

نشوة(*) النص في البيت الأندلسي

العتبات ومسالك التأويل

أ.نبيلة زويش

جامعة مولود معمري تيزي-وزو

قد يتساءل قارئ هذا المقال عن دلالة العنوان الرئيسي، الذي وضعناه لغاية جمالية فنية للدلالة على الأثر الذي خلفته قراءة الرواية فينا، وقد وسمنا ذلك الأثر بالنشوة الكلمة التي تحيل في أصل كلام العرب إلى «بداية السكر ومقدماته» والحقيقة أنني أردت فعلا، أن أعبر من خلالها عن حالة شعورية، إحساس بالانتشاء ورغبة في تجاوز كل العتبات للوصول إلى نهاية البيت الأندلسي، وكانت العتبات التي ارتبطت بالمقاطع الموسيقية الأندلسية والنصوص الموازية التي صاحبت مسار الحكاية، والتي شكلت الحيز الذي أنعقد فيه عقد القراءة، تشدني إلى أجواء وعوالم الموسيقى الأندلسية الساحرة.

وأضفنا العنوان الفرعي لتحديد طبيعة دراستنا التي ركزنا فيها على عتبات الرواية التي يبدو أن المؤلف قد انتقاها ووضعها لتشكيل الخلفيات التي تشد انتباه القارئ وتغويه بالموسيقى الأندلسية التي تسهم في تشكل الصورة الذهنية لعوالم هذا البيت، فنتحول العلامات اللغوية ذات الكيان النفسي إلى علامات صوتية، موسيقى تغمر روح القارئ، وتجعله يعرف نشوة تجعل روحه تهيم بتلك الأجواء الأندلسية ويحدث التفاعل مع شخصيات الحكاية وأحداثها.

وهو الأمر الذي يدعمه المؤلف باستراتيجية تلك العتبات وترتيبها على منوال الأغنية الأندلسية: (استخبار، توشية، نوبة، وصلة)، أنها تتأني شيئا فشيئا ليحدث الانسجام.

لعل الأثر الذي تخلفه هذه العتبات والنصوص الموازية والهوامش التي تصاحب النص هي التي تمكن القارئ، من إدراك، "البيت الأندلسي" ككائن حي، عرف مراحل حياتية مختلفة، وانتهى به المقام إلى الموت كما انتهى المطاف بموت سكانه، ولم تبق سوى حكاياتهم في هذا الكتاب الذي تقول عنه سيكا: «هذا هو الكتاب بلحمه ودمه وأنيبه (...)» أضعه اليوم بين أيدي عشاق الأبجدية الحية المليئة بأنين الذين مضوا، هم وحدهم يعرفون كشف الآثار الخفية العالقة بكل كلمة وبكل لحظة خوف وسعادة هاربة»⁽¹⁾.

في ضوء هذه العوالم المشحونة في هذه الأبجدية الحية التي تحيل تارة كعلامات صوتية إلى صور ذهنية لموسيقى أندلسية، وتارة أخرى كعلامات بصرية إلى صور ذهنية للبيت الأندلسي الذي يغتصب ويقتل بطريقة بشعة، يرسم السارد في متن لغوي رهيب صورة لموت البيت الأندلسي أو قتله: «مات البيت الأندلسي واندفنت بعض أصدائه»⁽²⁾، ويضيف: «كانت الآلة تعري البيت الأندلسي كمن يعري جسد امرأة لاغتصابها»⁽³⁾، ويصل إلى صورة الموت من خلال شعوره فيقول: «في لحظة شعرت كأن الأرض كانت تنزف وتنز دما قبل أن تسلم نفسها لقاتلها، كانت هذه التربة تموت، تحت الأسنان القاسية للآلة.

واللافت للانتباه في حديثي عن هذه النشوة أن يعبر "مراد باسطا" نفسه في آخر مسار الحكاية عن حالة انتشاء حيث نتبين ذلك في قوله: «لأول مرة اسمع هذا من ماسيكا... لا أدري من أين جاءت حالة الانتشاء، من الكلمتين المتعاقبتين، من أنني أصبحت جدها ومنها؟»⁽⁴⁾.

يبدو لي أن قدرة السارد على تصور تعانق الكلمات قد أضفى على لغة سرده شعرية مميزة جعلته يعيش حالة انتشاء.

وعليه، سنحاول أن نتبين كيف برمج النص تلقيه عبر مسالك تأويل عتباته واستراتيجياته السردية التي تشكلت من خلالها صورة البيت الأندلسي.

عتبات الغلاف/ عتبة العنوان: يبدو أن قراءة العتبات النصية وأهميتها قد تجلت من خلال الاهتمام المتزايد بها في نظريات النص الحديثة حتى بلغت مستوى التنظير لها وصار الحديث عن العنونة ونظرية العنوان، لكنها من القضايا القديمة التي شغلت النقاد والمبدعين على حد سواء.

لقد اهتم العرب بالعنونة منذ القديم، فكانت العناوين تنتقي وتكتب في لغة مجازية جميلة ومعبرة، يراعى فيها الجانب الصوتي والدلالي والتزييني، حتى أصبح العنوان تحفة تعلق بالأذهان، وصورة تتجلى للعيان، ونغمة يتغنى بها كل لسان، فكانت تتحو نحو الإثارة عبر صياغات لفظية مميزة مثل (الدر المنثور الأنيس، شرح قطر الندى ووبل الصدّى، الجامع، الكشف، البحر المحيط،...) واللافت للانتباه التشابه الكبير بين تعريفات العنوان القديمة والحديثة، ودون الرجوع إليها سنكتفي بالتمثيل ببعضها، من ذلك قول السيوطي: «عنوان الكتاب يجمع مقاصده بعبارة موجزة في أوله»⁽⁵⁾، وقول جيرار جنيت: «مجموعة من العلامات اللسانية (...) التي توضع على رأس النص لتحده وتدل على محتواه»⁽⁶⁾، ومن ثم يكون الاتفاق على أنه العنصر الذي يحدد هوية النص وهو اختزال وإظهار لما هو خاف في متنه وإيحاء بمقاصده وإثارة للاطلاع عليه.

وما يجدر التنبيه إليه أن النظريات الحديثة قد عمقت البحث في دراسة عناوين الأعمال الإبداعية وركزت بشكل خاص على الخطاب الروائي الذي تحول فيه العنوان إلى أهم عتبة تشكل أفق انتظار القارئ، ومن باب التمثيل أيضا نستشهد بقول شارل غريفال: «إذا كانت قراءة رواية هي في الواقع فك سر تخيلي مشيد يمتصه المحكي نفسه، فإن العنوان بوصفه ملتبسا هو تلك العلامة التي بها يفتح الكتاب: من هنا يجد سؤال الروائي نفسه مطروحا، وأفق انتظار القراءة معنا والجواب مأمولا من العنوان، يفرض الجهل ومقتضى امتصاصه نفسها في ذات الآن»⁽⁷⁾.

وعليه، نخلص إلى القيمة الاستراتيجية التي يحتلها العنوان وكل ما يرتبط أو يحيط به على مستوى الغلاف الخارجي في النقد المعاصر، الذي واكبته دراسات ونشاط معجمي حاول أن يقنّن وضع المصطلحات ويستصفي منها ما يكون أقرب لتأدية المعنى لإنجاز دراسات دقيقة تمكن الدارس من فهم وولوج عالم النص من جهة والكشف عن الاستراتيجيات السردية ومعمارية النص من جهة أخرى.

ولابد أن نشير إلى أننا لن نعود في هذا المقام للحديث عن كل النظريات النقدية والتعريف بكل المصطلحات، لأنها أولاً، ليست غاية دراستنا وقد تكفيها، ثانياً الإحالة إلى كتب جيرار جنيت التي أسهبت في تنظيرها للعتبات وصارت منتشرة في كل الأعمال والمدونات. وعليه، يمكن الرجوع إلى كتاب: (palimpsestes)^(*) وكتاب (seuils)^(**) وكتاب (introduction à l'architecture)^(***)، كما يمكن الإحالة إلى كتاب خالد حسين "في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية"^(****) أو الكتيب الذي اختصر فيه الباحث عبد الحق بالعباد كتاب جنيت وأعطاه العنوان نفسه وأضاف إليه الإحالة إلى صاحبه: «عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص» ومن خلاله نستشهد بما ذهب إليه الناقد المغربي "سعيد يقطين" في المقدمة التي وضعها له "أخبار الدار علي باب الدار" يقول المثل المغربي، ولا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة، تسلمنا العتبة إلى البيت لأنه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت»⁽⁸⁾.

