنه حميد الحمداني من خلال تمييزه بين شخصيتين).

حيث يتعتبر أن "الشخصية قابلة لأن تحدد من خلال سماتها ومظرها الخارجي والبحث عن الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي، ولقد كان التصور التقليدي للشخصية يعتمد أساسا على الصفات مما جعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية أو الشخصية في الواقع العياني وهذا ما جعل" ميشال زافا"يميز بين الإثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية حيث يقول "إن بكل الرواية هو شخص في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص" [2]

وقال "رولان بارث" معرفا الشخصية الحكائية بأنها "نتاج عمل تأليفي "كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند الى اسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي"[3].

وترى هيام شعبان أن الشخصية في القصة نوعان، الشخصية النمطية(المسطحة) والشخصية النامية(المدورة)،فالشخصية النمطية تعتبر عادية غالبا لا تنمو داخل العمل الفنيب حيث لا تمثل إلا حضورا مساعدا لنمو القصة "أما الشخصية النامية(المدورة): هي

[1]- المرجع نفسه، ص121.

[2]- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،ط 1،1991، ص50.

[3]- المرجع نفسه ، ص51.

التي تتكشف للقارئ بالتدريج، وتتطور وتنمو بتفاعلها مع الأحداث ومع من حولها، فتؤثر وتتأثر وتتغير من موقف إلى موقف سواء انتهى تفاعلها بالغلبة أو بالإخفاق.[1]

أما عن أبعاد الشخصية فهي ثلاثة أبعاد :

البعد الجسماني: وذلك يظهر من خلال النظر في السمات و الصفات الجسمية الخارجية فيؤخذ بعين الإعتبار جنسها سواء أكان ذكرا أم أنثى وكذلك طولها قصرها، جمالها وقبحها الى غير ذلك من الصفات التي تساهم في بناء الشخصية.

البعد الإجتماعي: وهو خاص بالحالة الإجتماعية التي تعيشها الشخصية كالغني الفقير، المتعلم والجاهل...إلخ.

البعد النفسي: ويكون من خلال النظر في ملامح الشخصية، وذلك في رغباتها وميولها ومختلف حالاتها النفسية، فنجد الشخصية المتفائلة في مقابل المتشائمة، والشخصية الخيرة في مقابل الشريرة.[2]

(ففي رواية "رمل الماية" نجد أن الشخصية الأساسية والمهيهنة على القصة تحمل حالة وبعد اجتماعي وهي البشير الموريسكي بحيث لم تظهر في صورة واحدة بل قد تقمصت أدوارا عدة، فشخصيته لم تظهر صفاته الجسمانية في الرواية وإنما قد تحدث الروائي عن حالته الإجتماعية والنفسية، فالمنطقة التي عاش فيها بالأندلس هي مدينة غرناطة احدى المدن الفقيرة المليئة بالأوساخ ورائحة القتلى، والأوضاع المزرية من فقر وجوع مما جعلهم خضعون لخدمة الأغنياء يقول: "تحت أنفاق المدينة النتنة" و"داخل الأحياء الأندلسية الفقير"[3](فهو بطل الرواية كان يجهل حقيقة أمره فأراد أن يعرف سبب دخوله الكهف ونومه فيه، لكن يجد ذاكرته متعبة في استرجاع الذكريات و الحوادث التي حصلت له) تقول دنيازا: "كل شيء بدأ من تلك اللحظة التي لم تستطع حصرها، كانت ذاكرته تهرب منه مثل حبات

[1]- هيام شعبان السرد الروائي،ص128،127.

[2]- أحمد رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة،ط1،2004،ص39

[3]- الرواية،ص12.

الرمل الجافة، عندما فتح عينيه لأول مرة في الكهف الذي نام فيه طويلا لم يصدق أبدا أن الجنون يمكن أن يصل إلى هذا الحد المخيف فكر في البداية تحديد وضعه لكن الظلمة كانت أكبر من حلمه وذاكرته المتعبة"[1] .

(فحالته النفسية كانت حالة صعبة جدا خاصة بعد تعرضه للإعتقال والتعذيب، فهو لم يدرك إن كان يعيش في حقيقته أم خيال حتى أنه في بعض الحالات يظن أنه مجنون، وقد فقد ذاكرته، فشخصية البشير الموريسكي هي شخصية خيالية وظيفته في الرواية أنه قوال يحكي الفجيعة والفاجعة التي حدثت في الليلة السابعة بعد الألف، من أجل غاية يهدف إليها المؤلف وهي الكشف عن أحداث السقوط في التاريخ العربي، سقوط مدينة غرناطة على أيدي الصليبيين، يقول "استيقضنا ذات فجر بارد فوجئنا بمحمد الصغير(ابو عبد الله) يسرق دمنا وعرقنا، يبيعنا، ويبيع معنا الجبال التي وقفت في استقامة واحدة في وجه المد القشتالي. ...صرخنا القلاع كثيرة ونستطيع أن نقاوم دون يأس...قال حتى هذا غير ممكن الجيوش القشتالية في شوارع غرناطة، فرديناند وإيزابي لا يمسحون حي البيازين من آخر المقومين"[2].

كما أن شخصيته صامدة فهو الوحيد الذي وقف أمام ظلم واستبداد الحكام لأنه لم يقبل الحياة القاسية والمزية التي يعيشها مما جعله يثور على هذا النظام لكنه واجه الكثير من الشتائم والتعذيب والإتهامات،"آه يا فيلسوف الفردوس المفقود، قرطبة، سرقوها، فسرقت حلمك الذي رفضه زبانية الموت، قلت الدين، دين، والفلسفة، فلسفة، قلتها بأعلى صوتك قبل أن يرموك خارج حدود عشقك ويتركوك وحيدا تزحف وتحاول أن تقفز على الأسوار باتجاه مدينتك التي سلبت منك، حاولت لكنهم كانو مصرين على الدم، فظلوا يضحكون حتى جراء نكتة غبية اسمها الحكم وبقيت أنت بجلال هيبتك"[3].

---

[1]- الرواية،ص13.

[2]- الرواية،ص51.

[3]- الرواية، ص 14.

وقد استحضر الروائي شخصيات تراثية كشخصية "دنيازاد" وهي الرواية لحكاية البشير الموريسكي "حكاية الموريسكي روتها دنيازاد"، وقد قام بوضع بديل للسرد وكأنه لم هو بسرد الأحداث وإنما قام بكتابتها

شخصية أخرى وهي دنيازاد، لأنها كانت العارفة بحكايته،"دنيازاد تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث لذة الإبتهاج وتعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة غرناطة"[1].

