

الرواية الجزائرية وإشكالية الهوية الأدبية

د. محمد زيوش

جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف (الجزائر)

الملخص:

ستحاول هذه المقالة كشف الإشكال الأجناسي الذي تطرحه رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف في رحلة البحث عن هويتها كنص أدبي في الوقت الذي راهنت فيه على دخول التاريخ، ولأنّ الرواية حاولت طرح إشكالية جنوسة الرواية العربية من خلال محاولتها الانعتاق من أسر جنسها (الرواية) لتحافظ على هويتها كخطاب، عبر استحضار أصولها التاريخية الممتدة في تاريخ السرد العربي، لتكوّن نصاً تُرَواح فيه الكتابة بين التأريخ و الأدب، بين تقرير التاريخ المنسي، وتشعير التاريخ الرسمي، وعليه ستسعى هذه المقالة إلى إبراز القواسم المشتركة بين الرواية والسرد الجزائري القديم ممثلاً بالمنامات من جهة، ومن جهة أخرى في علاقتها بألف ليلة وليلة.

الكلمات المفتاحية: الرواية الجزائرية - السرد الجزائري القديم - الهوية الأجناسية - التاريخ

والأدب.

Abstract:

This article will try to uncover the generic confusion posed by the novel (disaster of the seventh night after the millennium) in a journey to find her identity as a literary text at a time when it gamble to enter the history, and because the novel tried to ask a problematic of the Arabic generic novel by trying to break free from the genre (the novel) to keep identity discourse, across evoke the historical origins period in the history of the Arabic narratologie, to be text ranged the writing between history and literature, between the report of the forgotten history, and the conversion of the official history to literature, and this Article will seek to highlight the commonalities between the novel and the old Algerian narration representatives through Manama and in relation to a (thousand and one nights).

Key words: Algerian novel - Algerian old narration - generic identity - history, literature.

متن البحث:

عرفت الرواية العربية بصفة عامة، والجزائرية بصفة خاصة، تحولات عدّة قبل أن تصل مرحلة النضج، وتخلّصها من أسر التقليد، بغية المساهمة في إغناء المسار الروائي العالمي بفرض هويتها كمشروع إبداعي له كيانه التاريخي كجنس أدبي، فإنّ رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف للأعرج واسني¹ تعدّ واحدة من تلك الروايات الجزائرية التي حاولت طرح إشكالية جنوسة الرواية العربية من خلال محاولتها الانعتاق من أسر جنسها (الرواية) لتحافظ على كيانها عبر استحضار أصولها التاريخية الممتدة إلى ما قبل رسالة الغفران، مروراً بنصوص ألف ليلة وليلة. نصوص لا يحدّها حدّ، ولا يأسر نصّها قيد، نصوص تكسّر قيود الأشكال والأنواع، والأجناس، نصوص تراوح الكتابة (الرواية) فيها بين التأريخ والأدب، بين التقرير والتشعير، تقرر التاريخ المنسي وتشعر التاريخ الرسمي، هكذا تغدو الكتابة، كتابة الفاجعة نصاً يجمع بين ما هو شعري وما هو نثري، نصاً يستوعب الممنوع والمسموح، وتكون الفاجعة بذلك تبحث عن هويتها كـ "نص؟"، وهي رهن قيد أسر الجنس (الرواية) الذي يطبع هويتها على ظهر الغلاف، تنقلت (الرواية/الفاجعة) من قيدها حالماً تراهن على دخول التاريخ، تاريخ المنسيين، تاريخ المهمشين، تاريخ المقموعين، لتجد نفسها متحررة من قيد جنسها، فتعلن عن حريتها، وعن هويتها (الضائعة) لما تعلن قيام الكتابة فيها على المفارقة بين المرجعي (التاريخ الرسمي) والأدبي، فمن هيب دمار التاريخي والاجتماعي تولدت الفاجعة كنص نوعي بمضامينه المختلفة، التي حاولت من خلالها أن تسهم في إعادة تشكيل البعد الثقافي والتاريخي، لا كمجرد "خطاب سياسي، بل [كـ] فاعلية أدبية"²؛ ولأنّ: "ما يحدد هوية الرواية هو روائيتها، أي تميزها كشكل روائي فني"³.

