الجمهـــورية الجزائـــرية الديمقـــراطية الشعبيـــة

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليـم العالي والبحث العلمي

Ministére de L'Enseignement Supérieur

Et de la Recherche Scientifique

جامعة آكلي محند أولحاج

Université Akli Mohand Oulhadj

-البويرة-

-Bouira-

جامعة البويرة

كلية الآداب واللغات

Faculté des lettres et des Langues

قسـم اللغة والأدب العربي

الواقع والمتخيل في رواية "رمل الماية" لواسيني الأعرج

"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"

مـذكـرة مقـدمة لنيل شهـادة ليسـانس في اللغة والأدب العـربي

إعـداد الطـالبيتـين:

- سعـدي سـمـيرة.
- تيطـاح حسيبـة.

إشـراف الأسـتـاذة:

د/بن علية نعيـمة.

السنة الجامعية

2013-2012

الشكر

في مثل هذه اللّحظات يتوقف القلم ليفكر قبل أن

يخط الحروف ليجمعها في كلمات... تتبعثر الأحرف وعبثا أن يحاول تجميعها

في سطور.. سطور كثيرة تمرّ في الخيال ولا يبقى لنا في نهاية المطاف

إلاّ قليلا من الذكريات وصور تجمعنا برفاق كانوا إلى جانبنا...

فواجب علينا شكرهم ووداعهم ونحن نخطو خطوتنا الأولى غمار

الحياة ونخص بجزيل الشكر والعرفان إلى كلّ من أشعل شمعة في دروب

علمنا ،على من وقف على المنابر وأعطى من حصيلة فكره

لينير دربنا، إلى الأساتذة الكرام في قسم اللّغة العربية

ونتوجه بالشكر الخاص إلى الدكتورة الفاضلة " نعيمة بن عالية "

التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث فجزاها الله كلّ خير ولها منا

كلّ التقدير والاحترام.

الإهداء

يقول الله تعالى في ذكره الحكيم:

﴿ وقضى ربك ألاّ تعبدوا إلاّ إياه وبالوالدين احسانا﴾

إلى من كرمها الرحمن بذكرها في القرآن وشرفها العدنان

وتحت أقدامها الجنان

إلى التي ربتني وترقبت نجاحي وكانت وراء صلاحي

إلى منبع الحنان والرّقة والاحساس

إلى التي حضورها طهارة، وفراقها مرارة

إليك أمي الغالية حفظك الله ورعاك

إلى الذي رباني فأحسن تربيتي

إلى من جعلني أستنير بنوره وأحتمي بدرعه

إلى من زرع فيّ العزيمة وغرس فيّ روح التحدي

إليك أبي الغالي حفظك الله ورعاك

إلى برّ الأمان...منبع الأسرار والاطمئنان...إلى الغاليات اللّواتي أحتمي بهنّ أخواتي، فريدة، نورة، كهينة.

إلى أخويّ: أحمد، حسان.

إلى زمرة الحبيبات والرفيقات اللّواتي عرفتهنّ بفرحة وأفارقهنّ بدمعة

إلى صديقاتي: رقية، أسماء، وردة، فاطمة...

إلى كل من ساعدني في الخفاء ورفض الظهور في الأضواء ودعى لي بالدعاء.

إلى القلب الحنون، ورقة الإحساس والشعور، وروح الوفاء

إلى صديقة دربي سميرة الغالية

حسيبة

باسم الخالق الذي أضاء الكون بنوره البهي، وحده

أعبد وله وحده أسجد خاشعاً شاكراً لنعمته وفضله عليّ في اتمام هذا الجهد

إلى صاحب الفردوس الأعلى، وسراج الأمّة المنير، وشفيعها النذير البشير

محمد (صلى الله عليه وسلم)

إلى من سهر الليالي...ونسي الغوالي ...وظلّ سندي الموالي...وحمل همي
غير مبالي ...بدر التّمام وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها إليك

والـــــدي العزيـــز

إلى من أثقلت النجوم سهرا... وحملت الفؤاد هما... وجاهدت الأيام صبراً...
وشغلت البال فكراً... وأيقنت بالله أملاً... ورفعت الأيادي دعاءً فكان دعائها سرّ نجاحي
وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الغوالي

أمـــــي الحبيبـة

إلى من بهم أكبر وعليهم أعتمد... إلى شموع متقدة أنارت ظلمة حياتي...
إلى من بوجودهم أكتسب قوة ومحبة لا حدود لها... إلى من عرفت معهم معنى الحياة

أخويّ عبد السلام ويوسف.

إلى من آثروني على نفسهم ...وعلموني علم الحياة... إلى من كانوا ملاذي
وملجئي إليكما أختيّ نورة وصافية

إلى من ارى التفاؤل بعينه... والسعادة في ضحكته... إلى الوجه المفعم
بالبراءة ولمحبتك أزهرت أيامي وتفتحت براعم الغدّ خالي أحسن

إلى جدي وجدتيّ بدونكم الحياة لا شيء معكم أكون وبدونكم أنا لا شيء
أشكركم على تطلعكم لنجاحي بنظرات أمل ولا أنسى روح جدّي الطاهرة أسكنه الله
فسيح جنانه.

إلى الأخوات اللّواتي لم تلدهنّ أمي... إلى من تحلو بالإخاء وتميزوا بالوفاء والعطاء،
إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعدت، وبرفقتهم في دروب الحياة الحلوة والحزينة
سرت إلى من كانوا معي على طريق النجاح والخير، إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني
أن لا أضيعهم، صديقاتي

إلى من رافقتني في مشوار دراستي، وسارت معي خطوة بخطوة إلى طريقي النجاح، إلى
القلب الطيب الحنون، إلى رفيقة دربي.... حسيبة

مقـــــدمة

مقدمة:

عرفت الرواية الجزائرية تطوراً ملحوظا من جوانب فنية متعددّة، جعلها تحتل مكانة واسعة من دائرة الأدب، وهذا راجع لامتلاك أصحابها وسائل فنية جعلتهم يخرّجون روايات تستحق الثناء والدراسة تحمل في طياتها أفكر ورغبات وأحاسيس الإنسان من خلال صراعه مع واقعه ومحيطه، إضافة إلى اعتبارها مرآة عاكسة لهوية الكاتب وانتمائه القومي، كما تكشف عن جملة من التجارب وتنقلها لتتجاوز بذلك اهتماماتها إلى الكشف عن عموم الإنسان وتطلعاته المستقبلية، فضلا عن أنّها تكشف عن الحقائق التاريخية التي طوتها الروافد الثقافية، واللاّفت للانتباه في الكتابة العربية هو عكوف كثير من الدارسين العرب على مواد تاريخية مختلفة اتخذوها عجينة شكلت عماد ابداعاتهم بل كانت مبعث إلهامهم ومحفزاً قويا لمخيلتهم قصد إبراز التطورات التي تمارس ضغوطها بفعل حضورها المرجعي الذي يعمل على المساهمة في بناء البنية النصية لإبداعاتهم، ونجد من النصوص الروائية التي استندت لواقع تاريخي معروف وموثق. والتي تجاوزت في بنائها الفنّي سطحية السرد التاريخي إلى ثراء السرد الروائي الذي يؤسسه المتخيل الروائي. ومن الروائيين الذين غاصوا في أعماق الواقع وصوّروه لنا بطريقة أدبية راقية نجد الكاتب الجزائري واسيني الأعرج ممثلا في روايته " رمل الماية – فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف" التي حملت لنا تصورات جديدا للكتابة الروائية وطريقة فنية متميزة في الأسلوب واللّغة، فقد أقامت علاقة خاصة مع التراث السردي العربي القديم من خلال تضمينه لنص " ألف ليلة وليلة " وإعادة سرد أحداث التاريخ بطريقة جديدة جعلت من هذه الرواية متميزة خاصة من خلال شخصية ذات شأن عظيم في التاريخ وهي شخصية البشير الموريسكي الذي كان مبعث فخر وحافزاً مثيرا للروح والانتماء العربي والإسلامي الأصيل ومن هنا رسا اختيارنا لهذه الرواية منذ البداية الأولى للطريقة الرائعة التي استطاع أن يخلط فيها بين الجانب الديني والتاريخي والتراثي هذا إلى جانب رواجها في العالم وإقبال القراء عليها بشكل كبير وإبداء اعجابهم بها في مقالات صحفية واعتبارها رواية تستحق التقدير، فأثار فينا الفضول لمعرفتها ثمّ دراستها كمشروع للبحث ثم الشروع للعمل فيها.

فواسني الأعرج حاول أن يقدم عملا متميزاً بطريقة بنائه الفنّي جسّد من خلاله متخيلا روائيا مفعما بروح التجريب والمغامرة متجاوزاً الواقع المألوف ومكسراً أفق انتظار القارئ. كما أنّه استطاع أن يحقق الفجوة الصادمة بين حقائق التاريخ وأخيلة الرواية، والعكوف الفنّي على صناعة التماهي بين الماضي والحاضر في سبيل بلورة الرؤية التي حققت كشف الحاضر واستشراق المستقبل وذلك في صياغة الأفكار ورسم المتناقضات بين الواقـع والمتخيل ليجعلنا نطرح مجموعة من التساؤلات جعلناها كإشكالية استندنا إليها في بحثنا هذا وهي: ما الدوافـع التي تقف وراء توظيف واسيني الأعرج لسيرة البشير الموريسكي واتخاذها عمودا فقريا للرواية؟ وكيف استطاعت هذه الشخصية التاريخية أن تجسد الواقـع و تعرج على المتخيـل؟ وهل توقف عند هذه الشخصية أم اعتمد على شخصيات كان لها دور في التعبير عن هذا الواقـع؟ وقد حاولنا الإجابة على هذه التساؤلات والوقوف على أحداثها من أجل إبراز جماليات النّص وقيمته الفنية معتمدين في ذلك على خطة تتكون من مقدمة وتمهيد وفصلين وخاتمة. تحدثنا في الفصل الأول عن الواقـع وكيف كانت علاقته بنص الرواية وقد عنوناه " بحدود الواقـع " أمّا الفصل الثاني فتحدثنا عن المتخيـل وكيف عبّر عن هذا الواقـع وقد عنوناه " بفضاء المتخيل " واتبعنا في ذلك المنهج التحليلي الوصفي، واستعنا بجملة من المصادر والمراجع خاصة منها ما يتعلق بتقنيات الرواية نذكر منها الرواية والمعاجم العربية وبعض المراجع: المتخيل في الرواية الجزائرية لأمينة بلعلى، التراث السردي لسعيد يقطين، توظيف التراث في الرواية العربية محمد رياض وتار، وفضاء المتخيل لحسين خمري وغيرها من الكتب التي ساعدتنا في انجاز بحثنا، لكن واجهتنا بعض الصعوبات أبرزها عدم توفر دراسات أكاديمية عن الواقع والمتخيل. وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بالشكر والاعتراف للأستاذة المشرفة والفاضلة الدكتورة " نعيمة بن علية " التي لم تبخل علينا بكلّ ما أتيح لها من مساعدات وتوجيهات وقد كانت خير معين ومحفزا لنا لتجاوز كلّ الصعوبات وانجاز هذا البحث وتقديمها كلّ ما اتيح لها من الملاحظات المتميزة التي غرست فينا حبّ البحث وخففت عنا عباء الخوض في غماره. لكي منّا أسمى آيات التقدير والاعتراف.

تمهيد

تمهيد: لمحة عن الروائي والرواية

1) التعريف بواسيني الأعرج.

2) تقديـــم الرواية.

1) التعريف بواسيني الأعرج:

واسينـــي الأعـرج من الروائييـن الذين نجحوا من خلال ابداعهم الأدبـي أن يتجـــاوزوا حدود الوطـــن إلى الخـــارج. ولـــد بالجزائـر في 08 أوت 1954م بلعشاش بلـدية (مسيردة) ولاية تلمسان في الغرب الجزائـري، تلقـى تعليمه الابتدائـي في قـرية (سيدي بوجنان)، ثمّ انتقـل إلى مدينة تلمسان عام 1974م، وانتسب في السنة نفسها إلى معهد اللّغـة العربيـة وآدابـــها بجـامعة وهران فتخـرج بالإجـازة.

وفي عام 1977م سافـــر إلـى سوريـا، فانتسب إلى قسم اللّغـة العربيـة وآدابـها بجامعة دمشق، وقضى سبع سنـوات حتى تحصل على شهادتي الماجستير بعنـوان: " اتجاهات الروايـة العربيـة في الجزائـر"، والدكتوراه بعنـوان: " نظريـة البطل _ بحث في إشكالية البطـل وتطوره في النّص الروائـي، ومساهمته في سوسيولوجية الأدب الروائـي"

وفي عام 1985م، عاد إلى الجزائـر فعيـن في معهد اللّغة والأدب العربـي بجامعة الجزائـر، برتبة أستـاذ محاضر، كما يعتبر عضوا في اتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1973م [1].

ويعدّ أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربـي، تنتمي أعمـــاله إلى المدرسة التجريبية التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائما عن التجديد والدينامية من داخـل اللّغة التي ليست معطـى جاهزاً، ولكنّها بحث دائم ومستمر [2].

تعتبـر روايـــاته حاملة تصورا جديداً للكتـابة الروائيـة وطريـقة فنيـة متميـزة في الأسلوب واللّغة، كما أنّها تدخل ضمن التّجـارب الرّوائية العربية التي أقامت لها علاقات خاصة بالتـراث السردي العربي القديم [3].

1) شريبط أحمد شريبط، معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية مخبر الأدب المقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، ص428.
2) عبد الله أبو هيف، " ابداع واسيني الأعرج الروائي: قضايا فنية عامة" جريدة الأسبوع الأدبي، جريدة تعنى بشؤون الأدب والفكر والفن، العدد784، 2004/11/17م نقلا عن:www.awu.sy/htm
3) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص87.

تجلت قوة واسني الأعرج التجريبية التجديدية بشكل واضح في رواياته التي أثارت جدلاً نقديا كبيراً، والمبرمجة اليوم في العديد من الجامعات في العالم: الليلة السابعة بعد الألف بجزأيها: رمل الماية والمخطوطة الشرقية، فقد حاور فيها ألف ليلة وليلة لا من موقع ترديد التاريخ واستعادة النّص، ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة وفهم نظمها الداخلية التي صنعت المخيّلة العربية في عناها وعظمة انفتاحها.

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

- تحصّل في سنة 2001م على جائزة الرّواية الجزائرية على مجمل أعماله.
- تحصّل في سنة 2006م على جائزة المكتبيين الكبرى في روايته: كتاب الأمير، التي تمنح عادة لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقدياً في السنة [1].
- تحصّل في سنة 2007م على جائزة الشيخ زايد للآداب.

ترجمت أعماله إلى العديد من اللّغات الأجنبية من بينها الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الدانماركية، العبرية، الانجليزية، والاسبانية [2].

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

---

1) واسيني الأعرج، ذاكرة الماء محنة الجنون العاري، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط4، 2008م، ص05.

2) المرجـــع نفسه، ص06.

أولا: الدراسات:

1- النزوع الواقعـي الانتقـادي في الرّوايـة الجزائرية، صدرت سنة 1984م.

2- اتجاهات الرّوايـة العربية في الجزائـر، صدرت سنة 1986م.

3- الأصول التـاريخية للواقعيـة الاشتراكية في الرّوايـة الجزائرية، صدرت سنة 1986م.

4- الطاهر وطـار، تجربة الكتـابة الواقعية، الرّوايـة نموذجا، صدرت سنة 1989م.

ثانياً: القصة القصيرة:

1- ألم الكتـــابة عن أحـزان المنفـى (مجموعة قصصية)، صدرت سنة 1980م[1].

2- أحمد المسيردي الطيب (مجموعة قصصية)، صدرت سنة 1982م.

3- أسماك البحـر المتوحش (مجموعة قصصية)، صدرت سنة 1986م[2].

ثالثاً: الـــــــرواية:

1- وقـع الأحذية الخشنة، صدرت ببيروت سنة 1981م.

2- مصرع أحلام مريم الوديعة، صدرت ببيروت سنة 1982م.

3- نوّار اللّوز، صدرت ببيروت سنة 1983م.

4- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، صدرت بدمشق سنة 1985م.

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

---

1) شريبط أحمد شريبط، معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، ص428.
2) المرجـــــع نفسه، ص429.

6- سيدة المقـام، صدرت بألمانيا سنة 1995م.

7- مرايا الضرير، صدرت بفرنسا سنة 1998م.

8- رماد مريم، صدرت بالقاهرة سنة 2012م[1].

2) تقديـم الـــرواية:

تأتـي روايـــة " فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف – رمل الماية-" للكاتب الجزائري واسيني الأعرج تتويجا فنياً لمجموعة من الخصائص الفنية التي اشتملت عليها روايـــاته، كونها تطـرح على القـارئ مفاهيم الكاتب الخاصة لمقومات الكتـــابة الروائيـة، وطرائقها، ومن جانب آخر هاجس البحث المستمر عن آليـــات جديدة تكون ذات خصوصية فكرية، وتاريخية واجتماعية تعكس قنـاعاته بوصفه روائيـا ونـــاقدا، ويمكن ايجاز العلامات المميـزة لنص " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " في الخصائص التـــالية:

1- اكتساء اللّغة مكانة متميزة في النّص وقد عمد الروائـي إلى تنـــويعا وتنظيم تعدديتها بهدف تحديث خطـاب الرّوايـــة وإثـــرائه ببعض القيّم الدلالية والجمالية التي تتوفر عليها اللّغة / اللّغات التي استوعبتها الرّوايـــة.