(كما استحضر الروائي الشخصيات التاريخية التي تحمل خصائص ومواصفات رمزية وحضارية وهي شخصيات عربية ودينية (أبي ذر الغفاري، وعثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان، الحلاج الصوفي، ابن رشد..) وهؤلاء المناضلين كان لهم دورا بارزا في صناعة المواقف والوقوف في وجه الظلم فوقفوا ضد السلطة، عن طريق محاولتهم إقامة العدل وإنهاء الظلم، فأبو ذر الغفاري يبدو في السرد الروائي بطلا، وثائرا ضد السلطة المتمثلة بمعاوية بن أبي سفيان الذي انحرف عن الطريق الصحيح وعن تعاليم الإسلام مقابل أموال المسلمين).

(وقد حول الروائي هذه الشخصيات التاريخية إلى شخصيات روائية، و ذلك عن طريق استنطاقها ودفعها للحوار فيما بينها للكشف عن أعماقها، حيث فتح المجال أمامها لتعبر عن خطاباتها وأحاسيسها وعما ألم بها من فواجع [2] ونجد ذلك في الرواية من خلال العديد من الحوارات والخطابات، كالحوار الذي دار بين الموريسكي والحاكم الرابع (معاوية بن أبي سفيان)، فسأله: "هل يجوز الإقتراض من بيت مال المسلمين فأجابه الموريسكي إن كنت ترى في ذلك حلال فهو عين الصواب"[3]، ونجده يحاور نفسه وهو يعاني داخل الكهف "ماذا أفعل يالله؟ قلتها بصوت تردد داخل أرجاء الكهف، لكنك لم تسمع إلا صداك مبحوحا مثل صوتك، ملأت صدرك بالهواء المنبعث من ثقب الكهف الضيق.

---

[1]- الرواية، ص7.

[2]- هنية جوادي، التعدد اللغوي في رواية رمل الماية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، العدد 5،2009.

[3]- الرواية،ص21.

..لاشيئ غير الظلمة والأتربة القديمة، رأسك يؤلمك، ضغطت عليه كان كالقذيفة المدفعية، لاشيئ تغير "[1]

يمكن أن نفسر اهتمام الرواية العربية المعاصرة بالشخصيات التاريخية ذلك رغبة منها باسقاط تاريخ هذه الشخصيات على الحاضر الذي هو أحوج إلى ما يكون شخصيات ثورية تواجه الظلم وتقف بوجه الظالمين[2] .

2- ب المكان:

يعد المكان عنصرا أساسيا في العمل القصصي، فهو الإطار الذي "تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات" فكل حدث لا بد من مكان يقع فيه، فهو"يمثل العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض" وهو عنصر فعال ومكون جوهري من مكونات الرواية، ولا يقتصر دوره على كونه وعاء للشخصية وللحدث، بل "يصبح صاحب السيادة المطلقة في انتاج الشخوص والأحداث..." ويلجأ الروائي في كثير من الأحيان إلى أمكنة متخيلة" لإعطاء القارئ نكهة الواقع الذي يحاول خلقه وتصويره"[3] كما أن وصف المكان لا ينبغي أن ينظر إليه على أنه "ديكورات خارجية لا علاقة لها بالحبكة والشخوص، بل ينبغي أن يكون جزءا من الحبكة والحدث وتؤدي بالقارئ إلى الأساس بوحدة العمل وكليته"[4].

وتعتبر علاقة المكان بالإنسان علاقة وطيدة، لأن البشر هم الذين يصنعونه، حيث يتنوع بتنوع حياتهم الإجتماعية ويبرز المستوى المعيشي.

---

[1]- الرواية،ص15.

[2]- ربيع موازبي النزعة الرمزية في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، "رمل الماية "لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، 2011.

[3]- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال نصر الله،ص277.

[4]- المرجع نفسه،ص278.

لديهم، وهذا ما يجعل المكان في الرواية يخرج عن جموده الهندسي فتتضخم دلالته ويتضمن قيما وأفكارا ومواقف ودلالات حضارية"[1].

فهو ذلك "الفضاء الخارجي أو الحيز المكاني الذي يتولد عن طريق الحكي ذاته، إذا هو الفضاء الذي يتحرك فيه أبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه"[2].

(نلاحظ من خلال هذه الآراء والتعاريف أن المكان يعتبر عنصر ضروري لحيوية الرواية، وله قيمة مهمة في بنية النص الروائي، ويتمثل دوره من خلال ارتباطه واندماجه مع المكونات الأخرى للرواية كالحدث الذي من الضروري أن يكون له مكان يقع فيه، وارتباطه بالشخصيات ارتباطا وثيقا لأن الشخصيات هي التي تساهم في تحريكها وإعطاءها جوا مليئا بالحيوية وبذلك يخرج المكان عن جموده، لأن الشخصيات لما تنتقل إلى الأماكن تحمل معها أحلامها وأحاسيسها وآلامها، فيكشف المكان عن ما بداخلها ويعبر عن أحوالها، وتختلف الأماكن بحسب طبيعتها وموقعها، فهناك أماكن واسعة ومفتوحة تدل على الأمل والحرية، وهناك أماكن ضيقة منغلقة تدل على الظلام والإكتئاب..)

لقد ضمن واسيني الأعرج الرواية حضورا قويا لعنصر المكان فقد طغى فيها، حيث تجري الأحداث في حيز مكاني وهو مدينة غرناطة بوصفها إطارا عاما لمعظم أحداث الرواية بحيث تؤولنا عن الأمكنة التي تنتقل بينها الشخصيات وهي: الكهف، البحر، قصر الحاكم، صحراء الربذة...،فمدينة غرناطة التي كانت تملأ مدنها الظلام والسواد ودخان الهزائم وهذه الوقائع كان يشهدها سكانها يوميا، حيث كانت تمثل منطقة الحروب التي انهالت عليها جيوش إيزابي لا القشتالية، كما أنها حيز مكاني يشغلها الفقراء في خدمة الأغنياء والخضوع لأوامرهم دون التردد مما صعب عليهم الحياة "دنيازاد...كانت تعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة...قالت: من أين أبدأ هذا الخوف،

[1]- سمر روحي الفيصل، بناء المكان الروائي، ص306.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي،ص62

