الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العاليّ والبحث العلميّ

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

جماليات التّجريب في رواية:" ليالي إيزيس كوبيا– ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج

مذكّرة مقدّمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر في الدراسات الأدبيّة

تخصص: أدب جزائري

مقدمة من قبل:

الطالبة: ريمة شرايرية

تاريخ المناقشة: 2019/07/08

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
عبد العزيز العباسي	أستاذ مساعد أ	رئيسا	**جامعة 8 ماي 1945 قالمة**
علي طرش	أستاذ محاضر ب	مشرفا	**جامعة 8 ماي 1945 قالمة**
أسماء سوسي	أستاذ محاضر ب	ممتحنا	**جامعة 8 ماي 1945 قالمة**

السنة الجامعيّة: 2019/2018

شكر وتقدير:

أتقدم بعبارات الشكر والامتنان لله عز وجلّ

ثم الوالدين الكريمين

وكذا الأستاذ المشرف على صبره ونصائحه القيّمة، وأعضاء اللّجنة الموقرة.

دون أن أنسى أخي الذي كان نعم السّند.

مقـدمة:

مقدّمة:

إنّ العلاقة القائمة بين الفنِّ والإنسانِ هي علاقة متشابكة ومعقّدة، تبدأ من أبسط حلقاتها وهي الإحساس بالجمال، وباعتبار أنّ الأدب فنّ من هذه الفنون فهو يخضع للتّأثر والتّأثير في النّفس البشرية ومنه في المجتمع، ومعلوم أن المجتمع في ديناميكية دائمة يسعى من خلالها إلى التّجديد ونبذ التّقليد، وهذا مايدفع بالأدب عامّة والرّواية خاصة إلى نهج هذه السّيرورة. وبذلك سلكت الرّواية الجزائرية المعاصرة على غرار الرّواية العالمية مسلكا حداثيا، ألغت فيه كل المؤثّرات والقيود الكلاسيكية التي أثقلت كاهل الرّوائي التّقليدي متجاوزة إياها إلى نوع جديد ومفاهيم وخصائص حديثة في جنس الرّواية تحت مسمّى "التّجريب الرّوائي".

لذا كان ميلنا للرّواية كبيرا لما تعرضت له من تطورات، ولما تحويه من قيم إنسانية وجمالية حتى تجاوزت بمحمولاتها معظم الأجناس الأدبية في تعبيرها عن المجتمع بكل تفاصيله، فوقع اختيارنا على موضوع جماليات التّجريب في رواية:" ليالي إيزيس كوبيا – ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية –" لواسيني الأعرج، لعدّة أسباب منها:

-غزو الرّواية الجديدة واكتساحها للسّوق الأدبية، متجاوزة بذلك باقي الأجناس الأخرى.

– رغبتنا في الوقوف على الآليات الحداثية المنتهجة من قبل الروائي الجزائري المعاصر التي أضفت على الرّواية مسحة جمالية تجاوزت المألوف، بل إنّ كل رواية جديدة، تدهش القارئ بأساليب جديدة مغايرة إنْ على مستوى البناء أو الأسلوب.

– كذلك، ميولنا لكتابات الرّوائي الجزائري واسيني الأعرج، التي حظيت مؤخرا بتتويج تجريبي، مؤسّسٍ لسرد جزائري جديد، وكذا ثرائها بزخم معرفي، يتطلّب الكثير من القراءات النّقدية.

أما فيما يخص الأهداف المراد تحقيقها، فتتلخّص في محاولة الوقوف على ظاهرة التّجريب، وما أضْفاه هذا المصطلح من جماليات على الرّواية الجزائرية المعاصرة، والرّواية موضوع الدّراسة خاصة.

ومن هنا ارتأينا أن نحاول في دراستنا البحثية، الإجابة على الإشكال الرّئيس المتمثّل في: ما التّجريب الرّوائي؟ ومالجماليات التي حقّقها في الرّواية الجزائرية المعاصرة؟ وكيف تجلى ذلك عند واسيني الأعرج؟

وهذا يقودنا إلى طرح إشكالات منبثقة عنه منها:

- ما الدّوافع التي أخذت بالرّوائي الجزائري إلى كسر قيود التّقليد والتّوجه إلى معانقة الحريّة، محاولا الابتعاد عن القالب الرّوائي الجاهز الذي فرض عليه؟
- هل استطاع التّجريب أن يحقّق ملاذا جماليا للرّواية الجزائرية المعاصرة؟
- ماذا أضاف التّجريب للرّواية الجزائرية، ولرواية ليالي إيزيس كوبيا خاصة؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وضعنا خطّة تتكون من مقدمة ومدخل وفصلين تطبيقيين، وختمناهما بخاتمة، كما يأتي:

مقدمة: تناولنا فيها لمحة عامّة عن الموضوع وشرَحنا أسباب اختيار الموضوع، وأهدافه وكذا المنهج المعتمد والصّعوبات التي واجهتنا.

أما المدخل: فعنوناه ب: "في الجمالية والتجريب"، ويمثّل الإطار النّظري لدراستنا، وقد تطرّقنا فيه إلى المفاهيم النّظرية لكل من الجمالية والتّجريب، ثم التّجريب الرّوائي عموما، ثم التّجريب في الرّواية الجزائرية.

والفصل الأول: وقد وُسم بجماليات العتبات في رواية "إيزيس كوبيا" للرّوائي الجزائري "واسيني الأعرج"، حيث تناولنا فيه مفهوم العتبات، وملامح التّجريب في كل من: الغلاف الأمامي للرّواية الذي تضمّن "العنوان، والصّورة، والألوان، واسم المؤلف" والغلاف الخلفي. ثم قمنا بدراسة تحليلية للفصول الداخّلية للرّواية، وكذا الهوامش، وأشرنا إلى أهم الملامح التّجريبية

فيها، وغايتها الجمالية، لننتهي بدراسة الصورة الفوتوغرافية لبطلة الرواية "مي زيادة" خاتمين بها الفصل الأول.

أما الفصل الثاني: فقد جاء بعنوان: جماليات المتن في رواية "ليالي إيزيس كوبيا"، حيث كان التركيز فيه على: تداخل الأجناس الأدبية من "شعر ومخطوط ورسالة وخطابة"، وتعدّد لغوي، ثم تشظي الزمن، ونُنْهيها بالتكرار.

أما الخاتمة: فكانت حوصلة لما تم التطرق إليه في الدّراسة النّظرية والتّطبيقية.

اعتمدنا في تحليلنا لهذه الرواية على المنهج السيميائي، والوصفي التحليلي، لملاءمة أدواته محتوى هذا النّص الروائي.

وقد وظفنا في بحثنا هذا مجموعة من المراجع التي رأيناها ضرورية، لأنها تعالج موضوع التّجريب بإسهاب، أهمّها:

- لذّة التّجريب الرّوائي لصلاح فضل.

- الأدب التّجريبي لعزّ الدّين المدني.

- أنماط الرّواية العربية الجديدة لشكري عزيز ماضي.

- تحوّلات الخطاب الرّوائي، "آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب" لحفناوي بعلي.

وخلال رحلة بحثي عن المراجع صادفت مجموعة من الدّراسات السّابقة أهمّها:

-رسالة ماجستير للباحث جمال بوسلهام، وقد حملت عنوان: "الحداثة وآليات التّجديد والتّجريب في الخطاب الرّوائي الجزائري، حارسة الظّلال ل: واسيني الأعرج أنموذجا"

- أطروحة دكتوراه للباحث رحّال عبد الواحد والتي عنونها ب: "التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري".

وقد لاحظنا أن كلّ هذه الدّراسات التي سبقت هذا الموضوع، لم تتطرق إجمالا لإبراز جماليات التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، كما تنعدم أي دراسة تجريبية لهذه الرّواية على حد علمي.

وككلّ بحث، مرَرْتُ بمجموعة من الصُّعوبات والعوائق التي وقفت بيني وبين التعمّق والتّوغّل في هذه الدّراسة من بينها:

- ندرة المراجع بمكتبتنا حول هذا الموضوع، وصعوبة التّنقّل من أجل اقتناء بعض المراجع التي ارتأينا أهميّتها وضرورة اعتمادها في بحثي هذا، مثل كتابات "بوشوشة بن جمعة"، التي حاولنا الحصول عليها بشتى الطّرق وللأسف لم يسْعفني الحظّ في ذلك.
- وكذا ضيق الوقت.

في الأخير، أشكر الأستاذ المشرف على جهده، وكذا اللّجنة المحترمة لقبولها مناقشة الموضوع. إن أخطأت فمن نفسي، وإن أصبت فبتوفيق من الله.

مدخل: في الجمالية والتّجريب

1ـ مفاهيم وتصوّرات.

1.1 مفهوم الجمالية.

2.1 مفهوم التّجريب.

3.1 مفهوم التّجريب الرّوائي.

2ـ التّجريب في الرّواية الجزائرية.

تنتهج الرّواية الجزائرية المعاصرة على غرار باقي الأجناس الأدبيّة صراعات وتحوّلات أدخلتها زُمرَة التّجديدِ، قاطعةً بذلك شوطا كبيرا نحو التّحرّرِ من الكْلاَسيكي والتَّقليدي، إذ اقتحم الكاتبُ الجزائري غمارَ التَّجربة الحداثية، فصار راهنيا وواقعيا، يكتب حسب الظّروف وبأسلوب منفرد، وسلك سبلا جديدة تختلف عن سابقتها، ولعل أهمّ هذه السُّبل ما عُرِفَ بالتّجريب، الذي يمثّل أبرز مظاهر جماليات السّرد الرّوائي الحديث.

يتكوّن مدخلنا هذا من جهاز مفاهيمي يُشكِّله مصطلحان أساسان هما: الجمالية والتّجريب، وقد انبثقت عنهما جملة من التّساؤلات المتداخلة أهمّها: ما المقصود بالجمالية؟ وما التّجريب؟ وفيما يتمثل التّجريب الرّوائي؟ وماهي أبرز ملامح الرّواية التّجريبية الجزائرية؟

1- مفاهيم وتصوّرات:

1.1 مفهوم الجمالية:

يطرحُ المتلقّي أثناء قراءته لنص أدبي ما العديدَ من التّساؤلات، لعلّ أبرزها: ما الذي يُميِّز نصا عن غيره من النّصوص الأدبيّةِ الأخرى؟ ليصل في النّهايةِ إلى أن جماليةَ النّصِ هي المعيار الأصدق للحكم بأفضلية نصٍّ على آخر، فالبعد الجمالي للأدب هو الذي يجعل من الأدب أدبا، فما المقصود بالجمالية؟

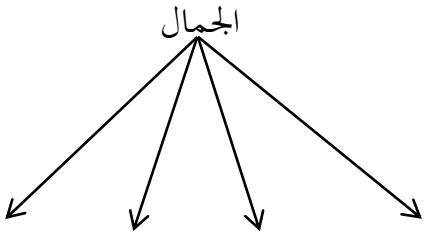
1.1.1 لغة:

ورد في لسان العرب، في مادّة "**جَمَلَ**": «**الجمالُ: مصدر الجميلُ، والفعل جَمُلَ، وقوله عزّ وجلّ: " وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ"، أي بهاءٌ وحسنٌ...الجمال**

والحسن يكون في الفعل والخُلق، وقدْ جَمُل الرّجل بالضّم، جمالا، فهو جميل...والتّجمُّل: تكلّف الجميل...»[1].

وجاء في أساس البلاغة للزّمخشري، في مادة "جمل": «**فلان يُعاملُ النّاسَ بالجميلِ، وجاملَ صاحبه مُجاملة...وعليك بالمدارة والمجاملة مع النّاس...وإذا أصبْتَ بنائبةٍ فتجمَّلْ: أي تصبَّرْ...وقالت أعرابية لابنتها: تجمَّلي وتعفَّفِي...ورجلٌ جَماليٌ: عظيمُ الخُلُق...**»[2].

من خلال المفهومين السّابقين، نستنتج أن الجمال لا يقتصر على الشّكل فقط، وإنّما يتجاوزه لأمور معنوية أسمى تتمثّل في:



فالجميل هو ما يبعث فينا السّرور واللّذة والإثارة سواء تعلّق الأمر بالجانب المادي أو المعنوي.

2.1.1 اصطلاحا:

ارتبط الجمالُ قديما بالمباحث الفلسفيةِ، ومن أهم الفلاسفة الذين ناقشوا قضيةَ الجمال، أفلاطون إذ اتخذ الجمالُ عنده منحى صوفيا فيرى بأنّه: «**أسمى من هذا العالمِ ولابدّ لنا كي**

[1]–أبي الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مادّة "جمل"، دار صادر، بيروت، المجلّد الحادي عشر، ط3، 1414هـ/1994م، ص126.

[2]– أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزّمخشري: أساس البلاغة "معجم في اللّغة والبلاغة"، مكتبة لبنان، ط1، 1996، ص63.

نتحسّس بالجمال العميق في الأشياء من التّقرب من المثاليات»[1].

ربط أفلاطون الجمال بفلسفته عن عالم المثل مما جعل منه قيمة مطلقة.

ويتّفق أرسطو مع أستاذه أفلاطون في كون الجمال مرتبط بالعقل، إلّا أنّه يختلف معه في كون الجمال المطلق يعادل عالم المثل، ويربطه بالواقع إذ يرى أنّ: «**التّناسق والانسجام والوضوح من أهمّ خصائص الجميل، فالجمال إذا موجود على نحو موضوعي وفي الأشياء والموجودات، وهكذا فإنّ هناك جمالا حقيقيّا في هذا العالم وهو مصدر وعينا الجمالي**»[2].