2- قيـــام السرد في هذه الرّوايـــة على تجـاوز الطريقة الكلاسيكية المعتمدة على تسلسل الأحداث تسلسلا كرونولوجيا تأسيسا لوعي جديد بالكتـــابة يضطلع بمهمة البحث عن الذات للوصول إلى أشكال عربـــي خالص متحرر من جميع الأشكال الجاهزة.

3- يرتبط النّص الروائـي بإحدى عيون التـــراث السردي العربـي متمثلا في نص " ألف ليلة وليلة " المنتمي للحكي الخيـــالي الذي استثمر بشكل جديد لطـــرح بعض القضايا السياسية والاجتماعية، والتـــاريخية.

---

1) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002م، ص242.

4- طرح أحداث جملة من العلاقات من قبيل: الواقعـي/ المتخيل، الروائي/ التـاريخي، الذاتـــي/ الموضوعي، المقدس/ المدنس، الأنـا/ الآخر...وغيـرها.

5- انفتـــاح الرّوايـــة على:

أ- عدد من الـرّواة (دنيـازاد، البشير الموريسكي، عبد الرحمان المجدوب...) ممّا أدى إلى تنـــوع مستويـــاتها السردية وسجلاتها القولية.

ب-عدد كبير من الحكايات استثمرها الكـاتب وألّف بينها بعد أن أخضعها لمنطق الرّوايـــة، ممّا أضفى إلى تنـــوع فضاءاتها واختلاف أزمنتها وتعدد شخوصها ومن ثمّ أصواتها ولغاتـــها وكذا الطرائق المشخّصة لخطابات المتكلمين فيها.

ج- ركام هائـل من اللّغات والخطابات والنصوص التي استحضرت عبر استراتيجية التناص فبدت الرّوايـــة امتصاصًا لهذه اللّغات المتعددة والنصوص الغائبة واكتساحًا لساحات كثير من الأجناس الأدبية وغير الأدبية التي تفاعلت معها[1].

والرّوايـــة تأكيـد لمحاكمة التـــاريخ، تـــاريخ الحكام وقد زيّفه الورّاقون كتبه الكذب، استنطاق للمغيب والمسكوت عنه، مرثية حزينة للمدن المسروقة وقد باعها حكامها بأبخس الأثمان، تعرية لمحاكم التفتيش التي تتـــوالد وتتنـــاسخ عبر العصور والأزمنة، في دورة لا تمل التّوقف ولا تريـده. فهكذا كان البشير الموريسكي قوالاً يحكي الفجيعة والفاجعة، متحديـاً آلة التعذيب الجهنمية، مواجها نفسه والآخرين بالحكاية، ولا شيء سوى الحكاية منشداً " النشيد الأندلسي المقموع " حتى التهلكة والاحتراق المعظم ! وللتعبير عن كلّ ذلك تنهض الرّوايـــة في عمومها، وعبر فصولها السبعة عشر على مجموعة من الساردين الذين في معظمهم يتخذون ضمير المتكلم

1) هنية جوادي، التعدد اللّغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، مجلة نزوى المخبر (أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري)، قسم الأدب العربي جامعة محمد خيضر، بسكرة ع05، 2009، ص317.

أداة للسرد، وضمير الغائب، وهما معا وجهان لعملة واحدة، ويتم السرد بتقنيات متعددة لعلّ أبـرزها هيمنة المونـولوج الداخلي[1].

هي ذي دنيـازاد تتـــأثر لنفسها وهي تستبعد صوتها، تكتب تـاريخها المغيب، وهؤلاء المجوس يأجوج آخر الزّمن الدجـال الأعور، يبتذلـون حروف الكتـــابة البهية، يشوهون صفـــاءها الفاتـــن، يغتـــالون براءتها وليس لنا غير مقام رمل الماية بهيج حرائقها[2].

رواية رمل الماية تجدد العلاقة بألف ليلة وليلة ولكن ضمن منـــاخ العصر الذي تعيش فيه شهرزاد التي قالت لشهريار ما يجب أن يسمعه، تعود إلينـــا لكي تقول بلغة جديدة ما يجب أن نسمعه، مهما كان قاسيـا أو صعبـا ... وإذا كان التـــاريخ ذاكرة قبـل أن يكون وقائـــع مفردة أو متفرقة، فإنّه يصبح روحا اضافية للإنسان وهذا ما يجعله حيا، وبالتـــالي متجاوزا للحنين، ليضعنا في مواجهة الواقـــع الذي نعيشه الآن، لأنّ الدرس لا يـروى مبـاشرة ولكنّه يستخرج من السيـاق.

رمل الماية، إضافة نوعيـة وهامة للرواية العربية، الأمر الذي يحملنا على قراءتها بأكثر من طريقة وعلى أكثر من مستوى، لأنّها تقول لنا ما نسيناه أو ما يجب أن نعرفه أو نتعرف إليه[3].

فواسيني الأعرج في رمل الماية لا يكتفي بسرد اللّحظة الراهنة أو الحاضرة بل يمازجها بسرد الارتجاع حينا وبسرد الأسباق على سبيل التشوق أو الاستشراق حينا آخر، ثمّ وضع السرد كله في مبنى استعاري يداخل نصه بالموروث السردي الشهرزادي ابرازاً

1) جمال فوغالي، وجهة نظر في رواية رمل الماية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " للروائي واسيني الأعرج، مجلة نزوى (مؤسسة عمان للصحافة والنشر والاعلان) ع 06، 2009/06/19م، www.nizwa.com.

2) جمال فوغالي، الروائي المبدع واسيني الأعرج يحكي دوار منحدر السيدة المتوحشة، العدد 14، تاريخ: 2009/06/28م، نقلا عن www.nizwa.com.

3) رامي قطيني، مكتبة الروايات العالمية، أرض البيلسان، 2011/06/27م، نقلا عن موقع: www.albailassan.com/rewa

للمهمش أو المقموع من الجماعة البشرية تمثيلا لأطروحة النّص المركزية باستنطاق دنيازاد، مثلما يداخله التاريخ البعيد والقريب ولاسيما مقاومة الموت الحضاري من خلال شخصية البشير الموريسكي التي تبعث في علائقها المتشابكة داخل الأزمنة والأمكنة معنى الوجود العربي والإسلامي الملتبس في هذا المنعطف التاريخي في نهايات ألفية ومطالع ألفية جديدة، ولعلنا نرى في رواية النّص أسئلة المصير وتجانباتها بما لا يظهر متن حكائي موصوف ومحدد، وكأنّ رواية النّص منافحة رؤيوية للفناء والعدم والفضاعة وكلّ ما يشين الحياة. ومن هذا المنطلق نقول أن " رمل الماية " مناهضة فكرية سابقة لرواية " زفرة الموريسكي الأخيرة " التي تريد النيل من العرب والمسلمين وكأنّهم يلفظون زفرتهم الأخيرة خروجا من التاريخ الحضاري.

فكانت " رمل الماية " باعثة لحقيقة المعنى الحضاري للعرب المسلمين في قلب التنازع السياسي والأخلاقي المبتلى بممارسات سياسية موبوءة، وقد ضبط التّخييل الناهض من حركة الواقع المدمرة، وتلاقي المعرفة والتاريخ وقطيعتهما مع الماضي الشائن واللاإنساني واللاحضاري، ولعبة الأزمنة في أمكنة تتوحد داخل ذات متأزمة ترى الخلاصة ولا تقاربه[1].

ولقد صدرت رواية " رمل الماية فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف " لواسيني الأعرج في سنة 1993م في دمشق.

وفاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف التي دامت طويلا وملأت المدن ضجيجا وجروحا ونزيفاً للدماء. فما حدث في تلك اللّيلة لا يُروى، وما يُروى لا يشفي الغليل لأنّ هذه اللّيلة استمرت أكثر من الزّمن الأرضي، حتى الكتب التي تحدثت عن الأرصاد والأنجم توقفت عند حدود هذه اللّيلة، التي حدثت فيها أشياء كثيرة قبل وبعد وفي اللّحظة ذاتها، فهي تخبئ حكاية البشير الموريسكي التي روتها دنيازاد ورواها قبلها أناس كثيرون، رسمها القوالون في الأسواق وعشقها الرعاة وروَوْها بحزن وحنين. ابتهجت لسماعها النساء داخل القصر وخارجه. فالفاجعة بدأت منذ الحاكم الرابع

1) عبد الله أبو هيف، إبداع واسيني الأعرج الروائي: قضايا فنية عامة، العدد 784، ص3.

عند رفض الخضوع إلى محـاكم التّفتيش التي كانت تقودها جيـوش فرديناند الأرغوني وإيزابيلا القشتالية داخل الأحيـاء الأندلسية الفقيـرة. فوجد نفسه داخـل جملكية الحاكم يحـاور الرجـل المنتفخ الذي كان يخـرج من تحت إبط الحاكم الرابـع ويدعى معاوية فسأله:«**هل يجوز الاقتـراض من بيت مال المسلمين فأجابه الموريسكي إن كنت ترى في ذلك حـلال فهو عين الصواب**»[1] فشعر الرجـل من خـلال كلامه أنّه يستهزأ به فأمر أحد الجـلاوزة بأنّ يملأ فمه بالقطـن والصوف وأحجـار الوديـان ودفنه في حفـرة محاذية للقصر، ثمّ بعد لحظـات جاءت إليـه جماعة من الحـراس وطلبـوا منه أن يتخلـى عن ذاكرته فأبـى ذلك وقال«**لو جمعتم البحـار كلّـها وسيرتم النجـوم، ووضعتم ثقـل الأرض على هامتي وسرقتـم النـور من عيـوني لن أتخلـى عن ذاكرتـي وحنيني إلى الوجـوه التي لا ينتهي ألقـــها وعنفوانـها**»[2] ذهبـوا عنه مدّة ثمّ عـادوا إليـه قيـدوه وأخذوه إلى بـاحة القصر وأجبروه على الوقوف فيها. كان هنـاك معاوية يملأ معدته بالطعـام وعندما شبـع أدار وجهه نحو الموريسكي وقال لـه« **إنّ الأغنيـاء يشكونك لأنّك تحرض الفقـــراء عليـهم**»[3] وألصق به عدة تُهم أخرى ولكنـه لم يتكلـم وعندما فشلـوا في إخـراج لسـانه اتهمـوه بالجوسسة لصالح الإصبـان، فأقسم لهم بأنّه مجـرد قـوال من محاكم التفتيـش، وأنّه تـرك غرناطة وشوقه الوحيـد " مريانة " لكنّه لا يـأبه لذلك ورموه في أعمق حفـرة وأوسخها. وبقي هنا يقاسي كلّ أنواع العذاب والسخط الذي حلّ به إلى أن جـاء اليـوم الذي أخذوه من الحفرة ورموه في الصحراء فقـاوم هنـاك لكن من شدة التّعب والجـوع والعذاب فقد وعيـه، وحين استيقظ وجد نقسه جثة في أيدي الأطفـال كانوا يلعبون بها، قبل أن يفكر برميها من أعلى قمة جبلية للتسابق معها فاكتشف أحد الرجال (القرصان) ذلك وأخذوه منهم مقابـل بعض النقود ليـأخذه إلى سفن القراصنة الأتـراك التي قادته إلى الحاكم، وحين استيقظ واجهوه كذلك بتهمة الجوسسة لصالح السفن الاصبانية وقادوه إلى كلّ المحاكم المرخص لها بمحاكمة المجرميـن الذين خـانوا الوطن، شتموه بصقوا على وجهه وضربـوه حتى قيـــأُوه الدم

1) الرّوايـة، ص21.
2) الرّوايـة، ص22.
3) الرّوايـة، ص24.

وأصرّ القاضي مع الحاكم التركي على أنّه جاسوس وعليه أن يتقيأ كلّ المعلومات التي يخبئها عليهم كما اتّهم بأنّه ساحر وداعية كذاب باع غرناطة لجحافل الاصبان وأمرالحراس بوضعه في السجن ظلّ هناك ستة أيّام وهو يسأل عن كلّ كبيرة وصغيرة وفي اليوم السابع من سجنه جاء إليه سبعة ملثمين معهم كلب أليف لا ينبح إلاّ للضرورة، وأنقذوه، وأخذوه باتجاه الكهف وطلبوا منه أن ينام وحين يستيقظ ستجد عند الباب كلب بانتظارك، ظلّ في الكهف أكثر من ثلاثة قرون وعندما استيقظ وجد نفسه داحل مغارة مظلمة، يدخل من فجة صغيرة ضوء من أشعة الشمس ، ونباح وحركة الكلب الذي يحرسه ولم يكن يدري انّه نام أكثر من ثلاثة قرون. نهض وبدأ ينزع الأتربة والصخرة التي كانت تسّد الكهف واصل عملية الحفر للخروج من المغارة حتى بدأت النسمات البحرية الباردة تتسرب مصحوبة بأشعة الشمس، ولما خرج وجد كلبا وراعي فعرف أنّهما الحارسان الذين تركهما الملثمون السبعة وظنّ أنّه دخل الكهف من أول النّهار وخرج منه في آخره. خرج من الكهف وسأل الراعي عن الوقت فلم يحييه لأنّه كان مندهشا لعودته التي انتظروها لمدّة طويلة ظلّ صامتا مدّة طويلة ثمّ نطق بكلمات جعلت من الموريسكي يستغرب فكان يقول « **هو ذا أنت يا سيدي العظيم، قطعت النار والقفار واخترت أن ترتاح في هذه الأرض الطيبة، ننتظر قدومك منذ ثلاثة قرون**» [1] تساءل الموريسكي عن ذلك فأخبره الراعي بما حدث له وكيف أحضره للكهف وكم طالت المدة، ثمّ ألبسه عباءة كانت في حقيبته وأخذه إلى المدينة التي هرب منها والتي أصبحت اليوم يحكمها الملك شهريار بن المقتدر بعد محمد الصغير وتدعى جملكية نوميدا أمدوكال وأخبره عن أشياء كثيرة تغيرت أثناء الطريق وعندما وصل إلى الجملكية رحبوا به علمائها وطلبوا منه أن يروي لهم قصته الحقيقية التي أخفاها القوالون وزوّرها لكي يخرج إلى النّاس الذين انتظروا قدومه بفارغ الصّبر، خرج إلى النّاس لكن متخفيا لم يرد إظهار نفسه حتى يرى أحوال النّاس وكيف يتحدثون عنه وفي مسيرته التقى بعبد الرحمان المجدوب الذي كان يسمع منه أحداثا عن حياته، جعله يتذكر تفاصيل ما حدث له أكثر. وكان هو أول من عرف حقيقة البشير

1) الرّوايــة، ص 47.

الموريسكي بعد أن قام بتصحيح له أحداث القصة التي حدثت له، تأمله ثمّ نظر إليه وبكى وقال للنّاس ها قد عاد إلينا بعد طول انتظار، تفاجئ النّاس وبعدها ابتسموا له وطلبوا منه أن يعيد الحياة إلى مجراها من جديد.

الفصل الأول

الفصل الأول: حدود الواقع والمتخيل في رواية "رمل الماية"

1) مفهوم الواقع

2) علاقة الواقع بالنّص

- الشخصيات
- الأمكنة
- الأحداث

1-مفهوم الواقـــع:

إنّ النّص الأدبي ليس معلقا في الفراغ، لذا فإنّ 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 أنّ الأدب ينطلق من واقع ، ويعبر عن واقع فما هو الواقـع؟

أ- لغة:

جاء في لسان العرب :

وَقَعَ على الشيء ومنه يَقَعُ وَقْعًا و وُقُوعًا: سقط. والوَاقِعُ: الذي يشتكي رجليه من الحجارة. والوَاقِعُ والوَاقِعَةُ: الداهية النازلة من صروف الدهر[1].

والوَاقِعُ أيضا الذي ينقر الرحى[2].

وجاء في قوله تعالى : ﴿ سَأَلَ سَائِلٌ بِعَذَابٍ وَاقِعْ ﴾[3] نازل كائن على من ينزل ولمن ذلك العذاب، أي وَاقِعٌ: بمعنى نازل.

كما ورد عند ابن فارس في مقاييس اللّغة:

الوَاقِعُ: من وقع الطائر. ويقال النّسر الواقع يراد أنّه قد ضمّ جناحيه فكأنّه واقع بالأرض.

والوَقَائِعُ: مناقع الماء المتفرّقة كأن الماء وقع فيها، ومَوَاقِعُ الغيث: مساقطه.

والوَقْع: الحَفَى، والوَقِعُ: الحَفِيُّ.

أمّا الوَقْعُ: المكان المرتفع من الجبل[4].

1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مج 15، ط4، 2005، ص260.
2) المرجـع نفسه، ص261.
3) سورة المعارج، الآية1.
4) ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982م، ص134.

وجاء في قوله تعالى: ﴿ إِذَا وَقَعَتِ الوَاقِعَةُ ﴾[1] والوَاقِعَةُ بمعنى القيامة لأنّها تقع بالخلق فتغشاهم.

ب- اصطلاحا:

الواقع حدث ثانوي في سرد طويل قد يتصل به اتصالا مباشرًا وقد يكون بمثابة استطراد منه[2] كما أنّه معطى حقيقي وموضوعي حضوري يمكن أن يدرك بالحس وتلمس آثاره بالملاحظة العينية[3]. ويعتبر واحدا من المصطلحات التي يمكن استخدامها بأشكال شتى، إلاّ أنّها في نظر الكثرين تشمل " كلمة الحقيقة التي تجعل الجميع متفقين" [4].

والحقيقة هي كلّ شيء يمكن تصديقه فهي الرسم الصحيح للأشياء الأمر الذي يذكرنا بجذر الواقع اللّغوي المشتق من الكلمة اللاّتينية التي تفيد " شيء " وبالتالي فإنّ ذلك المعنى نشأ من اللّجوء إلى الحقيقة الواضحة في العالم الخارجي [5].