فالسواد يملأ القلب والمدينة ورؤوس العباد"[1] ويمكن توزيع هذه الأماكن حسب الوظيفة التي تؤديها في مسار الفعل الروائي إلى قسمين: الأماكن المنفتحة والأماكن المنغلقة، "ونقصد هنا بانفتاح الحيز المكاني واحتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية، أما الإنغلاق فنعني به خصوصية المكان، واحتضانه لنوع معين من العلاقات البشرية"[2]

الأماكن المنغلقة:

الكهف: وهو المكان الرئيسي في رواية "رمل الماية"، يحتل الكهف مركز الصدارة في هذا النوع من الأماكن المنغلقة حيث يسمح للبطل بإطلاق العنان لمخيلته كي تسرح بعيدا لتستحضر الذكريات وتصنع الصور وتقيم مشاهد الحلم والرؤيا ،ونجد في رواية "رمل الماية" أن واسيني أدخل البطل في الكهف وجعله ينام فترة طويلة من الزمن حلم خلالها بأحداث سقوط غرناطة، يقول "جلس في مكان ما، خمن أنه في الباحة الرئيسية للكهف، انتابته موجة من الخوف والخواء، تزاحمت الكوابيس وأشياء أخرى في رأسه"[3].

يقول أيضا ". في الحقيقة بدأت معي هذه الفظاظات، من اللحظة التي قادتني فيها الجماعة الملثمة إلى الكهف المعزول داخل هذه القرية المقفرة" "الكهف مظلم والجراح ازدادت شقوقه، الأملاح تملأ المدينة، الطعم طعم الدم.."[4]

يبدو من خلال تعبير الكاتب أن الكهف بدا مغلقا ومظلما فهو يمثل هواجس الموريسكي ومخاوفه، وبذلك يكون المكان من أكثر الأشياء ارتباطا بالشخصيات ومسارا للحدث، فالأمكنة قد تساهم في "اضطراب الشخصيات وثورتها الداخلية أو تعد علاقتها فيما

[1]- الرواية،ص7.

[2]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد،ص145.

[3]- الرواية،ص13

[4]- الرواية،ص19.

بينها، فكانت مرايا عاكسة لحالات هذه الشخصيات"[1] ويقول أيضا "هو ذا السؤال الذي داهمك وأنت تقرأ الأبجديات القديمة، التي أمحت بفعل الزمن، على جدران الكهف المخرمة، عليك أن تعيد تركيب الوقائع بهدوء، هكذا قلت وأنت تحاول فهم وضعك داخل الكهف الذي فتحت عينيك داخله"[2]

كما أن صورة الكهف تجعلنا نستحضر قصة أهل الكهف الذين هربوا بإيمانهم خوفا من قومهم الكفار إلى الكهف، كما هرب بطل الرواية البشير الموريسكي من ظلم الحاكم الرابع معاوية بن أبي سفيان ومحاكم التفتيش، فللكهف دلالات أسطورية ودينية حيث وظفه الروائي توظيفا فنيا.[3]

الأماكن المفتوحة:

البحر: لقد ارتبط البحر في التراث بالجهاد والفتح والصراعات الإنسانية والأسطورية إضافة إلى أنه يرمز إلى العطاء والإنفتاح والحياة بكل صخبها وهدوئها، ورمز الحرية لأنه السبيل الذي يطل منه الإنسان على المكان الآخر لذلك فهو يغري الشخصيات ويفجر فيها الحنين إلى السفر نحو الأمان، بغية الخروج من المآسي والإضطهاد عن طريق السفر والرحالات التي كان يقوم بها الموريسكي يقول: "بحث عن أي شيء يمكن أن يربطه بالدنيا، تناهى إلى مسمعه الآذان مصحوبا بأصداء البحر البعيد"[4]، فرواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "تحتوي على أسماء بحور كبحر المارية، بحر نوميديا آمدوكال ، ويكاد يكون البحر[5].

---

[1]- ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق،الجزائر،ط1،1999،ص204.

[2]- الرواية،ص15،

[3]- هنية جوادي، التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، لواسيني الأعرج مجلة المخبر، جامعة بسكرة،العدد 5،2009م.

[4]- الرواية، ص12.

[5]- الرواية، ص191.

شخصية أو بطل من أبطال الرواية غير المرئيين يؤطر الأحداث والشخوص ويحدد هو يتها وخصوصيتها:

"يا البحر يالهبيل داويني بملحك نبرا يا البحر يا الحنين غرقني بين الموجة والموجة حبيت نرقد وحبيبي ضاع...[1] ويقول أيضا "استنشق رائحة البحر التي كانت ملوحتها قاسية، حمل كمشة من الرمل ثم رماها في الفضاءات وتمناها أن لا تعود إلى الأرض ولكنها نزلت على البحر، مشكلة دوائر متداخلة صغيرة وكبيرة، شعر برغبة في دندنة أخيه البحر[2].

فحضور البحر في الرواية يتيح للخيال توليد صور استعارية تنسج الرغبة في الحلم، وعالم تتحقق فيه الرغبات " لن أعود بدون هذا البحر إلى مدينتي"[3]

كما أن رواية "رمل الماية" تدور أحداثها في قلعة وهي منفى الحكماء السبعة تتموضع في أعلى القمة، وتجاور الكهف الذي سيحدد مستقبل المدينة ومصير الحكاية، وفي الموقع المرتفع ذاته تقع مقبرة الشهداء، إلا أن هذا المنفى لا يلبث أن يخرق بنفق سري ممتد بين القلعة والبحر، وهنا أيضا يصبح التواجد في أعلى الهضبة إمكانية لفتح وضعية الإنغلاق.[4]

2-ج الزمن:

لقد أثارت قضية الزمن منذ القديم اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية على اعتبار أن الزمان مكون أساسي لها، وذلك بداية مع الشكلانيون الروس الذين أقاموا تمييزا بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي،"حيث يركز توماشفسكي على زمن المتن الحكائي الذي يرى أنه بإمكاننا الحصول عليه من خلال التأريخ للأحداث أولا ،والمدة الزمنية ثانيا، وأخيرا

---

[1]- الرواية، ص192.

[2]- الرواية، ص269.

[3]- ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1999،1،ص:204

[4]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،ط1997،3،ص73.

من خلال المدة التي يتصرف فيها الكاتب بحرية من خلال إدراج خطابات مطولة في مدة قصيرة جدا، أو تمديد كلمات موجزة أو أحداث سريعة إلى فترات طويلة."[1]

ومع الناقد الفرنسي جيرار جينات في كتابه "خطاب الحكاية "طور ما قام به الشك لانيون، حيث وضع منهجية لتفكيك أي نظام زمني في أي عمل أدبي، حيث ركز في استشهاده على رواية" بحثا عن الزمن المفقود"، ويتحدد الزمن حسبه في ثلاثة مستويات هي:

1-العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث في القصة والنظام الزمني لترتيبها في الخطاب.