أما ديكارت فيتساءل عن معنى الجمال ويجيب في الوقت ذاته فيقول: «**ما هو الجمال؟ هذا ما لن يعرف أحد عنه شيئا، إنّه يتغيّر بتغيُّرِ الأذواقِ**»[3]، ربط ديكارت الجمال بالذّوقِ مما جعل منه مفهومًا نسبيًا.

لينتقل بعدها مصطلح الجمال من إطاره الفلسفي إلى علم مختص بذاته يسمّى علم الجمال أو الجمالية، وهو ترجمة لكلمة إستيطيقا Esthétique، وقد ظهر هذا المصطلح في القرن الثّامن

[1]- مصطفى عبده: مدخل إلى فلسفة الجمال "محاور نقديّة وتحليلية تأصيلية"، مكتبة مدبولي، ط2، القاهرة، 1999، ص55/54.

[2]- المرجع نفسه، ص55.

[3]- المرجع نفسه، ص60.

عشر مع الفيلسوف الألماني بومجارتن Boumgarten[1]، «حيث سعى إلى تأسيس سبيل دراسي جديد فلسفي وعلمي، يجعل من الجميل ومن الفن موضوعا له»[2].

ثم توسّع مفهومه مع هيجل ليصبح علم الجمال «**اسما جامعا لجماليات مختلفة منها الجمالية الفلسفية، الجمالية التّكوينية، الجمالية المقارنة (بين الفنون)، الجمالية النّفسية وغيرها...**»[3].

ولعلّ ما يهمّنا هنا هو الجمالية الأدبيّة، التي تُعْنَى بدراسةِ الجمالِ في النُّصوصِ الأدبيةِ من حيث أسلوبها ولغتها وعلاقاتها وحتى في تداخلها مع بعضها.

وتقوم الجمالية الأدبية على «**تجريد النّصِ من كل عوالقه الخارجية والانطلاق في مقاربته من الدّاخل**»[4]، فالنّصُ هو المسؤولُ الوحيدُ على إبرازِ قيمتهِ الجماليةِ، بعيدا عن أيّ مؤثّرات خارجيةٍ.

وقد سعت التّجارب الأدبيّة المعاصِرة إلى تحقيق المتعة الجمالية في نصوصها، من خلال استثمار تقنيات حديثة أهمها تقنية التّجريب، فما المقصود بالتّجريبِ؟

---

[1]- مارك جيمينيز: ما الجمالية؟ ترجمة: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1،2009، ص444.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]-مرجع نفسه، ص ن.

[4]- علّاوة كوسة: الجمالية والنّص الأدبي، مجلّة مقاليد، العدد السّابع، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، ديسمبر،2014، ص45.

2.1 مفهوم التّجريب:

1.2.1 لغة:

جاءت لفظة التّجريب في لسان العرب لابن منظور تحت مادّة -جَرَبَ-وذلك في قوله:

«**جَرَّبَ الرّجُلُ تجربةً: اخْتَبَرَهُ...ورَجلٌ مُجَرَّبٌ: قد بُلِيَ ما عنده، ومُجَرِّبٌ: قد عرف الأمورَ وجرَّبها...**»[1].

من خلال ما ورد في هذا التّعريف يتبيّن لنا أن مصطلح التّجريب يحمل معنيين اثنين هما: الاختبار والمعرفة.

كما نجده يحمل المعنى ذاته في المعجم الوسيط: «...**جرّبه تجريبا وتجربة، اختبره مرّةً بعد أخرى، ويُقالُ رجلٌ مجرَّب: جُرِّب في الأمور وعرف ما عنده، ورجلٌ مجرِّبٌ: عرف الأمور وجرّبها...**»[2]، فالتّجريب هو تلك الممارسة التي تنمو من خلال التّجربة وتخضع لمتطلّباتها.

2.2.1 اصطلاحا:

يُعدّ مصطلح التّجريب من المصطلحات الزّئبقية التي يَصْعُب تحديد مفهوم لها، وذلك لتعدُّدِ دارسيه واختلاف رؤيتهم النّقدية والفكرية، وقبل الحديث عن التّجريب كمصطلح أدبي، لابدّ أن نعود لأصوله في مجالات العلوم الأخرى.

---

[1]- أبي الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مادة "جرّب"، دار صادر بيروت المجلّد 1، ط1، 1410هـ/1990م، ص262.

[2]- مجمّع اللغة العربية: المعجم الوسيط، باب الجيم، القاهرة، ط2، 1972، ص114.

ارتبط مصطلح التّجريب في بداية ظهوره بالفلسفة من خلال مذهبها التّجريبي، وقد أُطلِق مصطلح التّجريب على: «**جميع المذاهب الفلسفية التي تنكر وجود مبادئ عقلية فطرية قبل التّجربة ومتميزة عنها وتكون المعرفة حينئذ معرفة مكتسبة بعد التّجربة والتّجريب**»[1]

كذلك نجد ارتباطا وثيقا بين التّجريب والمجال العلمي، إذ أنّ: «**مصطلح التّجريبية (Expérimental)، مصطلح علمي، استخدمه داروين في نظرية (التّحول) في منتصف القرن الماضي بمفهوم التّحرُر من النّظريات القديمة في محاولة لاكتشاف الحقائق العلمية الجديدة، كما استخدمه كلود برنارد في بحثه (مقدمة في دراسة الطّب التّجريبي) بهذا المعنى**»[2].

من خلال ما سبق يتبيّن لنا أن داروين استخدم التّجريبية في المجال العلمي للتخلّص من الخطاب التّأملي الميتافيزيقي ودراسة الظّواهر الإنسانية عن طريق تطبيق النّماذج التّجريبية التي نجحت في علوم الطّبيعة وهو نفس ما قام به كلود برنارد في بحثه.

لينتقل بعدها المصطلح إلى مجال الأدب، على يد الكاتب الفرنسي إيميل زولا Emile zola من خلال بحثه الجمالي الرّواية التّجريبية "le roman expérimental"1879، والذي

[1]- فطيمة فرحي: التّجريب وتجاوز الوسيط الرّقمي في الكتابة الرّوائية، رواية "نسيان com"، لأحلام مستغانمي أنموذجا، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014/2013، ص13.

[2]- http://www.q8baqer.com/ArticleInfo.aspx?ID=566#.XR77Ab58vIU.

استهلّه بالشعار الآتي: "العودة إلى الطبيعة: إنّ تطوّر الطّبيعة يحرف العصر"[1]، ويظهر فيه متأثّرا بكتاب كلود برناردk.Bernard، "مدخل إلى دراسة الطب التّجريبي"، إذ قام بتطبيق مبادئ المنهج التّجريبي على الرّواية.

وقد جسّد زولا هذه المبادئ في بعض أعماله الرّوائية كرواية "آل روغون ماكار"، التي تتبّع فيها حياة أسرة فرنسية في أجيال متعاقبة، إذ يرى أن الكاتب لا يقلّ أهميّة عن الطّبيب، فكما يُرجِعُ الطّبيب العلّة إلى معلولها عن طريق الاختبارات التّجريبية، ويستطيع بها وضع يده على مكان الدّاء، وتشخيص دوائه، كذلك على الرّوائي أن يفعل[2].

فالرّوائي على حسب تفكير زولا ينبغي أن: «**يكون تجريبيّا لأنّ الحياة الاجتماعية تبدو له كمختبر شاسع وموقع أفعال وردود أفعال متواصلة، وينبغي للرّواية التي تمثّل تلك الحياة الاجتماعية أن تصوِّر هذه التّفاعلات وإلاّ أخطأت موضوعها، الانسان المجتمعي حسب زولا، من طبيعته أن يكون موضوعا للتّجريب** »[3]، بمعنى أنّ الرّواية التّجريبية هي تلك التّجربة التّي يقوم بها الرّوائي انطلاقا من مجتمعه، من خلال رصد ظروف العصر، ومنه فالتّجريب عنده يعادل الحقائق العلمية والمصداقية.

[1]- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرّواية، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص150.

[2]- بدير حلمي: الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ط1، 2002، ص28.

[3]- بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرّواية، مرجع سابق، ص156، 157.

3.1 مفهوم التّجريب الرّوائي:

إنّ الخوض في غمار رصدِ مفهوم التّجريب الرّوائي هو تجريبٌ في حد ذاته، إذ لا نجد معنى محدّدا له، فيمكن لأيّ ناقد أن يصوغ تعريفه الخاص حتى وإنّنا نستطيع إيجاد مفاهيم مختلفة لناقد واحد.

عرّف صلاح فضل التّجريب الرّوائي بأنّه: «**ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل**»[1]، بمعنى أن التّجريب هو محاولة خلق طرائق مستحدثة في السّردِ بصفة عامة، والثّورة على ما هو سائد وكسر القوالب الجاهزة.

أطلق الخرّاط اسم الحساسية الجديدة على التّجريب الرّوائي، وعرّفه بأنّه: «**ذلك الأدب الذي يظلّ متمرّدا، داحظًا، هامشيًّا ومُقلِقا** (...) **من أجل سعي مستمر إلى قيم (جمالية وثقافية واجتماعية)، متجدّدة، دائمة التّجدد وليست فقط جديدة**»[2]، يوضّح هذا المفهوم سمات التّجريب وغاياته، فهو عبارة عن بوتقة ذات علاقات اجتماعية وذاتية، يعمل الرّوائي على إعادة إنتاجها وفق ما يتماشى وخياله الإبداعي، وبذلك نبتعد عن مقولة أنّ التّجريب يأتي من العدم، بل هو عبارة عن إعادة تدوير وتحويل للموجود إلى إبداع ذاتي اجتماعي دون الخضوع إلى تأثيرات أو قيود تحدّ من إمكانية فتح قراءات جديدة ولا محدودة للمتلقّي.

---

[1]- صلاح فضل: لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، واد النّيل، القاهرة، ط1، 2005، ص03.

[2] - خليفة غيلوفي: التّجريب في الرّواية العربيّة بين رفض الحدود وحدود الرّفض، الدّار التّونسية للكتاب، تونس، 2012، ص169.

ويذهب النّاقد المغربي محمّد برّادة في نفس السّياق ليؤكّد على أنّ: «**التّجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جرّبها آخرون في سياق مغاير، إنّ التّجريب يقتضي الوعي بالتّجريب، أي توفّر الكاتب على معرفة الأسس النظريّة لتجارب الآخرين وتوفّره على أسئلته الخاصّة، التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيّا يستجيب لسياقه الثّقافي ورؤيته للعالم**»[1]، فاعتبر التّجريب حركة واعية حيث يكون الكاتب على وعي بأشكال التّجريب السّابقة، فيتجاوزها للقيام بعملية تجريب روائية تتناسب مع تطلّعاته.

أمّا شكري عزيز ماضي فقد أطلق على الرّواية التّجريبية" Expérimental Novel"، تسميات عديدة منها: «**رواية اللاّرواية Anti Novel، ورواية الحساسية الجديدة، والرّواية الطّليعيّة، والرّواية الشّيئية، والرّواية الجديدة New Novel**»[2]، وما تعدّد المصطلحات إلاّ للدّلالة على أنّ الرّواية التّجريبية تتمرّد على كل ما يصادفها، ولا تندرج في أفقٍ محدّد، وذلك «**لاختلاف النّزعات باختلاف كل أديب وباختلاف كل عمل أدبي**»[3].

[1]- محمد أمنصور: خرائط التّجريب الرّوائي، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب، ط1، 1999، ص24.

[2]- شكري عزيز ماضي: أنماط الرّواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، 2008، ص14.

[3]- المرجع نفسه: ص14.

التّجريب هو المعادل الموضوعي للإبداع «**ومن لا يُبدِع داخل التّجريبِ فلا تجريبَ له ومن لا يجّرب داخل الكتابة دون أن يتجاوز، فلا إبداع فيما يكتب**»[1]، فشرط الإبداع هو اقترانه بمفهوم الحريّة بمعناها الواسع فلا ايديولوجيات تقيّده ولا قوانين تشلّه.

التّجريب لا يعني التّباين والاختلاف بين كتابات الرّوائيين فقط، فقد يصير التّجريب حالة فردية بمعنى أن: «**الذّات الواحدة قد تمارس التّجريب في كل كتابة فكأنّها لا تريد أن تتمايز عن الآخرين فقط بل عن نفسها كذلك** »[2]، فللرّواية التّجريبية ألوان عديدة وفلسفات متعددة، وهذا الاختلاف قد نجده بين روايتين لكاتب واحد.

يرى عز الدين المدني أنّ: «**التّجريب الفنّي هو غزو للمجهول لا اكتفاء بما هو موجود ولا اقتصار على ما هو مألوف في متناول اليد، إنّما ينزع إلى قهر المحظورات وتخطي الصّعاب وتجاوز المتناقضات وربط عرى الحوار مع القارئ**»[3]، فهو كشف للأنساق المضمَرة وتجاوز المعلن عنه وسعي دؤوب في مآرب جديدة لم تطأها قدم.

---

[1]- خالد الغربي: الشّعر التّونسي المعاصر بين التّجريب والتشكّل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، 2005، ص21.

[2]- عمر حفيض: التّجريب في كتابات ابراهيم درغوثي القصصية والرّوائية، المطبعة المغاربية للطّباعة والنّشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، ص10.

[3]- عز الدين المدني: الأدب التّجريبي، سلسلة رؤيا للدّراسات المسرحية، دار الكتب www.dar-alkotob.com ص29.