ولأنّ الرواية/ الفاجعة حاولت أن تؤكد أنّها إيمان من إمكانات التاريخ، وأنّها الوجه الآخر للتاريخ (التاريخ المنسي، التاريخ المهمش)، قامت باستدعاء بطلها الراوي دنيازاد أخت

شهرزاد الراوي المؤطر في ألف ليلة وليلة لتحليل على شرعيتها التاريخية كجنس سردي خرافي، في الوقت الذي تعلن فيه عن ميلاد التاريخ (السيرة الذاتية)، أليست (دنيا زاد) عنوانا لرواية السيرة الذاتية التي كتبتها مي التلمساني، أليست رواية السيرة الذاتية وفي أحد جوانبها ملاذ "بوح الكتابة أو نطقها المسكوت عنه أو تمرداها على حدود المنهي عن مقارنته اجتماعيا وسياسيا واعتقاديا"⁴.

لقد حملت الرواية الوشم الشفاهي على شاكلة الأنماط القصصية العربية، مختزقتنا بذلك المكتوب، مدعمة ذلك بالمرئي عن طريق رواة يتكلمون بضمير المتكلم الحاضر جسدا وروحا ساعة الحدث، أو سندا، من خلالها حاول نص الفاجعة أن يحيل إلى الأب الأجناسي شكلا(منامات الوهراي)، مختزقتنا بذلك المكتوب، مدعمة ذلك بالمرئي عن طريق رواة يتكلمون بضمير المتكلم الحاضر جسدا وروحا ساعة الحدث، أو سندا، محاولا مواجهة المؤسسة النقدية والتاريخية، ليستطيع النصّ -وفي ظلّ الظروف الآنف الذكر - أن يتفّلت من ملاحقة المؤسسة الأدبية والثقافية كما فعل الوهراي في منامه حين تفلتت عن طريق المنام من مؤسسة البلاغة التقليدية، فكان أن تأسس كنصّ أدبيّ، والذي كان في الحقيقة محصلة نظام معرفيّ وأدبيّ كان يحاول على مرّ الزّمن، ومن العصر الجاهليّ ينادي بضرورة شعبنة الأدب وتحديثه، إنّ نتاج عملية عميقة الجذور في التاريخ الإبداع العربي، إنّ النصّ الذي سيؤسس لنفسه واقعا خاصا على مستوى مختلف المستويات، لينتهك من خلاله الواقع بكلّ مؤسساته وطقوسه، ويعرّيها من رصانتها المزعومة.

ففي المنامات يكون الإنسان بين الحياة والموت، يجتاز منطق العقل والمادة في شبه غيبوبة تامة، يدقّ باب الجهول، إنّها غطاء لتجاوز الرقابة والضوابط الاجتماعية والتخلّص من المنوعات والمحرمّات المفروضة، فكثير من الكتاب -كما لاحظ ذلك بيتر بنزولدت - Peter Penzoldt - يتذرعون بالخارق كوسيلة " لوصف الأشياء التي لا يمكن تناولها بشكل واقعي لأنّ الخارق يسمح بتجاوز الحدود المغلقة واختراق المحرّم الاجتماعي

(Tabou) والرقابة الذاتية، فيصبح وسيلة لخوض الصراع ضدّ الرقابة. بمختلف أشكالها ذاتية واجتماعية⁵.