2- العلاقة بين المدة أو الديمومة المتغيرة في الأحداث، والمدة الزائفة (طول النص)، وعصقاتها في الحكي: علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.

3-علاقات التواتر بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معا.[2]

ومن النقاد والدارسين العرب نجد الذين اهتموا كذلك ببنية الزمن الروائي، منهم سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي"، وقد انطلق في تقسيمات الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، وزمن الخطاب وزمن النص.

ويرى أن الأول" يظهر لنا في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا. ونفصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز يفرضه دور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا، أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص، أي بانتاجية النص في محيط سوسيو- لساني معين، ويرى أن زمن القصة

[1]- المرجع نفسه، ص76

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص89.

صرفي وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي، وفي الزمن الأخير تتجلى زمنية النص الأدبي(الروائي هنا) باعتباره يجسد زمن القصة وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملهما"[1]

ويذهب جيرار جينات إلى كون أي نص لا زمنية له فهو زمن زائف ،(لأن كل عمل أدبي يقوم على الخيال، لذلك لا يحافظ على الترتيب الزمني، فالمؤلف يقوم بتكسير النظام الطبيعي للأحداث)، لذلك ينبغي أن ننظر في "ترتيب أو تنظيم الأحداث في الخطاب السرد ي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة، لكنه غير موجود دائما وباستمرار، لأننا أمام التلاعب بالزمن وهذا ما يسميه جيرار جينات بالمفارقات الزمنية والتي تظهر من خلال تقنيتين هما: اللواحق والسوابق.[2]

ومن هنا "يكون التمييز بين زمنين: زمن السرد، وزمن القص، فزمن القصة يخضع إلى التتابع المنطقي للأحداث أما زمن السرد فلا يخضع لهذا التتابع المنطقي"[3].

وهذه اللواحق والسوابق لا تتحدد في الخطاب إلا بتحديد لحظة الحاضر أو ما يسميها جيرار بزمن درجة الصفر، فبتحديده يمكن معرفة المستقبل أو الماضي.

اللواحق: وفيه ينقطع السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، فهي رجعات يتوقف فيها تنامي السرد، صعودا من الحاضر نحو المستقبل لا يراد أحداث ماضية، أي إيقاف السارد لمجرى تطور الأحداث ليعود لاستحضار واسترجاع أحداث ماضية.[4]

وتعتبر رواية "رمل الماية" من أبرز الروايات الجزائرية المتداخلة مع القصص التاريخي والمستلهمة لشخصياته وأحداثه، حيث تقوم على سرد تخييلي تجاوز فيه واسيني الأعرج حدود الكتابة التي عرف بها السرد التاريخي، فقد لجأ إلى كسر التسلسل الزمني للأحداث،

---

[1]- المرجع نفسه، ص79.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص73.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص120.

[4]- الرواية، ص115

يقول "منذ أكثر من أربعة عشرة قرنا وهو يكرر نفس اللغة ونفس الحركة بالأيدي التي لا تعرف إلا تلويحة التهديد"[1]يؤكد الروائي أن ما حدث في الماضي يحدث الآن وأن التاريخ يعيد نفسه، أي أن الحكم الإستبدادي لم يتغير عبر التاريخ فالحكام الطغاة لا يعرفون إلا لغة التهديد.

كذلك نجد اللاحقة عندما استرجع البشير الموريسكي ما حدث له في الأندلس حتى خروجه منها ولجوئه إلى الكهف، يقول" في الحقيقة بدأت معي هذه الفظاعات، من اللحظة التي قادتني فيها الجماعة الملثمة إلى هذا الكهف المعزول داخل البرية المقفرة، كانوا ستة وعندما انضم إليهم الحارس صاروا سبعة، لم أكن مخيرا في المجيئ إلى هذا المكان، إذن كذب علي الأجانب الأربعة....قالوا لي نم وحين تستيقظ انزع الصخرة الكبيرة من الممر وستجد من يقودك إلى المدينة ويفتح أمامك أبواب المستحيل...وبعدها نمت نوما لست أدري بالضبط هل طال أم قصر...كان رعب الليلة السابعة قد بدأ "[2]

السوابق: يقصد به إمكانية استباق الأحداث في السرد ليتعرف القارئ على الوقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، أي حكي شيء قبل وقوعه حيث يذهب السارد للإشارة لأحداث لم يصل إليها السرد بعد.[3]

فمثلا نجد الروائي يعبر عن الواقع المرير الذي يعيشه العرب المسلمين في قلب التنازع السياسي والإجتماعي والفضاعة وكل ما يشين الحياة، من خلال الشخصية التاريخية طارق بن زياد، فقد أشار الروائي إلى أحداث لم تقع في زمن القصة، حيث يقول "طارق فتحها وبعدما رموه كقشرة ليمون، وكان المسكين حسرا لو يعود ثانية ويعلم الذي حدث، سينتف ما تبقى من شعره ويصرخ صرخته المليئة بالألم يا عباد الله رائحة الخيانة أمامكم والقبور

[1]- الرواية، ص20.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص120

[3]-. الرواية، ص416.

ورائكم ...سيتكلم كثيرا قبل أن يتحول إلى خيط من نور ويعود إلى القيامة مليئا بالإحتجاجات في يده سيفه، وحصانه، ومشاعل من الزيت والنار ويقسم أمام الله أنه لن يدخل الجنة، لن يدخل في حضرتها، إلا إذا بين الله موقفه مما يقع"[1]

2الإستغراق الزمني:(المدة)

"هذه الحركة مرتبطة بوتيرة الأحداث وتهتم بسرعتها وبطئها، أي الإيقاع الزمني بين المقاطع الحكائية والذي يتسم بمظهرين يقضي الأول باستعمال صيغ اختزال الحكي... ويقتضي الثاني الحالة المقابلة للإختزال، أي النظر إلى تبطيئ وتعطيل الزمن القصصي على حساب توسيع زمن السرد"[2]

(بمعنى ينبغي أن ننظر في المدة الزمنية التي يستغرقها الحدث على مستوى زمن القصة، وعلى مستوى زمن الخطاب، إذن نقيس المدة الزمنية التي يستغرقها الحدث على مستوى الحق يقة وكيف يتمظهر على مستوى النص.)