أما عبد الملك مرتاض فيختصر كل ما سبق تناوله عن التّجريب الرّوائي في قوله: «**ثورة جامحة على تقاليد الرّواية المعروفة أو قواعد الرّواية التّقليدية...**»[1]، أي أنّه يقوم ضد قوانين الكتابة الجاهزة في مختلف بنيات الحكي ويرفض كل القيم التي كانت سائدة في الرّواية التقليدية، فتلاشت الحدود بين عالم الرّواية وباقي الأجناس الأدبية الأخرى ، وعمل على تكسير خطية الزّمن السّردي، ليفقِد «**الزّمن أهم خصائصه (أي التّسلسل) وتتداخل الأزمنة، وأحيانا تختفي وكذا المكان**»[2]، وحتى لغة الرّواية ليست واحدة، «**فهناك مستويات متعدّدة، وأحيانا نلحظ تمرّدا على اللّغة المألوفة وتراكيبها وقواعدها**»[3]، فأصبح النّص الرّوائي فسيفساءً من اللّغة المألوفة والعامية وحتى الأجنبية.

من خلال ما سبق، يتبيّن لنا أنّ التّجريب الرّوائي قد ألبس الرّواية ثوبا جديدا متباين الألوان ومتعدّد الأشكال، فهو وعي حداثي بالكتابة يسعى إلى خرق المألوف، وتجاوز المحظور وكشف المضمَر وتحطيم ثبوتية الأشكال الجاهزة، وبالتّالي خلْق أشكال جديدة لم يعرفها النّص الرّوائي قبلا.

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص58.

[2]- المرجع نفسه، ص15.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

2_ التّجريب في الرّواية الجزائريّة:

ظهر التّجريب في الرّواية الجزائرية نتيجة التحوّلات التي عرفها المجتمع الجزائري في فترة السّبعينات كمجتمع مستقل ومتحرّر، إذ جنح الرّوائيون إلى تبني أساليب جديدة في كتاباتهم، لتظهر بوادر التّجريب في الثّمانينات.

إلّا أنّ الظّهور الفعلي للرّواية التّجريبية الجزائرية بدأ في فترة التّسعينات، إذ سعى الرّوائيون إلى تجاوز قواعد الكتابة الرّوائية المألوفة، من خلال خلق أشكال ومتون جديدة تحاكي الواقع ولعلّ أبرزها: رواية "الجازية والدّراويش"، لعبد الحميد بن هدوقة، التي جرّب فيها: «**استثمار الأسطرة والمخيّلة الشّعبية في بناء يسعى إلى مغادرة خطيّة البناء الرّوائي التّقليدي**»[1].

ويُعَدّ الطاهر وطار من أبرز الرّوائيين الذين حملوا لواء التّجريب على عاتقهم، إذ حاول من خلال رواياته أن يُجسّد التحوّلات والصّراعات القائمة في مجتمعه، بأسلوب فنّي راقي، وأهمّها رواية "الشّمعة والدّهاليز"، التي تحمل مظاهر تجريبية متنوّعة، حيث أعاد فيها «**استثمار التّراث العربي الإسلامي والعالمي وأعلامه، وكذلك تعامل مع تقنيات التّجريب السّردية التي وظّفها، كالتّذكر والحلم والتّداعي والتّوالد الحكائي، وتنويع سجلات لغة الخطاب السّردي، والتي تراوحت في هذه الرّواية بين اللّغة الشّعرية للشّاعر المثقّف واللّغة الدينية لمهندس النّفط القيادي الإسلامي... »**[2].

[1] نبيل سليمان: جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب للعرب، دمشق، 2003، ص54.
[2] حفناوي بعلي: تحوّلات الخطاب الرّوائي الجزائري "آفاق التّجديد ومتاهات التّجريب"، دار اليازوري العلمية للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، 2015، ص207.

لا يُمْكِننا الحديث عن الرّواية التّجريبية في الجزائر دون العودة إلى الرّوائي "رشيد بوجدرة"، إذ تمثل تجربته حالة استثنائية ومغايرة، تميّزت بالجرأة في الطّرح من خلال اختراق المحظور بأبعاده الثّلاثة، "الدين، والجنس، والسّياسة"، وكذا تطعيم نصّه بالخبر الصّحفي، وتوظيفه لتقنية التّكرار العابر للرّوايات، وغيرها من المظاهر الحداثية الأخرى، التي تجعل من القارئ حذرا في تناول نصوصه، إذ أنّ «**التّعامل مع نصوص بوجدرة الرّوائية مغامرة محفوفة بمخاطر عديدة، لأنّ الكاتب يقدّم جماليات جديدة في الكتابة العربية، قد لا تتلاءم مع ذائقة القارئ العربي، الذي ظلّ إلى وقت قريب سجين نمط كتابي معيّن**»[1].

وتتوالى المغامرات التّجريبية في الرّواية الجزائرية المعاصرة مع العديد من الرّوائيين كأحلام مستغانمي، وفضيلة الفاروق، وأمين الزّاوي، وعيسى لحيلح، وبشير مفتي، وواسيني الأعرج...هذا الأخير الذي سنتعمّق في الحديث عنه، لأنّنا سندرس التّجريب في إبداعه، من خلال روايته "ليالي إيزيس كوبيا ـ ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية ـ".

[1] المرجع نفسه، ص283.

الفصل الأوّل: جماليات العتبات في رواية "ليالي إيزيس كوبيا - ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية -" للرّوائي "واسيني الأعرج".

1ـ في مفهوم العتبات.

2ـ عتبة الغلاف.

1.2 الواجهة الأمامية للغلاف.

1.1.2 العنوان.

2.1.2 الصّورة.

3.1.2 الألوان.

4.1.2 اسم المؤلّف.

2.2 الواجهة الخلفية للغلاف.

3ـ عتبة الهوامش.

4ـ عتبة العناوين الدّاخلية.

5ـ شعرية الصّورة الفوتوغرافية في الرّواية.

1_ في مفهوم العتبات:

"أخبار الدّار على باب الدّار"[1]. بهذا المثل المغربي قدّم سعيد يقطين كتاب "عتبات" لعبد الحق بلعابد، إذ لا يمكننا دخول الدّار ومعرفة أخبارها إلّا من خلال عتبة الباب، وكذلك هو النّص الأدبي لا نستطيع الولوج في أعماقه إلّا من خلال العتبات، التي تفتح المجال أمام المتلقي من أجل الغوص في خبايا النص وفك شيفراته ومضمراته.

ويعد "جيرار جينيت" Gérard Genette من المنظِّرين الأوائل لهذا المصطلح في كتابيه الشّهيرين: "عتباتseuils وأطراسPalimpsestes"، إذ يفضل استخدام مصطلح المناص بدل عتبات، ويعرّفه بقوله: « **كل ما يجعل من النّص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...**»[2]

فمن خلال هذا المفهوم يتبيّن لنا أن جيرار أولى أهمية كبيرة للمناص، إذ لا يمكن الولوج إلى أعماق النّص إلّا مرورا به، فهو الذي يمنح للنّص الأدبي قيمته ويجعله حاضرا بقوة لدى المتلقي.

---

[1]– عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جنيت من النص إلى المناص) تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008 ص13.

[2]_ Philipe Lane, La périphérie du texte, Ed. Nathan, Paris, 1992. P.09، نقلا عن: عبد الحق بلعابد، عتبات، مرجع نفسه، ص44.

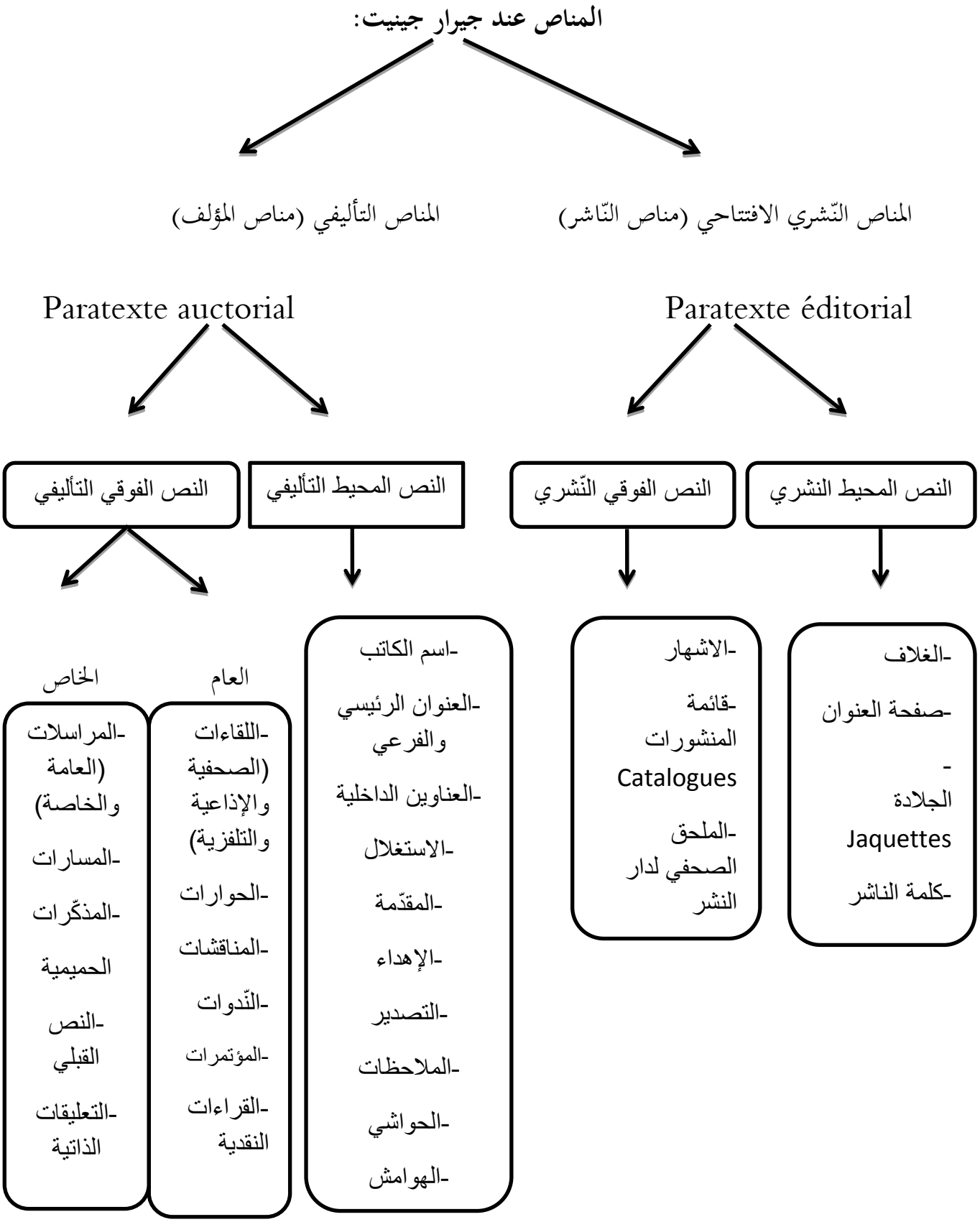
أما جميل حمداوي فعرّفه بأنّه: "**عبارة عن عتبات مباشرة وملحقات وعناصر تحيط بالنّص سواء من الدّاخل أو من الخارج وهي تتحدث مباشرة مع النّص، إذ تفسّره وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباساته وما أشكل عن القارئ**"[1].

يمكن اعتبار المناص أبوابا أو منافذا في سور يحيط بالنّص الذي يمثّل القلعة، فلا يمكن الولوج إلى القلعة إلّا إذا استطعنا اجتياز السّور من الباب المناسب.

قدم جيرار جنيت تفصيلا موضحا عن أنواع المناص يمكن تلخيصه في المخطّط الآتي:[2]

[1]- جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي) منشورات المعارف، المغرب، ط2014، ص11.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات (ج. جنيت من النص إلى المناص)، مرجع سابق، ص45-48.



رسم تخطيطي رقم (1): يوضح أنواع المناص عند جيرار جينت.

2_ عتبة الغلاف:

لم تعد مهمّة الغلاف حماية النّص والحفاظ عليه من الإتلاف والضّياع وإنّما تجاوزها إلى أبعد من ذلك بكثير فهو: «**عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النّص، قصد استكناه مضمونه ورصد أبعاده الفنيّة، واستخلاص نواحيه الأيديولوجية والجمالية**»[1].

ويتكوّن الغلاف عادة من واجهتين: واجهة أمامية وواجهة خلفية.

1.2 الواجهة الأمامية للغلاف:

تتضمّن عادة: «**اسم الكاتب، والعنوان، وصورة الغلاف بألوانها والمؤشر التّجنيسي، وأيقونات دار النّشر، وهي وحدات أيقونية مفعمة بإشارات دالّة، تُجبر الدّاخل إلى عالم النّص على الوقوف أمامها والبحث عن تأويل لإشاراتها**»[2].

يتكوّن الغلاف الأمامي لرواية ليالي إيزيس كوبيا من خمس وحدات غرافيكية هي: العنوان، والصّورة، والألوان، واسم المؤلف ودار النّشر، وسنقوم بدراستها على الترتيب ووفق ما يتطلب بحثنا.

---

[1]–جميل حمداوي: مستجدّات النّقد الرّوائي، شبكة ألوكة net.www.alukah، المغرب، ط1، 2011، ص 541.

[2]–أبو المعاطي خيري الرّمادي، عتبات النّص ودلالاتها في الرّواية العربية المعاصرة، "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجا، مجلة مقاليد، العدد السّابع، ديسمبر، 2014، ص293.