وأكثر من هذا تعددت التعاريف لمفهوم الواقع عند الفلاسفة والمتصوفة والعرب وغيرهم...

مفهوم الواقع عند أفلاطون: إنّ مفهوم الواقع في الفلسفة الأفلاطونية والذي يتخذ بعدا رياضيا وفيزيائيا، ويتضمن صفة الواقـع للشيء الحسي الذي يحدد عبر خصائصه الثابتة. فالمقصود هنا الواقع ككثافة شيئية مادية وهو الجوهر المادي الحسي الذي يبنى على الحس المشترك (فالواقع هو قابل لإدراكنا الحسي، محايث للحسي). والواقع

---

1) سورة الواقعة، الآية 1.

2) وهيبة مجري، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصاح، بيروت، ط$_2$، 1984، ص482.

3) حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف شارع الأخوة، الجزائر، ط$_1$، 2002م، ص44.

4) عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، مج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط$_1$، 1983، ص53

5) المرجع نفسه، ص 78.

في هذا المستوى يمكن اختزاله إلى مجموعة من الذرات الغير قابلة للانقسام. كما يدل الواقع على ما هو معطى في التجربة وعلى مجموع الوقائع والأحداث العينية الحاضرة أو الماضية[1].

أمّا الواقع من منظور عقلي فإنّه يشير إلى مفهوم الوجود، فالواقع عند اليونان هو تعريف للوجود، والتفكير في الوجود هو التفكير في الواقع، لكن ليس أي وجود بل الوجود الثابت الغير قابل للنفي في تقابل مع ما يظهر[2].

إذاً الواقع في الفلسفة الأفلاطونية يرد إلى واقع الأعداد والأشكال الهندسية وليس الأسطقسات، ومن خلال " أمثولة الكهف" يتبين أنّ تصور الواقع ليس إلاّ صفة تستند إلى الفكرة، فالواقع فكرة، والفكرة كوجود موضوعي توجد بذاتها وفي ذاتها فهي لا تحتاج إلى مبدأ أعلى مثل الصفات الخاصة بالخير فهي ليست فقط ككل معرفة وإنّما أيضا للوجود ككل. وهي تصوّر كلي تجريدي للمحسوس مقابل الجوهر المفرد الجزئي أمّا يعطي لنا[3].

أمّا الفلسفة فقد عرفت الواقع من منظور الواقعية الذي اعتبرته ذلك المذهب الذي يقرره وجود العالم الخارجي مستقلا عن الفكر، ويتمثل في فلسفة أرسطو وجميع الفلسفات التي تأثرت بها، غير أنّ الواقعية قد يراد بها معنى معاكس لهذا المعنى. كما هو الحال عند أفلاطون الذي يرمي إلى أنّ العالم الخارجي إنّما هو انعكاس للصورة الذهنية أو للمثل الأعلى وأنّ هذه الصورة أكثر واقعية منه.

ومعناه أيضا في علم الجمال هو كلّ فن يحاول أن يمثل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي والواقعية هنا مرتبطة بتمثيل الأشياء إذ لابد أن يتأثر بميول الفنان وهذا كان سببا في ازدهار المدرسة الواقعية التي تتميز بالقصص الواقعي الذي تكون

---

1) ينظر: سعيدة دهيمين، مفهوم الواقع في فلسفة أفلاطون، مجلة المخاطبات، العدد04، 2012م، ص208.
2) المرجـع نفسه، ص209.
3) المرجــع نفسه، ص207.

موضوعاته قد اشتقت من حوادث ذكرت فعلا في الصحف اليومية تصوّر أشخاص عاديين في حياتهم اليومية تصويرًا تتلاشى به الأهواء الشخصية للكاتب[1].

أمّا الواقع عند المتكلمين فهو اللّوح المحفوظ وعند الحكماء هو العقل الفعال[2] ومن خلال هذه الآراء في مفهوم الواقع قد حدد مفهوم بسيطا وواضح له وهو باعتباره حدث ثانوي في سرد طويل قد يتصل به اتصالا مباشراً، وقد يكون بمثابة استطراد منه[3].

2- عــلاقة الواقـــــع بالنّص:

إذا كان على الروائي في نص روايته أن يقدم اضافته السردية كمقولة إلى واقع حقيقي فعليه أن يجعل من الوقائع الحقيقية مجريات روائية مضافة إلى واقعيتها. وتغدوا الرواية في أحد توصيفاتها على أنّها استعادة على نحو جديد للواقع تشبهه لكنّها ليست هي، وتبتعد عنه دون أن تغترب عن ملامحه العامة. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه بمطابقة النّص للواقع، فيقوم الروائي بالتحرك في مجال البحث عن تبرير الواقع وتكريسه أي الدفاع عن قيم ومثل تخدم هذا الواقع وبالتالي يجب تطويرها والدفاع عنها أو نفي هذا الواقع باعتباره يتناقض مع المقولات الأساسية التي تتحكم في المجتمع وتعيق حركية التّطور، ولذلك فما عليه إلاّ محاولة إيجاد بديل لهذا من خلال تصحيح وعي القارئ (المتلقي) وتوجيهه باتجاه معين وتنبيهه على الثغرات من خلال الخيال الذي ينشأ تبعا لبراعته الروائية في النّص، ويرى السيميائيون أنّه " ليس النّص هو الواقع، وإنّما هو المادة التي ينبني بها "[4]. وهكذا تتجلى العلاقة بين النّص والواقــع من المنظور المنطقي _ السيميـائي _ علاقة موضوع بمجهول، إذ يكون المتخيـل هو

---

1) وهيبة مجدي، معجم مصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص428.

2) علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات (قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتصوف والصرف والعروض والبلاغة) تر: محمد صدّيق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، ص208.

3) وهيبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص428.

4) ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ص44.

الحامل للواقع والسند الذي من خلاله يتشكل هذا الواقع ومنها في رواية " رمل الماية لواسيني الأعرج " فهي تستند إلى التخطيط والفكرة الآنفة الذكر بمعنى من أين يخطط ويبدأ الروائي موضوعاته الروائية وسط اكتمالها لديه كفكرة وتكاملها كواقع حقيقي، فكلّ رواية تجدها تقع مرتين الأولى في أحداثها الحقيقية والثانية في مبناها الروائي وما عليه إلاّ أن يحوّل الوقائع إلى لغة ومن ثمة تحويل السرد إلى أن يكون جزءاً من الواقع (الفني)[1]. وما يثبت العلاقة في هذه الرواية دراسته للشخصيات والأمكنة والأحداث التي يعتمدها الروائي دليلا له في تصوير الواقع وربطه بالنّص من أجل المتلقي.

أ- الشخصيـــات:

تحتل الشخصية (character) أهمية خاصة في الأبحاث والدراسات منذ أرسطو إلى العصر الحديث بوصفها عنصراً مركزيا في العمل القصصي والمسرحي، وقد تناولنا مجموعة من الدراسات في حقول معرفية مختلفة، وكان مفهومها مرتبطاً بالحقل الذي تنتمي إليه. وقد مرّ مفهوم الشخصية بتطورات مختلفة في الحقل الواحد سواء من الناحية التنظيرية أو التطبيقية نظراً لأهميتها في الدراسات الحديثة باعتبارها كائن له صفات انسانية ويمكن أن تكون شخصيات رئيسية أو ثانوية طبقا لدرجة بروزها النّصي أو الديناميكي (حركية عندما يطرأ عليها التبّدل) وغير ذلك من الصفات التي توصف بها الشخصية حسب أدوارها ونجده غالبا " ما يستخدم للدلالة على كائنات تنتمي لعالم المواقف والأحداث المروية فيدل أحياناً للإشارة على الراوي (**Narrateur**) والمروي له [2] (**Narrateé**) .

ويعدّ النقاد المحدثون الشخصية ركنا أساسيا من أركان البناء الروائي. فالشخصية تتحقق من التلاحم العضوي بين عناصر العمل الروائي من زمان ومكان وحدث وأنواع سرد مختلفة وتؤلف بينها[3].

1) ينظر: شوقي عبد الحميد يحي، الواقع والمتخيل في عمارة يعقوبيان، مجلة الأفق، الأربعاء 2 أغسطس 2006م، ص4.
2) ينظر: جير الدبرنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، مريت للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م، ص30.
3) هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، دار الكندي، الأردن، ط، 2004م، ص119.

ومن الطبيعي أن تكون الشخصية مستمدة من الواقع لكنّها مختلفة عنه، إنّها تشكل بديلا فنيا للشخصية الواقعية، تعكسها، وتتجاوزها، بل إنّها تعبر عنها ليس كشخصية فقط وإنّما كفئة بل كوظيفة. كما أنّ الخيال يمثل دوراً كبيراً في تكوين الشخصيات وتفردّها، لأنّ الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أنّ الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها[1].

وفي رواية " رمل الماية " لم يستعمل واسيني الأعرج ضمير يدل أو ما شابه ذلك على أنّه هو الراوي للقصة وإنّما قام بوضع بديل للسرد وكأنّه لم يقم هو بسرد الأحداث وإنّما قام بكتابتها شخصية أخرى كما اعتبرها هو دنيازاد، وجاء ذلك في « **حكاية الموريسكي روتها دنيازاد** » [2].

كما أنّ للشخصية فاعلية كبرى في النّص الروائي، وقد تحدث رولان بارت عن فاعلية الشخصية في النّص بقوله " يمكننا أن نقول أنّه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات "[3]. ولهذا نجدها تلعب دوراً مهما في سرد الأحداث للقصة وبث روح الحياة والحركة فيها فهي المحور الأساسي « وبدورها تغدو الرواية ضربا من الوصف التقريري والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الانساني المؤثر في حركة الأحداث »[4].

ويعرّف ليرش (LERSCH) الشخصية على أنّها « الميزة الفردية للإنسان، الطريقة التي تبرزها الأعماق اللاّشعورية للطبيعة الحية حيث يتناقش الانسان مع الآخرين بفضل أحاسيسه وسلوكاته...»[5].

---

1) هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، ص121.
2) الروايـــــة، ص08.
3) مسعود العلمي، الفضاء المتخيل في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة قاصري مرباح، ورقلة، الجزائر، 2010م، ص162.
4) هيام شعبان، السرد الروائي، ص119.
5) وينفرد هوبر، مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، تر: مصطفى عشوى، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1995م، ص57.

وتعتبر الشخصية قابلة لأن تحدد من خلال سماتها ومظهرها الخارجي والبحث عن الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي ولقد كان التّصور التقليدي للشخصية يعتمد أساسا على الصفـــات مما جعله يخلـط كثيـراً بيـن الشخصية الحكائية (personnage) أو الشخصية في الواقع العياني(personne) وهذا ما جعل " ميشال زرافا " يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية حيث يقول:" إنّ بطل الرواية هو شخص personne في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص"[1].

وقال " رولان بارت " معرفا الشخصية الحكائية بأنّها « **نتاج عمل تأليفي** » كان يقصد أن هويتها موزعة في النّص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهـوره في الحكي. [2]

والشخصية في القصة نوعان، الشخصية النمطية (المسطحة) والشخصية النامية (المدورة) فالشخصية النمطية (المسطحة) (**Flat character**): هي شخصية عادية غالبا ما تجيء مسطحة لا تنمو داخل العمل الفنّي، حيث لا تمثل إلاّ حضورا مساعداً لنمو القصّة نفسه، عندما تجيء قاصرة حتى عن تمثيل حركة الشخصية المصوّرة في الواقع [3].

أمّا الشخصيّة النامية (المدورة) (**Round character**): وهي التي تتكشف للقارئ بالتدريج، وتتطوّر وتنمو بتفاعلها مع الأحداث ومع من حولها، فتؤثر وتتأثر وتتغير من موقف إلى موقف سواء انتهى تفاعلها بالغلبة أو بالإخفاق. [4]. كما أنّ للشخصية ثلاث أبعاد هي:

- **البعد الجسماني:** وذلك يظهر من خلال النظر في السمات والصفات الجسمية الخارجية فيؤخذ بعيـن الاعتبـار جنسها سواء أكان ذكراً أم أنثـى وكذلك طولها

1) حميد لحمداني، بنيّة النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ط1، 1991، ص 50.
2) المرجع نفسه، ص 51.
3) هيام شعبان، السرد الروائي، ص 127.
4) المرجع نفسه، ص 128.

قصرها، جمالها وقبحها إلى غير ذلك من الصفات التي تساهم في بناء الشخصيّة وتوجيه الأحداث.

- **البعد الاجتماعي:** وهو خاص بالحالة الاجتماعية التي تعيشها الشخصية كالغني، الفقير، المتعلم والجاهل...إلخ.
- **البعد النفســـي:** ويكون من خلال النظر في ملامح الشخصية، وذلك من خلال النظر في رغباتها وميولها ومختلف حالاتها النفسية، فنجد الشخصية المتفائلة في مقابل المتشائمة، والشخصية الخيّرة في مقابل الشريرة [1]

ففي رواية رمل الماية الشخصية الأساسية والمهيمنة على القصة تحمل حالة وبعد اجتماعي وهذه الشخصية هي البشير الموريسكي لم تظهر في صورة واحدة بل قد تقمصت أدوارا عدة جاءت حسب الأحداث المتنوعة إلى نهاية القصة، فشخصيته لم تظهر صفاته الجسمانية في الرواية وإنّما قد تحدث الروائي عن المنطقة التي عاش فيها بالأندلس وهي مدينة غرناطة احدى المدن الفقيرة المليئة بالأوساخ ورائحة القتلى وذلك في قوله: «**تحت أنفاق المدينة النتنة**» و «**داخل الأحياء الأندلسية الفقيرة**».[2] إلا أنّ وضعيته لم تؤثر فيه ليكون ضعيفا بل كان عكس ذلك متفطن لحال البلد الذي لم يستطع أن يصمت على الذّل والظلم الذي كانت المدينة تشهده على يد جيوش فرديناند الأرغوني وإيزابيلا القشتالية.

أمّا عن حالته النفسية فقد كانت حالة صعبة جدا خاصة بعد تعرضه للاعتقال والتعذيب فهو لم يدرك حتى حقيقة إن كان يعيش في حقيقته أم خيال حتى أنّه في بعض الحالات يظن أنّه مجنون، وقد فقد ذاكرته لذلك لا يستطيع التّذكر، وجاء ذلك في « **ولم يصدق أبداً أنّ الجنون يمكن أن يصل إلى هذا الحدّ المخيف** » « **كانت ذاكرته تهرب منه** »[3] وتواصلت حالته في نفس الشيء إلى أن بدأ يعرف حقيقته من خلال أشخاص كانوا يتحدثون عنه كثيراً، هذا بالنسبة للشخصية الأساسية والمهيمنة

1) أحمد رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة وهبة، ط1، 2004، ص 39.
2) الرواية، ص 12.
3) الروايــة، ص13.

في الرّواية أمّا عن الشخصيات الثانوية التي تردد اسمها بكثرة فقد كانت كثيرة نذكر منها:

- **دنيــازاد:** هي الرّاوية لحكاية البشير الموريسكي لأنّها كانت العارفة بحكايته وهو آخر السلالات القادمة من هزائم غرناطة حيث يقول: « **دنيازاد تفاحة الكتب الممنوعة ولبؤة المدن الشرسة، كانت تعرف السّر الوهاج الذي يورث لذة الابتهاج وتعرف أنّ البشير آخر السلالات القادم من أدخنة غرناطة...** »[1] .

- **البشير الموريسكي:** هو بطل الرواية كان يجهل حقيقة أمره فأراد أن يعرف سبب دخوله إلى الكهف ونومه فيه، لكن يجد ذاكرته متعبة في استرجاع الذكريات والحوادث التي حصلت له فتقول دنيازاد: « **حقيقة البشير الموريسكي ... هي أكثر تعقيداً مما يتصور الجميع، كل شيء بدأ من تلك اللّحظة التي لم تستطع حصرها، كانت ذاكرته تهرب منه مثل حبات الرمل الجافة، عندما فتح عينيه لأول مرة في الكهف الذي نام فيه طويلاً لم يصدق أبدا أنّ الجنون يمكن أن يصل إلى هذا الحدّ المخيف فكرّ في البداية في تحديد وضعه لكن الظلمة كانت أكبر من حلمه ومن ذاكرته المتعبة...** »[2].

- **حكام مدينة غرناطة:** وهم الحاكم الرابع، محمد الصغير، وشهريار بن المقتدر.

- **الراعي حارس الكهف:** هو الرجل الوحيد الذي كان يعرف حقيقة الموريسكي وانتظره أمام بوابة الكهف حتى استيقظ وصاحبه عند حاكم جملكية نوميدا أمدوكال الحكيم شهريار ابن المقتدر حيث يقول: «**اقتضى خطاه قليلاً من وراء الصخرة العالية فواجه راعٍ ما تزال على وجهه علامات نوم مقطوع ...هو ذا أنت يا سيدي العظيم اخترت أن ترتاح في هذه الأرض الطيبة. ننتظر قدومك منذ أكثر من ثلاثة قرون لقد تأخر مجيئك أكثر من تسع سنوات**»[3].« **اركب أيّها الجدّ الفاضل أقودك إلى ناس جملكية نوميدا أمدوكال**»[4].

1) الرّوايـــة، ص07.
2) الرّوايـــة، ص13.
3) الرّوايـــة، ص47.
4) الرّوايـــة، ص54.