والجميل فيما ذهب إليه يقطين أنه يحدث عن عتبة النص وكأنه يتحدث عن عتبة الدار، وكأن الأمر سيان لدرجة أنه يتعمد في حديثه الجمع بينهما، فلا يفرق بين بناء البيت وبناء النص عندما يضيف: «عندما نبني نصاً، بيتاً، لنسكن فيه قد نستقبل فيه بعض زملائنا وأقاربنا لكننا عندما نبنيه ليصبح «ملكية مشتركة» لابد له من مناصات متعددة بتعدد الزمان والفضاء الثقافيين»⁽⁹⁾.

وفي حديثه عن بناء البيت كما النص يشير إلى الطرف الآخر الشريك الذي يهمن أمره، والقارئ هو شريك المبدع في عمله ولهذا يشير معجم السرديات إلى

وظيفة النصوص الموازية وقيمتها المرجعية وما تقدمه للقارئ من معلومات عن النص وعن مؤلفه، ويؤكد على توجيهها للقراءة الوجهة التي أرادها المؤلف⁽¹⁰⁾ «إنّها موقع ممتاز يكشف مقاما تداوليا وخطّة ما وفعلا تأثيريا في الجمهور، يخدم سواء حسن فهمه أو سوء، تلقيا جيدا للنص وقراءة ملائمة لمن ينتظر مؤلف النص وحلفاؤه»⁽¹¹⁾.

ولعل الصدفة هي التي جعلت عنوان الرواية البيت الأندلسي خارقة، فموضوع الرواية قصة بيت وللبيت عتبات تمكن من دراسة مسار الحكاية وتكشف عن استراتيجية الكتابة الروائية عند واسيني.

إنّ أول ما يلتفت النظر على مستوى غلاف الرواية تشكّله من قسمين على مستوى الصفحة الأمامية (وجه الغلاف)، قسم علوي بلون أخضر قائم وسفلي يمتد ليُكون كامل الصفحة الخلفية للغلاف.

لكن المتمعن في الصفحة الأمامية يلاحظ أن بين القسمين خط بلون ابيض غير مستقيم، ومشوش، وكأنه أثر تمزيق للورقة العلوية وشقها إلى قسمين: حذف جزؤها السفلي ليكشف عن الورقة الثانية التي تلي الورقة الخضراء، فلا يظهر منها سوى القسم المكتوب عليه اسم الكاتب وعنوان الرواية باللغة العربية ليأتي بعدهما كلمة (memorium) باللغة الأجنبية، الكلمة التي تحيل القارئ إلى العلاقة بين البيت الأندلسي والذاكرة، ومن ثمة يفتح أمامه أفق انتظار واسع يجعله يسعى لاكتشاف ذكريات هذا البيت، وكأن بالكلمة تتحول إلى منبه شرطي يثير الفضول الإنساني الذي يدفعه لمعرفة ما تخفيه ذاكرة الآخر، واكتشاف الأسرار التي طمرها الزمن مع مرور الأيام، ولكن وقبل أية ردة فعل من القارئ ترد تحت الكلمة كلمة "رواية" وقد نبه جنيت إلى هذه الكلمة بقوله: «إن وضع أحد المؤلفين كلمة "رواية": عنوانا فرعيا على غلاف الكتاب ليس المقصود منها إعلام القارئ بأن النص رواية، بل القول له: «احترس على اعتبار النص رواية»⁽¹²⁾، وعليه، ليست الكلمة

إعلامية وحسب وإنما استغلت لتوجيه القارئ وإلزامه بالتصنيف الأجناسي الذي يلزم القارئ بالأخذ بعين الاعتبار كل خصائص الجنس ومحدداته. كما يلاحظ في أسفل صفحة الغلاف اسم دار النشر الذي هو "الفضاء الحر" فتكتمل جماليات الصدفية ليرتبط عنوان أو اسم دار النشر بعوالم الرواية وفضاءاتها.

لكن ما يشد الانتباه في الجزء العلوي، الأخضر الداكن اللون من الغلاف الصورة التي عليه، وهي صورة لزخرفة تبدو وكأنها على رخامة قديمة فقدت لونها الأصلي نتيجة لما علق بها من آثار خلفتها عوامل الزمن، وبذلك يكون الاخضرار نتيجة للتعفن الذي علق، ومن ثم فاللون لون عفونة (moisissure) ويتوسط النقش الذي على الحواشي مربع واضح الأضلاع بلون بني كتب على مساحته بخط الثلث العربي النص الآتي:

«بسم الله الرحمن الرحيم.

لمالكة السعادة والسلامة.

وطول عمر ما سجت حمامة

وعزّ يخالطه هوان

وأفراح إلى يوم القيامة»⁽¹³⁾.

إن ما يفتح باب أو مسلك التأويل بشأن هذه الصورة التي تمثل القطعة الرخامية التي نقشت عليها هذه الكلمات، احتواء النص في المستوى الذي أحال إليه المؤلف على أنه من «أوراق مارينا بلاثيوس بن خليل» الورقة الحادية عشرة⁽¹⁴⁾، والتي تشير فيها إلى قصة "صانع الرخام"، الذي نعرف بعد القراءة أنه كان زوج "مارينا" قالت عنه ابنته سيلينا: «... والذي كان منشغلا بعمله في متحفه الرخامي، كان نحاتا رائعا على طريقته، يعطي للحجر حياة غريبة بلمسة سحرية، عندما يسأل عن سر عمله، كان يجيب بتواضع كبير: لم أفعل شيئا سوى أنني نزعنت الزوائد عن الشكل المدفون في الرخامة»⁽¹⁵⁾.

أما المقطع المكتوب على الرخامة، فيبعد البسملة نقرأ شعرا موزونا، من بحر الوافر، مضمونه دعاء لمالك الدار بالسعادة والسلامة وطوال العمر والعز والأفراح إلى يوم القيامة، ودلالة هذا الدعاء تدفع القارئ لطرح السؤال عن حياة الذين عمروا الدار، فهل عرف أهل "البيت الأندلسي" السعادة والسلامة؟ هل عمروا طويلا في هذه الدار؟ هل كان مقامهم مقام عز لم يخالطه ذل وهوان؟ وهل دامت أفراح هذا البيت؟ وكيف كنت النهاية؟ وقد لا نعود إلى كل الأحداث التي جرت في البيت الأندلسي لنجيب عن هذه الأسئلة ونكتفي بما نقلته إحدى الشخصيات عن البيت، وهي عزيزة حفيدة التاجر اليهودي ميشيل كوهين بكري والتي تقول عنها الساردة: «كان ارتباطها بحب البيت ينقص كل يوم قليلا، (...) قالت لن أبقى لحظة واحدة في بيت مات فيه ناس كثيرون وسال فيه دم مظلومين»⁽¹⁶⁾.

وأما أسفل الغلاف الملون بالأصفر، فالمتمعن فيه يرى بعض الأسطر التي خطت كلماتها بلون بني فاتح، وليست جملا مفهومة، فلا يتبين القارئ منها سوى بعض الكلمات (آخر الظل - المقدار - القطب - عملت الرخامة - الحلقة)، يبدو أن مصمم الغلاف قد قصد إيهامها وقد أضمر بعضها وراء اسم الكاتب وعنوان الرواية.