ولتوضيح هذه العلاقة اقترح جيرار جينات أربعة تقنيات لدراسة الإيقاع الزمني من حيث التسريع والتبطيئ هي:

1- الخلاصة: "يعتمد على سرد الأحداث والوقائع مفترضا أنها جرت في سنوات أو شهور أو ساعات، ويتم اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[3]

(إذن زمن القصة أكبر من زمن الخطاب، لأنني مثلا ألخص ما حدث لي خلال أسبوع كامل في جملة قصيرة دون ذكر أو التعرض للتفاصيل) مثلا على ذلك قول البشير الموريسكي "ما الذي تغير من الزمن القديم حتى الآن؟؟ ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد؟؟ إيزابيلا كانت لاتتنفس إلا روائح الموت، فرديناند كان ينام على جلود المارانورس والموريسكين. ما الذي تغير؟؟نفس الأقاصيص

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي،ص64.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي،ص76

[3]- الرواية،ص59

ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة، بين غرناطة ونوميديا أمدوكال خيط من الدم خطه محمد الصغير(أبو عبد الله)[1]، لقد قام الروائي بتلخيص أحداث استغرقت مدة طويلة من الزمن في فقرة قصيرة وذلك ليعبر عن سياسة الحكم التي لم تتغير رغم عبور قرون من الزمن إلا أن الحكام لا يزالون يمارسون نفس الإستبداد والظلم.

وفي قوله "الليالي داخل الكهف كانت قاسية"[2]،حيث عبر الروائي في جملة عن المعاناة التي كان يعيشها البشير الموريسكي داخل الكهف والتي دامت عدة ليالي.

يقول كذلك " فترة النوم التي قضيتها في الكهف تبدأ في الظاهرة منذ الفترة الصباحية.. " قيل لك فيما بعد أن الزمن الذي قضيته يتحدد بثلاثة قرون.."[3]، نلاحظ أن زمن القصة (النوم خلال ثلاثة قرون) أكبر من زمن الخطاب أي تجلى على مستوى النص في سطرين فقط.

2- الحذف: هو إسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة في زمن القصة ،فيتخطى الخطاب حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها، يعني زمن الخطاب صفر، وزمن القصة؟[4]

"فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف" ،" قبل هذا الزمن وبعده بكثير حدثت أشياء كثيرة ملأت الليلة السابعة بعد الألف ضجيجا وجروحا ولم يتوقف النزيف إلا بانتهاء الليلة التي دامت طويلا طويلا" ،"أشياء كثيرة حدثت قبل وبعد وفي اللحظة ذاتها التي بحث فيها عن السكين ليحرز رأسها...[5] "في آخر مرة وقبل أن

---

[1]- الرواية،ص17

[2]- الرواية،ص44،38

[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص127.

[4]- الرواية، ص7 ،8 .

[5]- الرواية، ص10 ،11.

يصل العد إلى نهايته.." "منذ ذلك اليوم البعيد، البعيد جدا."[1] ،"مر على هذا الحادث زمن بعيد" "ما الذي تغير من الزمن القديم حتى الآن؟؟"[2]

(نلاحظ في هذه الفقرات والجمل إشارات دالة على الحذف الموجود بكثافة داخل الخطاب من خلال الفترات الزمنية الطويلة التي لم يتم تحديد حجمها، أي زمن غير محدد ومعروف بحيث لم يخبرنا الروائي عما حدث فيها وكم استغرقت، مثل(الليلة التي دامت طويلا، منذ ذلك اليوم البعيد ،قبل هذا الزمن وبعده، الزمن القديم..)، بحيث يصعب على القارئ أن يحدد ملامحه إلا بعد فهمه للنص.)

فالروائي هنا قام بتسريع الأحداث، فهي على مستوى زمن القصة موجودة، أما على مستوى النص محذوفة فحركة الإيقاع الزمني السريع في النص تحدثه تقنيتين هما: الخلاصة والحذف، أما حركة الإيقاع الزمني البطيء في النص يظهر من خلال تقنيتين هما:

المشهد والوقفة.

3- المشهد: يتخلل الخطاب فيه محاور أو مقاطع حوارية، فهو عكس تقنية التلخيص عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها ونجد المؤلف الذي رسم هذا العمل الروائي يضع ساردا بحيث يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه، مما يكثب المقاطع طابعا مسرحيا مقابل الطابع السردي وبالتالي يكون زمن الخطاب يطابق زمن القصة، "فهو يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الإستغراق، ويأتي حواريا في غالب الأحيان"[3]

ومثال ذلك، مشهد الحوار الذي دار بين البشير الموريسكي والحاكم الرابع(معاوية بن أبي سفيان)"كنت أحاور الرجل المنتفخ الذي خرج من تحت إبط الحاكم الرابع لم يعرني أي

---

[1]- الرواية، ص59،13.

[2]- حميد لدمداني بنية النص السردي،ص77.

[3]- الرواية،ص22.

انتباه على الإطلاق. التفت باتجاه أبي إسحاق سأله: –هل يجوز الإقتراض من بيت مال المسلمين.

– إذا كان سيدي يرى في ذلك خلال، فهو عين الصواب لا بأس في ذلك. لم يكن الصمت ممكنا، قفزت من مكاني، أعصابي فقدت اتزانها.

– لا يا أبا إسحاق،

– هل بعد الخليفة من دين؟؟؟

– أتعلمنا ديننا يا ابن اليهودية؟؟؟ ...قال الحاكم الذي خرج من تحت إبط الحاكم الرابع.

– كثر أذاك يا شيخ اللعنة.

ثم أمر الجلاوزة الذين دفعوا بي إلى فراغات البيت الواسع....قبل أن أدفن في حفرة محاذية للقصر، تمتمت وأنا عند البوابة الواسعة.

– الحق ثقيل مر، والباطل حلو خفيف.....قالوا لي تخلى عن ذاكرتك ولك الأمان.

– لو جمعتم البحار كلها، وسيرتم النجوم، ووضعتم ثقل الأرض على هامتي وسرقتم النور من عيوني.. لن أتخلى عن ذاكرتي..[1]

4–الوقفة: هي تقنية سريعة على النقيض من الحذف، إذ تقوم على الإبطاء في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها كأن السرد توقف في التنامي، مفسحا المجال أمام السارد لتقديم أوصاف تخص المكان أو الشخصيات وبالتالي زمن الخطاب أكبر من زمن القصة، "فالراوي المحايد بإمكانه حتى ولم لم يكن شخصية مشاركة في الأحداث أن يوقف الأبطال على بعض المشاهد ويخبر عن تأملهم فيها واستقراء تفاصيلها، ففي هذه الحالة يصعب القول بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها، وحالات أبطالها"[2]

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي،ص77.