ب- المكان:

يُعدّ المكان عنصراً أساسياً في العمل القصصي، فهو الإطار الذي « تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات » فكلّ حدث لابد له من مكان خاص يقع فيه، فالمكان عنصر ضروري لحيوية الرواية. وللمكان قيمة مهمة في بنية النّص الروائي، لأنّه يمثل " العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض " وهو عنصر فاعل 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 " [1].

إنّ وصف المكان في الرواية لا ينبغي أن ينظر إليه على أنّه " ديكورات خارجية لا علاقة لها بالحبكة والشخوص، بل ينبغي أن يكون جزءاً من الحبكة والحدث وتؤدي بالقـارئ إلى الأساس بوحدة العمل وكليته "[2] وإنّما هو في مفهومه القريب " هو ذلك الفضاء الخارجي أو الحيز المكاني الذي يتولد عن طريق الحكي ذاته، إذاً هو الفضاء الذي يتحرك فيه أبطال أو يفترض أنّهم يتحركون فيه " [3] ولا يقصد به المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية " وإنّما هو ذلك المكان الذي تصوّره قصتها المتخيلة " [4] بحيث أنّ هذه الأمكنة مرتبطة بالشخصيات التي تحركها ولا تكون مختارة عشوائياً وإنّما تختار للكشف عن طبائع النّاس وأحوالهم. " فباعتبار الأمكنة هي التي تجري فيها أحداث الرواية في لحظة وقوعها، والتي تؤدي دورها من خلال الحضور المباشر في عالم القصة المروية، فتكتسب شرعية وجودها من مرجعيتها الواقعية، لكونّها موجودة في الخريطة الجغرافية للمنطقة التي تجري فيها الأحداث، سواءً تغير اسمها أو لم يتغير "، والروائي واسيني الأعرج تحدث عن مدينة

1) هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال نصر الله، ص277.
2) المرجـــع نفســـه، ص278.
3) حميد لحمداني، بنية النّص السردي، ص62.
4) المرجـــع نفســـه، ص54.

الإسبان ومناطق أخرى كغرناطة، اشبيليا، الأندلس، قرطبة، وجملكية نوميدا أمدوكال، وكذلك صحراء ربذة " فهذه الأماكن تلعب دور أساسيا في الايهام بواقعية القصة وتمثل المجال الذي ينتقل فيه بطل الرواية، وتجري فيها أحداثها " [1].

وتظهر العلاقة بين هذه الأماكن في امتداد الحيز المكاني بينها الذي يتحقق على صعيد الأحداث المروية، فيكّمل كل منها الآخر لتتشابه بذلك الأفعال التي تقع على مسرحها ويرتادها نفس الشخوص، أمّا مدينة غرناطة التي كانت تملأ مدنها الظلام والسواد ودخان الهزائم هذه هي الوقائع التي كن يشهدها سكانها يوميا « **دنيازاد...كانت تعرف أنّ البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة... قالت: من أين أبدأ هذا الخوف، فالسواد يملأ القلب والمدينة ورؤوس العباد**»[2].

كما كانت تمثل منطق الحروب التي انهالت عليها جيوش إيزابيلا القشتالية، عرفت بشساعتها وكثرة الأسواق الشعبية التي كان القوالون والوراقون ينهالون عليها، كما كانت لا تكاد تخلو من العراك الذي يقوم في " الأسواق الشعبية " خاصة في المناسبات فيتشاجر المتخاصمون ويهدد بعضهم بعضاً، وإذا ما وقع اغتيال لا أحد يرد على ذلك أو يخبر عن الفاعل. كما نجد أنّ الحيز المكاني كان يشغله الفقراء في خدمة الأغنياء والخضوع لأوامرهم دون التردد ممّا صعب عليهم الحياة، وإثارة الرغبة للهروب منها بدون النظر إلى مخاطر البحر التي قد ترصد بهم أو الأعمال التي سيقيمون بها على متن السفينة من أجل الوصول بأمان « **وحين تجاوز عدد الركاب المائة، تحركت بشكل أشعرنا أنّ القيامة بدأت، قدّم لنا الرجل البدين كل التعليمات الخاصة بالرحلة أهمّها، إنّ عدد البحارة غير كافٍ للقيام بأعمال الجذف وما علينا إلاّ التشمير على الزنود لتسديد النقص والوصول بأمان** » [3].

---

1) عبد الحميد بورايو، منطق السرد في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1994م، ص143.

2) الروايـــــة، ص7.

3) الروايـــة، ص79.

فهذه الأحداث هي التي تبرز طبيعة علاقة الأمكنة ببعضها البعض فهي أساسا متجانسة ويأتي الاختلاف بينها في درجة توتر الحركة الروائية وفي زاوية النظر التي تروي منها القضايا المطروحة في الرواية [1].

فمدينة غرناطة بوصفها إطاراً عاماً لمعظم أحداث الرواية تؤولنا للتحدث عن الأمكنة التي تنتقل بينها شخصيات الرواية وهي: الأسواق الشعبية، الأحياء الغجرية، قصر الحاكم الرابع، الكهف، بحر المارية، شوارع غرناطة، الأنفاق، صحراء ربذة، الجبال. 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، أمّا الانغلاق فنعني به خصوصية المكان، واحتضانه لنوع معين من العلاقات البشرية[2].

- **الأماكن المنفتحة:** تأتي الأسواق الشعبية في مقدمة هذه الأماكن فهو المكان الذي تلتقي فيه أنواع مختلفة من البشر، ويزخر بأنواع مختلفة من الحركة، ويمثل الوجه العام للبلدة، وهو الذي يسمح للرواية بتقديم صورة هامة مما يجري في القرية. كما يمثل مناسبة لتقديم شخصيات جديدة سوف يكون لها دوراً ما من أحداث الرّواية كما أنّه المكان الذي تعلن فيه الأخبار العامة. وتكون أخبار موظفة في الرواية « **يقول الرواة والقوالون، وناس الأسواق الشعبية** »[3] « **أو على الأقل هذا ما رواه القوالون بعدك، في الأسواق الشعبية** »[4].
- **الأماكن المنغلقة:** ويحتل الكهف مركز الصدارة في هذا النوع من الأماكن حيث يسمح للبطل بإطلاق العنان لمخيلة كي تسرح بعيداً لتستحضر الذكريات وتصنع الصور ذات الطابع الأسطوري والخرافي، وتقيم مشاهد الحلم والرؤيا

1) عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص145.
2) المرجـــع نفسه، ص146.
3) الرّوايـــــة، ص08.
4) الرّوايـــــة، ص13.

- كما يمثل الحيز الذي ينعم فيه البطل بلحظات السعادة الهاربة مع صورة معشوقته التي تركها وراءه « **جلس في مكان ما، خمّن أنّه في الباحة الرئيسية للكهف، انتابته موجة من الخوف والخواء، تزاحمت الكوابيس وأشياء أخرى في رأسه** »[1]

ج-الحدث:

الحدث في اللّغة هو وقوع شيء لم يكن، حدث أمر: أي وقع[2] والحادثة في العمل الفنّي هي مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص[3] فيسرد الأحداث ويخضع عادة للتسلسل المنطقي والتتابع، فقد يقوم السارد باللّجوء في بعض الأحيان إلى تقديم أو تأخير حدث آخر، حسب رؤيته الخاصة، وهذا ما يعرف بالحبكة القصصية، كما يرتبط الحدث ارتباطا وثيقا بباقي العناصر فهو علاقة الاستقطاب والدّفع التي تتحرك عبرها شخصية أو شخصيات القصة ضمن شروط السّياق الزماني والمكاني[4]. فالحدث لا تمثله إلاّ الشخصية التي تتأثر به بالضرورة، وذلك لا يكون إلاّ في إطار زمني أو مكاني معين، سواءً كانت أحداث حقيقية أو متخيلة، فهناك من القصص التي تهتم بالأحداث اهتمامًا بالغاً حتى درجة طغيانها على العناصر الأخرى، فتأتي القصة ملتحمة بالأحداث، وهذا ما يعطي للعمل الفنّي جمالية خاصة، مطبوعة بعنصر التشويق والمفاجأة.

وفي السرد الروائي لرواية " رمل الماية " نلاحظ تتويجا فنيا لمجموعة من الخصائص الفنية للأحداث التي اشتملت عليها الرواية، كونها تطرح نفسها على الساحة الأدبية لتعيد صياغة الواقع، وترسم له ملامح من الظروف المرتبطة بإشكاليات الإنسان المعاصر، بقضاياه الخاصة، وهمومه، وهواجسه، فتقدم نماذج ترصد هذا

---

1) الرّواية، ص13.
2) ابن منظور، لسان العرب، ج8، ص131.
3) عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة النقد، دار الفكر العربي، مصر،ط1، 2002م، ض104.
4) سليمان عشراتي، الخطاب القرآني مقاربة توظيفية إجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 1988م، ص79.

الواقع من خلال ذكر أحداث تشترك فيها البيئة والطبيعة فتطمح في التعبير عن الواقع الموضوعي للمجتمع الذي تأخذ من تجاربه، وتوجهاته وخبرته وشخوصه أبعاد محاورها لمقومات الكتابة الروائية وطرائقها التي " اعتمدت على تسلسل الأحداث تسلسلا كرونولوجيا تأسيسا لوعي جديد بالكتابة يضطلع بمهمة البحث عن الذات للوصول إلى الشكل العربي الخالص متمثلا في الأخذ من ألف ليلة وليلة، والذي استمر بشكل جديد لطرح بعض القضايا السياسية والاجتماعية "[1].

فنجد في رواية " واسيني الأعرج رمل الماية " سرد لأحداث السقوط في التـاريخ العربي الذي يبدأ من الخليفة عثمان بن عفان (الحاكم الرابع في الرّواية كما سماه القوالون) وتنتهي بالعصر الحديث الذي يشهد تسلط " بني كلبون " على البلاد كما سماهم الموريسكي وحسب قول الدكتور محمد رياض: " تعرض رواية رمل الماية لإجهاضات المحاولات الثورية التي قام بها أبو ذر الغفاري وابن رشد بالإضافة إلى سرد أحداث سقوط غرناطة، والتعذيب الذي تعرض له النّاس على يد محاكم التفتيش في الأندلس، بعد سقوط الحكم العربي "[2]. لهذا نجد أنّ أحداث الرواية قد ركزت على أحداث السقوط في التاريخ العربي لتؤكد أنّ الحاضر المعيش هو حاضر جملكية نوميدا أمدوكال وهو امتداد للتاريخ العربي إلى جانبه المظلم وهو جانب القهر والاستغلال والظلم والتسلط، فقامة الحاكم الرابع (عثمان بن العفان) تشبه قامة ملوك هذا العصر فيقول البشير الموريسكي بعد سماعه لقصته من الراعي « **ما الذي تغيّر من الزّمن القديم حتى الآن؟؟؟ ما الفرق بينه وبين محاكم التفتيش المقدس في وظيفة الموت التي يمارسها كل واحد؟؟؟ إيزبيلا كانت لا تتنفس إلاّ روائح الموت، فرديناند كان ينام على جلود المارانوس والموريسكين. ما الذي تغير؟؟؟ نفس الأقاصيص ونفس الأحجيات ونفس العقلية الخائبة، بين غرناطة ونوميدا أمدوكال**

---

1) هنية جوادي، التّعدد اللّغوي في رواية " فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف " للأعرج واسيني، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، 2010م، ص7.

2) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، دراسة من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002م، ص124.

خيط من الدّم خطه محمد الصغير (أبو عبد الله) »[1]. فهذا يعني أنّ الحكم لم يتغير رغم عبور قرون من الزّمن إلاّ أنّ الحكام لا يزالون يمارسون نفس القوانين.

كما استحضر الكاتب لإظهار امتداد الماضي إلى الحاضر، شخصيته عاشت في الماضي وجعلها تعيش في الحاضر مستفيداً من قصة أهل الكهف التي اتخذها أداة فنية لتحقيق غايته فكان أن تميّز بهيمنة صيغة الماضي وأنّه منفتح على الحاضر ويتحقق استمرار الماضي في الحاضر من خلال الربط بينهما في إطار علاقة تجمع بين الزّمنية من خلال أنّ ما حدث في الماضي يحدث الآن وأنّ التاريخ يعيد نفسه « **منذ أكثر من أربعة عشرة قرناً وهو يكرر نفس اللّغة ونفس الحركة بالأيدي التي لا تعرف إلاّ تلويحة التهديد** »[2]

إذاً فإنّ الرّواية هي " تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي ... وقد يكون التاريخ المتخيّل تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة أو لجماعة أو للحظة تحول اجتماعي "[3]. وتكون لحظة التحول الاجتماعي والموقف صادرة عن واقع حقيقي حدث في زمن ما. فيعيد الروائي صياغته من جديد باستخدام خياله الذي يبدع فيه فيبدو وكأنّه حقيقي، فالروائي إذاً لا يسرد أحداث التاريخ، وإنّما يستحضرها في إطار جدلي يقوم على إعادة استكشافها من جديد للوقوف على زواياها المظلمة وبؤر توترها ومن ثمة يسعى إلى معالجتها ورأب صدوعها، وهذا ما ورد في الرّواية حيث أنّ واسيني الأعرج أعاد صياغة التاريخ من خلال حادثة سقوط الأندلس في أيدي الصليبين وإقامة محاكم التفتيش وأزمة الأسلحة الفاسدة وغيرها من الأحداث التي تكتسح وبقوة ملفوظ شخوص الرّواية وحواراتها الداخلية والخارجية. لكن توظيف هذه الأحداث وإعادة خلقها بطريقة تبعدها عن الواقع ضئيلة جداً باعتبار أنّ الرّوائي لابد له أن يستند إلى الواقع وإلاّ لكانت كتاباته خرافية، وهذا ما علّق عليه الكاتب " وليمز " على روائي القرن العشرين بقوله " إنّهم مهروا

---

1) الرواية، ص59.
2) الرواية، ص10.
3) هنية جوادي، التّعدد اللّغوي في رواية فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف، ص11.

في تسجيل الواقع المتردي وهم بهذا قد حققوا إنجازاً فنياً رفيعاً، ولكنّه إنجاز أحادي الجانب لأنّه ينتهي بتقديم صورة للواقع المتردي كما يراه الكاتب دون محاولة لخلق واقعية جديدة من هذا الواقع، فإذا كانت الواقعية التقليدية تعني محاكاة الواقع النفسي والفكري والشعوري للفرد، أي بمحاكاة للواقع من الناحية الداخلية في كلا الواقعتين التقليدية والمعاصرة نقص لبعد معين ينشأ من الفصل بين الفرد والمجتمع بين واقع الحياة الخارجية وشعور الفرد الداخلي بها. إذ تصبح الصورة بحاجة إلى ثنائية تثريها "[1] فهو يقصد أنّ على الرّوائي أن يصّور الواقع بطريقة تجعله يبدو خيالياً يعبر عن واقع.

" فرمل الماية " قد جسدت أحداثاً حقيقية بكثرة، بدأت بالمكان الذي هو بيئة الأندلس التي عرفت سقوطها على يد الصليبين وهزيمة العرب في حرب 1948م وانكسار الحلم العربي سنة 1967م. وغيرها من الأحداث كانت حقيقية فوّظفها واسيني في رواية " رمل الماية " فقد رسمها بحقيقتها من خلال شخصية البشير الموريسكي الذي يحاول أن يقف في وجه كل هذه الأحداث إلاّ أنّه يأبى بالفشل على غرار ذلك نجد أنّه يوظّف واقعة دينية مهمة وهي حادثة الكهف فقد رصد أجوائها مثلما حدثت في القرآن الكريم وقد استثمرتها من أجل احضار دلالة جديدة لها ارتباطاتها بأحداث الرّواية وبالواقع السياسي والاجتماعي المؤطر في الأحداث ومن هنا فإنّ الرّواية لا تستمد دلالتها من التراث كما يبدو، ولكنّها تمنحه دلالات جديدة موسومة بمسحة قرآنية لها سحرها البياني الخاص التي تحول أجواءها الدينية إلى أجواء سياسية المرتبطة بالواقع الذي ينتقل عنه الرّوائي. وهو استحياء يلفت نظر السارد من خلال بعض النّصوص القرآنية التي يجري استغلالها من طرف الحكام المستبدين لإحكام السيطرة على الرعية باعتبارها نصوص مقدسة لسيطرتها على عقل الإنسان[2].

وهناك أحداث أكثر بروزاً لكنّها تحمل خفاءً في دلالتها وهي مأخوذة من الآداب العربية " ألف ليلة وليلة " كانت لها صدى خاصة في المجال السياسي. وأبرزها الحاكم

1) محمد شاهين، أفاق الرّواية بنية والمؤثرات، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص159.
2) ينظر: هنية جوادي، التّعدد اللّغوي، ص10.

الرابع ومحمد الصغير، والحكيم شهريار بن المقتدر، فكان الحديث عنهم للظلم الذي ألحقوه بالشعب الأندلسي وسكن مدينة غرناطة: « **الحروق بدأت روائحها النتنة تزداد وتتصاعد إلى أنفي والسحب البعيدة تغادر الآن قصر الحاكم الرابع، وتتشكل أجسادا منهكة ومنتهكة في أدق تفاصيلها**»[1].