وعليه تغدو الكتابة المتشعبة بروح العجائبي مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين، والمحرمات، وشتّى أنواع الرقابة. يمكن القول أنّ السرد عند واسيني الأعرج - كما هو عند الوهراني - بوصفه معرفةً تتجاوزُ الأجناس الأدبية التقليدية وحدودها التي أقرتها المؤسسة الأدبية واعترفت بها إلى حينه، هو اتجاه نحو استيعاب النماذج الأدبية التي ظلت ولأمد بعيدة على هامش التجنيس الأدبيّ الرسمي، فكانت التحليلات النصية ممثلة بالمرويات اللسانية الهامشية، - والتي تعدّ حاضناً إستمولوجياً لأنساق الثقافة العربية -، رافداً هاماً لروايته كما كانت في المنام الكبير، وتحقيق الغاية الجمالية في النص مقرون في الوقت نفسه بحمل "عبء وظيفة أخلاقية أو سياسية أو فلسفية أو اجتماعية، وبالعكس، فهو لكي يحقق دوراً سياسياً معيناً - على سبيل التمثيل - ينبغي أن يؤدي وظيفة جمالية"⁶.

لذا نجد واسيني لعرج يتخذ من إغفاءة البشير المورسكي (راوى حقيقة تاريخ المورسكين) كما فعل الوهراني حين اتخذ المنام وسيلة من خلالها يتم السرد، وجنسا أدبيا جديداً حاملاً للسرد، حامياً للسارد، ومن ثم يتم استثمار طاقاته الدلالية والرموز تحت تأثير شهية الاندفاع والرغبة في الكلام لسرد واقع تمت معاشته طويلاً، والمتأمل في المنام يستنتج أنّ الوهراني يمارس التفافاً على المقصود، من جهة يحمي نفسه بالنام المؤطر الذي لا يحق شرعاً للمؤسسة أن تعاقب على ما ورد فيه، على الرغم من أنّ المجتمع التقليدي تناوله بالكثير من التحفظ والرفض، ومن جهة أخرى يتخذ طريقة وحيدة للوصول إلى الهدف، بمعنى من المعاني فإنّ الوهراني يتحصّن خلف المنام ليقول ما لا يتمكن من قوله مباشرة بصريح الكلام، فيه ينسب المسرود إلى المتخيّل فتنتفي عنه صفة الواقعية والتاريخية، فالنام له قدرة على التمويه، إذ هو "بمنزلة خطاب مستور وملتو يضمن السلامة... من أيّ اضطهاد"⁷ وكذلك يفعل المورسكي، إنّه فعل تتم من خلاله مراوغة الضرورة العتيقة للحكي في حدّ ذاته، فالوهراني يعلن تمرده على أشكال وطقوس السرد كما تمارس في حضرة السلطة والثقافة السائدتين، فإذا كانت

المقامات "أوضح الأنواع وأكثرها تحديدا وتمييزا بين كافة أنواع الكتابة الثرية في العصر الوسيط"⁸ فلأنّ بنيتها تميّزت بركنيين مهمين هما: راوٍ معلوم ينهض بمهمة الإخبار السردية يتخفى وراءه راوٍ مجهول يقدم جملة الاستهلال، وبطل ينجز مهمة الفعل، غير أنّ الوهراني، وفي القرن الخامس الهجري سعى في منامه إلى تقويض صور تجلي السرد بهذه النمطية التي أبدعها الهمذاني وكرستها التقاليد السردية التخيلية، فالنمام يدخل منذ البدء في مواجهة مع المقامة رافضا الدخول في طقوس بناء السرد العتيق في عمقه البنيوي برفضه لتكرار واجترار المعروف والجاهز، حيث بناء المنام يقوم على تقويض بناء السرد السائد بشقّي أجناسه، حتى الأحداث منه (المقامة)، ويعرّبها من عمقها البنيوي، لأنّها سليمة التقاليد السردية، على الأقل على مستوى الإسناد، فيجعل لنفسه دورا غير معهود في السرد، منه يتشكل هو كحكاية داخل سرده، فيحوّل دائرة التكرار إلى دائرة للإبداع والجدّة، فيلتمس لهذا السبيل علاقة بين عالم الأرض وعالم السماء عن طريق المنام، ساعيا إلى التسلّل داخل الحكاية بغرض تفكيك عنف التكرار، وهدم صورة السرد التقليدية، ومعها صورته هو كراوٍ كما رسختنا في ذهن المتلقي، إنّها دعوى لإثبات الذات التي امتحت طويلا وراء وظيفة الاحترار والسرد، إنه يقدم صورة أخرى عن الراوي، صورة لم تعهدها تقاليد الإسناد من قبل، حيث سينقل السارد من وظيفته الأدائية والتوسطية في السرد إلى وظيفة الفعل، يقول "ثم غلبته عينه بعد ذلك فرأى فيما يرى النائم كأنّ القيامة قد قامت، وكأنّ المنادي ينادي هلمّوا إلى العرض على الله تعالى، فخرجت من قبري أيمم الداعي إلى أن بلغت إلى أرض المحشر..."⁹، بمعنى آخر فإنّ الوهراني سعى من خلال المنام - كجنس أدبي نقيض المقامة - أن يقوم بعمليتين متداخلتين: فعمل على مواجهة التصور العرفي للسرد كترفيه وتسليه، ومن جهة أخرى عمل على طرح منظور جديد للحكاية، فيه تكون الشخصيات الساردة شخصيات واقعية، وفاعلة في الحكاية وليست مؤطرة لها فقط، وهو ما استنتجه تودوروف يقول "إن الراوي الممثل (الفاعل) مناسب تماما للعجائبي"¹⁰.