وفي هذا المستوى من الغلاف، يستوقفنا العنوان الذي شكل من كلمتين: "البيت" والأندلسي"، والبيت كما يقول الجوهري معروف، وبيت الرجل داره وبيته قصره وقد يكون البيت لغير الإنسان فيكون للعنكبوت، وأول بيوت العرب من صوف أو شعر فإذا كان من الخباء فهو بيت، ومن ثم فالبيت هو المأوى للإنسان وغيره من المخلوقات ولكل بيت منها اسم، فالطيور أعشاش وأوكار وللأفاعي جحور وللنحل خلية... الخ وجميع البيوت تكون للاستقرار والطمأنينة، والبيت الأندلسي شيده "غاليليو الروخو" الذي قدم إلى الجزائر فارا من محاكم التفتيش المقدس في القرن السادس عشر مخلفا وراءه دياره طلبا للنجاة وحاول أن يعمر دارا أخرى بحثا عن الاستقرار، وكان بذلك ينفذ الوعد الذي قطعه لحبيبته لالة سلطانة قائلا عند رحيله:

«سأبني بيتنا الأندلسي على الأرض الأخرى، وسنسكنه مع بعض، لي يقين بذلك لا يلين أبداً، سنبنيه هنا في هذه الدنيا قبل الآخرة»⁽¹⁷⁾.

أنجز غاليليو الروخو وعده والتحقّت به حبيبته، وعندما يعرف السارد بالبيت يقول: «استطيع أن أقول إن لهذه الدار، دار لالة سلطنة بلاثيوس الموجودة في القصبة السفلى، ليس بعيداً عن سوق الجمعة أو سوق الزواوش، قصة غريبة تعيدني إلى زمن كم انتهيت أن أنساه وأن لا أورثه لأحد»⁽¹⁸⁾.

وأما الكلمة الثانية من العنوان فهي: "الأندلسي"، وهنا يطرح السؤال؟ إذا كان البيت في القصبة السفلى، ليس بعيداً عن سوق الجمعة أو سوق الزواوش لماذا ينسب للأندلس؟

ويتبين للقارئ من خلال مسار الحكاية بأنّ البيت الذي بناه غاليليو لالة سلطنة في الجزائر يشبه البيت الذي حلمت به لالة سلطنة، وكان بيتاً رأيته في مرتفعات غرناطة، يذكر غاليليو وقفة حبيبته مندهشة أمامه، ويحفظ كل الكلمات التي قالتها واصفة البيت، يقول: «أحفظ كل كلماتك (...) أية رقة فكرت في هذا البناء؟ أي ذوق رفيع، أنظر... الأسقف، الحيطان، المداخل، الأبواب المقوسة، الأعمدة؟ النوافذ المفتوحة على هواء الجبال (...) ضحكت، بان إشراق ابتسامتك، ثم قلت وأنت تلتصقين بطولي: هل تدري حبيبي؟ هذا مهري؟ قادر عليه؟»⁽¹⁹⁾.

وعليه، يدرك القارئ بأنّه نسب للأندلس لأنه يشبه ذاك البيت، الآخر الذي يوجد في الأندلس، وهو مثله، لأنّ غاليليو، بناء وفق هندسة البيت الأندلسي يقول عن ذلك: «حاولت أن استرجع تفاصيل البيت الأندلسي كلها، كما اكتشفناه أنا وسلطنة لأول مرة، كان البيت موجوداً على هضبة حي البيازين، وبذلك سميت الرواية "البيت الأندلسي" نسبة للبيت الذي بناه غاليليو الروخو لالة سلطنة وكان يشبه البيت الذي رأيته في الأندلس، والحكاية هي حكاية هذا البيت.

أما إذا انتقلنا إلى الصفحة الخلفية من الغلاف فتبدو واضحة المعالم، وضعت أعلاها صورة لواسيني الأعرج وجاء تحتها جملة فيها إشارة إلى أن البيت

الأندلسي آخر نصوص الروائي الجزائري، ولم تعد كذلك فقد صدر له غيرها من الروايات.

يأتي بعد هذه الجملة، مقطع نصي يشبه الملخص، حاول صاحبه أن يتكلم فيه عن محتوى الرواية، يبدأ بإحالة القارئ إلى الفكرة التي تنطلق منها الرواية: «دار أندلسية تريد السلطات والديوان العقاري تهديمها لاستغلال مساحتها الأرضية لبناء برج كبير لكن (...) الوريث الشرعي له، يرفض فكرة التهديم»⁽²⁰⁾.

ثم ينتقل صاحب هذا المقطع النصي، الذي يبقى مجهولا، ويبقى احتمال نسبته للناشر قائما، إلى القارئ ويخبره بأنه سيعيش من خلال نضال مراد بسطا تاريخ نشوء البيت الأندلسي، ويوجز بعدها التحولات التي عرفها البيت والتي ارتبطت بمراحل تاريخية حاسمة قائمة على مرجعية تاريخية معروفة، وصولا إلى الورثاء الجدد، ورثاء الدم والمصالح الغامضة. ويأتي بعد ذلك لما يعتبره "أهم من ذلك كله" وفي ثلاثة أسطر يقدم قراءة تأويلية، إن صح اعتبارها كذلك، في دلالة البيت الأندلسي، ومفادها انه «استعارة مرة أخرى لما يحدث في كل الوطن العربي من معضلات اجتماعية وثقافية تتعلق بصعوبة استيعاب الحداثة في ظل غياب كلي للديمقراطية والعقل»⁽²¹⁾.

وعند حد هذه القراءة التي نعتبرها تأويلا ممكنا، نكتفي بطرح السؤال الآتي: وقد تكون الإجابة عنه مناقشة طويلة لمتل هذه القضية، وهل كل ما يحدث في كل الوطن العربي من معضلات راجع فعلا، إلى صعوبة استيعاب الحداثة في ظل غياب كلي للديمقراطية والعقل؟

وتنتهي الصفحة بمقطع آخر يبدو منفصلا عن سابقه، أولا من حيث اختلاف حجم خطه ولونه القاتم، وثانيا لأنه جزء مقتبس من نص الرواية، من "استخبار ماسيكا" وقد جاء على لسانها، تشير فيه إلى عجزها الكبير أمام فكرة فتح قبر غاليليو الروخو لترميم تاريخ ظل جزؤه المهم غريبا ومبتورا، وترى ماسيكا أن ذلك يحتاج إلى زمن آخر وجرأة أكبر وامرأة أخرى.

وبهذا تنتهي العتبات الخارجية والتي وردت على الغلاف طارحة إشكالية كبيرة على القارئ ترتبط بزمان آخر وجرأة أكبر وامرأة أخرى⁽²²⁾.

وعليه، إذا جمعنا بين العنوان ودلالته المأخوذة مما ورد في متن الحكاية بمعنى أنه بيت لالة سلطنة ويشبه بيت آخر في الأندلس، بناء حبيب لحبيبته بحثاً عن الأمان والاستقرار في أرض أخرى، وبين القراءة التأويلية التي تذهب لاعتباره استعارة لما يحدث في الوطن العربي، ونزيد على ذلك ما ذهبت إليه ماسيكا العجز على ترميم تاريخ بقي جزؤه مبتوراً، والحاجة إلى زمن آخر وجرأة أكبر وامرأة أخرى، نبلغ نتيجة مفادها ضرورة مراجعة الماضي وإدراكه، استيعابه ومعرفته كاملاً لنتمكن لاحقاً من تجاوز الأخطاء التي وقعت قبلاً وكانت سبباً في كل المعضلات التي يعيشها الوطن العربي.

وعليه، يطرح السؤال: "هل البيت الأندلسي" من النصوص الروائية التي تؤثت بوليفونيتها، العتبات والتاريخ، والفضاء بأصوات مختلفة ومتصارعة لتعريف الحاضر الذي أنبنى على مغلفات الماضي.

العناوين الفرعية الداخلية/ تصدير الكتاب: يبدو أن تصدير الكتاب (epigraph) قد أصبح من خصائص أعمال واسيني الأعرج الروائية، حيث لا تكاد تخلو رواية منه، والملاحظ أنه يخصص للتصديرات صفحة خاصة، تكون في غالب الأحيان بعد الصفحة الأولى التي تتكرر فيها عتبات الغلاف السابقة الذكر ولكنها تكتب على ورقة بيضاء، وبخط بارز.