[2]- الرواية،ص16.

ومثال ذلك "جلس في الزاوية الضيقة داخل الكهف ثم بدأ يتحسس محيطه بهدوء ليتأكد بعدها أنه مازال محكوما بالأرض، تتبع البقعة الضوئية التي انكسر نورها على إحدى الصخور القديمة التي بان تآكلها واضحا،...ظهر بشكل واضح الثقب الذي كانت تتسرب منه الأشعة من أعلى الكهف. النور ينطلق باستقامة ماسحا في طريقه أشكالا كثيرة غير واضحة المعالم، تحسس لفائف الخيوط العنكبوتية التي ملأت رأسه، بذل مجهودات مضاعفة ليتكئ على جدران الكهف. مساحة الضوء ازدادت اتساعا ومعها بدأت ملامح الكهف تتضح شيئا فشيئا أصبح بإمكانه تحديد الشمس والمسلك الذي كانت تقطعه، لون الأشعة بدأ يميل نحو حمرة خفيفة ممزوجة بألوان كثيرة ،تداخلها الكثيف أضعف من حرارتها، أدرك من خلال الأشكال التي ارتسمت على جدار الكهف، أن قرص الشمس يكون قد تجاوز نصف السماء المعروف الذي كان من خلاله يحدد زمن انسحابه من الأسواق الغرناطية.."[1] (فالسارد في هذه الفقرة توقف عن السرد ليفسح المجال للوصف فقدم مقاطع وصفية وهو داخل الكهف يعاني من ظلمته آم لا أن يرى ضوء الشمس ليعثر على مخرج.)

3/-الرؤية(التبئير) :

لقد تعددت تعاريف هذا المكون من خلال تسميات عديدة منها:(وجهة النظر-الرؤية-البؤرة-حصر المجال-المنظور-التبئير) ولعل مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعا، وتركز مختلف التعاريف التي تناولتها على "الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا في علاقته بالمروي له تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"[2]

ويكاد يتفق معظم النقاد والباحثين أن بدايات هذا المفهوم كانت مع "هنري جيمس"، فقد ميز بين الراوي العالم الموجود في كل مكان ويعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين

[1]- الرواية،ص16

[2]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص284.

الراوي الذي يتنازل عن سلطته ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل، ويعطيهم إمكانية التعبير في ذواتهم من خلال مسرحة الحدث لا سرده"[1]

أما "جون بويون" في كتابه "الزمن والرؤية" يعتبر من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الإنسجام والتكامل، حيث استنتج ثلاثة أنواع من الرؤيات وهي:[2]

1-الرؤية مع: ويحددها بقوله "إننا نختار شخصية محورية، ويمكننا وصفها من الداخل وكأننا نمسك بها، إن الرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس رؤية الشخصية المركزية، و"معها نعيش الأحداث المروية" (وهنا تكون معرفة السارد في نفس المستوى مع الشخصية وتظهر هذه التقنية في المسرح والرواية المعاصرة التي تقوم على الحوار).

2-الرؤية من الخلف: "الراوي في هذه الرؤية، رؤيته مباشرة لحياة شخصياته النفسية، ليس خلف شخصياته ولكنه فوقهم كإله دائم الحضور ،يسير بمشيئته قصة حياتهم" (فهو يستحوذ على الأحداث والشخصيات).

3- الرؤية من الخارج:" يكون من خلالها لفهم القارئ موضوعيا، لأن الخارج يتيح لنا معرفة النفسي والداخلي الذي هو الواقعي الوحيد" (السارد هنا يصف ما يراه ويسمعه بسطحية في العمل الحكائي دون التعمق في التفاصيل).

أما تودوروف: فيرى بأن الرؤية" هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي واعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي"، ويحافظ تودوروف على تقسيمات بويون للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة هي:[3]

1-الراوي< الشخصية (الرؤية من الخلف)، حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2-الراوي= الشخصية (الرؤية مع)، الراوي يعرف ما تعرفه الشخصيات.

---

[1]- المرجع نفسه،ص169

[2]- المرجع نفسه، ص289،288.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،ص293..

3-الراوي>الشخصية (الرؤية من الخارج)،معرفة الراوي هنا تتضاءل، فهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي، وهي رؤية قليلة الإستعمال.

وبناءا على عمل تودوروف وجون بويون، يقدم جيرار جينيت تصوره في كتابه"خطاب الحكي"فاستعمل مصطلح "التبئير" بدل"الرؤية" لأن الرؤية في نظره متعلقة بالحسي، ويقيم بدوره تقسيما ثلاثيا للتبئير:

1-التبئير الصفر أو الاتبئير،(الرؤية من الخلف):الذي نجده في الحكي التقليدي.

2-التبئير الداخلي:(الرؤية مع).

3-التبئير الخارجي:(من الخارج)، لا يمكن فيه التعرف فيه على دواخل الشخصية.[1]

(نستنتج من خلال هذه التعاريف والتقسيمات لمصطلح الرؤية أن مفهومها يرتكز حول وجهة النظر التي توجه السرد تقع سواءا داخل القصة أو خارجها، وما موقع السارد في الأحداث، بمعنى من أين يتكلم السارد؟ وبالتالي ندرك هنا أن السارد هو مانح السرد للمتلقي وموقعه في الأحداث يخلق رؤيات متعددة، فقد يظهر السارد في النص الروائي كمسيطر على الأحداث والشخصيات وقد يكون شخصية مستقلة يفسح لها المجال لتقوم بعملية السرد) كما يرى ذلك حميد لحمداني "فهو يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة على المسرح"[2]

تحتوي رواية "رمل الماية" على مجموعة من الساردين، ويتضح ذلك من بداية الرواية حيث أخبرنا الروائي بوجود سارد آخر يقوم بعملية السرد وهي دنيازاد فقد ترك لها ظيفة سرد أحداث الرواية، فتولت سرد حكاية البطل البشير الموريسكي، يقول: "دفنت دنيازاد آخر الإبتسامات في قلبها ثم انسحبت باتجاه الفراغ الذي كان يملأ القلب والذاكرة، كانت تعرف

[1]- المرجع نفسه، ص297

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي،ص62

أكثر من غيرها أن العد الزمني توقف عند هذه اللحظة بالذات، فالليلة السابعة استمرت زمنا. .. دنيازاد تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف السر الوهاج الذي يورث لذة الإبتهاج وتعرف أن البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة، لاينطق عن الهوى"[1]