بهذا الفعل يكون الوهراني أوّل من وظّف هذه التقنية التي من خلالها رمى إلى زحزحة المركز ليحوّله إلى هامش انطلاقا من رؤيته الاجتماعية والإيديولوجية التي فاض بها المنام، الذي

قال فيه ابن خلكان: "ولو لم يكن له فيها إلا المنام الكبير لكفاه، فإنه أتى فيه بكل حلاوة، ولولا طوله لذكرته..."¹¹

وواسني في روايته بنجده يعمد إلى هذه التقنية لما تتحول دنيازاد من سارد إلى فاعل في مستوى سردها، وكذا المورسكي في نص رمل الماية محوّلًا النص إلى ضرب من الاعتراف التاريخي، وحفرا أركيولوجيا في تاريخ المورسكيين، وبذلك تقدم الرواية ميثاقها وشفرات تأويلها للمتلقي منذ عتبة النصّ الذي يجعل القارئ على محك استدعاء عمل إبداعي آخر من نفس الجنس العلامي، إنه (ألف ليلة و ليلة). وعملية هذا الاستحضار ليست نتيجة يفرضها المحتوى (القصة في حد ذاتها)، ولا أسماء العلم بالنسبة للراوي و المروي له (دنيازاد - شهريار) المؤطران ظاهريا للعملية التواصلية في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) اعتبارا أنّ (دنيازاد) أخت لشهرزاد، حاضرة ماديا معها لما كانت هاته الأخيرة تروي خرافتها لشهريار، وشاهد حضورها قولها: "كنت معها يا سيدي العظيم، أقسمت أن أخرج ما أخفته لأني أعرف مثلما كانت تعرف الحقيقة المخفية" (ص450).

إن قراءة رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) تقتضي هذا الاستدعاء نتيجة التعلق الموجود والتفاعل الحاصل على مستوى الخطاب باعتباره الطريقة التي تقدم بها المادة القصصية بحسب تحديد تودوروف، ولأنّ محتوى (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) مخالف للمحتوى الموجود في (ألف ليلة و ليلة) كون الأول (حقيقة) والثاني (تخريف).

إن موازنة بسيطة تكشف هذا التعلق النصي العكسي لرواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) بـ (ألف ليلة و ليلة): فإذا كان مبدأ الحكيم في (ألف ليلة و ليلة) هو الخلاص من الموت، والسبب الذي دفع بشهرزاد إلى تنظيم سلسلة طويلة ومتنوعة من الحكايات الخرافية النادرة الوجود، والتي مكّنتها من اكتساب الوقت الكافي لاستبدال الموت بالحياة، وتغيير موقف الملك اتجاه النساء، وتجنب الموت وطلب العفو، فأختها دنيازاد في رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) قرّرت القضاء على هذا الخوف، وتحدّث الموت بقولها للحقيقة التي كانت

تعلم أنها تؤدي إلى قطع الرأس، متجاوزة بذلك حوافز إبطاء الحكى لإضعاف غاية المتلقي، ورواية الحقيقة (ما سكتت عليه شهرزاد من قصة فاطمة العرّة)، وفي ليلة واحدة .