وتستدعي بعض الأحيان الصور التاريخية الدامية إلى فتح مجال واسع أمام الذات لتعبر عن خطاباتها الدرامية الحادّة عمّا ألّم بها من فواجع، فيستحضر الرّاوي على لسان الشلبي صديق الحلاج ومريده مأساة المتصوّفة في العالم الإسلامي « **رجموك بالحجارة، فما قلت آه وألقيت عليك وردة فتألمت منها... ما علمت أنّ جفاء الحبيب شديد... من حقّك أن تتأوه يا سيد العاشقين للوردة التي خانت سرّك وفرحك من حقّك أن تبكي من جرح الوردة، وتسخر من جرح الحجارة**»[2] فيعبر هذا المقطع على الفرق بين موقف الحلاج الصامد وهو يعاني كلّ أنواع التنكيل دون أن يتخلى عن قناعته، وموقف صديقه ومريده الشلبي الذي استجاب للضغوطات وتخلى عن أفكاره ومناصرته للحقّ، والرّوايـة حينما تستعير هذا المشهد التاريخي إنّما تريد أن تؤكد على امتداده في الحاضر لما يشهد هذا الأخير من تراجع في المبادئ والقيم والقناعات " فالرّوايـــة تدعو عبر طرحها لقضية المتصوفة والحكم الاستبدادي عبر التاريخ الإسلامي إلى ضرورة مكافحة الاستبداد السياسي وسوء استخدام السلطة والنفوذ العام من جهة أخرى فهي تعلن عبر مناصرتها للحق ولرموزه من الصوفية والعلماء عن دعوتها إلى ضرورة تحرير الفكر العربي وإعادة اكتشافه من جديد "[3]. والرّواية حيث تستحضر هذا النّص الغائب وتحوله من سياقه الأصلي (السياق التاريخي) إلى سياقها الجديد التخيلي، فإنّها تبقيه محافظا على دلالته الأصلية، لكنّها تحاول قدر المستطاع أن تستفيد من طاقاته بوصفه جنساً غير أدبي لتعميق البعد الحضاري للرّواية ومن ثمة التأسيس لوعي جديد بالماضي وببعض أحداثه التاريخية[4].

1) الرّوايـــة، ص19.
2) الرّوايـــة، ص416.
3) هنية جوادي، التّعدد اللّغوي، ص14.
4) المرجـــــع نفسـه، ص15.

الفصل الثاني

الفصل الثاني

الفصل الثاني: فضاء المتخيل في رواية " رمل الماية "

1) مفهوم الخيال

2) الفرق بين الخيال والتخييل والتّخيل

3) علاقة الواقع بالمتخيل

4) بنية المتخيل والوظائف الرمزية

بعد تعرفنا على الواقـع والطريقة التي استطاع فيها واسيني الأعرج أن يجسد هذا الواقع في روايته وكيف صوره لنا، كما أنّه استطاع أن يضع بصمته على هذا الواقع بخياله الواسع ليجعل الحقيقة تبدو كأنّها من نسج الخيال الذي يمكن أن يصور لنا أمور خياليّة تبدو واقعية، وواقعية تبدو خيالية وهذا هو الإبداع الذي دخل به واسيني الأعرج في الرواية الجزائرية «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]

وكثيرا ما ارتبط مفهوم الشعر بما قدمه الفلاسفة اليونان، وقد بلغ نقادنا العرب القدامى مبلغا هاما في استيعاب الفكر اليوناني، بل تعدوه إلى اعطاءات هامة في مجال مفهوم الإبداع وطبيعته، ومن بين القضايا التي أثارت جدلا واسعا هو مفهوم الخيال والتخييل بوصفهما عماد العملية الشعرية والسردية، فقد تناوله الفلاسفة والعلماء والبلاغيون والنقاد كل نظر إليهما من زاوية معينة تعبر عن نظرته وتوجهه ولئن اختلفت الآراء حولهما فلا أحد ينكر دورهما الريادي في صنع العمل الإبداعي، وابرازاً لذلك سنحاول الاقتراب من ماهية الخيال.

1- مفهوم الخيال:

أ- الخيال لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور:

- خال الشيء خيلا وخيلة وخيلا وخيلانا ومخايلة ومخيّلة وخيلولة، وخيّل فيه الخير وتخيّله: ظنّه، وخيّل عليه: شبّه وأخال الشيء: اشتبه. [2]

---

1) آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط2، 2011، ص 31.

2) ابن منظور، لسان العرب، ج5، 6، ص 191.

- والخيال والخيالة: ما تشبّه لك في اليقظة والحلم من صورة أي لطيف ويقال خيّل للناقة وأخيّل وضع لولدها خيالا ليفزع منه الذئب فلا يقربه. [1]

ورد في مقاييس اللغة لابن فارس:

- خيل: الخاء والياء واللام أصل واحد يدل على حركة في تلوّن فمن ذلك الخيال وهو الشخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه، لأنّه يتشبه به ويتلوّن، والخَيْلُ معروفة، ويقال تخيلت السماء، إذا تهيّأت للمطر، والمخيلة السحابة.[2]

ورد في أساس البلاغة للزمخشري:

عرف الخيال بقوله في مادة "خ. ي. ل" فيه خُيلاءُ ومخيلَة وهو يمشي الخُيلاء وإيّاك والمخّيلة وإشبال الإزار، واختال في مشيته وتخيّل.

- وخايله: فاخره، وأخطأت في فلان مخيلتي أي: ظنّي، ورأيت في السماء مَخِيلَةً وهي السحابة تخالها ماطرة لرعدها وبرقها.
- وأخال عليه الشيء: اشتبه وأشكل وأفعل ذلك على ما خيّلت أي: على ما أرتْك نفسك وشبهت وأوهمت. [3]
- وقوله تعالى: ﴿**يخيل إليه من سحرهم أنها تسعى**﴾[4] يخيل بمعنى "يشبه" أي يحمل على التوهم.

---

1) ابن منظور، لسان العرب، ج5، 6، ص 194.

2) أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ج2، ص 235.

3) جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، المكتبة العصرية للطباعة والنشر بيروت، ط1، س 2003، ص 245.

4) سورة طه، الآية 66.

ب- اصطلاحا:

أ- في الفلسفة الإغريقية:

1- أفلاطون: 427-347 ق.م: يؤكد بعض المختصين أن "أفلاطون" أول من قدم نظرية للخيال مستندة إلى تمييزات ومفاهيم وتأويلات وأحكام، ولقد احتوت جمهورية أفلاطون، وخصوصا الفصل العاشر، على تناول مفصل لمسألة الفن والخيال والفنان موظّفا منهاجيته الأثيرة التي تقوم على التقسيم الثنائي. [1]

وخيال الفنان تنتج صورا تؤجج الرغبات الحيوانية ممّا يؤدي إلى تعزيز العناصر الحسية الوصفية وقد يستمد خياله من أوهام وخداع الحواس فتحصل أخطاء، والخيال «طفل شقي على متبنيه» أو « ولد بئيس لأب بئيس»... لا فِكَاكَ لأفلاطون من الخيال لأنّه مكوّن جوهري للتعبير عن التجربة الإنسانية في هذا الكون، ولجعل الإنسان يعيش فيه ويهيمن عليه. [2]

ونجد أفلاطون يعترف بدور الخيال في استحضار الرؤية الصوفية، وإن ظلت سلطة العقل هي الطاغية «لكنّه ما لبث في محاورة طيماوس أن اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية الصوفية تلك التي تسمو على ما يتناوله العقل، وفي محاورة تثبيت، ذهب أفلاطون إلى أن التخيل والتذكر، وادراك المحسوسات المشتركة وطائف العقل لا الحس، وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس، وإنّما يدرك ذلك العقل والتخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير وهكذا يؤكد التخيل وظيفتين: استعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسية في التفكير»[3]

1) ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم " النقد المعرفي والمثاقفة" المركز الثقافي العربي، الدار اليضاء، المغرب، ط1، س 2000، ص 12.

2) المرجـــع نفسه، ص 13.

3) رشيد كلاع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر، س 2005، ص 12.

2- **أرسطو 384_ 322ق.م:** إنّ تعبير الخيال عن التجربة الإنسانية واعتباره قوة من قوى الكائن البشري هو ما خصّص له أرسطو مرافعته للدفاع عن الخيال والمحاكاة والشعر والشعراء. وقد رافع عنه في كثير من كتبه سواء أكانت متعلقة بالشعر أم بالخطابة أم بعلم النّفس، الخيال إذن: ملكة مستقلة، موقعها بين الإحساس والعقل فالخيال نوع من الإحساس، والأحلام نوع من الخيال، والخيال نوع من العقل، وإن كان كل منها يدرك بكيفية خاصة به[1]. ولذلك نجده خالف أستاذه أفلاطون واعتبر أنّ ما يوّلد الشعر هو غريزة المحاكاة وغريزة حب الوزن، وليس الوحي والإيهام، كما ذهب إليه أفلاطون، فالشعر ظاهرة إنسانية لا دخل للآلهة فيها، فنظر إلى الخيال على أنّه نوع من الحركة الحاصلة في الذّهن والناتجة عن المدركات الحسيّة. " فالتخييل هو الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل، ولمّا كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل " فنطاسياً phantasia " اسمه من نور " فاوس phaos " إذ بدون النور لا يمكن أن نرى، ولما كانت الصور تبقى فينا وتشبه الإحساسات فإنّ الحيوانات تفعل أفعالاً كثيرة بتأثرها، بعضها لأنّها لا يوجد عندها عقل وهذه هي البهائم، وبعضها الآخر لأنّ عقلها يظلم بالانفعال أو الأمراض أو النّوم كالحال في الإنسان "[2]. يركز أرسطو على حاسة البصر في إدراك المحسوسات أكثر من غيرها واعتماد التخيّل عليها بصورة كبيرة، لهذا كانت الحركة الذهنية المعقدة على المحسوسات تشبه الحركة الموجودة في العالم الخارجي فالمخيلة " عبارة عن الآثار التي يدركها الحسّ أي أنّ الخيال هو الحركة الناشئة عن الاحساسات في الذّهن "[3]، وبهذا يكون الخيال أضعف من الإحساس لأنّ الحركة الحسية تضعف في طريقها إلى الحسّ المشترك ولذلك فالخيال عنده "إحساس ضعيف"

1) محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص14.

2) أرسطو طاليس، كتاب النّفس، نقله أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1949م، ص107.

3) سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب كلية دار العلوم، القاهرة، ط1، 1980م، ص103.

ب- في الفلسفة الإسلاميــة:

1- **ابن رشد: ت 595هـ:** التخيـل باعتبـاره قوة أخرى غير الحسّ والظّن والعقـل والعلـم، وإذا كانت تستقل بعضها عن بعض فإنّه ليس استقلالا تاما، وإنّما هو استقـلال ضمن تراتيبه تقتضي تضّمناً وتبعية وتدرجاً فإنّ قوة العقل تحكم قوة الخيـال، وقوة الخيـال تحكم الحس المشترك، والحس المشترك يحكم قوة الحسّ، إنّ قوة الحس والحس المشترك لابّد منها لقوة الخيـال، كما أنّ التخيـل ضروري للتعقل، فإنّ المعرفة الخيـالية ذات درجات متعدّدة: إمّا أن يعرض فيها الصدق، وإمّا أن يعرض فيها الكذب، وإمّا أن يكون فيها الصدق أكثر من الكذب، وإمّا أن يكون الكذب فيها أكثر من الصدق، والأهم من كلّ هذا تحرك الخيـال والعقل فالخيـال ناتج عن معتقدات ورغبـات مؤدية إلى فعل أو منتـج لمعتقدات ورغبـات يصدر عنها عمل[1].

2- **ابن سينا 428هـ:** لقد خالف ابن سينا وجهة نظر أرسطو في أنّ الخيـال هو " إحساس ضعيف " جاعلا منه ثـاني قوى الحسّ حيث أنّها " القوة التي تحفظ ما قبلـه الحسّ المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات ويسميـها ابن سينا أيضا بالمتصوّرة "[2]، فهو يرى أنّ النّفس البشرية خاضعة لعدة قـوى منها القوة المدركة وهي نوعان: ما يدرك من خـارج وهي الحواس، وما يدرك من باطن وهي فنطاسيا الخيـال والمصوّرة، والقوة الخيـالية تركب بعض ما في الخيـال مع بعض وتفصل بعضه عن بعض بحسب الاختيـار.

واتبـع ابن سينا " أرسطو " في نظرية الخيـال وقد صنفاه ضمن درجات ليبقى في النهـاية أنّهم وضعوا العقل في المرتبة الأولى وأوسطها الخيـال والمتخيل وأدناها الحواس[3].

1) ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص16.
2) حازم القرطاجني، نظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص111.
3) ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص17.

ج-**عند الرومانطقيين:**

كان هذا المذهب الجديد الذي سميّ بالمذهب الرومانطيقي قد أطلق العنان للعاطفة ووثق بها ومجدها، فكان لابد أن يعني بالخيال، وعلى الأخص بعد أن آمن أصحاب الاتجاه الجديد بأنّ الروعة في الفنّ لا تتحقق إلاّ عن طريق التجربة الذاتية المستجيبة لما ترشد إليه العاطفة في معناها الانساني الشامل وقد عبر عن هذه الحقيقة وردزورث بقوله: " التجربة الفنية فيض تلقائي للعواطف القوية على أن يكون الانفعال المثار في حالة طمأنينة وهدوء "[1].

1- **عند ويليام ويليك:** يقول إنّ عالم الخيال هو عالم الأبدية وقد ذهب إلى أبعد من ذلك في الاهتمام بالخيال فسماه بالرؤية المقدسة. واعتبرها القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر ولم يقفوا عند هذا الحد بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك حيث أحلّ الخيال محل العقل واحتكموا إليه وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقة.

وجاءت كلمة " الخيال المنتج " وهي التسمية التي أطلقها " فشته " في الفلسفة المثالية على الخيال، كما ذهب شلنج في فلسفته إلى أنّ الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أية حقيقة وأنّ الفن بعامة هو المعبد الذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة[2].

2- **عند كولـــردج:** إنّ تعريف كولردج للخيال كان من أكبر الخدمات التي أسدها للنظرية النقدية، الأمر الذي جعل ريتشارد يقول " من الصعب أن نضيف إلى قول كولردج في الخيال شيئاً إلاّ من باب التفسير "[3]. بمعنى أنّ كولردج أعطى تعريفا دقيقا للخيال حتى أنّه لم يترك المجال للنقاد لإضافة شيء فهو يعرّف الخيال حيث يقول: " الخيال هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدّة صور أو أحاسيس... هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية وهذه القوة التي هي أسمى

1) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص251.
2) المرجـــع نفسه، ص252.
3) المرجـــع نفسه، ص259.

الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن، ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب، 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 "[1]. ولهذا كان للخيال قدرة هامة على الصهر من خلال المجانسة، فتصبح هذه العملية درجة متطورة من إدراك العالم الخارجي وفهمه. ويميز كولردج بين نوعين من الخيال: " إنّني أعتبر الخيال إذن إمّا أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي هو في رأي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق، أمّا الخيال الثانوي فهو عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنّه يوجد مع الإرادة الواعية وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها. ولكنّه يخلق من جديد، فحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنّه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة وإلى تحويل الواقع المثالي، إنّه في جوهره حيوي، بينما الموضوعات التي يعمل بها باعتبارها موضوعات في جوهرها ثابتة لا حياة فيها "[2] فالشاعر لا يكتفي بالخيال الأولي بل يتجاوزه إلى الخيال الشعري الذي يساعده في عملية الإبداع " فالخيال الأولي يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها، ويحتاج إلى سبر أغوار الشيء والنفاذ إلى أعماقه... ولكن الخيال الثانوي ليس إدراكا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التي ترتكب من مجموعها الشيء المدرك، وإنّما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط في الشيء المدرك"[3].

1) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص260.
2) المرجع نفسه، ص261.
3) المرجع نفسه، 263.

وبذلك يقوم الخيال بالربط بين الطبيعة والعمل الفني باعتماده المدركات الحسية مادة له تساعده على بناء عمله الشعري وفي هذا الصدد يفرق كولردج بين الخيال والوهم، " أمّا الوّهم فهو على نقيض ذلك لأنّ ميدانه المحدود والثابت وهو ليس ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزّمان والمكان، وامتزج تشكل الظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة " الاختيار" ويشبه التوهم الذاكرة في أنّه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلّها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني "[1] ومن خلال هذا التمييز أراد كولردج أن يبعد أي لبس أو خلط بين الأمرين، فالخيال قدرة تقوم بالمزج والتركيب فيما لديها من صور مختزنة لتشكل صور جديدة، أمّا الوهم فهو أدنى درجة من الخيال إذ يتقبل الأشياء الجاهزة ويخلط بينها " فبينما يجمع التّوهم عندئذ ضربا من النشاط الذي يعتمد العقل مجرداً عن حالة الفنان العاطفية، نجد الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الانسان والطبيعة، بأن يقوم بعملية اتحاد تام بين الشاعر والطبيعة أو بين الشاعر والحياة من حوله ولن يتم هذا الاتحاد إلاّ بتوفر العاطفة التي تهزّ الشاعر هزاً "[2].

لكن حديث كولردج عن كون الوهم غير مطابق للواقع أثناء تمييزه بين الخيال والوهم يجعلنا نقول أنّ الخيال أيضا لا يطابق الواقع وإن انطلق منه، فاعتماد هذه النقطة وحدها فيصلا بين الاثنين أمر بحاجة إلى تدقيق. فخلاصة الأمر أنّ مفهوم الخيال عند كولردج " هو القوة التركيبية السحرية التي تكشف عن ذاتها في إيجاد التوازن بين الصفات المتعارضة "[3].

د- الخيال عند المتصوفة:

اختلفت نظرة المتصوفة للخيال عن نظرة الفلاسفة ففي حين جعله الفلاسفة وسيلة

1) رشيدة كلاع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، ص32.
2) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص271.
3) أحمد محمود، النقد الحديث والأدب المقارن، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2008م، ص23.