ويقول أيضا: "حكاية الموريسكس روتها دنيازاد"[2]،لأنها كانت عارفة بالحقيقة التي أخفتها أخت ها دنيازاد عن الملك شهريار، "كان الحكيم شهريار يتململ في مكانه ويحاول جاهدا أن ينام قبل سماع نهاية

القصة، لكن دنيازاد أقسمت أن تبوح بكل الأسرار التي خبأتها أختها شهرزاد عن ملكها خوفا من بطشه، قامت من مكانها لتأدية الدور بكامله حتى يكون كلامها أكثر إقناعا. الذي حدث يا صاحب الباب العالي هو أن البشير الموريسكي الأخير شعر وكأن كابوس معاوية صار حقيقة"[3]

فدنيازاد من الشخصيات التي لعبت دورا مهما في سير أحداث الرواية مع البطل "البشير الموريسكي"الذي يعتبر سارد آخر للرواية، حيث شاركها سرد أحداثها، فعبر عن معاناته وهمومه، يقول "قيل لي أن الذين وضعوني في تلك الفجوة التي ملأت ضجيج المياه النتنة، هم عسكر الأتلاك بعدما قدمني إليهم رجل ادعى أني رأس خطير،.....، وقيل لي إن القرصان الإيطالي هو الذي سلمني إليهم مع وثيقة محاكم التفتيش التي سلمت لي. في ساحل المارية،ثم سلمها اليهودي لصاحب الفلوكا الذي قدمها بدوره إلى القرصان الإيطالي.."[4]

---

[1]- الرواية، ص7.

[2]- الرواية،ص8.

[3]- الرواية،ص26.

[4]- الرواية،ص27.

فالبشير الموريسكي يعد الصوت المهيهن والبارز في الرواية، بوصفه قوالا يحكي الفاجعة ومتحديا كل أنواع العذاب الذي ألحقوه به،فعبر من خلال أحلامه بأحداث سقوط مدينة غرناطة، واستعادته للذكريات، حين قام بسرد ما حدث له عند دخوله الكهف، يقول "في الحقي قة بدأت معي هذه الفظاعات، من اللحظة التي قادتني فيها الجماعة الملثمة إلى هذا الكه ف المعزول داخل هذه البرية المقفرة، كانوا ستة وعندما انضم إليهم الحارس صاروا سبعة، لم أكن مخيرا في المجيء إلى هذا المكان...وبعدها نمت نوما لست أدري بالضبط هل طال أم قصر...كان رعب الليلة السابعة قد بدأ"[1]

كما تشترك كل الأصوات في سرد حكايته، حيث نجد عبد الرحمان المجدوب يشارك في سرد معاناة الموريسكي في قوله:"...كانت

وجوههم مثل صفائح الحديد حين يعلوها الصدأ، لم يقل الموريسكي شيئا....كان ممتلئا بالخوف والزغاريد....احك يا ابن الزانية.. احك أيها الجاسوس القشتالي، احك لماذا أنت هنا من أرسلك لتأخذ أخبار سفننا، بلع البشير ريقه، أراد أن ينظر إلى السماء، لكنه شعر بأنها تركته وحيدا أكثر من مرة يواجه الخوف والموت الذي لم يختره، الحيطان الأربعة التي كانت تحيط به من كل جانب انغلقت على ذاتها بقوة، دارت عيناه بحزن، استعصت دمعات الغبن واليأس مد أصابعه عميقا إلى حلقه ثم تقيأ...يقال أن اللذغة كانت مسمومة"[2]

(نستنتج أن الروائي شحصية مستقلة، حيث ترك المجال لسرد أحداث الرواية لعدة رواة، كدنيازاد التي روت حكاية الموريسكي، والموريسكي الذي قام بسرد حكايته، وعبد الرحمان المجدوب الذي شاركهم سرد حكاية البطل،،وبالتالي لم يقم الروائي بعملية السرد لوحده، فقد كانت معرفته هي نفس معرفة الشخصيات لأنه كان يتابع الأحداث وهي تنمو تدريجيا مع

[1]- الرواية، ص 28

[2]- الرواية،ص167.

أقوال الشخصيات من خلال لغة الحوار التي دارت بينهم، فسمحت بعرض مواقفهم، فالروائي مدرك بما تحسه وتفكر فيه شخصياته، وبالتالي، فرؤيته (مع)أو مصاحبة للشخصية حسب مصطلح الذي وضعه تودوروف، وتبئير داخلي حسب جيرارجينات).

خاتمة

في نهاية البحث ندرج أهم النتائج المتوصلة إليها وهي كالآتي:

- تعتبر رواية "رمل الماية"إضافة نوعية وهامة الرواية العربية، حيث توجه فيها واسيني الأعرج إلى الرواية الواقعية ومزجها بالمتخيل، لتحقيق هدف الوصول إلى كشف الواقع الجزائري خلال فترة العشرية السوداء مبرزا كل أنواع العذاب والظلم الذي ساد في تلك الفترة وإبرازا للمهمش من طرف الجماعة البشرية، باستنطاق دنيازاد التي تقول ما يجب أن نسمعه بلغة جديدة مهما كان قاسيا أو صعبا من أجل طرح بعض القضايا السياسية والإجتماعية والتاريخية، فهي تعبير عن حقيقة الواقع المعيش للعرب المسلمين في قلب التنازع السياسي من خلال فضحها لتاريخ الحكام الظالمين والمستبدين المسكوت عنه عبر كل العصور والأزمنة.
- أخذ واسيني من أبرز النصوص السردية العربية القديمة، نص"ألف ليلة وليلة" المنتمي للحكي الخيالي، وضمنها في روايته" فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" ويبدو أنه تعلق بها تعلقا واضحا وذلك من خلال العنوان الذي وضعه والمادة الحكائية، بحيث لم يقف عند تقليد ها بل أجرى عليها تغييرات وخلق لنا حكاية جديدة، فقامة بتوظيف أجوائها واستحضر شخصياتها الحكائية من خلال إسقاط شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الرواية مثل (شهرزاد/دنيازاد).
- انفتاح الرواية على عدد من الرواة (دنيازاد، البشير الموريسكي، عبد الرحمن المجدوب...) مما أدى إلى تنوع مستوياتها السردية.
- حول بعض الشخصيات التاريخية إلى شخصيات روائية عن طريق اسنطاقها ودفعها إلى الحوار فيما بينها للكشف عن أعماقها(كأبي ذر الغفاري، عثمان بن عفان، معاوية بن أبي سفيان، الحلاج، عبد الرحمان المجدوب...).