غير أن المروي له استقطب دنيا زاد لرواية حكاية المورسكي القادم من أغوار الدّم، وخراب المدافع الإيطالية، مما جعلها تسرع الأحداث مركزة على ما هو جوهري في حكايته لإنهائها بسرعة وتنفيذ مقلبها، ويظهر من داخل مرويتها (العالم الحكائي) صوت المورسكي، كصوت معاكس لمسار حكيها. لأن في حكيها تركز على الأحداث الهامة وتحكيها بنسق زمني صاعد نحو النهاية ، بينما المورسكي ، كصوت من العالم المحكي ، يريد بدوره قول الحقيقة قبل الموت، فيبوح بحقيقة قرون دون أن يسند له فعل الحكى، والغاية من الحكى هنا ليست مثل ما هو في (ألف ليلة وليلة) إضعاف غاية المتلقي -أي القتل بعد الانتهاء من الحكى، ولكن الوصول إلى غاية الراوي (تنفيذ المقلب بعد إنهاء الحكى)، لهذا جاءت البنية الزمنية في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) معاكسة لتلك الموجودة في (ألف ليلة و ليلة). فالمورسكي، وهو يروي من داخل العالم الحكائي، لا يفرخ حكايات جديدة، وإنما يمطط الأحداث التي تحكيها دنيا زاد بشكل سريع، مشيرا إلى الحالات المشابهة لواقعه هذا في جملكية نوميدا أمودوكال أو يزيد بعض التوضيحات للتاريخ المنسي، وفي هذه الحالة نحن أمام تزييد إحالي للحالة المشابهة للحدث الذي يمثل نواة الرحم في الحكاية التي ترويها دنيا زاد. أما في (ألف ليلة و ليلة) فنلاحظ العكس تماما، وإن كان مسارها صاعدا، وتركيب الخرافة (خرافة شهرزاد) بسيطا.

فهذه البساطة سمحت بإدراج قصص ثانوية في سياقها متوالدة باستمرار، الغاية منها كسب الوقت اللازم لكسب عطف الملك، وإرجاء الموت إلى أمد بعيدة، فوردت الروايات متضمنة الواحدة وسط الأخرى كحوافز لها أو حلول لعقد الحكايات التي حوتها، وأفضى ظهور الرواة الجدد إلى ظهور حكايات جديدة بالتوالي المستوياتي بحيث تدرج الحكاية داخل الأخرى عن طريق تفريخ الحكايات، وباندراج حكاية داخل أخرى يتوقف الفعل القصصي المكون للخرافة الحاوية، ليبدأ الفعل القصصي للحكاية المتضمنة، وهكذا دواليك، فشهر يار في مستواه الحكائي مثلا يتلقى ستا وتسعين حكاية متكاملة تحوي مئات الحكايات، بينما في

رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لا يتلقى شهريار إلا حكاية واحدة هي حكاية المورسكي، وما حكاية فاطمة العرة إلا جزء منها، لأنها جزء من الحقيقة، لذا نجد أن مقاصد الراوي أترث بشكل صارم في البنية الزمنية للخطاب في كليتي الروايتين، ونتج عن ذلك مجموعة من الخصائص المتعاكسة كالنسق المعتمد في (ألف ليلة و ليلة) جاء معاكسا تماما للموجود في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، وكذلك الاعتماد على الاستباق (في ألف ليلة و ليلة) كوسيلة لخلق أفق انتظار لدى المروي له، غايته ترصد الأحداث اللاحقة لما لم يح له بإيجاز، وتحوله فيها بعد ذلك إلى حكاية، بينما في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) تفرخ الأحداث أحداثا ماضية مشاهمة بالحاضر الحداثي، وأفضى ذلك إلى وجود مقاطع بعدية كثيرة.