واللافت في التصديرات التي يوظفها واسيني أنها ثنائية ومنتقاة من الحكم والمثال والشعر أو مقتبسة من القرآن الكريم، أو من أقوال بعض الفلاسفة، وهو بذلك يوافق ما ذهب إليه جنيت في تعريف التصدير: «اقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب (...)» ويعد التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية⁽²³⁾، ويؤكد بعد ذلك على قيمته التلخيصية حيث يمكن أن يكون التصدير وما يذهب إليه بمثابة تلخيص لمحتوى النص، وفي تصدير

رواية "جملكية أرابيا" التي اقتبس تصديرها الأول من القرآن الكريم، من سورة إبراهيم، الآية 42، «ولا تحسبن الله غافلاً عما يعمل الظالمون، إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار» ثم يقتبس الثاني من وصايا ماكيا فيلي الأمير: «على الأمير أن يقرأ قصص الأولين من الذين سبقوه، وأن يعتبر أعمال الجيدين منهم، ويرى كيف حكموا في فترة الحروب والقتال، أن يتأمل أسباب انتصاراتهم وهزائمهم حتى يهتدي بهذه ويتجنب تلك»⁽²⁴⁾.

فالمؤكد أن ينتبه قارئ "جملكية أرابيا" للخيوط الواصلة بين التصديرين ومسار الحكاية في الرواية الذي يدور حول الحاكم بأمره ملك ملوك...

وأما الجديد في تصدير رواية "البيت الأندلسي" فاقتناس التصدير الأول من نصها، جاء فيه: «إن البيوت الخالية تموت يتيمة غاليليو الروخو (سيدي أحمد بن خليل)»⁽²⁵⁾، ومن ثم ينتبه القارئ إلى أن صاحب القول هو من الشخصيات الرئيسية التي دارت حولها حكاية البيت، فهو من بناءه، والوصية ترجع إليه، وهذه المقولة بالذات، لا يمكن أن يغفلها القارئ المتمعن لأنها ترتبط في مسار الحكاية بالوصية التي تركها غاليليو الروخو لأبنائه، ولعل إدراجها ضمن مبحث التواتر في تقنيات السرد كان الوسيلة الأمثل لتثبيتها وتأكيد أهميتها، فالسرد المكرر الذي يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة (...) بمعنى أن نسب تكرار الحدث في الخطاب أكثر من نسب تكراره في الحكاية»⁽²⁶⁾، إنما يكثف نصيا لنقل كل الرؤى تجاه هذا الحدث أو هذه الوصية، خوفاً من عواقب عدم تطبيقها أو تنفيذها، ومن ثم تكرارها يمكن السارد من الكشف عن مختلف النفسيات، ومواقف الشخصيات، وأول ما وردت هذه الوصية في "توشية مراد باسطا": «حافظت على نزف جدي الروخو ونداءاته التي أكلتها البحار، وسكنتنا: حافظوا على هذا البيت. فهو من لحمي ودمي. ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدماً فيه أو عبيداً»⁽²⁷⁾، يوصيهم الجد بعدم ترك البيت، لأن البيوت الخالية تموت يتيمة. ويتكرر المقطع نفسه على لسان الشخصية نفسها "مراد باسطا" ولكن المسرود له قد تغير، فبينما كانت "سيكا"

هي المتلقي الأول، تصبح "سارة" صديقة "سليم" حفيد "باسطا" هي المتلقي، وينتقل السياق السردى إلى مقام آخر، يقول باسطا متحدثا عن حفيده: «... هو الوحيد الذي حمل على ظهره قصة هذا البيت ونفذ وصية جده: حافظوا على هذا البيت فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا»⁽²⁸⁾.

ويتكرر المقطع نفسه مرات عديدة وليبرر السارد حضور هذه الوصية المكثف يصفها بالجملة الأثيرة التي كان يكررها والد "مراد باسطا" على مسمعه، فيسردها مرة أخرى في الفصل الثالث الموسوم بعنوان: "أسرار المخطوطة قديمة"، «لم يمنحني الشيء الكثير سوى أنه كرر على مسمعي جملة الأثيرة التي أصبحت مع الزمن مثل الحبل الذي يوضع على العنق: حافظوا على هذا البيت. فهو من لحمي ودمي. ابقوا فيه ولا تغادروه حتى ولو أصبحتم خدما فيه أو عبيدا»⁽²⁹⁾.

يبدو أن هذه الوصية التي تكررت عبر مسار كل الحكاية كان لابد أن يخلص منها القارئ إلى حكمة التصدير فـ"البيوت الخالية تموت يتيمة" والبيت الأندلسي عبره ناس كثيرون، وفي كل مراحلهم وراثته الحقيقيون، ولكنهم حافظوا على الوصية، فبقوا فيه خدما (مراد باسطا ووالده وجده) ولم يغادروه حتى هدم، يحكي "مراد باسطا" ذلك ويقول: «في البداية عندما غادر الفرنسيون البيت، طلبوا من والدي أن يستمر في الاهتمام به (...) بل إنهم منحونا ورقة تعترف بوجودنا كساكنين ومحافظين على المكان، حتى عندما توفي والدي: استمرت في أداء مهامه»⁽³⁰⁾.

ويضيف في مستوى آخر من سرده: «ظللت أسير البيت الأندلسي، إذ كنت الوحيد بعد المرحوم والدي من كان يعرف كل أسرار كنت أدخله من بابه السري الذي كان يفصل دار الخدم عن بقية البيت»⁽³¹⁾.

ويأتي التصدير الثاني ليكون بمثابة الخاتمة التي فيها العزاء الجميل لمراد باسطا الذي شهد ردم البيت الأندلسي، وموته على الرغم من كل الجهود التي بذلها

من أجل الحفاظ عليه ليتبين له في الأخير أن الدوام لله وحده وهو الأمر الذي يؤكدّه واسيني الأعرج بالاستشهاد ببيت الشاعر "أبي البقاء الرندي": وهذه الدار لا تبقى على أحدولا يدون على حال لها شأن.

العناوين الفرعية الداخلية/عناوين الأقسام والفصول: لا تختلف وظيفة العناوين الداخلية عموماً عن وظيفة العنوان الرئيس الذي يحيل القارئ إلى مضمون النص وهو الأمر الذي أشار إليه جنيت بالرجوع إلى الأعمال الأدبية الكلاسيكية مستشهداً بعناوينها الداخلية والتي غالباً ما تحمل اسم البطل أو اسم المغامرة التي يعيشها⁽³²⁾ غير أنه لاحظ بأن التطور الذي عرفته الأجناس الأدبية عامة وعرفه جنس الرواية بخاصة قد أثر على العناوين الفرعية التي ارتبطت بتقنيات الكتابة الجديدة، حيث أصبحت الرواية قائمة على خطة واضحة الأقسام تحوي فصولاً مرقمة معنونة وتتصوي تحتها عناوين أخرى، تمكن من التمييز بين الأقسام، وقد وضع جنيت نفسه الوظيفة الرئيسية التي تسند لهذه العناوين الداخلية والمتمثلة في الوظيفة الوصفية التي تتحقق من خلالها العلاقة التواصلية بين القارئ والنص. وعليه، يمكن لمتصفح الرواية أن يتبين أولاً هيكلها الخارجي ويعرف مسبقاً محتوى كل فصل على حدة.

و"البيت الأندلسي" من هذه الروايات الجديدة التي اعتمد فيها مؤلفها على نسق مميز وذلك بإتباع تقنيات ومعمارية الموسيقى والأغنية الأندلسية.

لقد وظف واسيني هذه المصطلحات كمسميات لأقسام الرواية، حيث نلاحظ بأنها تبدأ باستخبار فتوشية فنوبة فوصلة ليأتي بعدها الفصل الأول والثاني والثالث ثم الرابع وأخيراً الفصل الخامس، ولتوضيح هذه الخطة، يمكن فهرستها كما وردت في نص الرواية على النحو الآتي:

- استخبار ماسيكا.
- توشية مراد باسطا⁽³³⁾.

الفصل الأول: نوبة خليج الغرباء⁽³⁴⁾.