1.1.2 عتبة العنوان:

إنّ دراسة العنوان في الرّواية أمر بالغ الأهميّة، فهو العتبة الأولى التي يحاول المتلقّي فك شيفراتها للولوج إلى المتن الرّوائي.

يعدّ "لوي هويك" Loe Hoek، من أهم المؤسّسين لهذا المصطلح في كتابه "سمة العنوان"، ويعرّفه بأنّه: «**مجموعة من العلامات اللّسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدلّ عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف** »[1].

يحدّد لنا هذا المفهوم عدة وظائف للعنوان تتمثل في:

- تحديد هويّة النّص أو تعيينه.
- الكشف عن مضمون النّص العام.
- التّأثير في الجمهور.

وقد شكّل العنوان في الخطاب الروائي الحديث خصوصيّة ميّزته عن العنوان الكلاسيكي وذلك من خلال ارتياده آفاق تجريبية مختلفة، «**إذ بات العنوان الحداثي –وما بعد الحداثي –يفيض عن**

[1]- Loe Hoek, la marque du titre, dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, ed. La Haye mouton, paris, 1981, p.17، نقلا عن: عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص67.

حواف النّص، ليغدو بذاته نصّا مفخّخا بالنّصية والعتمة والإثارة والغموض»[1].

وبالعودة إلى عنوان الرّواية، نجد أنه يتكوّن من عنوان رئيس وآخر فرعي، إذ تشكّل ازدواجية العنوان ظاهرة مميزة لكتابات واسيني الأعرج وهذا ما نلمسه في رواية "حارسة الظّلال. دون كيشوت في الجزائر" و"الأمير، مسالك أبواب الحديد" وغيرها...

أ_ العنوان الرئيس: "ليالي إيزيس كوبيا"

*تركيبيا:

عبارة عن جملة اسمية تتكوّن من مسند ومسند إليه، حيث جاءت المفردة الأولى "ليالي" نكرة، أمّا المفردتين "إيزيس كوبيا"، فيمكن استبدالهما ب"مي" لتُشكِّل علامة معرفية كونها اسم علم، والجملة "ليالي ايزيس كوبيا"، تُعرب في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف جوازا يمكن تقديره بأكثر من كلمة فنقول: "حكايات ليالي إيزيس كوبيا" أو "تفاصيل ليالي إيزيس كوبيا" أو "هذه ليالي إيزيس كوبيا".

*معجميا:

ليالي: جاءت مفردة ليالي على وزن فعالي (جمع التّكسير)، مفردها ليلة وتعني ما يعقب النّهار

[1]– خالد حسين حسين: في نظرية العنوان "مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، ط1، ص376 .

من ظلام وهو وقت الرّاحة وتجديد الطاقة[1].

إيزيس: آلهة الخصب والأمومة عند قدماء المصريين وهي أخت وزوجة إله العالم السّفلي أوزوريوس وأم حورس إله السّماء[2]

كوبيا: كلمة لاتينية وتعني الوفرة والغزارة[3].

***دلاليا:**

لا يمكن إدراك دلالة العنوان إلّا إذا توغّلنا في أعماق الرّواية "ليالي إيزيس كوبيا"، وهو الاسم المستعار الذي أطلقته مي على نفسها في ديوانها الأول أزاهير حلم"Fleurs de rêves"

«**كَتبْتُ ديواني الأوّل أزاهير حلم، باسم مستعار، إيزيس كوبيا...**»[4]

وقد اختارت هذا الاسم كقناع تتخفّى به من السّلطة الذّكورية الأدبية آنذاك، كما ذكرت في قولها:

«**حتى أسمائي المستعارة لم تنفعني للتّخفي منهم... هذا التّخفي زاد من هياجهم** »[5].

---

[1]- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%84%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%8A/.

[2] -https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%8A%D8%B2%D9%8A%D8%B3.

[3] -https://www.djazairess.com/eldjadida/52648.

[4]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، موفم للنّشر، الجزائر، ط1، 2017، ص90.

[5]- مصدر نفسه، ص.138

يمكننا أن نستنتج من تحليلنا للعنوان الرّئيس، أنّ الرّواية هي عبارة عن سرد للَيالي الأدبية مي زيادة، لكنّه يحمل في صياغته إيحاءات حكائية كثيرة تسهم في رفع مستوى التّحفيز لدى المتلقي مما يدفعه إلى التّساؤل عن طبيعة هذه اللّيالي ومعرفة أسرارها، إذ يمكن أن يتّضح جزء من ذلك الغموض والإبهام لدى المتلقّي من خلال تحليله للعنوان الفرعي.

ب_ العنوان الفرعي:

***تركيبيا:**

العنوان عبارة عن جملة اسمية تتكوّن من:

ثلاثمائة: عدد مركّب

ليلة: تمييز

وليلة: معطوفة على ما قبلها

في جحيم العصفورية: شبه جملة، (جار ومجرور).

***معجميا:**

جحيم: تحمل هذه اللّفظة معاني العذاب والألم والعنف والقهر.

العصفورية: يظنّ البعض أنّ لفظ العصفورية مرتبطة بفصيلة الطّيور، غير أنّه يشير إلى منطقة لبنانية تقع بجوار "الحازمية"، عُرفت بأشجارها الكثيرة وعصافيرها المتنوّعة، وبعد الحصول على إذن من السّلطات العثمانية، قامت الإرساليات الأمريكية في بيروت نهاية عام 1890، بتشييد مباني للأشخاص الذين يعانون من مشاكل نفسية، فتحوّلت العصفورية إلى أكبر مصح للأمراض العقلية في الشّرق الأوسط[1].

***دلاليا:**

استطاع العنوان الفرعي أن يكشف لنا ما أخفاه العنوان الرّئيس، وعجز عن التّعبير عنه.

فقد حدّد زمن هذه اللّيالي وبيّن نوعها ومكانها، إذ يدلّ على الفترة المريرة والعصيبة التي قضتها الأديبة مي زيادة في مستشفى العصفورية.

ج _ملامح التّجريب في العنوان:

***توظيف أسطورة إيزيس:**

كما أشرنا سابقا، أنّ إيزيس هي أسطورة مصرية وهي رمز للزّوجة والأم المحبة لعائلتها ولمجتمعها، فهي قدوة لكل المصريات في الدّفاع عن مكانة الأم والنّساء بالمجتمع، وقد اختار واسيني هذا الاسم، من بين كل الأسماء التي سمّت بها نفسها أو أطلقها البعض عنها، لالتقائها في النّقاط

1- https://raseef22.com/article/130903-%D9%85%D9%86-%D8%A3%D9%8A%D9%86-%D8%AC%D8%A7%D8%A1%D8%AA-%D8%AA%D8%B3%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B5%D9%81%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9%D8%9F-%D9%88%D9%85%D8%A7-%D9%87%D9%8A-%D8%B9%D9%84.

السّابقة مع شخصية مي زيادة، التي نجد أن معظم كتاباتها تُجسّد طموح المرأة العربية وآمالها، كما أنّها عانت كثيرا من أجل إيصال صوت المرأة وتحريرها من التّبعية الذّكورية.

***توظيف التّراث الأدبي:**

يقوم العنوان على دعامة تناصية تراثية أدبية، ويتجلّى ذلك من خلال الجزء الأوّل من العنوان الفرعي "ثلاثمائة ليلة وليلة"، الذي يحيلنا مباشرة إلى أشهر كتاب في الأدب العربي القديم، "ألف ليلة وليلة" وهذا يدلّ على أنّنا أمام عمل تخييلي يحمل بعض الحقائق عن حياة مي زيادة، أي أنّه رغم واقعية بعض الأحداث في الرّواية إلّا أنّها تظلّ عملا روائيا تخييليّا.

أبقى الرّوائي على شيء من البنية السّردية لألف ليلة وليلة، والتي تمثّلت في الحكاية الإطار بالإضافة إلى الحكايات الفرعية التي تتناسل منها، والحكاية الإطار في الرّواية هي رحلة البحث الشّاقة التي قام بها الرّوائي ومساعدته روز خليل بحثا عن المخطوطة الضّائعة، لتنبثق عنها حكايات فرعية تمثلت في سرد مي لتفاصيل تلك اللّيالي (سرد تفاصيل محتوى المخطوطة).

يستبدل الرّوائي شهرزاد بمي وشهريار بجوزيف ابن عمّها، إلّا أنّها لا توجّه الحكي إليه وإنّما تحكي عنه وعن العذاب والألم الذي عاشته بسببه.

يمكن القول أنّ عنوان الرّواية مشحون دلاليّا وفنيّا، ممّا يخلق لدى المتلقّي نوعا من التّوتر والتّساؤل وتعدد التّوقعات، وهو بهذا يتمرّد على عناوين الرّوايات التّقليدية ويتجاوز القوالب الجاهزة.

2.1.2 عتبة الصورة:

اهتمت الدّراسات النّقدية المعاصرة بصورة الغلاف، باعتبارها همزة وصل بين المتلقّي والمتن الرّوائي، فهي عبارة عن: «**رموز بصرية، ألوان، أشكال وحركات تتشكل مجتمعة بنية دلالية هذه الصّورة**»[1].

وللصّورة دور فعّال في فتح النّص على التّعدد التّأويلي الذي يحيلنا إلى معنى النّص العام، إذ غالبا ما تُبيِّن: «**القصد العام للمؤلّف وتختزل دلالات النّص ومضامين العمل المُعطى، وتستقصي مقاصدهما الذّاتية والموضوعية بعد تتبّع مقاطع وفقرات العمل المدروس**»[2]. فمن خلال قراءتنا لصورة الغلاف تبرز لنا أهمّ الدّلالات التي حواها المتن السّردي، إذ تجتمع معاني ومعارف النّص في صورة واحدة، يكتشفها المتلقّي بعد دراسة عناصر الصّورة وأجزائها.

وبالنّظر إلى الصّورة المصاحبة للغلاف في رواية "ليالي إيزيس كوبيا"، نجد أنها تتكوّن من صورة فوتوغرافية لواسيني الأعرج وخلفية، والتي سنقوم بدراستها كما يلي:

عندما يطّلع المتلقّي أو الدّارس على الصّورة الفوتوغرافية وعلى المتن الرّوائي، فحتما سيتساءل عن العلاقة التي تجمع بين صورة واسيني ومحتوى الرّواية، الذي يسرد معاناة مي زيادة في مستشفى العصفورية.

---

[1]– قدّور عبد الله ثاني: سيميائيّة الصّورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت، ص199.

[2]– جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الأدبي)، مرجع سابق، ص122.

لا شك أن اختيار واسيني لم يكن اعتباطيا، وإنّما فعل مقصود يكشف لنا من خلاله عن ملمح تجريبي تمثّل في عدم اختياره لصورة واضحة ذات دلالات مباشرة تُعبِّر عن المتن الرّوائي. واتخذ منحى غامضا ليدفع بالقارئ إلى تقويض وتفكيك الصّورة ثم إعادة بنائها وفق منظور جديد.

تظهر صورة واسيني بلقطة جانبية ولمحة جزئية غير واضحة كفاية، ولهذا علاقة بالمتن الرّوائي إذ نجده يسرد لنا جانبا معيّنا من حياة مي زيادة دون الجوانب الأخرى، ويتمثّل هذا الجانب في الفترة الأخيرة من حياتها التي قضتها في مستشفى العصفورية.

أمّا طريقة وضع يده على خده، فتدلّ على أنّه في حالة تأمّل وتفكير عميق، كما يوحي اللّباس المتمثّل في قبعة ذات شكل دائري، وبذلة رسمية بجديته ومكانته الأدبية المرموقة مع ابتسامة خفيفة تبعث الشّعور بالرّضى، من خلال إنصافه للأدبية مي زيادة وكشف الظّلم الذي مورس في حقها.

إضافة إلى الخلفية التي تتكوّن من عمارات وأشجار وبعض المارّة، وقد تميّزت هذه الخلفية بالضّبابية والتّشويش والعتمة، لا تتضح الرؤية إلا بعد التّأمل فيها طويلا، وهذا الضّباب يتناسب كثيرا والعتمة التي عاشتها الشخصية البطلة مي زيادة، فبعد أن كانت ذات مكانة مرموقة في مجتمعها وبمسار مهني واضح وناجح، أدخلوها مستشفى العصفورية وقادوها نحو مصير مجهول.

3.1.2 عتبة الألوان:

إن للّون مكانة كبيرة في حياتنا، فهو موجود في كل ما يحيط بنا، إذ نجده في الأكل واللّباس والسّكن وحتى في الفن والأدب، ويكتسب اللّون دلالات ومعاني متنوّعة، يصور لنا من خلالها حياة الإنسان في مختلف ميادينها، إذ صار يحمل «**رموزا متنوّعة تنوّع آلامه وآماله: الحياة والموت، الأمل والخيبة، الحزن والفرح، الهزيمة والنصر، النّور والظّلام، الرّحمة والقسوة، الرّضا والغضب...**»[1].

ومع تطور الدّراسات الأدبية صار اللّون ضرورة حتمية في العمل الأدبي إذ ينبغي على الكاتب أو الروائي الاستعانة به لرسم الحالات النّفسية لشخصياته، حيث أنّ توظيفها «**يندرج ضمن التّعامل الجمالي مع مظاهر الحياة وخواطرها ومن غير الممكن أن يكتب نصا أدبيا ولا يتحدث عن الألوان ولا يصطنعها ولا يسخّرها في عملية البث والتبليغ من حيث هي أدوار لتجميل نسجه**»[2].