وخاصية أخرى تشكل فارقا بين الروايتين : الأولى (ألف ليلة و ليلة) تروي فيها شهرزاد حكاياتها دون أن يلحق زمن الحكايات بزمن الرواية، أما في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) يتجاوز زمن الحكاية فيها زمن الرواية (صباح اليوم الثامن)، وكنتيجة لذلك يكسر مستوى حكاياتي، وتهدم طبقة من طبقات الرواة تراتيبا، ويصبح الناظم فاعلا لأن الفعل الذي كان يمارس في المستوى الحكائي الثالث أصبح يمارس في المستوى الحكائي الثاني.

وإن كان الاستباق في (ألف ليلة و ليلة) يؤطر كفعل ماضوي بالنسبة لزمن حكي (شهرزاد)، ولا يمكنه بأي حال من الأحوال التزامن أو تجاوز زمن الرواية، فإنه في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) يتجاوز الاستشراق والإعلان زمن الرواية (رواية دنيازاد) و يتحقق صباح اليوم الثامن، وكمثال على هذا استشراق المجدوب لسقوط أسماء صباح اليوم الثامن، ويتحقق هذا صباح اليوم الثامن، بينما في حكاية (جودر بن التاجر عمر وأخويه) نجد أن المغربي أوصى جودر بما سيلاقيه في محاولته استخراج كنز الشمردل من أخطار وطلاسم، ويتحقق هذا حينما يتجاوز جودر الأبواب، فيلتقي بحاملي السيوف، وبالفراس، والقواس، والأسد، وهذا الاستباق مثلا لا يتجاوز زمنه زمن الحكي .

أما على مستوى جهات الأفعال: فقد سجلت كثرة استعمال الماضي البسيط في (ألف ليلة و ليلة) مع غياب كل جهات الماضي إلا نادرا، مثل استعمال الماضي المركب للدلالة على

أسبقية حدوث فعل قبل الآخر، وتحليل بسيط مثلا في حكاية (التاجر أيوب و ابنه غانم و ابنته فتنة) يكشف أن جهة الماضي البسيط تسود الإخبار ، عدا بعض الأفعال التي تنتمي إلى الحاضر، وذلك عند توظيف الصوت السردي لصيغة العرض المباشر، أما في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) ،فاستغلت جميع جهات الماضي و الحاضر و المستقبل .

ولعل أهم مظهر من مظاهر التواتر الذي يمتاز به (ألف ليلة و ليلة) هو التكرار الذي أفضت إليه المناقلة بين الرواة على اختلاف طبقاتهم. وتسعى (شهرزاد) دائما دفعا للسأم عن المتلقي إضمار هذا التكرار الناتج عن هذه المناقلة، وتكتفي بذكر العبارة الدالة على عملية تكرار فعل رواية الحكاية مثل ((...ثم حكى لها جميع ما جرى و كيف أمسى عليه المساء حتى كان سبب سلامتها.))(ج1 ص226) أثناء رواية غانم بن أيوب لقوت القلوب عمّا جرى له حتى إنقاذها وما سمعه من العبيد الثلاثة الذين أحضروها .أما في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، ومراعاة لغاية الراوي ومقاصده، فقد سجلت كثرة الحذف كإكتفاء بما هو مشابه، وهو هنا ليس إضمارا أو قطعاً، لأن العلل المتشابهة تذكر مثلا ويكتفى بذكر نتيجة واحدة فقط .

وعلى مستوى المستويات الحكائية يمكن القول إن في كليتي الروايتين تعددا في المستويات الحكائية فمثلا في رواية (أنس الوجود و الورد في الأكمام) نجد ثمانية مستويات حكائية قد يكون الفاعل فيها (أنس الوجود) أو (الورد في الأكمام)، وهو بنفسه يروي حكايته لشخص ما (مروي له) أو ناظم خارجي دون مستوى شهرزاد، غير أن في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) نجد أربعة مستويات حكائية يتحول الناظم فيها في المستوى الحكائي الثاني إلى فاعل حين التقاء زمن الحكاية بزمن الرواية، ولا نجد ناظما آخر دون هذا المستوى بعكس ما في (ألف ليلة و ليلة) .