- من أوراق سيدي احمد بن خليل المدعو "غاليليو".
- الورقة الأولى: المحروسة شتاء 157.
- الورقة الثانية: المحروسة، خريف 1573.
- الورقة الثالثة.

الفصل الثاني: وصلة الخيبة⁽³⁵⁾.

- من أوراق سيدي احمد بن خليل المدعو غاليليو.
- الورقة الرابعة، صيف 157.
- الورقة الخامسة.
- الورقة السادسة شتاء 1575.

الفصل الثالث: أسرار المخطوطة القديمة⁽³⁶⁾.

- من أوراق احمد بن خليل المدعو غاليليو.
- الورقة السابعة، شتاء 1575.
- الورقة الثامنة.
- الورقة التاسعة.
- الورقة العاشرة.

الفصل الرابع: في مهب الرماد⁽³⁷⁾.

- من أوراق مارينا بلاثيوس بن خليل.
- الورقة الحادية عشرة.
- من أوراق حفيد لالة سليمان.
- الورقة الثانية عشرة.

الفصل الخامس: لمسة سيكا الناعمة⁽³⁸⁾.

يتبين لنا من خلال فهرس هذه العناوين التي تحيل إلى متن الحكاية، أن المؤلف قد بنى روايته على أساس خطة متوازنة الأقسام، فبعد استخبار "سيكا" و"توشيه

مراد باسطا" وزع المحكي المتبقي على خمسة فصول: خصص الفصل الأول والثاني والثالث لأوراق سيد أحمد بن خليل وقد بلغ عددها عشر أوراق، وأضاف ورقتين في الفصل الرابع، الورقة الحادية عشرة وهي من أوراق مارينا بلاثيوس بن خليل، والورقة الثانية عشرة وهي من أوراق حفيد لالة سلينا، وجعل الفصل الخامس للمسة سيكا الناعمة وبه تنتهي الحكاية.

وأول سؤال يطرح بعد النظر في هذه العناوين يتعلق بالمصطلحات الموسيقية التي وظفها المؤلف وعلاقتها بمتون هذه الحكاية، وعليه، نشير أولا إلى أنها أُرِفَت بعد ذكرها بهوامش، والتي تعد هي الأخرى من النصوص المصاحبة للحكاية التي بدأت بـ"استخبار سيكا"، يقول المؤلف في تعريف الاستخبار: «قطعة موسيقية أندلسية افتتاحية صغيرة، وهي مقدمة لما سيأتي لاحقا، القصد من ورائها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى، تعزف فرديا بآلة وترية واحدة، أو جماعيا بمختلف الآلات⁽³⁹⁾.

يبدو أن بداية الرواية هي الافتتاحية التي أعلنت فيها سيكا بأنها الساردة التي اجتهدت من أجل تسجيل ما سرده مراد باسطا والذي دونته بعد عمل وجهد كبيرين لنتيبت كل ما ورد في الحكاية، نتبين ذلك من المقاطع التي تتجه فيها إلى القارئ قبل أن تبدأ السرد، تقدم وتعرف بنفسها «أنا ماسيكا وإن شئتم سيكا بنت السبنيولية (...) لم أقم أبدا في البيت الأندلسي ولو يوما واحدا، ولست وريئة لا شرعية، ولا غير شرعية لممتلكاته (...)» القصة معقدة جدا، ولكنني سأحاول أن أفككها لتصبح مستصاغة ومقبولة⁽⁴⁰⁾. ومن ثم فهي من سجلت ما رواة مراد باسطا، ونقلت عنه ما احتفظت به ذاكرته: «أفتح المسجل الرقمي وأترك صوته يختلط بصوت البحر وحكايته بتمزق الأمواج الممتلئة بالمبهم والأسئلة المعلقة، يستمر ساعات طويلة وهو يسترجع خمسة قرون أفلت مثل النجمة المحروقة»⁽⁴¹⁾، وتضيف إلى ذلك إشارتها للمجهود الذي قامت به وهي تبحث عن أسرار المخطوطة: «عندما ذهبت إلى إسبانيا، بحثت في وثائق الاسكور يال ومكتبة طوليدو القديمة عما ذكره غاليليو

عن حياته وعن تهجير المورسكيين والمارانيين وحاولت أن أرسم الحكايات وأقوم المزالق لم تكن كثيرة»⁽⁴²⁾.

والجدير بالملاحظة أن "سيكا" قبل أن تتحول إلى ساردة كانت أول مسرود له فوحدها سمعت وعرفت حكايات مراد باسطا كما رواها، وعلى الرغم من تأكيدها على الأمانة الكبيرة التي تعاملت بها في سرد الحكاية إلا أنها تقول: «لم أضف الكثير وأنا أدون بوفاء كل ما قاله مراد باسطا إلا بعض التدقيقات فيما يتعلق بمعاني لغة الخيميادو»⁽⁴³⁾، وتشرح للقارئ لماذا فعلت ذلك فتقول: «قمت بهذا الجهد لا لأكون كاتبة، فأنا لست معنية بذلك أبدا ولكن لأكون وفيه للرجل»⁽⁴⁴⁾ وتشير في نهاية المقطع لوفائها للرجل "مراد باسطا" الذي جمعتها به علاقة وطيدة تردها في سردها إلى سن الطفولة عندما كانت تلميذة في صف طلابي، قدم من المدرسة في زيارة للبيت الأندلسي: «كان عمي مراد باسطا (كنت أناديه عمي وعندما كبرت قليلا، قال لي ناديني باسمي أجلي) قد شرح لنا قصة البيت الأندلسي»⁽⁴⁵⁾، كما تذكر في مسار الحكاية أنها كانت هي من خلصت المخطوطة من نيران حريق شب في البيت.

وعليه، يتضح من هذا "الاستخبار" علاقة سيكا كساردة بالحكايا التي سردها فبينما كانت غريبة عن حكايا الأولين، بمعنى ساردة خارجة حكايا متباعدة حكايا لكل قصص الشخصيات التي عمرت البيت الأندلسي قبل أربعة قرون بدءاً بقصة غاليليو الروخو الذي بنى البيت الأندلسي لحبيبته لالة سلطانة وصولاً إلى قصة لالة نفيسة فدار زرياب، فإقامة الإمبراطور الخ.

نفهم من ذلك أن رواية البيت الأندلسي قد تشكلت من مجموعة حكايا وانبت على مسارين حكايتين، مسار حكايا الأولين ومسار حكاية مراد باسطا الوريث الشرعي للبيت الأندلسي، وعلى الرغم من نقل الساردة لتاريخ هذه الدار عبر الأسماء التي عبرتها فإنها لا تتظر لمنتها على أنه تأريخ، الأمر الذي نتبينه من قولها: «ليس المطلوب مني أن أكون وفية للتاريخ، لست مؤرخة ولن أكونها ولكن

لقصة الدار وحكايتها، وأكثر من ذلك كله أن أكون في صلب حلم مراد باسطا»⁽⁴⁶⁾.

ولما كانت سيكا في صلب حلم مراد باسطا، -على حد تعبيرها- فقد تحولت إلى ساردة داخلية حكايا متماثلة حكايا لأنها شاركت في قصة نضال مراد باسطا للحفاظ على البيت الأندلسي: «يبدو أنني تورطت في البيت الأندلسي وأصبحت أعرفه أكثر حتى من الذين سكنوه وأقاموا فيه، أو حتى الذين توالوا عليه على مدار أكثر من أربعة قرون»⁽⁴⁷⁾.

وتخلص هذه الساردة في نهاية الاستخبار للتأكيد مرة أخيرة على أمانتها في تعاملها مع المادة المسروقة، تقول: «هذا هو الكتاب بلحمه ودمه وأنيته، لم أضف إليه شيئا من عندي سوى ما رواه مراد باسطا أو ما أوماً به، لم أتدخل إلا بما يساعد على استقامته (...). هذا الكتاب هو حقيقة غاليليو ومأساته وحقيقة مراد باسطا وخيالاته، وحقيقتي أيضا وخوفي أنا التي تبدو غير معنية بما يدور من حولها»⁽⁴⁸⁾.