للمغالطة والإيهـام في وقت مجدوا فيه العقـل وقدسوه اعتبره المتصوفة سبيلا للكشف والمعرفة والتجلي، والوصول إلى إدراك الحقيقية الإلاهية عن طريق الحدس. والحق أنّ المتصوفة هم الذين منحوا الخيـال أسمى مايمكن أن يناله من قداسة وتقدير طوال عصور الفكر العـربي، إنّ الخيـال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائـق المتعالية التي لا يصل إليها العقـل الصارم للفيلسوف[1].

1- **الغـــزالي:** لقد قسم الغزالي الأرواح إلى أربعة مراتب هي : الروح الحساس، الروح الخيـالي والعقـلي، الروح الفكري، والروح القدسي (النبوي).

وقد حصر الروح الخيـالي في حفظ ما تقدمه الحواس من معارف ومدركات، كما اعتبر الخيـال ضروريا في ضبط معارف العقـل، فهو يقـول " إنّ من بين خواص الخيـال أنّه ضروري لتضبط به المعـارف العقلية فلا تضطرب ولا تتزلـزل ولا تنتشـر انتشاراً يخرج عن الضبط، فنعم المعين المثالات الخيـالية للمعارف العقلية "[2].

كما يعتبر الخيـال وسيطا بين عالم الحسّ وعالم العقـل، وهو أمر يشتـــرك فيه مع غيره من الفلاسفة والخيـال عنده وسيلة مساعدة على المعرفة، وهو يشترك مع ابن سينا في اعتبـار الخيـال عاجزاً عن التجريد المطلق للمحسوس عن مادتها. وبذلك لا نجد عند الغزالي إشارة للخيـال والتخييل الشعري ودورها في العمـل الإبداعـي حيث يركز حديثه على الخيـال الصوفي ودوره في المعرفة.

---

1) جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ج2، ط1، 2003م، ص48.

2) ينظر: ابو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، تح: أبو العلاء عفيفي،دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1964م، ص34.

2- **ابـن عربـي:** يعتبر ابن عربي أبـرز من تحدث عن الخيـال ومستوياته وآفـاقه المعرفية معتبـراً الخيـال هو أعظم قوة خلقـها الله، ولولا الخيـال لما أمـر النّبـي أحداً بأن يعبـد الله كأنّه يـراه، ذلك أنّ رؤية الله بعين البصر مستحيلة، لكنّها ليست مستحيلة بعين الخيـال، فالخيال ليس هو مصدر الخطأ في مقابـل العقـل الذي لا يخطئ[1].

" إنّ هؤلاء الذين يصفون الخيـال بأنّه خيـال فاسد لا يدركون حقيقته، ذلك أنّ الخيال إذا أدرك شيئا فإنّما يدركه بنوره، والنـور لا يخطئ في كشفه عن الأشيـاء..."[2]. فابن عربـي يذهب إلى حدّ القول بأنّ من لا معرفة له بمرتبة الخيـال لا معرفة له جملة وتفصيـلا، والخيـال هو السبيل إلى إدراك الأمور الروحية والمعارف الذوقية، التي يعجز عن إدراكها المنطق، أو العقل المستدل به. وإدراك الخيـال بمثل هذه الأمور أو المعـارف إدراك يختلف كل الاختلافات في طبيعته ومنهجه عن إدراك العقل للعالـم، أو عن الفهـم العلمي لقوانين الطبيعة[3].

فتمجيد ابن عربـي للخيـال وغيره من المتصـوفة، واعتبـارهم له وسيلة للمعرفة لا يمكن التخلي عنها، أو إسقاط أهميتها ويعلق " كوربان " على نظرية الخيـال عند ابن عربي قائـلاً: " إنّ الخيـال باعتبـاره وسيطاً بين الفكـر والوجود وتجسيد الفكر في الصورة، وحضور الصورة في الـوجود لتصور هام اضطلع بدور رائد في فلسفة عصر النهضة وهو التّصور الذي تظفر به مرة أخرى في فلسفة الاتجـاه الرومانسـي ... والخيـال بوصفه قدرة سحرية مبدعة تخلـع الحياة على المحسوس، تنبثق منه الروح التي ينفخها في الأشكـال والألـوان... "[4].

---

1) أنظر: جابر عصفور، النقد الأدبي الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص48.
2) المرجــع نفسه، ص49.
3) المرجــع نفسه، ص50.
4) عاطف جودة نصر، الخيـال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، د.ط، 1984م، ص122.

لا شك أنّ مثل هذه النظرية المتصوفة تعطي للخيال مكانة رفيعة تضارع المكانة التي قصرها الفلاسفة على العقل، وقد كان يمكن لهذه النظرة أن تحدث انقلابا في التفكير النقدي، وتغيير من طبيعة النظرة العدائية إلى الخيال الشعري، وتحدث شيئا شبيها بما أحدثه الرومانسيون عندما تساموا بالخيال في مواجهة العقل، وقرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الـــروحية والوصول إلى الله والمطلق[1].

هـ- الخيـــال عند العرب:

عرف العرب كثيراً من ألوان الخيال، الخيال الذي يبتكر الشخصيات التي لا وجود لها وينسب إليها ما يشاء من الأقوال والأفعال، والخيال الذي ينطق الحيوانات بل عرفوا الخيال الذي ينطق الجماد والأشجار، والخيال المغرق الذي لا يكاد يعرف حدوداً، فدرسوا الخيال بحسبانه قوة من قوى العقل دراسة فلسفية بعيدة عن الدراسة المثمرة في فنون الأدب[2]. والنقاد العرب يرون الكلام المشتمل على الخيال أروع وأشد تأثيراً في النفس من الكلام الذي يكون حقيقة كله، ولهذا دار على ألسنتهم كثيراً قولهم : المجاز أبلغ من الحقيقة، ورأوه أحسن موقع في القلوب والأسماع[3].

فالمقصود بالخيال عند العرب هو الصورة الشعرية التي هي أساس الاستعارات والتشبيهات فمنهم من يخلط في الوهم fancy والاساطير myths حيث يخترق الذهن حدود المعقول، ومع ذلك فالنقاد القدامى لم يعنوا بالخيال كحقيقة أدبية العناية التي تتفق وقيمته الكبيرة بل راح بعضهم وعلى رأسهم قدامة بن جعفر يهونون من قيمة الإبداع القائم على الخيال ولعلّ العقاد كان من أبرز نقاد هذا القرن عناية بالخيال[4].

---

1) جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية، ص50.
2) أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، 2004م، ص509.
3) المرجـــع نفسه، ص510.
4) رامي فواز أحمد المحمودي، النقد الحديث والأدب المقارن، ص23.

1- **عند الجرجاني ت 471هـ:** لقد عرّف الجرجاني الخيال في كتابه التعريفات بقوله: " الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلّما التفت إليها، فهو خزانة للحسّ المشترك ومحمله مؤخر البطن الأول من الدماغ "[1]

2- **عند الشابي:** فقد عرف الخيال في كتابه " الخيال الشعري عند العرب " بقوله الخيال ضروري للإنسان وأنّ الإنسان يبذل مجهوداً خياليا لإرواء نفسه وللتعبير عن خباياها وخفاياها كما أنّه قسم الخيال إلى خيال فنّي وخيال صناعي[2]

3- **الزمخشري 467- 538هـ:** يذهب الزمخشري مذهب من سبقه من البلاغيين والنقاد من الذين اعتبروا التخييل مرادفا للإيهام. فالتخييل عنده مرتبة وسطى بين الحقيقة والمجاز، وهو رأي يماثل ما ذهب إليه الفلاسفة حين اعتبروا الخيال مرتبة وسطى بين عالم الحسّ وعالم العقل، لكنّه يخالفهم في قوله بأنّ كلام الله عزّ وجل أقوالا مخيلة " ولا ترى بابا في علم البيان أدق ولا أرق، ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله في القرآن الكريم وسائر الكتب السماوية ولكلام الأنبياء، فإنّ أكثره عليته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديما، وما أتى الزّالون إلاّ من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير "[3] فهو يجعل التخييل وسيلة مساعدة لفهم المشتبهات في القرآن الكريم وإدراك أبعادها فبعض الآيات القرآنية فيها " تمثيل " و " تخييل " رغم أنّ التصوير فيها لا يمكن وصفه لا من جهة الحقيقة، ولا المجاز " لأنّ الألفاظ فيها يجب ألاّ تحمل على جهة حقيقية ولا على جهة المجاز، وإنّما هي تمثيل وتصوير حسي "[4].

1) الحسين الجرجاني الحنفي، التعريفات، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السنة والجماعة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003م، ص106.
2) محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص28.
3) رشيدة كلاع، الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، ص27.
4) المرجـــع نفسه، ص28.

ومن هذا المنطلق يكون التمثيل والتصوير أشمل من التشبيه والاستعارة. فقد نظر إلى التخييل بوصفه طريقة للتجسيم المعنوي وإعطائه صورة حسية، فكان مفهومه للتخييل من وجهة فنية بحتة، فتحدث عن " التشبييه التخييلي " و" الاستعارة التخييلية"

وبذلك يكون الزمخشري قد خالف عبد القاهر الجرجاني الذي اعتبر التخييل تشبيها لخداع النّفس، أو شكلا مجازياً، بأن جعل التخييل مرتبة بين الحقيقة والمجاز " لقد استبعد كل دلالات المخادعة تعتور المصطلح ولم ينظر إليه من زاوية منطقية أو كلامية توازن بين الصدق والكذب كما فعل عبد القاهر، وإنّما نظر إلى التخييل على أساس أنّه تمثيل للمعاني المجردة وطريقة من طرائق التجسيم المعنوي وتصويره للحس فحسب "[1].

غير أنّ اعتبار الزمخشري التخييل طريقة لفهم المشتبهات من القرآن جعله محل انتقاد، خاصة من طرف رجال الدين على اعتبار أنّ هذه اللّفظة تستعمل للدلالة على الأكاذيب لا الحقيقة، لذا وجب تفاديها في التعامل مع كلام الله.

2-الفرق بين الخيال، التخييل، والتخيّل:

1) **الخيال:** الخيال يعدّ قسما من التخييل، إذ هو الصورة الحسية التي تتخذها المخيلة وسيلة لها في نقل المعنى فهو " تلك القوة التركيبية السحرية ...التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة " [2] والذي يربط الإنسان بالعالم المحسوس وهو احساسه بمقولتي الزّمان والمكان والتحرر من قيود العالم فهو إذاً القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت من متناول الحس، فتتجلى هذه القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة، وكأنّ الخيال

1) جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية، ص78.

2) عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، كلية الآداب، الاسكندرية، د.ط، 2007م، ص141.

حسب ريتشارد " لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة "[1] فهي بذلك تشير إلى الشكل والهيئة والظل كما تشير إلى الطيف أو الصورة التي تتمثل لنا في النوم وأحلام اليقظة.

2) **التخييل:** وقد تحدث عبد القاهر الجرجاني في قسم المعاني بقوله: " إنّ الذي أريده بالتخييل هاهنا، ما يثبت فيه الشاعر أمراً، غير ثابت أصلا، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا لا يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا ترى "[2] فهو يرى أنّ التخييل نقيض للحقيقة وتصويرها يكون حسب رؤية الشاعر لها من خلال مخيلته وأحاسيسه، فقد رأو أنّ التخييل مرتبط ارتباطا وثيقا بالحس، ويؤكد هذه الحقيقة قول حازم " والذي يدركه الإنسان بالحسّ، فهو الذي تتخيله النفس لأنّ التخييل تابع للحس "[3].

3) **التخيّل:** هو يدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها، وقد استخدمت للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التي يمكن ادراجها تحت ما نسميه الآن سيكولوجية الإدراك كونّها تدل على عمليات التّوهم، وما يتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة في النّفس، وفي هذا المعنى يقول ابن المعتز " وذلك أنّ عقله لبس بالثابت ولا بالصحيح لهذا تجده يتخيل الأشياء على غير ما هي عليه بالحقيقة "[4].

---

1) جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية، ص15.
2) عثمان موافي، في نظرية الأدب، ص137.
3) المرجع نفسه، ص140.
4) جابر عصفور، النقد الأدبي، الصورة الفنية، ص17.

3-علاقة الواقــع بالمتخيـل:

إنّ العلاقة الموجودة بين الواقـع والمتخيل علاقة جدلية، ونجد أنّ المجتمع هو عنصر مهم من عناصر الواقع – المرجع الرئيسي للخطاب الروائي – يتحول فيه الأدب إلى كائن اجتماعي فور انجازه لينتمي إلى الحركة الاجتماعية يؤثر فيها، لأنّه متعلق بمنتجه والأدب يهتم بالواقعي، على اختلاف ماهيته " وأخص الرواية بالذكر لأنّ إسهامها الخاص يقرن عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفاً صادقا أو واقعيا ومن المفروض تقليدياً بالروائي أن يكون أشد النّاس اهتماماً بما هو واقعي، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية فإنّه يوظف مثل المحسنات ليوسع من فهمها للعالم "[1] فهنا الروائي يجد نفسه يخرج عن ذلك الواقع الذي عبر عنه بصدق ويتجاوزه إلى الخيال وينقل القارئ إلى عالم آخر، وفي تصور أولي يمكن أن نستنتج أنّ الأدب وُجِدَ ونشأ لوظيفة اجتماعية ولا يمكن أن يكون فردياً، ولا يخلو الأمر من إضافة العوالم المناسبة للحلم الابداعي، " لأنّ واقعية عمل تخييلي نفي بها إيهامه لنا بالواقعية، وكذلك تأثيره في القارئ بوصفه مطالعة مقنعة في شؤون الحياة..."[2]. فلا شك أنّ المتخيل يشتغل بآليات مختلفة تتحكم فيها الظروف السوسيو– ثقافية. وإذاً أصبح من البديهي القول أنّ الفعل التخييلي يتجاوز الواقع، يكون من المنطقي أيضا أن نحكم بانتقاء المتخيل في رواية تجعل من الواقع موضوعا لها، أو يعمد الروائي فيها إلى استرجاع ذكريات قريبة أو بعيدة، لأنّنا في كلّ الحالات أمام إعادة إنتاج للواقع المحسوس بواسطة اللّغة[3]، وهذا ما نجده في الرواية عند البشير الموريسكي الذي أصبحت قصته معقدة تحتاج إلى صفاء ذهنه واستعادة ذاكرته بكاملها مثل قوله « **قيل لي أنّ الذين وضعوني في تلك الفجوة التي ملأت ضجيج المياه النتنة، هم عسكر الأتراك بعدها قدمني إليهم رجل ادعى أنّي رأس خطير...** »[4].

---

1) سليمان حسن، مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا لإبراهيم جبرا الروائي، اتحاد الكتاب العرب، منشورات دمشق، دط، 1999م، ص73.

2) المرجـــع نفسه، ص74.

3) آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص51.

4) الرّوايــة، ص27.

فمن خلال المتخيل الذي يعتبر منطقا إيديولوجيا في الكتابة والقراءة على حدٍّ سواء. لأنّ وظيفته تكمن في زعزعة ما يكرس لمحاولة خلق توازن على المستوى الفني[1] لذلك نجد أنّ الكلام النظري عن علاقة المتخيل بالواقع يبقى يدور دائما في فلك المماحكات الايديولوجية، لأنّه لا ينطلق من تعريف واضح ومحدد لكلّ من المتخيل والواقع وبالتالي الكشف عن العلاقة التي تجمعهما أو تفرقهما، وغالبا ما يتطور الحديث ليبلغ الغلط أقصاه حتى لا يستطيع الباحث أن يتحكم في أدواته المعرفية والفكرية فتتغير مواقع كلّ واحد منهما الواقع/ المتخيل، ويصير الأول من مترادفات الثاني وصنوا له في الدلالة تعريفا يحدد العلاقة التي تربط كلاهما بالآخر[2].

إذا عرفنا المتخيل بأنّه بناء ذهني أي أنّه إنتاج فكري بالدرجة الأولى وليس انتاجاً مادياً فإنّ الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، وانطلاقا من هذين المفهومين نخلص إلى أنّ المتخيل يحيل إلى الواقع ويستند إليه في حين أنّ الواقع يحيل إلى ذاته وتمثل له بالمعادلتين التاليتين: المتخيل ← الواقع

الواقع ← ذاته[3]

ولكي نبرز هذه العلاقة نجد أنّ الرّواية تحكي عن أحداث تاريخية وقعت حقيقة جسدها واسيني الأعرج بفعل مخيلته وغيّر بعض أحداثها لتصبح رواية متخيلة تحكي لنا تلك الأحداث التاريخية الماضية وتعبر عن الأحداث الحالية التي يشهدها العرب وبذلك يصبح المتخيل يحيل ويوصل إلى الواقع، ولمّا كانت اللّغة تمثيلا للواقع حسياً كان أم خيالياً، وهو ما جعل المتخيل ممكنا فالواقع يتغذى من ثورة التاريخ أو الذاكرة وثورة الأسطورة، فإذا التاريخ لا يقول إلاّ ما فعلته البشرية، والرواية ينبغي أن تقول ما تتمنى وما تحلم به فكان لا بد من رواية تصور مآسي الواقع الاستعماري، ومظاهر استغلال الضعفاء، واعتماد أساليب التعذيب والسجن وذلك من خلال ما تعرض له البشير

1) ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص55.
2) ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، ص42.
3) المرجع نفسه، ص43.