على مستوى الصيغة نسجل حضور صيغة السرد المباشر بكثرة في (ألف ليلة و ليلة)، مع نسبة جد قليلة من العرض المباشر مقارنة بالصيغة الأولى، وغياب شبه تام للسرد الذاتي أو العرض الذاتي، فعلى سبيل المثال لم نعاين في حكاية (سندباد البحري (السفرة الأولى))

سوى وجود السرد المباشر والعرض المباشر بنسبة جدّ قليلة و كذا الوصف، أما في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) فقد نسجل أثناء دراسة الصيغة على مستوى التمهلات الصغرى أن الصيغة الغالبة هي السرد الذاتي، مع حضور كل الصيغ بنسب جد متفاوتة، ولعلّ الكاتب في محاولته معاكسة التخريف وظف السرد الذاتي ميرزا أن الحقيقة لا يمكن الجهر بها إلا إلى الذات المتلفظة بوصفها الجانب الآخر من التلقي بخلاف التخريف الذي يمكن الجهر به إلى ذوات أخرى غير الذات المتلفظة وبالمناقلة .

وعلى مستوى الأصوات والرؤى نسجل توظيف الشكليين السريدين البراني والجواني في (ألف ليلة و ليلة)، ولكن بنوعية الصوت المتميزة عن تلك الموظفة في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، لأن في (ألف ليلة و ليلة) يوظف الناظم الخارجي و الداخلي و الفاعل الذاتي (بشكل كبير)، هذا الأخير يتولى رواية حكايته (ماضيه)، فمثلا في رواية (السندباد) لا نسجل سوى صوته (الفاعل الذاتي)، أو صوت الناظم الخارجي الذي يتولى رواية الحكاية عن طريق الإضمار، و تسود الحكاية الرؤية الجوانية الذاتية، فلا يدرك الحدث إلا من خلال ذاته الفاعلة فيه، و يقدم الحدث أو الفضاء أو الشخصيات الأخرى من ذات الصوت السردى الذي لا يضع مسافة بينه وبين ما يروى، ومثال ذلك في حكاية (سفرة سندباد الأولى) التي لا نعاين فيها سوى حضور صوت الفاعل الذاتي، والرؤية الجوانية الذاتية أثناء رواية قصته لأصحابه، فيها روى حكايته من مستوى دون هذا المستوى لسياس، وبرؤية ذاتية، وفي الحكائي المستوى نفسه روى السياس قصة الحصان برؤية جوانية ذاتية، ثم عن طريق الإضمار الذي يكتفى فيه (سندباد) بذكر الجملة الدالة على فعل الرواية يروي لأصحاب سياس في المستوى الذي دون المستوى الذي اكتفى فيه بذكر جملة فعل الرواية لأصحابه، ويكون بذلك الفعل قد روى الحكاية بمنظور ذاتي، وبعد ذلك يخبر أصحابه بأنه روى للملك مهرجان حكايته، ثم لرايس، عن طريق الإضمار دائما، فالفاعل الذاتي هنا (السندباد البحري) هو الذي يروي حكايته بمنظوره هو، دون أن يضع مسافة بينه وبين ما يرويه، ورؤيته هنا عمقها ذاتي، بينما في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) نتلقى أغلب الإخبار برؤية جوانية خارجية، لأن الصوت السردى

فاعل خارجي وشاهد على الوقائع التي ينقلها بكل موضوعية، واضعا نفسه على مسافة من الحدث، هذه المسافة لا وجود لها أثناء رواية (سندباد) لحكاياته على سبيل المثال .