من خلال هذا المفهوم نستنتج وظيفتين لاستخدام الألوان في النص الأدبي:

وظيفة دلالية: أين تعكس الألوان محتوى النص الأدبي ومدلولاته.

[1]- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص10.

[2]- سلمان كاصد، الموضوع والسّرد (مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي)، دار الكندي، ط1، 2002، ص181.

وظيفة جمالية: تمنح النص بعدا جماليا يجذب المتلقي.

يتوزع غلاف الرّواية على خمسة ألوان هي:(اللون البنفسجي، اللون الأبيض، اللون الأسود، اللون الرمادي، اللون الأحمر)، والتي سنقوم بدراستها على الترتيب:

*البنفسجي: هو اللّون «**الذي يأتي نتيجة مزج اللّون الأزرق مع اللّون الأحمر بنسبة متساوية**»[1]، واحتل هذا اللّون الجزء الأعلى من صورة الغلاف ويحمل دلالات عديدة إذ نجده يرمز الى: «**الوضوح ونفاذ البصيرة والعمل العاقل والتّوازن بين الشّغف والذّكاء، الحب والحكمة**»[2].

وإذا عدنا إلى المتن الروائي نجد أن هذه الدّلالات تنعكس على شخصية مي زيادة التي كانت شغوفة وذكية تتقن العديد من اللغات وتقول في ذلك: «**أتابع محاضراتي في جامعة بورجيه عن اللّغة الإيطالية وآثارها، أحببتها وتمنيت أن أكتب بها مثل الانجليزية والفرنسية**»[3].

تجيد العزف على البيانو، ويتضح ذلك نم خلال سؤال الدكتور جورج حول إيجادها لعزف البيانو فترد: «**طبعا يا دكتور أعزف** (....) **هو شيء مهم في حياتي**»[4].

[1]- ضاري مطهر صالح: دلالة اللّون في القرآن والفكر الصّوفي، دار الزّمان للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص163.

[2]- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مرجع سابق، ص119

[3]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، مصدر سابق، ص72.

[4]- المصدر نفسه، ص57.

كاتبة معروفة تمتلك صالون أدبي كبير في القاهرة تجتمع فيه مع كبار الكتاب كالعقاد وطه حسين، تجيد كتابة الشّعر «**كتبت ديواني الأول أزاهير حلم باسم مستعار**»[1].

كما جمعت شخصيتها بين الحب والحكمة، ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بينها وبين الممرّضة بلوهارت وتجلى، إذ تقول لها الممرّضة: «**قرأت لك كثيرا وأحببتك بقوة عن بعد، أدرك بداخلي أنك لست كما يصفونك. لا يمكن لامرأة بعقلك ومحبتك أن تكون كما يقولون عنها**»[2].

ويرتبط اللون البنفسجي أيضا بالرقي والنّبل وهذا ما نلمسه في مي فهي ابنة عائلة راقية ونبيلة والوريثة الوحيدة لكل أملاكها، وهذا الرّقي لم يقتصر على عائلتها فقط بل نجده حتى في شخصيتها وأسلوبها، فهي: «**الكاتبة المعشوقة، المرأة الأنيقة التي تختار كلماتها، وجمالها، وألبستها ومكياجها**»[3].

*__**اللون الأبيض**__: الأبيض كما هو معروف هو لون الصّفاء والنّقاء والعفّة والطّهارة.

وتنعكس هذه الدّلالة في المتن من خلال شخصية مي التي تميزت بالنقاء والبراءة، إضافة إلى شخصية بلوهارت ممرضة مي، التي ساندتها في محنها وغمرتها بطيبها وحنانها ويظهر ذلك من خلال المقطع السّردي الآتي: «**الذي سمّاك بلوهارت يا سوزان لم يكن مخطئا فقلبك بسعة البحر**»[4].

---

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، مصدر سابق، ص90.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

[3]- المصدر نفسه، ص52.

[4]- المصدر نفسه، ص64.

ومن جهة أخرى، نجد أن اللّون الأبيض قد انزاح عن دلالته الإيجابية المعروفة إلى دلالة سلبية، إذ صار معادلا للموت والزّوال وفي هذا تقول مي: «**فجأة تحولت إلى ظلّ أبيض مثل غيمة صيف تسير بعمى في أثر جوزيف، أهو من كان يجرّني نحو محطة الموت**»[1].

كما صار الأبيض مبعثا للتشاؤم والحزن والكآبة والخوف حيث تقول: «**أتأمل الحائط الأبيض والسّقف الأبيض الذي كان كل يوم ينزل قليلا لدرجة أن يخيفني ويخنقني**»[2].

أمّا عن صورة واسيني، والتي تظهر على شكل خيال أبيض واقف فتدل على أن واسيني يعيش حياتين إحداهما خفيّة والتي عبّر عنها بالخيال الأبيض وهي شبيهة بحياة مي، لذلك جاءت بنفس لون عنوان الراوية، وأخرى ظاهرة عبّر عنها بالصورة التي أشرنا إليها سابقا.

***اللّون الأسود:** احتلّ اللّون الأسود جزءا كبيرا من صفحة الغلاف، إذ نجده مسيطرا على نصف صفحته السّفلية، ويحمل هذا اللّون دلالات مختلفة ومتناقضة ولعلّ أبرزها دلالة الحزن والموت والحداد، إذ «**يعبّر عن السلبية المطلقة، حالة الموت التّامة واللاّمتغيرة، إنّه لون الحداد**»[3].

وتتجلّى هذه الدلالة في المتن الرّوائي من خلال الظّلم والعذاب الذي تعيشه الشخصية المحورية مي زيادة إذ تقول في ذلك: «**أحاول أن لا أغرق في هذا الافتراض الأسود، أنا في حاجة ماسة**

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا مصدر سابق ص61.

[2]- المصدر نفسه، ص41.

[3]- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، مرجع سابق، ص64.

لشيء آخر قريب من الخير، حتى أتمكّن من العيش هنا، داخل سطوة الخوف من كلّ شيء، حتى من نفسي»[1].

هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو يرمز إلى الظّلام والسّواد الذي تحيا في كنفه المرأة العربية بصفة عامة، حيث حاولت الأديبة مي زيادة أن تكون تلك الشمعة التي تبدد ظلام النّظرة الذّكورية التّخلفية التي تسعى للحطّ من قيمة المرأة وطمس وجودها، إلاّ أن قوة الظّلام كانت أقوى فأطفأت نور الشّمعة ليسود الظّلام مجددا.

ونجد أيضا أنّ العرب قد استعارت «**معنى السّيادة من سيادة اللّون الأسود على باقي الألوان، ذلك لعدم ظهور هوية اي لون إذا مازج واختلط مع اللّون الأسود**»[2].

وقد اختار واسيني الأسود ليكون لون قبعته وبذلته حتى يشير به إلى رفعته ومكانته وعلو شأنه في المجتمع.

ليدلّ اللّون الأسود في الأخير على النّهاية المأساوية للأديبة مي زيادة التي توفيت وحيدة في المستشفى ولم يحظر لجنازتها سوى ثلاثة أشخاص.

***اللّون الرّمادي:** يظهر اللّون الرّمادي في خلفية الصّورة، وهو لون «**الرّماد والضّباب، وقد كان**

[1]- واسيني الأعرج: مصدر سابق، ص41

[2]- ضاري مطهر صالح: دلالة اللّون في القرآن والفكر الصّوفي، مرجع سابق، ص201.

العبريون يغمرون أنفسهم بالرّماد تعبيرا عن الهمّ العميق»[1].

كما أنه يجمع بين المتناقضات باعتباره مزيجا من اللون الأبيض والأسود، ويمكن أن نستشّف هذه الدّلالة من خلال المشاعر والأحاسيس المتناقضة في المتن الرّوائي منها: الحب والكره، الطيبة والقسوة، النّقاء والخبث، الخير والشّر، الحياة والموت.

***اللّون الأحمر:** يعتبر «**الأحمر عامة مبدأ الحياة بقوته، وقدرته ولمعانه، هو لون الدّم والنّار**»[2]، وقد اختاره واسيني ليكون لون اسمه على صفحة الغلاف، ويعكس لنا واسيني من خلاله، مدى قوته وجرأته في إدانة كل من كان سببا في معاناة مي زيادة، وقدرته على بناء عمل سردي تخييلي يجنح إلى أحداث واقعية ليمارس لعبته على المتلقي ويتركه محتارا بين الحقيقة والخيال.

4.1.2 اسم المؤلف:

يعدّ المؤلف من أهم العتبات النّصية «**فبه تُثبَت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله. دون النّظر للاسم، ان كان حقيقيا أو مستعارا**»[3]، فكل نص يخلو من اسم مؤلفه يفقد هويته وبالتالي يفقد قيمته، فلا يستطيع أي نص أن يفرض نفسه دون اسم مؤلفه.

---

[1]- كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مرجع سابق، ص115.

[2]- المرجع نفسه، ص73.

[3]- Gérard Genette, Seuils, ed, du seuil, paris, 1987, p.41.42، نقلا عن: عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص63.

أمّا عن مكان ظهور اسم الكاتب فغالبا ما يتموضع في: «**صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وفي باقي المصاحبات المناصية (قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...)، ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ للدّلالة على هذه الملكية والاشهار لهذا الكتاب**»[1].

وبالعودة إلى مكان ظهور اسم الكاتب واسيني الأعرج في صفحة الغلاف، نجده انزاح عن تموقعه المألوف، فجاء في أسفل الصفحة على اليمين وبالضّبط على كتفه، وكأنّه يشير إلى أنّ اسمه هو إشارته الأدبية التي اكتسب من خلالها مكانة مرموقة في مجتمعه.

أما عن الخط الذي كتب به اسمه كان مغايرا لباقي الكتاب، إذ أولى فيه عناية فائقة بجمالية الخط العربي فيظهر كأنّه خط مغربي، ولكن فيه لمسة حداثية بتشكيل متدرّج ينزل من أعلى إلى أسفل.

ويمكن لاسم الكاتب أن يأخذ ثلاثة أشكال كما ذكرها جيرار جينيت:[2]

- اذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له، فنكون أمام الاسم الحقيقي للكاتب (onymat).
- أما اذا دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي كاسم فني أو للشّهرة، فنكون أمام ما يُعرف بالاسم المستعار (pseudonymat).

[1]- عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص63،64.

[2]- Gérard Genette, Seuils,ibid, p.43.58، نقلا عن: عبد الحق بلعابد، مرجع نفسه، 64.

– أما إذا لم يدل على أي اسم، نكون أمام حالة الاسم المجهول أو ما يعرف ب (anonymat).

ومؤلف هذه الرّواية وقّع عمله باسمه الحقيقي: واسيني الأعرج

ولد واسيني الأعرج عام 1954، بقرية سيدي بوجنان الحدودية بتلمسان جامعي وروائي جزائري[1]

ويعدّ من أبرز الرّوائيين الجزائريين الذين خاضوا مغامرة التجريب من خلال تبنّيه أدوات فنية حداثية وتقنيات جديدة تسافر بالنّص الرّوائي إلى فضاءات غير مألوفة ومغايرة لما هو سائد.

قام وسيني بالعديد من الأعمال الأكاديمية أهمّها:[2]

– بروفيسور بجامعة السّوربون بباريس

– أستاذ التّعليم العالي منذ سنة 1919 بجامعة الجزائر المركزية.

– خرّيج جامعة وهران (الجزائر). اللّيسانس كلية الأدب واللغات.

– خريج جامعة دمشق، ماجستير، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر.

– خريج جامعتي باريس ودمشق، دكتوراه دوله: نظرية البطل في الرواية العربية.

– أشرف على فرقة البحث الجامعية حول الرّواية والأشكال السردية 1988-1997.

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%88%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D8%B1%D8%AC

[2]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2013، ص508.

- أسهم في مناقشة العديد من الأبحاث العلمية والفكرية في الجامعات الجزائرية والعربية والأوروبية المتخصّصة في السّرديات والمسرح والشّعر.

أما عن أعماله الرّوائية تمثلت فيما يلي:[1]

- البوّابة الزّرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، الجزائر 1982.
- وقع الأحذية الخشنة، قصّة مطولة 1988.
- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، دمشق، 1982.
- نوار اللّوز، بيروت، 1983، الجزائر 1986 و2001.
- أحلام مريم الوديعة، بيروت 1914، وطبعت في الجزائر 1987-و2001.
- ضمير الغائب، دمشق 1995 والجزائر 2001.
- اللّيلة السّابعة بعد الألف، رمل الماية، دمشق والجزائر 1993 (ترجمت إلى الفرنسية).
- اللية السّابعة بعد الألف، المخطوطة الشرقية دمشق 2002.
- سيّدة المقام، ألمانيا 1995 والجزائر 1997 و2001 (وترجمت إلى الفرنسية وغيرها).
- حارسة الظّلال، باريس 1996 (صدرت بالفرنسية ثم بلغات أخرى).
- ذاكرة الماء، ألمانيا 1998 والجزائر 1999 و2001 (وترجمت إلى الفرنسية والايطالية.
- مرايا الضّرير، باريس 1998.

[1]- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص509، 510.

- شرفات بحر الشمال، بيروت والجزائر 2001.
- طوق الياسمين 2004.
- كتاب الأمير، بيروت 2005.
- سوناتا لأشباح القدس، بيروت 2001 (ترجمت إلى الفرنسية وغيرها).
- أنثى السّراب،2009.
- البيت الأندلسي، دار الحمل، بيروت 2010.
- جملكية أرابيا، بيروت 2011.
- أصابع لوليتا 2012.
- رماد الشّرق 2013.
- مملكة الفراشة، 2013.
- سيرة المنتهى، عشتها كما أشتهي 2014.