الموريسكي وهو بين أيدي الحاكم الرابع في قوله « **تيقنت أنّي في اللّحظة 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 آخر رأس لآخر رجل ظلّ طوال حياته يعلم بتغيير قانون الحياة الرباني، الكبير كبير، والصغير سيظل صغيرا إلى أن يرث الله ملكه وخليقته** »[1].

وقد استحضر الكاتب الأحداث التاريخية لإظهار امتداد الماضي إلى الحاضر شخصية عاشت في الماضي وجعلها تعيش في الحاضر، مستفيدا من قصة أهل الكهف التي اتخذها أداة فنية لتحقيق غايته حيث يقول: « **حقيقة البشير الموريسكي، قوال غرناطة وهي ترمي سلاحها عند أقدام القشتاليات أكثر تعقيداً مما يتصور الجميع، كلّ شيء 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، خمنّ أنّه الباحة الرئيسية للكهف انتابته موجة من الخوف والخواء، وتزاحمت الكوابيس وأشياء أخرى في رأسه...** »[2]، ونجد في قوله أيضا: « **ماذا أفعل يالله؟ قلتها بصوت تردد داخل أرجاء الكهف، لكنّك لم تسمع إلاّ صداك مبحوحا مثل صوتك، ملأت صدرك بالهواء المنبعث من ثقب الكهف الضيق، حاولت أن تتلمس محيطك من جديد، لا شيء غير الظلمة والأتربة القديمة، رأسك يؤلمك، ضغطت عليه كان كالقذيفة المدفعية، لا شيء تغير...** »[3] كما استخدم الحلم لاستحضار الشخصية التاريخية فدفع بطل الرواية البشير الموريسكي إلى الكهف وهناك جعله ينام فترة طويلة من الزمن حلم من خلالها بأحداث السقوط في التاريخ العربي، منذ نفي أبي ذر الغفاري إلى صحراء الربذة، وحتى صلب الحلاج، بالإضافة إلى ذلك قام البشير الموريسكي بسرد ما حدث له في الأندلس حتى خروجه منها ولجوئه إلى الكهف فيقول: « **في الحقيقة بدأت معي هذه الفظاعات، من اللحظة التي قادتني فيها الجماعة الملثمة إلى هذا الكهف المعزول داخل هذه البرية المقفرة،**

1) الروايــة، ص31.
2) الروايـــة، ص13.
3) الروايـــة، ص15.

كانوا ستة وعندما انضم إليهم الحارس صاروا سبعة، لم أكن مخيراً في المجيء إلى هذا المكان، إذن كذب عليّ الأجانب الأربعة... الملثمون لم أعرفهم فأنّا لم أر إلاّ عيونهم المتعبة من كثرة السهر والتخطيط في الكهف 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 اللّيلة السابعة بعد الألف قد بدأ...»[1] ونجد أيضا في قوله: « **آه يالبشير يا ابن أمي... هل ما حدث لك حقيقة أم مجرد حكاية من جنونك الأبدي؟؟؟تحدث واملأ صدرك بالحنين قبل فوات الأوان. احك أنت بدورك قبل أن يتولى غيرك رواية أحلامك**»[2].

أمّا الواقع الذي يحيل إلى ذاته فنجده حين تحدث أبو ذر الغفاري عن حياته وسرد جزءاً من تجربته، وما حدث له في محنته مع الخليفة عثمان بن عفان ومعاوية ابن أبي سفيان فيقول: « **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 وابنتي عمارة، وابني ذر الغيمات القليلة التي غطت رؤوسنا طوال الرحلة،بدأت تموت عطشا وجوعا، لم يكن موت الرمال أرحم من عذاب الحاكم الرابع، والحاكم الذي خرج من تحت إبطه المعرق، خيط الشمس القاسي أضعف دقات القلب. عواء الذئاب تكاثر حتى فرض ألفته علينا، زاد أنين عمارة فقد ملامحها ولم يبق حياءها الذي لم يجد وجها يستقر عليه، إشراق الشمس تجاوز شكله العادي...كانت وردة برية مليئة بالعطر ونوار البوادي، فأصبحت تربة حفرت القبر بأظافري... لم أكن أعلم أنّ الشمس كانت تحفر قبورنا جميعا وأنّ الحجارة التي كنت أرمي الذئاب بها أصبحت عزيزة حين لم أجد شيئاً أتوسده سوى الرمال الحارقة** »[3]

1) الروايـــة، ص20.
2) الروايـــة، ص09.
3) الروايـــة، ص34.

وبهذا يكون اشتراك كل من الواقع والمتخيل في تواتر الواقع في المتخيل وفي الواقع لأنّ المتخيل يحيل على الواقع والواقع يحيل على ذاته، هذه الوظيفة تبين تلاحم المفهومين والعلاقات المتينة التي تربطهما وتكون هذه العلاقة انطلاقا من مستوى إلى مستوى آخر من مستويات التفكير نستنتج أنّ:

المتخيل نوع من الممارسة لهذا الواقع، وهذه الممارسة تكون في شكل إعادة إنتاجه وترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد لأنّ طبيعة المتخيل مهمة بالدرجة الأولى لأنّ الواقع هو معطى حضوري يمكن أن يدرك بالحس وتلمس آثاره بالملاحظة العينية في حين أنّ المتخيل بناء ذهني، خفي لا يدرك إلاّ بإعمال الفكر والنظر عدا المواد التعبيرية التي يستعملها، لأنّها تتكون من مجموعة من العلامات (الرموز اللّغوية) التي تنتظمها بنية فنية وذلك للتعبير عن واقع معين يكون المتخيل فيه هو الحامل للواقع والسند الذي من خلاله يتشكل هذا الواقع ودلالته هي حتما دلالة الواقع لأنّه مرتبط به عضوياً[1].

ولقد بات واضحا من خلال الإطلالة على الرواية أنّ تعرية الواقع لا ينفي المتخيل، كما أنّ التواصل يحتاج إلى سياق، فكذلك فهم متخيل مرحلة معينة يقتضي فهم ذلك السياق، وسيحتاج القارئ في كلّ مرة إلى فهم البنيات الرمزية للواقع الذي أعيد إنتاجه بواسطة بعض التأويلات التي تقام حول النّص باعتباره يشكل جزءاً من المكونات البنيوية الثقافية مرحلة معينة، كما بات جليا أنّه يمكن أن نشك في ثراء المتخيل ولكن لا يمكن أن نشك في وجوده باعتباره يعيش ويتحرك داخل اللّغة، وهو يسهم في تأسيس أنماط التواصل الجمالي بين القراء في كلّ عصر وعبر العصور[2]. نلاحظ من خلال الرواية أنّ مشكلات التخييل 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[3] ويتم ذلك بواسطة أشكال

1) ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، ص44.
2) آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص73.
3) المرجــع نفسه، ص87.

تعبيرية مختلفة لحكايات القوال والمداح، والأمثال الشعبية، وأسلوب الحديث، الأخبار والدعاء ومن أمثلة ذلك في الرواية ما هو مقتبس من القرآن الكريم تقول: « **أنّ البشير آخر السلالات القادم من أدخنة وهزائم غرناطة، لا ينطق عن الهوى** »[1]، « **والكلب عند بوابة المغارة يروح ويجيء كأنّه يعرفك جيداً** »[2]، « **خدعتكم النفس الأمارة بالسوء** »، ومنها بعض الآيات ما اقتبس منها حرفيا « **لا تلقوا بأنفسكم إلى التهلكة، وتقتلوا النّفس التي حرّم الله قتلها** »[3] فنرى أنّ الروائي حين وظّف النّص القرآني الكريم لا بهدف الاستشهاد والتنصيص أو استحضار الوازع الديني لدى شخوص الرواية، وإنّما استثمر اللّغة القرآنية لما تتوفر عليه من حمولة بلاغية في ابتكار دلالة جديدة لها ارتباطاتها بأحداث الرواية وبالواقع السياسي والاجتماعي المؤطر في هذه الأحداث ومن هنا فإنّ الرواية لا تستمد دلالتها من التراث فقط ولكنّها تمنحه دلالات جديدة موسومة بمنحة قرآنية، لها سحرها البياني الخاص وتوجد في الرواية آية اقتبست ووضعت بين مزدوجين وهي في قوله تعالى: « **وإذ قال ربك للملائكة إنّي خالق بشراً من صلصال حمأٍ مسنون، فإذا سويته ونفخت فيه من روحي فقعوا له ساجدين** »[4]

تحوّل الرواية هذه الآية القرآنية من أجوائها الدينية المفعمة بالقداسة إلى أجواء السياسي، اليومي، المرتبط بالواقع الذي ينقل عنه الروائي، وهو استحياء يلفت السارد النظر من خلاله إلى بعض النصوص القرآنية الكريمة، التي يجري استغلالها من طرف الحكام المستبدين، لإحكام السيطرة على الرعية باعتبارها نصوصا مقدسة لها سيطرتها على عقل الإنسان ووجدانه.

كما وظّف الأغنية الشعبية في سياقات مختلفة من الرواية على غرار ما نلحظه في عيون النصوص التراثية القديمة كالسيرة الهلالية وألف ليلة وليلة... وغيرها وهي في

1) الروايـــة، ص07.
2) الروايـــة، ص44.
3) الروايـــة، ص47.
4) الروايـــة، ص312.

مقطوعات وإن تنوعت مضامينها فهي تتماشى منسجمة مع مواقف الشخوص، وانفعالاتها، وردود أفعالها يرفع: سيدي عبد الرحمان المجدوب " عقيرته عاليا ":

غنّ يا عيني غنّ

القلب صار وحيد...

آه يا لوليـدْ

شكون باعك في سوق لعبيد[1]

يحوّل السارد الأغنية السابقة إلى صدى حقيقي للذات تستقرئ عذاباتها المريرة تحت وطأة الاستبداد والقهـر من خلال ما تثبته كلماتها من أشجان وهموم.

وكذلك نجد " عبد الرحمان المجدوب " يتلو أولى أغنياته الحزينة:

« إذا أتـاك الزمان يضره

ألبس لـه ثوبا من الرضى

واشطح للقرد في ملكه

وقل، ياحسرة على ما مضى... »[2]

وختم الرواية بأصوات النوارس البيضاء التي سرقت من فمه الأناشيد الموريسكية:

أرقصي، أرقصي ماريانة.

أرقصي على رمل الماية

أرمي يدي في البحـر

في البحر مرايـــا

1) الروايـــة، ص182.

2) الروايـــة، ص159.

أعزفي وأغرقي في الرمـل

أرقصي ماريانة، أرقصي

هو ذا قلبي أفتحه ليدخـل الموج والبحر[1].

وكذلك نجد حكمة وظفها الروائي، جاءت لتعبر عن القلب الصادق الذي كان سرّ نجاحه « **ألم يكن ممكنا أن تكون قوالا مثلما كان أخيار السابقين؟؟ الصدق في القلب واللسان والرأس والعمر على حدّ السيف** »[2].

ويكون رهان المتلقي المعاصر يروق له رواية الواقـع المقلوب كما يقـال لأنّه لا يريد أن يقرأ في الرواية تمثيلا للواقـع، وهذا انسجاما مع التوجهات الجديدة في الكتابة والنقد الروائي الذي يريد من الرواية أن تعرض نفسها عليه باعتبـاره متخيلا ينافس الواقـع ولا يشابهه، منفتحاً على التجريب ومتجاوزا في كلّ حين نفسه ولعلّ بعض واقـع الرواية الجزائرية خلال التسعينيات الذي سيتحول عند قراء آخرين إلى متخيل يدهش بتفاصيله، بل سينتاب من قرأوا الرواية يوما شعور آخر يدركون من خلاله كيف يصنع المضمون متخيلا قابلا للبقـاء والتلقي، وهو مظهر من مظاهر المتخيل في الرواية التسعينية ينصاف إلى عدّة مظاهر أخرى[3].

كما نجد الخيـال يعتبر القوة التركيبية السحرية التي تشيع نغما وروحا يمزج ويصهر المكان إحداها بالآخر... فهو إذن أداة من أجل مزيد من الإضاءة للواقـع، لذلك لا يمكن للخيال إلاّ أن يكسو الأشيـاء شيئا من الضبابية فتحتفظ بشيء من أسرارها المجهولة ومنه فهو أداة لا غنى عنها لفنـان، لأنّه لا يستطيع إلا بمعونته أن يتصور الأشيـاء والحوادث في صور حية قوية.

وليس بين الخيـال والحقيقة تعارض أو تقاطع كما يظن بعضهم، فكلاهما عنصر فعـال في مجـال أوسع هو عالم الأشخاص والأحداث لذلك العالم الدرامي النفسي حيث يقول

1) الروايـــة، ص419.
2) الروايـــة، ص24.
3) آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص150.

" **مورينو**" وذلك يعني أنّ « الشاعر حيث يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال »[1] فهذا يعني حسبه أنّ أي مبدع ينطلق من الحقيقة (الواقع) ليعبر عنها بخياله.

فالروائي مثلا يحاول أن يكوّن صوراً ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية مرتبطة بالزّمان والمكان بعينه بل تمتد فاعليتها 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، ولكنّه يتجاوز حرفية هذه المعطيات سعيا وراء تقديم رؤية جديدة للواقع نفسه[2] فهو بذلك لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسجا أو نقلا لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاسا حرفياً لأنسقة متعارف عليها أو نوعا من أنواع التأمل في واقعه من خلال رؤيته، ومن خصائصه أنّه يحطم صور مدركاتنا العرفية ويجعلنا نجفل لا ئذين بحالة من الوعي بالواقع[3].

لذلك نجد الروائي يذهب إلى وثائق المؤرخ المتعددة ويخلقها شخصيات متحاورة تنقص أحادية القول التاريخي بأقوال متعددة مراجعها التأمل والاحتمال، فيحاول التحدث عمّا كان وعمّا يجب أن يكون من خلال علاقة تجمع بين شخصيات فعلية وأخرى متخيّلة، حيث المتخيل يعترف بالواقع ويعيد خلقه من خلال اطلاقها 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[4] ولهذا يعيد الموريسكي فتح الحقيقة التي خبأها الحكام والملوك والوراقون وحاولوا مسح التاريخ العربي، بالرجوع إلى أحداث

1) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي – دراسة – إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، دط، ص101.
2) جابر عصفور، النقد الأدبي، ص15.
3) المرجع نفسه، ص16.
4) ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص267.

وقعت في الماضي ويعيد سردها بإدخال خياله فيها. وإذا كانت الشخصيات الفعلية ومصدرها الوثائق المكتوبة التي تتحول إلى شخصيات متخيلة وهي تشاطر الشخصيات المتخيلة الزمن الذي تعيش فيه، فإنّ الشخصيات الأخيرة وهي تشهد على حدث تاريخي تبدو بدورها شخصيات واقعية، فهي قائمة في 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 أنّ الروائي له موقع الراوي العليم، يصل بين الأقدار الشخصية ويفصل بينهما ويخلق الواقعي واللاواقعي في آن واحد، يتآلف العنصران وقد تجانسا، ويقدمان خطابا روائيا عن التاريخ يبدأ بزمن وينتهي إلى أزمنة ويتشكل في كتابة ويفضي إلى قراءات، ويتكئ على كاتب يتحول إلى روائي وراوٍ ومؤرخ، كأنّ الخطاب الروائي عن التاريخ لا يستدعي الأخير إلاّ ليخبر عن صعوبة الحوار مع التاريخ، فرواية " رمل الماية " تعطي خطابها، تحاور تاريخا وقع وأعادت استحضاره بمخيلة الروائي[1].

4-بنية المتخيل والوظائف الرمزية:

إنّ التمعن في النّص الروائي وبنيته وكذا العلاقات بين أجزاء النّص ودلالاتها تكشف لنا مظاهر الخطاب الواقعي التي تتجلى من خلال المتخيل الروائي وهكذا يتمفصل النّص الواقعي بين طيات الواقع وبنيات المتخيل وذلك عن طريق أسطورة الواقع وجعل الخطابين الأسطوري والواقعي يتعانقان على مستوى النّص الروائي[2] فيؤدي إلى جعل الرواية ممارسة رمزية لغوية تتداخل فيها مستويات خطابية مختلفة تاريخية، اجتماعية... أي أنّ وسيلة التعبير فيها هي الكلمات والأنساق اللّغوية بصفة عامة وهذا يعيدنا إلى تعريف الرواية التي يقول أنّها ممارسة رمزية أي أنّها عن طريق المتخيل تحاول أن تعيد بناء الواقع وتقديمه في شكل أنساق لغوية، وهي تحاول في بعض الأحيان أن تقترب من بنيتها من بناء الواقع، أي تحاكيه، وبهذا تصير الرواية رمزاً أو مجموعة من الرموز التي تحيل على واقع محدد لأنّها تختلف من واقع إلى

1) فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، ص268.

2) ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، ص190.

آخر ومن مستهلك إلى آخر ولا يمكن فك هذه الرموز إلاّ بالعودة إلى سياق تاريخي واجتماعي معين[1].