ومن الخصائص أن في (ألف ليلة و ليلة) تظل شهرزاد ، باعتبارها ناظمة في المستوى الحكائي الثاني، توطر حكاياتها وتشرف على بنيتها الحكائية فقط، دون أن تتحوّل إلى فاعلة فيها، أو يكون لها دور، بينما في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) كُسر الإطار وخرق مستوى من المستويات الحكائية الذي هو أصلا مستوى فاصل بين الفعل ورواية الفعل بتحول الناظم إلى فاعل في حكاية كان يحكيها (دنيا زاد) فقط لمروي له مباشر (شهر يار) ، تحول هو نفسه إلى فاعل (الأنت) .

وبناء عليه يمكن القول إنّ رواية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) بتعلقها العكسي مع (ألف ليلة و ليلة) التي تعد تحفة فن الحكيم العالمي بلا منازع تكون قد حاولت شق مجرى إبداعي جديد يستمد أصوله من فنية الحكيم العربي القديم وتقاليده، داعية إلى تجاوز قوالب الرواية الكلاسيكية عند الغرب التي ظل الكثير من الكتاب العرب يخلصون لها حتى ما بعد مرحلة التقليد والتمثل، وهي دعوة للعودة إلى الأصل الذي هو جزء من كيانها ، حاضر فيها عن طريق عملية هدمه وإعادة بنائه بناء جديدا متأصلا، ولئن كانت (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) تثير على مستوى محتواها تاريخ المورسكيين، فإنها تدعو إلى إعادة النظر في هذا التاريخ الذي ظل مغيبا في كتب القاطيف، والذي لا يمكن بأي حال من الأحوال، فصله عن التاريخ العربي الإسلامي، أما على مستوى خطابها ، فإنها تدعو إلى إعادة النظر في إبداعها الذي لا يمكن، بأي حال من الأحوال، فصله عن تقاليد الحكيم عند العرب .

هوامش البحث:

¹ الأعرج واسني فاجعة الليلة السابعة بعد الألف (رمل المائة) ج1_ج2. لفومك للنشر و التوزيع، الجزائر. 1988.

² العيد، يعني: الكتابة تحول في التحول، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993، ص 48

³ العيد، بمعنى: فنّ الرواية العربية بين خصوصية الحكاية و تميّز الخطاب. دار الآداب بيروت. ط1(1998).ص:56.

⁴ جابر عصفور، زمن الرواية، دار المدى (دمشق) ط1، 1999. ص:179

⁵ - M. Rodinson, la place du merveilleux et de l'étrange dans la conscience du monde musulman médiéval, in l'étrange et le merveilleux dans l'Islam médiéval, Ed.J.A,Paris, 1978, p:174

⁶ يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة د/ محمد فتوح أحمد. دار المعارف، مصر، ط1، 1995. تحليل النص الشعري، ص، 22.

⁷ د/لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي - أدب المعراج والمناقب، ص:128.

⁸ فدوى مالطي دوجلاس، بناء النصّ التراثي، دار الشؤون الثقافية، د.ت، بغداد، ص:95.

⁹ ركن الدين محمد بن محمد بن محرز الوهراي، منامات الوهراي ومقاماته ورسائله، تحقيق: ابراهيم شعلان ومحمد نغش، منشورات الجمل، كولونبال [ألمانيا] ط1، 1998، ص:23

¹⁰- Tzvetan Todorov. The fantastic, a structural approach to a literary genre, translated from the French by Richard Howard, Cornell university press, Ithaca & newyork, 1987, p84.

- "هناك من يربط ظهور الخطاب العجائبي بسنة 1770م، لأن الفانطاستيك جاء كرد فعل على الخطاب التنويري العقلاني الذي يمجّد العقل والمنطق والعلم والطبيعة. ومن رواه الأوائل كازوتCazotte وبيكفورد Beckford ووالبول Walpole. وبعد ذلك تطور الخطاب العجائبي مع الرواية السوداء في إنجلترا مع آن راد كليف Ann Radcliffe ولويس M.G.Lewis، وفي ألمانيا وخاصة مع هوفمان E.T.A. Hoffmann." للمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع ينظر: جميل حمداوي، الرواية العربية الفانطاستيكية، <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=81285>

¹¹ ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، طبعة دار صادر، بيروت، 1971، ج 4، ص. 385-386.