يتضح من خلال هذه المقاطع المقتبسة من "استخبار سيكا" العلاقة، التي يمكن تسميتها بالعلاقة الوظيفية بين ما قالته سيكا في استخبارها وبين استخبار الموسيقى الأندلسية، فإذا كانت وظيفة الاستخبار شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى، فإن وظيفة هذه الساردة في استخبارها توضيح علاقتها بالبيت الأندلسي، وبمراد باسطا وعلاقتها، بخاصة، بالسرد وتموضعها بين كل الساردين بدءاً بغاليليو الذي كتب المخطوطة إلى والد مراد باسطا، فمراد باسطا نفسه وصولاً إلى سيكا وبحثها واكتشافها لآخر ورقتين في المخطوطة، ورقة لالة مارينا ابنة غاليليو وورقة حفيد سيلينا ومعايشتها لنضال هذا الوريث الشرعي للمحافظة على البيت الأندلسي وخيالاته حتى موته وتكفلها بدفنه في مقبرة ميرامار مع أجداده.

تلتقي هذه الإضاءة التي قدمتها سيكا في استخبارها في وظيفتها مع الاستخبار الموسيقي، فاستخبارها فيه شد لانتباه القارئ وإغراء بمتون الحكايا وخلق لفضول معرفة حقيقة البيت الأندلسي.

ويرد بعد "استخبار ماسيكا"، "توشية مراد باسطا" فيعود المؤلف ثانية إلى الهامش ويشرح معنى التوشية: «التوشية كما يبدو من اسمها مقطوعة زائدة عن النظام الموسيقي العام، لها وظيفة إيقاعية تجميلية، القصد من ورائها الاستراحة واستعادة الأنفاس، والتحضير الموسيقي لما سيأتي من بعد»⁽⁴⁹⁾.

نلاحظ أن مراد باسطا لم يطل كثيرا في توشيته، ومن خلالها يبدو أنه يأخذ هو نفسه، استراحة قبل البدء في السرد كما يعطي للقارئ استراحة ليستوعب من خلالها الأسباب التي دفعت به للتفكير في سرد قصة البيت الأندلسي ومن خلالها قصته.

ويظهر من تسميتها بأنها تلتقي مع التوشية الموسيقية في عدة نقاط تشابه نحاول تعيينها من خلال ما ورد فيها.

والجدير بالملاحظة، أنها تبدو زائدة عن النظام النصي الذي انبت عليه الرواية وبخاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار استخبار ماسيكا الذي شرحت فيه ما يقدم للموضوع، واعتباره بذلك افتتاحية وبخاصة أنها أحالت القارئ إلى "مراد باسطا" كسارد أول، أخذت عنه الحكاية، ولأننا نقرأ في التوشية الإشارة نفسها فيبدو للقارئ أنها زائدة لأنه سبق وعلم بأن "مراد باسطا" هو من سرد هذه الحكايا ولكنها تختلف من جهة وظيفتها حيث يبدو جليا أن "مراد باسطا" قد استعاد أنفاسه قبل البدء بالسرد، وقد عبر عن ذلك عندما قال مخاطبا سيكا: «تدفعيني للحديث كمن يدفع سيارة معطلة، تتمايل، تهدد، ولكنها عندما ينطلق محركها، تتدلع كقذيفة، بحيث لا قوة في الدنيا توقفها عن جنونها، هذا هو أنا بالضبط، بدأت ولا أدري كيف سأوقف هذا الهدير»⁽⁵⁰⁾.

وتتجلى الاستراحة التي أخذها "مراد باسطا: من جهة أخرى على مستوى خفوت وتيرة السرد، الذي تباطأ نتيجة لتقاطعه مع الوصف الذي استعان به السارد لنقل انطباعاته وتأملاته للقارئ، فتبدو التوشية وقفة سردية يفتح من خلالها مراد باسطا فسحة للتأمل فيما مضى من عمره وحياته التي تسري من بين يديه ويحاول أن يعبر عنها بلغة شاعرية حزينة، ويلخص تجربة الإنسان عامة كحكيم أدرك معنى الحياة من ذلك قوله: «عندما يداهمنا العمر بقسوة نجد في الكف المفتوحة حفنة من الهواء الساخن، وبقايا خطوط جلدية، ترسم تفاصيل حياة اندثرت بسرعة وكأننا لم نعشها أبداً، وحاذيناها فقط، وحين أشياء مبهمّة لا نعرف أسرارها نكتفي بحبها ونمضي ونحن لا ندري لماذا؟»⁽⁵¹⁾.

وعليه، نفهم سبب خفوت السرد في هذه التوشية التي لا ينقل السارد من خلالها أحداثاً بل يقدم انطباعاتها ليكشف عن أثرها في نفسه بعد عمر يراه قد تبدد وتحول إلى رماد فيقول: «أكثر من ثمانين سنة مرت عليّ وكأنّها لفحة ريح ساخنة» ليخبر القارئ بعد ذلك بما أدركه وفهمه: «عرفت الآن لماذا؟»⁽⁵²⁾، كان جدي غاليليو الروخو الموريسكي الضائع يلح على البقاء ولو في هيئة خادم ملتصقا بحجارة البيت الذي بناه بأنامله مثل الذي يعرف نوبة أندلسية على تلوينات طبوعية مختلفة: رمل المايه، زيدان، سيكا، جاهاركا، موال، مزوم، عرق، غريب البيوت في هذه البلاد، كانت تعزف ولم تكن تبني»⁽⁵³⁾.

ونلاحظ بأن السارد يكرر للقارئ بأنه فهم، من ذلك «أفهم الآن لماذا أنسحب الذين كنت أحبهم بسرعة نحو الموت»⁽⁵⁴⁾، ويضيف في مستوى آخر: «أدرك أيضاً لماذا انسحبت الشمس مبكراً (...) لا اعتقد أن الشيطان هو من خان الأمانة (...) وليس هو من عمق سحر غواية التفاحة في عيني حواء»⁽⁵⁵⁾.

وبعد أن يعرض السارد خلاصة ما استوعبه من حياته وتجربته يعلن للقارئ أنه لم يبق من عمره الكثير: «ربما رمشة عين... خفقة قلب... همسة... لمسة... ثوان (...). وسيكون الطلب كبيراً وربما مستحيلاً»⁽⁵⁶⁾ ويأتي ليخبر بأنه قرر الكتابة:

«احتاج اليوم وأنا أملأ الفجوات البيضاء التي بدأ يأكلها نداء القلب، والرجع البعيد وداء الخرف، إلى أن أدون شهوتي المتقدة، وأكتبها قبل فوات الأوان، تماما مثلما فعل أجدادي الأوائل»⁽⁵⁷⁾، وفي هذا المستوى يعود مراد باسطا ليكرر ما سبق وأن ذكرته سيكا في استخبارها ولكن من وجهة نظر أخرى، إنها وجهة نظر خيبة الأمل التي عرفها في نضاله من أجل الحفاظ على البيت الأندلسي ولهذا يذكر من سبقه للكتابة قبلا، وكأنها كانت الأمل الوحيد المتبقي: «لقد فعل ذلك جدي الأول غاليليو الروخو، تبعته ابنته مارينا (...) وتبعها سيلينا التي عاشت خراب التبدد والخوف ثم تتالى أفراد السلالة (...) كانت الصدفة الغريبة... ربما كنت آخر من عرف العلامة، وحفظ السرد بعد أن اندثر الجميع»⁽⁵⁸⁾.

ويعتمد المؤلف على صيغة التواتر ويستعين بتقنية السرد المكرر ليؤكد على رغبة مراد باسطا في الكتابة، «بقي لي شيء واحد وعظيم، حقي في الاستقامة والكتابة مثلما فعل السابقون (...) كانوا كلما أظلمت الدنيا في عيونهم يعودون نحو أقلامهم، وتنتهي التوشية كما بدأت بخفوت سردي، يُشعر القارئ بالاستراحة التي أعطيت له قبل بدء الحكاية.