- وظف الروائي القصة القرآنية "أهل الكهف" وحافظ على الوحدات السردية فيها ولم يجر إلا تغييرا طفيفا اقتضته الرواية، وذلك للكشف عن أحداث السقوط في التاريخ العربي من خلال بطل الرواية البشير الموريسكي.
- قيام السرد في الرواية على تجاوز الطريقة الكلاسيكية المعتمدة على تسلسل الأحداث تسلسلا منطقيا، وذلك تأسيسا لوعي جديد بالكتابة يضطلع بمهمة البحث عن الذات للوصول إلى شكل عربي خالص متحرر من جميع الأشكال الجاهزة.
- طرحت الرواية جملة من العلاقات هي:(الواقعي/المتخيل)، (الروائي/التاريخي)،(الذاتي/الموضوعي)...وغيرها.
- ضمن رواياته أشكال تعبيرية متعددة كالأمثال والألغاز ومختلف الفنون والأغاني الشعبية.
- لقد استطاع واسيني الأعرج أن يحلل الواقع الجزائري بكل تفاصيله الدقيقة ويغوص في أعماقه وإضفاء الخيال عليه الذي بواسطته استطاع التحليق بعيدا بأفكاره ورؤاه، فسمح له أن يعبر بكل حرية عن هذا الواقع المرير الذي سماه "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف".

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر

واسيني الأعرج، رمل الماية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1993م.

المراجع العربية.

1-أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، 2004م.

2-أحمد رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة، ط1، 2004م.

3-ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفق، الجزائر، ط1 1999م، ص 204

4-آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو،ط2، 2011م

5-جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ج2، ط1، 2003م.

6-جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية للإذاعة والنشر، بيروت، ط1 2003م.

7-الحسيني الجرجاني الحنفي، التعريفات، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003.

8-حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الإختلاف. شارع الإخوة، الجزائر، ط1، 2002م.

9-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

10-حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للط باعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

11-سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب كلية دار العلوم،القاهرة، ط1، 1980م.

12-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.

13-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط3، 1997. ص 73.

14-سليمان حسن، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا لإبراهيم جبرا الروائي، اتحاد الكتاب العرب، منشورات دمشق، دط،1999م

15-سمر روحي الفيصل، بناء المكان الروائي، ص306.

16-عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ،1984م.

17-عبد الحميد بورايو، منطق السرد في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط،1994م.

18-عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1983.

19-عبد العاطي شلبي: فنون الأدب الحديث، سويتر عمارة منحل الأراريطة الإسكندرية، 2005م، ص48.

20-عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم،ج1، دار المعرفة الجامعة، كلية الآداب، الإسكندرية،دط،2007.

21-عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه دراسة النقد، دار الفكر العربي ،مصر،ط1، 2002م

22-عيسى هلال، النقد الأدبي الحديث، ص312.

23- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2004.

24-فايز الترحيني، الدراما ومذاهب الأدب،ص197.

25- محمد راضي جعفر، الإغتراب في الشعر العراقي-دراسة-اتحاد الكتاب العرب،دمشق، دط،1999م.

26-محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط،2002م.

27-محمد،مفتاح،مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

28-محمد بن سعيد بن حسين، الأدب الحديث تاريخ ودراسات، الجزء1.

29-محمد مندور، الأدب ومذاهبه، شركة النهضة للنشر والطباعة، مصر، دط،2004 م، ص59.

30-صلاح الدين عبدى، الواقعية السحرية في أعمال إبراهيم الكوني، مجلة العلوم الإنسانية الدولية،2006م.

31-شعيب حليفي، شعرية بالرواية الفانتاستيكية، المجاس الأعلى للثقافة، مصر، ص57.

32-هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله. دار الكندي، دط،2004م ص 277.

33- واسيني الأعرج، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط4، 2008.

المراجع المترجمة

1-أرسطو طاليس، كتاب النفس،نقله أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية ،ط1، 1949 م

المجلات:

1-هنية جوادي، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، مجلة المخبر أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، بسكرة،العدد5،2009م.

2-هنية جوادي، التمثيل السردي والتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر، بسكرة، العدد 9، 2003م.

الرسائل الجامعية

1-ربيع موازبي، النزعة الرمزية في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير،2011م

2-رشيدة كلاع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وأدابها، قسنطينة،2005م.

3-صالح مفقودة، صورة المرأة في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، قسنطينة،1996م، ص186.

المعاجم

1-ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تج: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982..

2-ابن منظور، لسان العرب، مج15، دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط4، 2005م.

3-شريبط أحمد شريبط، معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين،

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية مخبر الأدب المقارن والعام جامعة عنابة، دط، دت.

مواقع الأنترنت

عبد الله أبو هيف، قضايا فنية عامة نقلا عن موقع: www.awu.sy/htm–

فهرس الموضوعات

مقدمة: ..... أ-ب

الفصل الأول

بين الواقعي والمتخيل في رواية"رمل الماية" 04

/تعريف الواقع..... 05

1-أ-لغة..... 05

-ب-اصطلاحا..... 06

2/تيارات الواقعية..... 07

2-أ-الواقعية النقدية..... 08

2-ب-الواقعية الإشتراكية..... 09

2-ج-الولقعية السحرية..... 09

3/تعريف الخيال..... 11

3-أ-لغة..... 12

3-ب-اصطلاحا..... 13

3-ب-1-في الفلسفة الإغريقية.. 14

3-ب-2-في الفلسفة الإسلامية..... 15

3-ب-3-عند الرومانطيقيين..... 16

3-ب-4-عند المتصوفة..... 17

3-ب-5-عند العرب:..... 21

4/الفرق بين الخيال، التخييل والتخيل..... 18

5/علاقة الواقع بالمتخيل..... 20

الفصل الثاني 29

دراسة تحليلية لرواية "رمل الماية

1/لمحة عن الروائي والرواية..... 30

1-أ-التعريف بواسيني الأعرج..... 30

1-ب- تلخيص الرواية..... 32

2/الفضاء الروائي لرواية "رمل الماية..... 34

2-أ-الشخصيات..... ..... **35**
2-ب-المكان..... **40**
2-ج-الزمن..... **44**
3/الرؤية (التبئير)..... **52**
خاتمة..... **58**
قائمة المصادر والمراجع..... ..... **61**
فهرس الموضوعات