وقال " سارتير" حين تحدث عن المتخيل وقد اعتبره مجموعة من الخصائص أولها أنّ المتخيل وعي وبالتالي فموضوعه يعطي مباشرة كما هو، أمّا وعي المتخيل فيتجاوز موضوعه وينفيه، فتكون صورة المخيلة تحمل في ذاتها معنى لا يمكن البحث عن خارج الدلالة المتخيلة، وبالتالي فإنّ المعنى المجازي هو الأكثر دلالة من المعنى المباشر والحقيقي[2] ويمكن أن نستحضر ذلك في الرواية عن طريق شخصية البشير الموريسكي الوحيد الذي وقف أمام ظلم واستبداد الحكام فنعتوه بصفات مجازية ورموز تدل على صموده وعدم خوفه « **أيعقـل؟؟؟ قوال في جوف النار؟؟؟ وهو الذي تحدث عنه السابقون الصادقون، أنّ النار ستتوقف عند أقدامه رعبا. وأنّ الجنة ستحضر سبع مرات لإرضائه**»[3] فالمعنى المجازي في هذا المثال يكمن في توظيف الكاتب للفظتي النار والجنة فكلا الكلمتين تعدّ حقيقة لا يمكن انكارها، لكن أن نجعل النار تتوقف عند قدم أحد أقوى الرجال وأشجعهم أو أنّ الجنة تعود لإرضائه سبع مرات فهذا هو المجاز الذي يحي إلى الرمز وبالطبع كانت نتيجة لخيال الكاتب فكان معناه يحمل دلالة تستوقفنا أكثر من المعاني الأخرى.

وأولى الباحث " ديران " اهتمامه بموضوع الرمز والمتخيل فقد بنى تصوره للرمزية المتخيلة على اعتبارين متكاملين « إنّ المخيلة عبارة عن دينامية منظمة تغدو هي أساس الحياة النفسية بأكملها باعتبار أنّ قوانين التمثل متجانسة، مادام التمثل يكون مجازيا في كلّ مستوياته فإنّ كل المجازات تتساوى فيما بينها»[4].

فالمخيلة الرمزية هي ذلك المستوى الذي لا يمكن فيه تقديم المدلـول، وأنّ الدال لا يمكن ان يرجع إلاّ بمعنى معين وليس إلى شيء حسي، فمجال الرمز أو حقل المتخيـل

1) ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، ص191.
2) ينظر: محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص21.
3) الروايـــة، ص37.
4) ينظر: محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، ص23.

ينتمي إلى ما يتجاوز الحس، وبالتالي إلى ما يتخطى الواقع والطبيعة، تغدو الصورة الرمزية عبارة عن تحوير لتمثل يبرز معنى مستوراً هو تجل للغز ما[1]. ويكون ذلك في قصة دخول الموريسكي إلى الكهف ومكوثه لفترة طويلة فاللّغز يكمن في فترة مكوثه في المغارة وكم تبلغ مدة بقائه فيها فهو بذاته لا يستطيع إيجاد حلّ سوى ما كان يسمعه من الراعي « **كان عليّ تصديق كلام الراعي الذي وجدته فيما بعد عند بوابة المغارة يَعُدُّ الأوقات بالأزمنة الرملية، ليؤكد لي أنّ حضوري كان مكتوبا، لأنّه لا خيار لي أبداً في الاختيار... فترة النوم التي قضيتها في الكهف تبدأ في الظاهرة منذ الفترة الصباحية...المؤكد أنّي عندما دخلت الكهف كان اليوم يوم الجمعة والسنة 1687م؟؟؟** »[2]، « **قيل لك فيما بعد أنّ الزمن الذي قضيته يتحدد بثلاثة قرون، تزيد تسع سنين بالهلالية وهي ثلاث مائة بالسنوات الشمسية**»[3] فنجد اللّغز في الأيام التي قام فيها البشير الموريسكي داخل الكهف وفي الوقت ذاته نجده يحمل دلالة ومزية وهي دلالة أصحاب الكهف التي ورد ذكرهم في القرآن الكريم.

ويمكن أن نعطي للرمز ثلاثة أبعاد حسب اجتهاد الفيلسوف " بول ريكو " فهو:

1- **كوني:** أي أنّه يستمد بعض أشكاله وصوره من العالم المرئي.

2- **حلمي:** بمعنى أنّه متجدر في الذكريات والحركات التي تنبعث من الأحلام والتي تشكل المستوى الأكثر صميمية للكائن.

3- **شاعري:** على اعتبار أنّ الرمز يستدعي اللّغة في تعبيراته المتدفقة وأيضا في مستواها اللاّمرئي، واللاّمعقول الذي يخلق عالما من التمثلات غير المباشرة والدلائل الاستعارية بحيث تشكل في آخر الأمر منطقا خاصا منسجما مع ذاته[4].

---

1) محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب ، ص25.
2) الروايـــــة، ص38.
3) الروايـــــة، ص44.
4) محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب الغرب، 25.

وما يهمنا في أبعاد الرمز " الرمز الحلمي " الذي نجده مهيمنا في رواية "رمل الماية" حيث استخدم لاستحضار الشخصية التاريخية التي دفعت ببطل الرواية " البشير الموريسكي " إلى الكهف وهناك جعله ينام لفترة طويلة من الزمن حلم من خلالها بأحداث السقوط في التاريخ العربي « **أكدوا على أكثر من ذلك أنّه كان بجانب المتوسط يتأمل السفن التي تذهب وتجيء، ففاجأته عاصفة شتوية أو ضربة شمس، غير متأكدين، انسحب بعدها باتجاه أقرب مغارة، فولدت معه قصة الكهف الذي توهم فيه أنّه قطع الخلاء والقفار وركب السفن العائدة... رأى أحلاما وكوابيس أدخلته في أعماق الغيمة الأندلسية وحين استيقظ... وجد راعيا عند بوابة الكهف فأوهمه أنّه نام أكثر من ثلاثمائة سنة بالتمام والكمال**»[1].

فبهذا فهو يرى بأنّ الرمز" باعتباره دليلا يحيل إلى لامعقول ولا مرئي مدلول، مضطر لتجسيد هذه المعادلة التي تنقلت منه، وذلك بواسطة لعبة التكرارات الأسطورية، والشعائرية والأيقونية التي تصحح وتكمل بشكل لا يتوقف، هذا اللاتناسب"[2].

وإذا انطلقنا من هذه المقولة على أنّ الرمز دليلا يحيل إلى ما لا يقال وما لا يرى وإذا كان من وظائف المخيلة خلق شيء من التوازن النفسي والاجتماعي فإنّ المخيلة لها مستويات رمزية متعددة للتعبير عن رموزها وصورها، تجعلنا لن نقف عند كل خصائص الصور المتخيلة التي قام بتصنيفها ونمذجتها، وإنّما سنكتفي بأهم الأدوات التي ساعدته على كشف بنية المتخيل وعلى صياغة ما أسماه ب " فلسفة المتخيل " أو " ميتافيزيقا المخيلة "[3].

ومن هذا الطرح يمكن تحديد مسألة الرمز أو مكونات المتخيل أو تفكيكها الذي يوصلنا إلى تعدد كلمات قاموس المتخيل من جهة وإلى امتلاك الرمز للمعنى المباشر والمعنى الايحائي في جهة ثانية، وإلى تعارض أنظمة الصور المتخيلة وانتظامها في

1) الروايـــة، ص12.
2) محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، ص26.
3) ينظر: المرجـــع نفسه، ص29.

نسيج السرد من جهة ثالثة، وإذا اعتبرنا الرمز تكثيفا لفكر غير مباشر ومجازي فإنّ الرسم الخيالي schéme تعميم دينامي وشعوري للصورة. وإنّه يمثل الإنابة الاسمية العامة للمتخيل، إنّ الرسم الخيالي ينتمي إلى ما يسميه بياجي " الرمز الوظيفي " أو ما ينعته باشلاري " الرمز المحرّك " إنّه يقوم بوظيفة، ليس بين الصورة والمفهوم، كما أراد ذلك كانط بل بين الحركات اللاواعية للظاهرات الحسية الحركية، وبين الانعكاسات الغالبة والتمثلات، إنّ هذه الرسوم الخيالية هي التي تشكل الهيكل الدينامي والنسج الوظيفي للمخيلة[1] فإنّ المخيلة الرمزية كما حددّها " ديران " هي سلب حيوي للعدم والموت والزمن، وبسبب ذلك فإنّها تخلق توازنا متعدد المستويات، توازن حيوي مع الموت[2] ويظهر ذلك في أحداث الرواية بشكل مهيمن من خلال البشير الموريسكي الذي كان في صراع مع الموت بسبب الاستبداد والظلم والوقوف في وجه الحكام « **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 لكنّهم كانوا مصرين على الدّم، فظلوا يضحكون حتى جراء نكتة غبية اسمها الحكم وبقيت أنت بجلال هيبتك**»[3]. فكان الحكم آنذاك يمنعه حتى من ادلاء بصوته بسبب الطبقة التي كان يعيش فيها فخلق هذا الفرق الاجتماعي حالة نفسية صعبة لدى البشير الموريسكي وهذا ما نطلق عليه – بالتوازن النفسي، الاجتماعي– وكان يتمثل في الخالة التي كان يعيشها سكان مدينة غرناطة والأوضاع المزرية من فقر، وجوع جعلهم يخضعون لخدمة الأغنياء فوّلد ذلك في نفس الموريسكي الكره لهذا الحكم والوقوف في وجهه وعدم القبول بهذه الحياة القاسية ممّا جعله يثور على هذا النظام فلاقى من العذاب والشتائم ما لاقاه وأخذوا يسخرون منه « **قل أين خبـأت رأسك؟؟؟ أما كان ممكنا ألاّ تعود؟؟؟ الدنيـا بعدك صارت رخيصة،**

1) محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، ص29.
2) المرجـــع نفسه، ص31.
3) الروايـــة، ص14.

ارفع صوتك يا ابن رشد علياً، إنّهم يتهمونك بالزندقة والإلحاد، لا يعرفون آلامك وأنت تضع وجهك على عتبة الدار وتنظر وراءك مودعاً مدينتك التي أحببتها حتى الانهيار، قالوا لك من يحب مدينته عليه أن يعرف كيف يدافع عنها»[1].

ونجد كذلك المخيلة الرمزية تخلق توازنا أنثروبولوجي، أي ذي بعد انساني لا سيما في الوضع العالمي الراهن لأنّ: « العقل والعلم لا يربطان الناس إلاّ بالأشياء ولكن ما يجمع بينهم سواء في مستوى متواضع للسعادة أو على صعيد الآلام اليومية للنوع الانساني، فإنّ هذا التمثل الشعوري، لأنّه معاش، الذي تكونه امبراطورية الصور»[2] بمعنى أنّ الرمز فضلا عن أنّه سلب حيوي، فهو كذلك جدل بالعقل وتوتر ابداعي لا يقبل التوقف. لأنّ الانسان يمتلك قدرة هائلة على تحسين العالم ولكن يتجاوز كلّ تأمل عبثي، يقول ديران " إنّ كلّ الذين انكبوا على دراسة موضوع المتخيل بطريقة أنثروبولوجية، أي بتواضع علمي واتساع أفق، متفقون على الاعتراف للمخيلة في كلّ تجلياتها الدينية والأسطورية الأدبية والجمالية، بهذه القدرة الميتافيزيقية بالعمل على إقامة أعمالها وأثارها ضدّ عفن الموت والقدر" ولذلك فإنّ الوظيفة الخيالية هي في عمقها وظيفة أمل لأنّها تتخطى اللّحظة وتسعى إلى قهر الموت لنشدان عالم أجمل وأفضل ومتوازن انسانياً[3] بمعنى أن " ديران" يحاول نقد التراث العقلاني الذي تعتمد عليه الحضارات العربية والذي يعمل على إقصاء كلّ ما لا يستجيب لضوابط العقل.

1) الروايـــــة، ص17.

2) محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، ص31.

3) المرجــع نفسه، ص32.

خاتمة

خاتمة

في نهاية هذا البحث ندرج أهم النتائج المتوصل إليها وهي كالآتي:

- يتبين لنا من دراستنا لواقع الرواية الجزائرية ومتخيلها في بواكير الإبداع الروائي العربي، والرواية الجزائرية خلال العشرية السوداء تأثير تلك الفترة على رواية واسيني الأعرج.
- توجه واسيني الأعرج إلى الرواية الواقعية ومزجها بالمتخيل لتحقيق هدف الوصول إلى كشف الواقع الجزائري في تلك الفترة.
- استثمر واسيني الأعرج في روايته " رمل الماية " التراث الشعبي، وقدمه في صيغ جديدة وبناء فني راقٍ.
- أخذ واسيني الأعرج عن أبرز النصوص السردية العربية القديمة، نص " ألف ليلة وليلة " وضمنها في روايته " فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف " ويبدو أنّه تعلق بها تعلقا واضحا وذلك من خلال العنوان، والمادة الحكائية، ولم يقف عند حدّ تقليدها بل أجرى تغييرات عليها وخلق لنا حكاية جديدة مرتكزة على الأصلية.
- وظّف الروائي القصة القرآنية " أهل الكهف " وحافظ على الوحدات السردية فيها ولم يجر إلاّ تغييراً طفيفا اقتضتة رواية " رمل الماية " وذلك للكشف عن أحداث السقوط في التاريخ العربي عن طريق شخصية البشير الموريسكي.
- قام بتوظيف الشخصية الحكائية من خلال إسقاط شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الرواية مثل (شهرزاد/ دنيازاد).
- قام بتحويل بعض الشخصيات التاريخية إلى شخصيات روائية عن طريق استنطاقها، ودفعها إلى الكلام، والكشف عن أعماقها وسبر أغوارها ودفعها إلى الحوار فيما بينها (كأبي در الغفاري، وعثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان، وعبد الرحمان المجدوب...).

- ضمّن روايته أشكالا تعبيرية متعددة كالأمثال والألغاز والعادات والطقوس ومختلف الفنون والأغاني الشعبية.
- استطاع ان يحلل لنا الواقع الجزائري بكلّ تفاصيله الدقيقة ويغوص في أعماقه ويشرّحه تشريحا دقيقاً وإضفاء عليه الخيال الحس المدرك.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر

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

المراجع

المراجع العربية

1-أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، تح: أبو العلاء عفيفي، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1964م.

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

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

4- أحمد المحمودي، النقد الحديث والأدب المقارن، دار حامد للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2008م.

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

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

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

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

9- حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف شارع الأخوة، الجزائر، ط1، 2002م.

10- حميد لحمداني، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ط1، 1991م

11- رامي فواز أحمد المحمودي، النقد الحديث والأدب المقارن، دار حامد للنشر والتوزيع، عمّان، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2008م.

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

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

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

15- سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توظيفية إجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 1988م.

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

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

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

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

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

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

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

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

24- محمد زكي العشماوي، دراسات النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، دط، 2005م.

25- محمد شاهين، آفاق الرواية البنية والمؤشرات، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

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

27- محمد نور الدين أفايه، المتخيل والتواصل مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

28- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله، دار الكندي، الأردن، دط، 2004م

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

المراجع المترجمة

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

2- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، مربيت للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.

3- وينفرد هوبر، مدخل إلى سيكولوجية الشخصية، تر: مصطفى عشوى، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1995م.

المجلات والدوريات

1-سعيدة دهيمن، مفهوم الواقع في فلسفة أفلاطون، جريدة المخاطبات، العدد04/ 2012م.

2- شوقي عبد الحميد يحي، الواقع والمتخيل في عمارة يعقوبيان، مجلة الأفق، 2006م.

3- عبد الله أبو هيف، إبداع واسيني الأعرج الروائي، قضايا فنية عامة، جريدة الأسبوع الأدبي، جريدة يومية تعنى بشؤون الأدب والفكر والفن، العدد784، 2001م.

4-هنية جوادي، التعدد اللّغوي في رواية " فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف " لواسيني الأعرج، مجلة المخبر أبحاث في اللّغة العربية والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد05، 2009م.

الرسائل الجامعية

1- رشيدة كلاع، الخيال والتخييل عند حازم القرطجاني بين المظرية والتطبيق، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربية وأدابها، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2005م.

2- مسعود العلمي، فضاء المتخيل في رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربية وأدابها، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2010م.

المعـــــــاجم

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

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

3- شريبط أحمد شريبط، معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية مخبر الأدب المقارن والعام جامعة باجي مختار، عنابة، دط، دت.

4-علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات(قاموس المصطلحات، علم الفقه واللّغة والفلسفة والمنطق والتّصوف، والصرف والعروض، والبلاغة، تر: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، مصر، القاهرة، دط، دت.

5-وهيبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصاح، بيروت، ط2، 1984م.

مواقع الأنترنيت

1-جمال فوغالي، الروائي المبدع واسيني الأعرج يحكي عن دوار منحدر السيدة المتوحشة، العدد04، 2009م.نقلا عن موقع: www.nizwa.com

2- جمال فوغالي، وجهة نظر في رواية رمل الماية " فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف للروائي واسيني الأعرج، مجلة نزوى مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد06، 2009م.نقلا عن موقع: www.Nizwa.com

3- رامي قطيني، مكتبة الروايات العالمية، 2011م. نقلا عن موقع: www.albailassan.com/rewa

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

الفهرس

الفهرس

الإهداء

مقدمة

تمهيـد: لمحـة عن الروائـي والروايــة.

التعريف بواسيني الأعرج.....08

تقديــم الروايــة..... 11

الفصل الأول: حدود الواقع في رواية " رمل الماية "

مفهوم الواقـــع.....19

لغــة.....19

اصطلاحا.....20

علاقة الواقــع بالنّص.....23

الشخصيات.....23

الأمكنــة.....28

الأحداث.....31

الفصل الثاني: فضاء المتخيل في رواية " رمل الماية"

مفهوم الخيال.....38

لغة.....38

اصطلاحا.....40

الخيال في الفلسفة الإغريقية.....40

الخيال في الفلسفة الإسلامية.....42

الخيال عند الرومانطقين.....43

الخيال عند المتصوفة.....45

الخيال عند العرب.....48

الفرق بين الخيال والتخييل والتخيّل.....50

علاقة الواقـع بالمتخيل.....52

بنية المتخيل والوظائف الرمزية.....61

خاتمة.....68

قائمة المصادر والمراجع..... 71