وتتطلق الحكاية من فصلها الأول بعد استخبار "ماسيكا" و"توشية مراد باسطا" ويعنون الفصل بـ "توبة خليج الغرباء" ويشرح المؤلف كما فعل قبلا مفهوم النوبة: «مقام موسيقي أندلسي معروف، هناك عدد معين من النوبات جاء بها المورسكيون واليهود أثناء عمليات التهجير القسري في القرنين السادس عشر والسابع عشر نحو بلاد الغرب وغيرها، الكثير منها موجود متوارث عن طريق السماع، لكن الكثير منها ضاع»⁽⁵⁹⁾.

ويبدو ارتباط العنوان بالمتن واضحا، وذلك لأن القارئ لا يقف في هذا الفصل على مقام/حدث بعينه وينتقل به السارد من مقام قصة إلى أخرى، وبينما يبدأ من حاضره، الذي يرتبط بشخصية "موح الكارنيل" أو الحاج كما يسميه الأقرباء⁽⁶⁰⁾ الذي كان يسكن في البيت الأندلسي وينتقل منه إلى قصة سارة عشيقته، ومن

خلالها يدخل سليم حفيده ليعود بعد ذلك للمخطوطة وقد احتلت مقام الشخصية الأكثر حضوراً في الحكايات وقد ساهمت في أغلب التحولات التي عرفها مسار الحكاية، ومن خلالها كان ارتداد السارد إلى ماضي جده غاليليو وجدته لالة سلطنة، وتعود به ذاكرته إلى عطر الياسمين الذي كان يقوم بتقطيره جده، وسمي بعطر "لالة سلطنة" وكان يهديه لأحبه، ومن خلال قصته يرتد راجعاً من ذلك الماضي البعيد إلى ماضي جده والد أبيه الذي فتح دكان عطور لالة سلطنة، وكان خليج الغرباء بمثابة واجهة الفضاء الذي تنتقل منه الذاكرة إلى فضاءات أخرى.

وعليه، يتبين للقارئ بأن نوبة خليج الغرباء لا تستوقف القارئ عند حد قصة بعينها وينتقل فيها من مقام إلى آخر ولذلك يستغل المؤلف المفارقات الزمنية التي تمكنه من الانتقال من إحداهن إلى أحداث أخرى ينتج عنها تركيب زمني يخلقه توالد الحكايا الذي يرتبط بدخول الشخصيات سرح الأحداث بدأت بـ (موج الكارتيل / فـ: سارة/ فـ: سليم)⁽⁶¹⁾ ولهذا تكثف الأحداث وتتراكم القصص ومن ثم ينتقل السرد الذي بدا خافتاً في التوشية إلى سرد سريع يسعى من خلاله السارد إلى بلوغ أكبر عدد من الأحداث قبل أن ينتقل إلى حكايا الماضي، التي تضمنتها أوراق جده غاليليو الروخو.

ويعود المؤلف إلى أوراق سيد أحمد بن خليل غاليليو ونلاحظ بأنها شكلت بمثلها أكبر حجم من نص الرواية عشر أوراق كتبها غاليليو ورقة لسيلين كتبها عن والدتها مارينا وأخيراً ورقة حفيد لالة سيلينا.

تستوقف القارئ هذه الأوراق التي جعل لها المؤلف عتبات تمكن القارئ من فهم متونها، بل وتعطيه فكرة عن مضمونها قبل أن يبدأ القراءة.

واللافت للانتباه أنّ المؤلف قد أشار أولاً إلى أنّ القارئ سيتعرض لأوراق غاليليو ولهذا يضع العنوان الداخلي الشامل: «من أوراق سيد أحمد بن خليل المدعو "غاليليو"»⁽⁶²⁾، ويفهم القارئ من الهامش الذي جاء تحت هذا العنوان، أنه كتب على أول أوراق المخطوطة.

وعليه نفهم بأن هذا هو المستوى الذي عادت فيه الساردة إلى المخطوطة وأوراقها، كما نلاحظ بأن الساردة "سيكا" هي التي وضعت الهوامش التي تشرح فيها وتصف ما ورد في هذه الأوراق، ولهذا يكون الهامش الأول لأول ورقة في المخطوطة، فتبدأ "سيكا" بوصفها وكأنها تقدم للقارئ عتبة غلاف تلك الأوراق: "كتب على الورقة الأولى بالخط الأحمر المغربي (...) ثم كتب تحتها التاريخ الميلادي، شتاء ١٥٧٠ بخط أحمر أيضا لكي يصبح بارزا .."⁽⁶³⁾ وتنتقل في الهامش الثاني للتعريف بغاليليو الذي أشير إلى اسمه بالرقم المكرر في الهامش للإحالة : ١٨⁽⁶⁴⁾ ثم تنبه القارئ إلى التشويه الذي عرفه اسمه على السنة الإسبانيين بسبب اللكنة التي في ألسنتهم وهو التحريف الذي تمثل له بأسماء غيره من العرب تستشهد ببعضها ثم تحيل القارئ إلى كتاب "ميمون البيلنسي" الموسوم بعنوان: "ترحيل الخلف نحو بلاد السلف" وتذكر أنه احتوى في منته إشارة إلى السيد أحمد بن خليل وعليه يدرك القارئ قيمة الهامش الذي كان بمثابة المرجعية التاريخية التي اعتمدت عليها "سيكا" للإحالة إلى ما ورد في التاريخ، ويثبت ما رواه "غاليليو الروخو" في أوراقه.

ونقرأ بعد الورقة الأولى عناوين كل الأوراق مرتبة حسب تتابعها من الورقة الأولى إلى الورقة العاشرة، تبعت في كل مرة بملخص عن مضمونها، والجدير بالملاحظة أنه يمكن جمعها للحصول على ملخص شامل لكل الأوراق وتقاديا للتكرار نظرا لكثرة عددها، سنعمد في تحليلنا للتمثيل بما ورد في الورقة الأولى:

" الورقة الأولى

المحرسة شتاء ١٥٧٠^(١٩)

وفيها ظروف اعتقال سيد أحمد بن غاليليو الروخو، وطرده من حاضرة غرناطة الجريحة وترحيله إلى منافي وهران بعد موقعة البشرات وتعدي محاكم التفتيش المقدس على حرمة جسده ولقاؤه مع مالك روحه ومنفذه الكاهن الطيب "أنجيلو ألونصو"⁽⁶⁵⁾

ويبدأ بعد هذا الملخص متن المحكي ونلاحظ أن المؤلف قد قسمه إلى قسمين ورقمهما للفصل بينهما، ولهذا كان الرقم (01) أعلى المتن كفواصل بينه وبين الملخص. وبعد ثلاثة أسطر لا أكثر يرد الهامش الذي يظهر أنه يشغل نصف المساحة المتبقية، ويتضح بأنه الهامش المرقم برقم (١٩) وقد وضع عند نهاية التاريخ بعد رقم الورقة ليحيل القارئ إلى مكان وتاريخ كتابتها: المحروسة شتاء بتاريخ ١٥٧٠.

كما يتبين للقارئ بأن "سيكا" هي فعلاً واضحة الهامش، ولهذا ورد اسمها آخره بين قوسين. وعليه تبدأ سيكا بالإشارة إلى الصعوبة التي واجهتها في ترتيب هذه الورقة لأنها جاءت مفصولة عن بقية الرحلة الأولى لـ "غاليليو"، كما تذكر بأن الورقة كانت مكتوبة بلغة الخيمادو وتشير إل أن الثقوب التي خلفتها دودة الورقة لم تأكل إلا قليلاً من جنباتها، ولهذا بقي خطها واضحاً مقروءاً وبأن فضل ترجمتها إلى اللغة العربية يعود إلى "سليم" حفيد "مراد باسطا" وعليه نتقدم له بالشكر.⁽⁶⁶⁾ وتتوالى أوراق غاليليو الروخو على المنوال نفسه، حيث يسبق المؤلف كل واحدة منها بعد تحديد رقمها بملخصها، لكننا نلاحظ بأن الساردة لا تهتمش لكل الأوراق، حيث اختفى بعد أول ورقتين وعادت لاستخدامه في آخر ورقتين لتقدم للقارئ مجموعة معطيات حولهما، فتخبره أولاً بتفردهما، وبأنها كانت هي من عثرت عليهما في متحف باريس، بينما كانت تبحث عن المخطوطة الضائعة فتذكر بأن الورقة الحادية عشرة لم تكتبها مارينا وإنما سيلينا الحفيدة وعنوانها كذلك لأنها تتحدث عن "مارينا" وتشير إلى يقينها من هوية كاتبها بينما تذكر شك "مراد باسطا" فيها.⁽⁶⁷⁾