بالإضافة الى:

- نساء كازانوفا، 2016
- العربي الأخير
- ليالي إيزيس كوبيا. الجزائر 2017

تحصّل واسيني الأعرج على العديد من الجوائز الأدبية المرموقة منها:[1]

جائزة الرّواية الجزائرية على مجمل أعماله

—جائزة المعرض الدولي للكتاب على رواية سوناتا لأشباح القدس.

-جائزة قطر العالمية للرّواية على رواية سراب الشرق.

-جائزة الشيخ زايد، وجائزة المكتبين على رواية كتاب الأمير.

-جائزة الابداع العربي على رواية أصابع لوليتا.

-جائزة كتارا للرواية العربية على رواية مملكة الفراشة.

2.2 الواجهة الخلفية للغلاف:

احتوت الواجهة الخلفية للرّواية على العنوان واسم المؤلف، وكلمة النّاشر التي لخّص فيها أحداث الرّواية، ولمحة مختصرة عن الرّوائي واسيني الأعرج، إضافة إلى صورة فوتوغرافية له، يبدو فيها متجّها إلى اليسار مقابلا لكلمة النّاشر، واقفا رافعا رأسه واضعا يده في جيبه، يظهر من ملامحه الشّعور بالرّضى، مشوبا ببعض الحيرة، ينبع الرّضى من كونه قد أتمّ عملا ينصف من خلاله مي زيادة، وتنبُع الحيرة من سؤال عالق مفاده: هل تكفي رواية واحدة لإنصافها؟ وهذه الصّورة هي التي يظهر خيالها (شبحها)، في اليمين من أعلى الواجهة الأمامية للغلاف وكأنّ الغموض الظّاهر من خلال هذا الخيال ينجلي ليصبح حقيقة في نهاية الرّواية.

[1]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، مصدر سابق، ص511.

3_ عتبة الهوامش:

يشير هذا المصطلح إلى أنه شيء زائد ولا قيمة له، إلّا أنّ الدّراسات الحديثة أولت عناية فائقة بهذا المصطلح فأصبح من أهم العتبات النّصية والمداخل الأساسية التي تسعى للإمساك بدلالات النّص السّطحية والعميقة والهامش حسب جيرار جينيت هو: «**ملفوظ متغيّر الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النّص، إمّا أن يأتي مقابلا له (en regard) وإمّا أن يأتي في المرجع**»[1]، ويتعلّق الهامش بهذا المعنى بمقطع نصي وارد ضمن النّص الأصلي حيث يقوم بشرحه أو تفسيره أو توثيقه.

وتتخذ الهوامش أمكنة متعددة منها:[2]

1-أسفل صفحة النّص (وهذا المعمول به دائما).

2-أن تحشر بين أسطر النّص.

3-نجدها في آخر الكتب عامة.

4-تجمع الهوامش في مجلّد أو كتاب خاص وتأتي الهوامش إمّا مرقّمة أو بأحرف الهجاء سواء بين قوسين أو دونهما.

---

[1] Dictionnaire des littératures (Historique,Thématique,et Tecnique), ed. librairie La rousse paris,1990,T2,P.1143. نقلا عن: عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص127.

[2]- Gérard Genette,Seuls, ibid, P.322 نقلا عن: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، مرجع نفسه، ص127.

وقد كان للهامش حضور بارز في رواية ليالي إيزيس كوبيا، إذ تجاوز 44 هامشا لكونه يمثل أحد تقنيات التجريب التي تسعى للكشف عن أشكال ومعاني جديدة، وسنتطرق في دراستنا هذه إلى تحليل بعض الهوامش وتبيان قيمتها الجمالية.

استغل واسيني الهامش منذ الصّفحة الثّانية من الفصل الأوّل، والملاحظ أن حجمه قد تجاوز حجم المتن وفي هذا كسر للقاعدة المألوفة، التي تقول بارتباط الهامش بجزء منتهي تقريبا من النّص، وقد وظّفه لتقديم شرح تاريخي مطول لمصطلح العصفورية، الذي يمثل أوّل مصح للأمراض العقلية بلبنان، ومساحته وكيف تم تحويله إلى مساحات تجارية وفنادق وقد أراد واسيني من خلال هذا التوظيف أن يمنح حدث دخول مي إلى مستشفى العصفورية بعداً واقعياً أو ما يسمى بالوظيفة الإيهامية، وقد جاء فيه: «**للعصفورية تاريخ مدون. العصفورية، أكثر من كلمة في ذاكرة اللّبنانيين، فهي أوّل مصح للأمراض العقلية في لبنان، اليوم باتت سوليدير تدير العقار الممتد على مساحة 130 ألف متر مربّع، فيما تدير شركات أخرى البيع والاستثمار، لتسويق «قرية بيروت» التي تشيّد على أنقاض «العصفورية»**.

فرغت «العصفورية» اليوم من البشر، أصبحت جنة للطّيور التي تجد بين أشجار الصّنوبر والمباني التّاريخية ملاذا لها، مباني تذكّر الزّائر بالجامعة الأمريكية في بيروت، فقد شيّدت «العصفورية» على يد متابعين من الإرساليات الأمريكية في نهاية 1890، بعد إذن من السّلطنة العثمانية، وهي تمتدّ على مساحة 130 ألف متر مربّع من الأرض الخضراء، وتضم

46 مبنى، وهكذا كانت في مطلع القرن الماضي، أكبر مستشفى للأمراض العقلية في الشّرق الأوسط، وبات أي مستشفى للأمراض العقلية يحمل اسم «العصفورية»...»[1]

كما نجد أن واسيني قد وظّف الهامش لترجمة النصوص الواردة باللغة الفرنسية:

فجاء ترجمة للمثل الفرنسي:

«**Celui qui veut tuer son chien, dit qu' il a la rage**»[2]

ب: «**من أراد أن يقتل كلبه، يقول عنه إنّه مكلوب**».[3]

وقد استحضر الرّوائي هذا المثل لأنّه يلتقي مع مأساة مي، التي أراد ابن عمها جوزيف أن يتخلص منه ويستولي على أملاكها فاتّهمها بالجنون.

كما وظّفه لترجمة كلمة آنونيم anonyme ب: مجهولة[4]، فحين كان الرّوائي وصديقته روز خليل في المكتبة الوطنية بباريس، سألا صديقا لهما عن مكان تواجد المخطوطة، فأخبرهما بأنها يمكن أن تكون تحت اسم آخر ومسجّلة تحت كلمة anonyme.[5]

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا "ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"، مصدر سابق، الهامش، ص08.
[2]- المصدر نفسه، ص15.
[3]- المصدر نفسه، الهامش، ص15
[4]- المصدر نفسه، الهامش ص18
[5]- المصدر نفسه، ص18

ووظّفه كذلك لترجمة الحوار الذي دار بين مي ومدام شوكت:[1]

-Parfait. Mademoiselle May s est enfin résignée?

-très fatiguée. Madame cloquer.

-Chawkat SVP.

-Pardon. Chawkat .

وجاءت الترجمة كالآتي:[2]

- ممتاز الآنسة مي استسلمت أخيرا.
- متعبة جداً يا سيّدة شوكي.
- شوكت، من فضلك.
- عفواً شوكت.

وقد جاء هذا الحوار بعد النّوبات العنيفة التي عبّرت مي من خلالها عن عدم رضوخها لأوامر الأطبّاء فحقنتها الممرضة شوكي بحقنة مورفين لتتلاشى مقاومتها وتستسلم في النهاية.

كما وظّف الهامش في سيّاق آخر لترجمة الحوار الذي دار بين الطّبيب ومي:[3]

- Comment vous sentez – vous aujourd'hui ?

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ، ص38.
[2]- المصدر نفسه، الهامش، ص38.
[3]- المدر نفسه، ص83.82.

- Trop fatiguée docteur.

- Surtout sur le plan psychologique.

فيقول في الهامش:[1]

- كيف تشعرين اليوم؟

- متعبة جداً يا دكتور

- بالخصوص على المستوى النّفسي.

- كما وُظّف لترجمة عنوان رواية مي زيادة التي كتبتها باللّغة الإنجليزية :

The shadow on the rock[2]

ب: "الظّل على الصّخرة"[3]

وقد لجأ واسيني إلى توظيف ترجمة النّصوص في الهامش لتخفيف الغموض والابهام الذي تتميز به الروايات المعاصرة من خلال اعتمادها على التّعدد اللّغوي كالفرنسية والانجليزية، فيعجز القارئ الذي لا يحسن اللّغات الأجنبية على فهم معانيها ومدلولاتها.

ولم تقتصر هوامش الرّواية على التّرجمة، وإنّما تجاوزتها لذكر تواريخ غير مذكورة في المتن كما في:

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، الهامش، ص83.82.

[2]- المصدر نفسه، ص76.

[3]- المصدر نفسه، الهامش، ص76.

«**أخيرا جاؤوا بي إلى مستشفى نيقولا ربيز**»[1]، فحاول الرّوائي أن يبيّن التّاريخ المحدد لخروج مي من المستشفى فذكره في الهامش، «**نقلت مي إلى مستشفى نيقولا ربيز ومكثت فيه من 1938/01/28 إلى 1938/02/14**»[2].

وفي موضع آخر يوظف الهامش ليحدد تاريخ ولادة مي زيادة باليوم والشهر والسّنة فيشير في المتن إلى أنها ولدت في نفس السنة التي كتب فيها رودان رسالة لكامي كلوديل[3].

أمّا في الهامش فأشار إلى التاريخ الحقيقي «11فبراير 1886» [4]

وكما أشرنا سابقا فإنّ هذا لتواريخ حقيقية ما هو إلاّ رغبة في تطعيم الكاتب روايته بأحداث واقعية حتى يوهم القارئ بأنّ أحداث الرواية حقيقية ولا تجنح للخيال أبدا.

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق ، ص148.

[2]- المصدر نفسه، الهامش، ص148.

[3]- المصدر نفسه، ص98.

[4] _ المصدر نفسه، الهامش، ص98.

4_ عتبة العناوين الدّاخلية:

تعتبر العناوين الدّاخلية من أهم العتبات النّصية التي يوظّفها الكتاب لتنظيم عملهم الأدبي وتحقيق مبدأ التّناسق والانسجام ،فهي: «**عناوين مرافقة أو مصاحبة للنّص، وبوجه التّحديد في داخل النّص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدّواوين الشّعرية...**».[1]

وقد كانت العناوين الدّاخلية للأعمال الأدبية الكلاسيكية تحمل إمّا اسم البطل او السّارد او اسم المغامرة التي يقوم بها البطل أو البلد الذي هو فيه... أو تأتي في جملة معبّرة.[2]

وبالعودة إلى رواية إيزيس كوبيا نجد أنّ وسيني قد نحى منحا تجريبيا وكسر القاعدة المألوفة، من خلال انتقائه لعناوين مفخّخة ذات طابع شعري تضع نصوصها في مأزق التأويل وتعدد التفسيرات.

[1]- Gérard Genette, Seuls, ibid,P.301.312، نقلا عن: عبد الحق بلعابد، مرجع سابق، ص125

[2]- Gérard Genette,Seuls, ibid,P.319.320.، نقلا عن: عبد الحق بلعابد، المرجع نفسه، ص ن.

ويمكن تلخيص العناوين الدّاخلية في الجدول الآتي :

الفصل01	العناوين الداخلية	من/إلى	الفصل02	العناوين الداخلية	من/إلى
غيمة الناصرة		من ص 07 إلى ص 27	ليالي العصفورية- تفاصيل المأساة السرية	1_ مريمتك أنا يا الله ، فلماذا تخلّيت عنّي؟	من35إلى 77
				2- وانْزَوَيْتَ تتأمّلني، كأنّك لم تكن معنيا بآلامي.	من81 إلى 114
				3-خُصَّني بِحُضْنِكَ يا الله، لكيْ أعرِفَ انَّني مِنْكَ.	من 119إلى 144
				4-أغفر لهم يا ربّي، فهم لا يعرِفون.	من 147 إلى 177
				5-ياأبتاه...بين يديك، أستودع روحي.	من181 إلى 198
				6-اغسليني ياأمي من دمي، ودثّريني بصدرك.	من 201 إلى 216
				7-هي لم تمت، لكنّها شُبِّهَتْ لهم.	من 219 إلى 225

جدول رقم 01: يلخص فصول الرواية

أ. الفصل الأول: غيمة الناصرة

هو الاسم الذي أطلقه الرّاوي على مي زيادة، ورأى أنّه يناسبها أكثر من التّسميات الأخرى التي سمّيت بها كإيزيس كوبيا والكنار وغيرها...وقد أراد أن يضعه مكان العنوان الرّئيس، للرّواية إلّا أنّه لم يمنح نفسه حق تغيير الجوهر، فشبّهها بالغيمة لكونها تشبه المطر الذي يزهر به الكون في كونها رمز من رموز العطاء الفكري والأدبي الذي لا يجفّ أبدا، وفي هذا يقول: «**قد طافت غيمة النّاصرة كثيرا ورأت كلّ الألوان، من الخفيفة حتى النّارية، وعندما أثقلتها المياه نزلت على أرض عطشى فسقتها واختلطت بها حدّ التّماهي**»[1].

وقد اختار النّاصرة لكونها المدينة التي ولدت بها أمّها وأقرب المدن لقلبها فهي: «**مدينتها المعشوقة التي كتموا صرختها...**»[2].

يتحدّث الرّاوي في هذا الفصل عن الجهد الكبير الذي بذله رفقة مساعدته روز خليل لإيجاد مكان المخطوطة الضّائعة، مصورا لنا كيفية ايجادها والحصول عليها، لينتقل بعدها إلى محاولة ايهام القارئ بواقعية الحدث وإيجاده للمخطوطة فعلا، من خلال إعطائه رقما في المكتبة الفرنسية ما يوحي بإمكانية تصفحه والاطلاع عليه حيث يقول: «**متوفرة اليوم تحت رقم (47IKJN)**»[3].

---

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

[3]- المصدر نفسه، ص25.

ب . الفصل الثاني: ليالي العصفوريّة – تفاصيل المأساة السّرية–

ينتقل الحكي في هذا الفصل من السّارد الأوّل والذي يمثّله الكاتب نفسه إلى السّارد الثاني والذي تمثّله مي زيادة باعتبارها الشخصية المحورية في الرواية وصاحبة المخطوطة.

ــ مريمتك انا يا الله، فلماذا تخليت عني؟

جاء العنوان في شكل جملة انشائية تتكون من أسلوبين:

- أسلوب النّداء: ياالله
- أسلوب الاستفهام: لماذا تخلّيت عني؟

كما يتناص العنوان مع القرآن الكريم في سورة مريم من خلال قوله تعالى: ﴿ فَأَجَاءَهَا المِخَاضُ إلى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا(23) فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سرِيًّا(24)﴾[1]، إذ تُشبِّه مي نفسها بمريم التي خصّها الله بلطفه وحمايته وتسأله عن سبب تخليه عنها وهي في أمسِّ الحاجةِ إلَيهِ.

ويتناص العنوان أيضا مع صرخة يسوع المسيح للرّب: "إيلي إلي لما شبقتني"، وهي عبارة عبرية آرامية تعني "إلهي إلهي لماذا تركتني"، وفي هذا انعكاس للثّقافة الدينية التي نشأت عليها مي فقد عاشت طفولتها متنقلة بين مدارس الرّاهبات.

[1]- سورة مريم: الآية: 23-24.

تنطلق مي من خلال هذا الفصل في سرد يومياتها، إذ تبدأ بذكر أهميّة الكتابة في حياتها وبأنّها الشّيء الوحيد الذي يمنحها الأمل في الحياة، فتقول: «**لا خيار لي سوى أن أكتب، سوى أن أكتب، أكتب...**»[1].

لِتُعَرِّفَ بعدها بِنَفْسِها وبنسبها وبنشأتها الدينية في مدارس الرّاهبات ثم تدخل مباشرة في الموضوع الأساس وتسرد معاناتها في مستشفى العُصفوريّة وكيفية تعذيبها، بعد إضرابها عن الطعام.

ثم انتقلت للحديث عن ابن عمها جوزيف الذي أوهمها بحب زائف وكيف تخلى عنها وزجّ بها في مستشفى المجانين، بمجرد أن منحته وكالة لكل أملاكها وعقاراتها.

ـــ وانزويت تتأمّلني، كأنّك لم تكن معنيا بآلامي:

لما نطّلِع على العُنوان دون الولوج في متن هذا الفصل، يتبادر لنا أنّه موجه لجوزيف ابن عمها الذي أدخلها العصفوريّة وظل جامدا يتأمل صراخها وتوسلاتها، وهي التي اعتبرته أخا وحبيبا ووالدا... بعد وفاة أهلها، لكن بمجرد أن نلج إلى عمق النّص ندرك أنّ العنوان هو خطاب موجه لله سبحانه وتعالى وقد ورد في ذلك: «**ماذا حدث يا ربي؟ كيف تركتهم ينكلون بي وانزويت تتأملني كأنك لم تكن معنيا بآلامي؟ لماذا تركتني وحدي أواجه عاصفة الذّل والضّغينة والطّمع؟**»[2].

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص35.

[2]- المصدر نفسه: ص83.

فكأنّها تلوم الله عزّ وجل على عدم حمايتها وإيقاف الظّلم التي تتعرض له وهو المعروف أنّه لا يرد دعوة المظلوم أبدا.

يشير الروائي من خلال هذا العنوان إلى مسائل وجودية كمسألة الايمان والقدرة الالهية والرحمة وكأنّه بذلك يُشكِّكُ في وجود الله.

تواصل مي في هذا الفصل سرد معاناتها في مستشفى العصفورية، ثم راحت تسترجع علاقتها بجبران خليل جبران وشوقها الكبير له بعد رحيله، وعبرت كذلك عن إعجابها الشّديد بكتاباته لدرجة أنّها اعتبرته إلها صغيرا.

وتطرقت أيضا إلى تميّزها كخطيبة في الحفل الذي أقيم لأدباء الفكر والقلم، حيث اختارها جبران لتنوب عنه في الحفل وتقرأ رسالته التي حملت عنوان "الشاعر البعلبكي"، وفي هذا يقول لطفي السَّيِد بيقول: «**ألقت مي خطبة بليغة لا يعرف أيّهما كان له الحظ الأكبر والتّأثير، بلاغة الخطبة أم فصاحة مي وحسن إلقائها**»[1]، لتصحو على ذكرياتها في جو المستشفى الكئيب.

ـ خُصّني بحضنك يا الله، لكي أعرف أنّني منك:

جاء العنوان على شكل دعاء يتضمّن نداء، إذ نجد السّاردة تتضرّع وتتوسّل إلى الله حتى يحميها من ظلم أعدائها، وكأنّها أدركت أنّه لا منقذ لها سواه.

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص94.

تسترجع مي في هذا الفصل علاقتها بجوزيف قبل أن يزُجّ بها في مستشفى الأمراض العقلية، كما تسترجع العديد من الرّسائل، من بينها المراسلات التي كانت بينها وبين النّحاتة الفرنسية كامي كلوديل، وآخر رسالة بعثتها لجوزيف قبل أن تكتشف نواياه الخبيثة.

إضافة إلى تطرّقها للحديث عن أزمة الحداثة العربية والنّظرة الذّكورية التي تحط من قيمة المرأة وتمنعها من دخول عالم الكتابة، فأشارت إلى تجربتها الكتابية أين كانت تكتب بأسماء مستعارة خوفا منهم.

ـ اغفر لهم يا ربّي فهم لا يعرفون:

اتّخذ العنوان هنا شكل دعاء، فالسّاردة تدعو الله أن يغفر لكلّ من ظلمها واتّهمها زورا بأنّها مجنونة، لأنّهم لا يدركون اللّعبة التي أحيكت ضدّها، وهذا يدل على طيبة قلبها ونقائها.

تسرد لنا مي في هذا الفصل فترة إقامتها بمستشفى نيقولا ربيز بعد خروجها من العصفورية، وعن مساندة العديد من النّاس لها، من بينهم آل الجزائري، وآل الأيوبي الخوري وخاصّة السّيد فارس الخوري وزوجته السّيدة أسماء عيد.

وتطرّقت أيضا إلى الحديث عن عودة أمين الرّيحاني من أمريكا الشّمالية، وندمه الشديد لتركها في وقت الحاجة إليه، فظل يزورها مرات لتسامحه في النّهاية وتحكي له ما حدث معها بالتّفصيل، فاسْتأجر لها بيتا برأس الجبل، انتقلت إليه بعد خروجها من المستشفى ووعدها بأنّه لن يتخلى عنها حتى تسترجع حقها.

ـ يا أبتاه... بين يديك أستودع روحي:

يحيلنا هذا العنوان مباشرة إلى الدّيانة المسيحية، حيث نجد هذا القول في إنجيل «سفر لوقا 23-46»[1]، وهي الجملة التي قالها المسيح قبل موته، وتدل على ديانة مي المسيحية التي تطلب من الرّب أن يستلم روحها حتى يرعاها، فهي لم تعد قادرة على حملها.

تحدّثت السّاردة في هذا الفصل عن امتنانها الكبير لجريدة المكشوف، وعلى رأسها فؤاد حبيش صاحب الجريدة، التي سلّطت الضّوء على قضيّتها ودافعت عنها للنّهاية، ونَشْرِهَا لرسالة صاحب السّمو الملكي عبد الله بن الحسن المعظّم أمير الشّرق إلى رئيس الجمهورية الذي يطالبه فيها بالتّدخل لمساعدتها.

كما تطرّقت إلى محاضرتها التي ألقتها في "ويست هول" على منبر الجامعة الأمريكية بعنوان: «رسالة الكاتب في الوطن العربي»[2]، وهي المحاضرة التي أثبتت سلامة عقلها وساعدت المحكمة في إصدار حكم برفع الحجر على ممتلكاتها وإعادة حريتها.

ـ اغسليني يا أمّي من دمي، دثّريني بصدرك:

ينفتح هذا الفصل على تعدّد التّأويلات، إذ يحيلنا بداية إلى مريم العذراء، التي تعتبر في الدّيانة المسيحية الأم التي يتضرّعون إليها لتحل مشاكلهم، فطلبت مي منها أن تخلّصها من دمها الفاسد

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، الهامش، ص179.

[2]- مصدر سابق، ص188.

حتى تقطع صلتها بأقاربها الذين باعوها طمعا في أملاكها، إذ صارت تشعر بالعار لأنها تحمل نفس دمهم، لكن بالعودة إلى المتن ندرك أنّها تقصد أمّها الحقيقية حيث تقول: «**أرى أمي مرّة أخرى بوجهها الطّفولي في يديها ستائر بيضاء من حرير، تفتحها عن آخرها منتظرة طلبي الأخير، لا تتعبي نفسك يا أمّي، أنا قادمة نحوك من عالم مجروح، مقيّح، مؤلم، بارد كالموت...**»[1].

تسترجع السّاردة صورة أمها في لحظاتها الأخيرة، وتطلب منها أن تضمّها إلى صدرها لأنّها تشعر ببرد هذا العالم وظلمه الشّديد لها.

تحدّثت مي في هذا الفصل عن عودتها إلى القاهرة بنفسية مُتعَبة وجسم منهك، كما أشارت إلى قصاصات أنطوان جميل وسلامة موسى التي أدْلوا فيها بتصريحات كاذبة، حتى يتخلّصوا من ذنبهم لأنّهم لم يساندوها في محنتها، وتحدّثت كذلك عن مكالمتها مع طه حسين، الذي حمد لها السّلامة وطلب موعدا لرؤيتها، إلاّ أنّها رفضت طلبه وأخبرته أنّها لا تستقبل سوى القساوسة في بيتها، وإن كان يريد رؤيتها عليه أن يصبح قسيسا، فتفاجأ من طلبها ومن وقتها لم يتّصل.

وينتهي هذا الفصل بوفاة مي يوم الأحد 19 أكتوبر1941 على السّاعة 10 و45د، وتنتهي معه يوميات ليالي العصفورية.

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص216.

ـ هي لم تمت، لكنّها شُبِّهت لهم:

يتناصُ هذا العنوان أيضا مع القرآن الكريم، من خلال قصّة عيسى عليه السلام في قوله تعالى:﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا المسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الذينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَالَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّباعَ الظَّنِ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينَا(157) بَلْ رَفَعَهُ اللهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللهُ عَزِيزًا حَكِيمَا158﴾[1]، فعيسى عليه السّلام حسب رواية القرآن، لم يمت وإنّما رفعه الله إليه تكريما له، وليكون آية من آياته التي يؤتيها من يشاء من رسله، وكذلك مي لم تمت بل ستظلّ حية في قلوبنا دائما.

في هذا الفصل يعود فعل الحكي مجدّدا إلى السّارد الأوّل، فيذكر لنا بأن مي توفّيت في مستشفى المعادي بالقاهرة، ولم يمش وراء جثمانها سوى ثلاثة أشخاص هم: أحمد لطفي السّيد، وخليل مطران، وأنطوان الجميل[2].

وينهي فصله بمقطع من مخطوط مي زيادة.

[1]- سورة النّساء: الآية: 156ـ157.

[2]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص124.

من خلال تحليلنا للعناوين الدّاخلية ومحتواها، يمكن تحديد السّمات التّجريبية فيها من خلال النّقاط الآتية:

- التّناص مع القرآن الكريم.
- التناص مع الدّيانة المسيحية.
- الغموض والإبهام وتعدّد التّأويلات.
- الأسلوب الشّعري للعنوان ما يمنحه بعدا جماليا.
- توظيف التّراث الأدبي.

4ـ شعرية الصّورة الفوتوغرافية في رواية ليالي إيزيس كوبيا:

جاءت صورة مي زيادة في الصّفحة الثّانية والمرتبة الثّالثة بعد اسم الكاتب (واسيني الأعرج)، ثمّ عنوان الرّواية الرّئيس "ليالي إيزيس كوبيا"، ليذيّلها العنوان الفرعي للرّواية " ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية".

وهي عبارة عن صورة فوتوغرافية باللّونين الأبيض والأسود، التقطت على الجانب الأيسر، وتتكون الصورة من شقّين: هما المركز، ويتجسّد في شخص مي زيادة، والخلفية التي جاءت باللّون الأسود تتخلّلها بعض الإضاءة في الجانب العلوي الأيسر من الصّورة.