وأما هامش الورقة الثانية عشرة فتبدأه "سيكا" بالإشارة إلى مجهولية كاتبه الذي لم يضع اسمه على الورقة، لكنها تذكر بأنها فهمت من محتواها ما يحيل إلى أن كاتبها كان من أصحاب البيت الأندلسي، ثم تنتقل للحديث عن مضمونها الذي أشار فيه صاحب الورقة إلى تحول البيت الأندلسي إلى قصر بعد أن نزعت مقصورته

وأضافت له "خداوج العمياء" طابقاً، بالإضافة إلى اختصار والدها "الخنزاجي" حدائقه لبناء مخازن كان يستعملها لمصالحه التجارية.⁽⁶⁸⁾

ويرد بعد ذلك الفصل الخامس المعنون بـ : "لمسة سيكا الناعمة"، وعليه تكون بداية الرواية باستخبارها وتنتهي بلمستها، وبينما يتوقع القارئ أن تكون هي الساردة، يأخذ "مراد باسطا" الكلمة ويرتد بذاكرته لسرد قصة حريق البيت الأندلسي وتخليص "سيكا" للمخطوطة من النيران، إل أن يصل خبر قرار إخراجه من البيت وانتقاله إلى سكنه الجديد، ليختم سرده بمشهد تدمير البيت، قتله أو موته لتبقى صورة "سيكا" آخر ما تحدث عنه.

وتختتم الرواية بوضع المؤلف لأسماء ثلاثة بلدان « فرنسا، الجزائر، إسبانيا شتاء 2010 »⁽⁶⁹⁾ وهو بذلك يحيل إلى أماكن وتاريخ كتابتها.

وآخر عتبات البيت الأندلسي الهوامش التي صاحب المتن، وكانت ذات وظيفة مفيدة، لأنها وضعت لإلقاء الضوء على ما يمكن أن يتصور الكاتب غموضه بالنسبة للقارئ، فيعود للهوامش من أجل الشرح أو التعريف أو الترجمة أو رد الكلمة الغامضة إلى لغتها الأصلية، من ذلك إحالة القارئ للتعريف ببعض الأعلام المذكورين مثل بن بلة ومحمد خميستي وحاكم الجزائر الفرنسي وبعض الحكام العثمانيين... إلخ بالإضافة إلى شرح بعض الكلمات الإسبانية مثل "فالسو" و"باسطا" إلخ، وغيرها مما ذكر آنفاً. والملاحظ أنها كانت ضرورية توخى الكاتب من خلالها الإيضاح وإزالة كل غموض يمكن أن يعرقل القارئ.

وعليه تكون رواية "البت الأندلسي" شبيهة في جانبها الفني وتقنيات كتابتها بفن العمران الذي يحتاج المهندس فيه، بالإضافة إلى الموهبة والذوق الفني، إلى علم في الهندسة لضمان أسس عمرانه.

يبدو لي أن "واسيني الأعرج"، من خلال متابعتي لرواياته الأخيرة قد تحول إلى عالم بفن كتابة الرواية، وقد صقل بعلمه موهبته الفذة، وربما يمكن أن أقول إنه تحول من كاتب مبدع إلى كاتب عالم بفن الكتابة.

- * - تختلف النشوة التي نتحدث عنها عن "لذة النص" التي تحدث عنها "رولان بارت"، وبخاصة لأنه يردّها إلى اللذة التي يكتب فيها المؤلف ويتساءل إن كانت تضمن له متعة القارئ، هذا الأخير الذي يبحث عنه، ولا يعرف أين يجده. وعندئذ يخلق فضاء متعة أو لذة. وللرجوع إلى هذه الفكرة يمكن الرجوع إلى كتابه: "لذة النص"، منشورات سوي، 1973، ص ص 11-12.
- 1- واسيني الأعرج، البيت الأندلسي [memorium]، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2010 ص24.
- 2- المصدر نفسه، ص47.
- 3- المصدر نفسه، ص49.
- 4- المصدر نفسه، ص450.
- 5- السيوطي: **الإتقان في علوم القرآن**، دار الكتب العلمية: بيروت، ط2، ج2، 1991، ص231.
- 6-Gérard Genette, **Seuils**, éd. Seuil, Paris, 1987, p. 65.
- 7 -voir : Charles Grivel, Production de l'intérêt romanesque, Paris, La Haye, Mouton, 1973, p.173.
- * - Gérard Genette, **Palimpsestes**, ed. seuil, Paris, 1982.
- ** - Gérard Genette, **Seuils**, ed. seuil, Paris, 1987.
- *** - Gérard Genette, **introduction à l'architexte**, ed. seuil, Paris, 2004.
- **** - خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، التكوين للنشر والتوزيع، 2007.
- 8- عبد الحق بلقايد، **عتبات جبرار جنيت من النص إلى المناص**، دار العربية للعلوم للاختلاف 2008، ص13.
- 9- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 10- ينظر: محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010 ص63.
- 11- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 12- محمد القاضي وآخرون، **معجم السرديات**، ص463.

- 13- الرواية، ص الغلاف.
- 14- الرواية، ص 391.
- 15- الرواية، ص 396.
- 16- الرواية، ص 424.
- 17- الرواية، ص 93.
- 18- الرواية، ص 64.
- 19- الرواية، ص 161.
- 20- غلاف الرواية.
- 21- غلاف الرواية.
- 22- غلاف الرواية.
- 23- عبد الحق بالعباد، عتبات (جبرار جنبيت من النص إلى المناص)، ص 107.
- 24- واسيني الأعرج، "جملكية رابيا"، أسرار الحاكم بأمره ملك ملوك العرب والعجم والبربر ومن جاورهم من ذوي السلطان الأكبر، حكاية ليلة الليالي، منشورات الجبل، 2011، ص 5.
- 25- الرواية، ص 5.
- 26- محمد القاضي وآخرون، معجم السريدات، ص 324.
- 27- الرواية، ص 31.
- 28- الرواية، ص 43.
- 29- الرواية، ص 202.
- 30- الرواية، ص 338.
- 31- الرواية، ص 339.
- 32- الرواية، ص 7.
- 33- الرواية، ص 27.
- 34- الرواية، ص 35.
- 35- الرواية، ص 103.
- 36- الرواية، ص 198.

- 37- الرواية، ص 311.
- 38- الرواية، الصفحة نفسها.
- 39- الرواية، ص 7.
- 40- الرواية، الصفحة نفسها.
- 41- الرواية، ص 7.
- 42- الرواية، ص 9.
- 43- الرواية، ص 17.
- 44- الرواية، ص 24.
- 45- الرواية، ص 7.
- 46- الرواية، ص 22.
- 47- الرواية، الصفحة نفسها.
- 48- الرواية، ص 24.
- 49- الرواية، ص 27.
- 50- الرواية، ص 28.
- 51- الرواية، ص ص 28-29.
- 52- الرواية، ص 28.
- 53- الرواية، ص 32.
- 54- الرواية، ص 31.
- 55- الرواية، الصفحة نفسها.
- 56- الرواية، ص 30.
- 57- الرواية، الصفحة نفسها.
- 58- الرواية، ص ص 30-31.
- 59- الرواية، ص 36.
- 60- ينظر: الرواية، ص 38.
- 61- ينظر: الرواية، ص ص 54-55.

- 62- الرواية، ص 61.
- 63- الرواية، الصفحة نفسها.
- 64- الرواية، الصفحة نفسها.
- 65- الرواية، ص 63.
- 66- الرواية، الصفحة نفسها/الهامش.
- 67- ينظر: الرواية، ص 391.
- 68- ينظر: الرواية، ص 413.
- 69- ينظر: الرواية، ص 455.