وقد حملت الصّورة في طيّاتها ما يتماشى ويتوافق مع سيرورة أحداث الرّواية حين حاول الرّوائي جهده من أجل الوصول إلى حقيقة، مفادها عقلانية وحِلم مي زيادة التي اتُّهمت ظلمًا بالجنون

بحسب ما جاء في الرواية، وهذه الصّورة خير دليل على تجسيد هذه الفكرة، فحضرت مي زيادة في جلسة معتدلة مع استدارة وجهها إلى الكاميرا لحظة التقاط الصّورة، الذي ارتسمت عليه ابتسامة غامضة تحمل التّحدي والكِبر والرّزانةِ من جهة، والاستهزاء والسّخرية من أولئك الذين يعتقدون بجنونها من جهة أخرى... وقد أكّدت ذلك بحركة يديها حين جمعتهما إلى بعضهما البعض كرمز للارتياح واللاّمبالاة.

تحمل الصّورة في مجملها عنصر الثّبات والتّرتيب، فهي خالية من المؤثّرات الخارجية ليركز ذهن المشاهد (المتلقّي)، على شخصها فقط دون التّأثّر بالعوامل الخارجية (الإضاءة، الدّيكور...).

عمد واسيني الأعرج إلى إدراج الصّورة الفوتوغرافية لمي زيادة ضمن المتن اللّغوي، ليرسم بذلك طريقا جديدا للرّواية الجزائرية، بنقلها من تداخل الأجناس إلى تداخل الفنون، وهذا الأخير يمنح الرّواية كثافة دلالية، من خلال تعانق اللّغة والصّورة.

الفصل الثّاني: جماليات المتن في رواية "ليالي إيزيس كوبيا - ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية -" للرّوائي "واسيني الأعرج".

1ـ تداخل الأجناس الأدبية.

1.1 بين الجنس والنّوع.

2.1 مفهوم الأجناس الأدبية.

3.1 تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية.

2ـ التّعدّد اللّغوي.

1.2 اللّغة الفصحى.

2.2 اللّغة العامية.

3.2 اللّغة الفرنسية.

4.2 اللّغة الإنجليزية.

3ـ تشظّي الزّمن.

4ـ التّكرار.

لم يتوقّف التّجريب عند واسيني على العتبات، وإنما تجاوزها إلى المتن من خلال توظيفه لأساليب جديدة ومتنوّعة لعلّ أبرزها:

1ـ تداخل الأجناس الأدبية:

تعد نظرية تداخل الأجناس الأدبية من أبرز ملامح الرّواية التّجريبية، والتي تقوم على كسر الحدود بين الأجناس وتَغْيِيب الحواجز الفاصلة بينها، فتصبح الرّواية بذلك بوتقة تنضوي تحت لوائها العديد من الأنواع الأدبية «**فنجد فيها القص النّثري ممزوجا بالشّعر وممسرحا بالمونولوج ومطعّما بالخطبة والرسالة**»[1]، وقبل أن نقوم برصد مختلف الأجناس المتداخلة في ضمن الرّواية وجب علينا أوّلا تحديد المصطلحات ومفاهيمها.

فما الجنس؟ وما النّوع؟ وما الفرق بينهما؟ وما المقصود بتداخل الأجناس الأدبية؟

1.1 بين الجنس والنّوع:

أ– مفهوم الجنس:

جاء في لسان العرب لابن منظور: الجنس هو: «**الضّربُ من كل شيء [...] والجنس أعمّ من النّوعِ، ومنه المجانسةُ والتّجنيسُ، ويقال هذا يجانسُ هذا أي يُشاكِلُه، وفلان**

[1] علي طرش: حداثة السّرد في الرّواية الجزائرية "رواية كرّاف الخطايا " لعبد الله عيسى لحيلح أنموذجا، الملتقى الوطني الأول (السّرد والنّقد السّردي وتحولات ما بعد الحداثة في الجزائر)، جامعة المدية، 10.11.2018.

يُجانس البهائم ولا يُجانس النّاس إذا لم يكن له تمييز ولا عقل، والإبل جنسٌ من البهائمِ العجم»[1].

من خلال هذا المفهوم يمكن أن نستخلص ما يلي:

- الجنس هو الضّرب من الشّيء.
- الجنس أعمّ من النّوع.
- الجنس من المجانسة أي المماثلة والمقاربة.

ب- مفهوم النّوع:

أما النّوع فيعرّفه بأنّه: «**أخصّ من الجنسِ، وهو أيضا الضّربُ من الشّيء، قال ابن سيّده: وله تحديد منطقي لا يليق بهذا المكان، والجمع أنواع، قلّ أو كَثُر، قال اللّيثُ: النّوع والأنواع جماعة، وهو كلّ ضرب من الشّيء، وكل صنفٍ من الثّيابِ والثّمارِ وغير ذلك حتى الكلام، وقد تنوّعَ الشّيء أنواعًا**»[2].

من خلال هذا المفهوم يمكن استخلاص ما يلي:

- النّوع: أخّص من الجنس.
- النّوع: الضرب من الشّيء.

[1] أبي الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، المجلّد السّادس، مصدر سابق، ص43.
[2] المصدر نفسه، المجلّد الثّامن، ص 364.

ممّا سبق يتبيّن لنا أن الجنس هو الأصل والنّوع يتفرّع منه، وإذا نقلنا المصطلح إلى مجال الأدب وجدنَا أنّ هذا الأخير يتكون من جنسين:

- **جنس النّثر**: الذي تتدرج ضمنه أنواع عديدة كالرّواية والقصة والمسرحية والملحمة والمقالة وغيرها...
- **جنس الشّعر**: وهو كذلك أنواع، فمن حيث الشّكل: نجد الشّعر العمودي والشّعر الحر وشعر التّفعيلة والقصيدة النّثرية، ومن حيث الأغراض نجد شعر الهجاء والمدح، والغزل وغيرها من التّصنيفات الأخرى.

وهنا يجدر بنا الإشارة إلى أصول الأجناس الأدبية، حيث تعدّدت الدّراسات حولها منذ القديم بدءًا من تصوُّراتِ أفلاطون في كتابه "الجمهورية" والذي ميّز فيه بين «**الحكي القصصي والحكي المسرحي، حيث يشتمل الأوّل على السّرد والحوار، ويتضمن الثاني الحوار فقط**»[1].

إلاّ أنّ أرسطو هو المنظِّر الأوّل للأجناس الأدبية في كتابه "فن الشّعر":

«**فقد قعّدها وصنّفها بطريقة علمية قائمة على الوصف وتحديد السّمات والمكوّنات، وقد قسّم الأدب إلى ثلاثة أقسام: الأدب الغنائي والأدب الملحمي، والأدب الدرامي**»[2].

[1]- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية "نحو تصوّر جديد للتّجنيس الأدبي"، تطوان، المغرب، ط1، 2011، ص08.

[2]- جيرار جينيت: مدخل لجامع النّص، ترجمة: عبد الرّحمن أيوب، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص05.

2.1 مفهوم الأجناس الأدبية:

يُعرِّفها جميل حمداوي في كتابه "نظرية الأجناس الأدبية"، بأنّها: «**مقولات مجرّدة، نظرية وسيطة، تربط النّص بالأدب من جهة وتصله بالمتلقّي من جهة أخرى، كما تسعفنا هذه المقولات في فهم الأعمال الأدبية وتأويلها وتقويمها وتُساعدنا على تَصْنيف النُّصوصِ وتجنيسها وتَنْميطِهَا**».[1]

بمعنى أن تصنيف الإبداعات الأدبية يكون حسب مجموعة من المعايير والقوانين المشتركة، كالشّكل والمضمون والوظيفة والأسلوب، فالرّواية تختلف في شكلها وأسلوبها ووظيفتها عن القصيدة وكذلك هو الأمر بالنِّسبة لباقي الأجناس الأخرى.

ومع ظهور نظريات ما بعد الحداثة، انتفضت مجموعة من المذاهب والتيّارات الفكرية على نظرية الأجناس الأدبية من خلال تقويضها وتفكيكها وخلخلتها. ومن أهم روّادها: موريس بلانشو ورولان بارث.

يقول موريس: «**الأدب لا يقبل التّفرقة بين الأنواع ويرمي إلى تحطيم الحدود**»،[2] بمعنى أنه يرفض التمييز والفصل بين مختلف الأجناس الأدبية ويدعو إلى وحدتها.

أما رولان بارت: « **فينادي كذلك إلى إلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية، وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النّص**»[3]، فما دام النّص عبارة عن مجموعة

[1]- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق،21.
[2]- المرجع نفسه، 23.
[3]- المرجع نفسه، ص13.

نصوص وخطابات متداخلة فلا داعي لرسم حدود بينها، وفي هذا يقول: «**إنّ النّص لا ينحصر في الأدب الجيّد، إنّه لا يدخل ضمن تراكب ولا حتى ضمن مجرّد تقسيم للأجناس، ما يحدّده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التّصنيفات القديمة**»[1].

فربط جمالية النّص الأدبي بتلاقح النّصوص وتراسلها وتحطيم الحدود والحواجز الفاصلة بينها.

ومنه يمكن القول بأنّ تداخل الأجناس الأدبية وتراسلها لا يقصي هوية أي جنس، فوجود الملامح الشعرية أو الغنائية في الرّواية لا يلغي نثريتها وإنّما يزيد من جماليتها.

3.1 تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية:

بالعودة إلى الرّواية نجد أنّها تحتوي على فسيفساء من الأجناس والأنواع الأدبية، يمكن دراستها على النّحو الآتي:

1.3.1 النّثر:

أ_ المخطوط: "مذكّرات أم يوميات"

تعرف المخطوطة على أنّها: «**وثيقة أدبية مكتوبة بأكملها بخط واضعها**»[2]

[1]- رولان بارث: درس السّيميولوجيا، تر: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص61.

[2]- ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسّسة العربية للنّاشرين المتّحدين، التّعاضدية العمالية للطّباعة والنّشر، صفاقس، تونس، ع1، 1988، ص313.

وقد تعبّر هذه الوثيقة الأدبية عن سيرة ذاتية أو يوميات أو أي إبداع واقعي أو متخيّل يكتبه أديب أو فقيه أو غير ذلك.

أمّا المذكّرات هي: «**سيرة ذاتية في الغالب، تنقل تجارب الماضي المعاشة إلى النّاشئة**»[1].

في حين تعرّف اليوميات بأنها: «**خواطر ووقائع ومشاعر وأخبار يدوّنها الكاتب يوما بعد يوم ولا يجمعها سوى اندراجها في مجرى يومه [...] واليوميات عموما كتابات خاصة لا يقصد الكاتب نشرها بين الناس ولا يتطلّع فيها إلى غاية جمالية**»[2].

بناء على هذه المفاهيم وبالعودة إلى الرّواية نجد خلطا واضحا بين أدب المذكّرات واليوميات، إذ وظّف واسيني مصطلح اليوميات مقصيا بذلك مصطلح المذكّرات، وهو بهذا يُخلِط بين المصطَلحين، لأن الرّواية تجاوزت سرد يوميات مي زيادة في مستشفى العصفورية إلى العودة لطفولتها واسترجاع أهم المحطات التي مرّت بها قبل دخولها المشفى.

كما وظّف واسيني مصطلح المخطوط واليوميات للدّلالة على معنى واحد، فنجده مرّات يقول مخطوط كما في قوله: «**كل أسئلتنا الأخرى المتعلّقة بمكان المخطوطة ومالكها الحالي،**

[1]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، مرجع سابق، ص146.

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النّهار للنّشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002 ص179.

وعنوانه، باءت بالفشل»[1]، وأحيانا يوميات كما جاء على لسان مي «**لا شهادة لي وأنا أكتب هذه اليوميات، إلّا صرختي التي لن يسمعها أحد غيري»**[2].

إلّا أنّ مصطلح المخطوط كان حاضرا بقوّة في الرّواية، فتربّع على مختلف أجزائها، وهذا التمازج الجلي بين الرّواية والمخطوط يحيلنا إلى تسمية أخرى تتمثل في "رواية المخطوط".

تبدأ الرّواية بسرد تفاصيل رحلة البحث عن المخطوطة الضائعة "ليالي العصفورية، تفاصيل مأساتي"، وفي هذا يقول الرّاوي: «**لا أعتقد أنّ مخطوطة شغلت بالي وبال الكثير من الباحثين مثل مخطوطة ليالي العصفورية الضّائعة منذ أكثر من سبعين سنة [...] أجيال كثيرة تراكضت في كل الاتّجاهات بحثا عنها لكن دون جدوى...»**[3].

وبعد الرّحلة الشّاقة التي قام بها الرّاوي ومساعدته الباحثة روز خليل بين مختلف البلدان (القاهرة، باريس، لبنان، النّاصرة) والأديرة والمستشفيات، تمكنا من الحصول على المخطوطة عند سيدة عجوز بالقاهرة.

ورد في الفصل الأول من الرّواية "غيمة الناصرة"، أوراق من المخطوطة كلماتها ناقصة، وقد أراد الكاتب من خلال هذا التّوظيف، أن يثير عنصر التشويق لدى القارئ ويحبس انفاسه، مما يمنح للرّواية بعدا جماليا.

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

[3]- المصدر نفسه: ص07.

أما بقية الفصول فتسرد لنا تفاصيل ومحتوى المخطوطة، حيث اكتفى الرّاوي بترتيب أجزائها، وترميم الكلمات النّاقصة. ليدّعي أنّه وضع المخطوطة في المكتبة الوطنية بباريس، وأنّها «متوفرة اليوم تحت رقم 47IKJN»[1]، ومن هنا يمكن طرح التساؤل الآتي: هل يمكن أن تقتفي المكتبة الفرنسية مخطوطة مي دون أن يثير ذلك ضجة إعلامية؟ هل من حق الرّوائي الذي يدّعي حصوله على المخطوطة من امرأة مصرية عجوز أن يسلّمها هكذا على طبق من ذهب؟ ثم هل أهداه للمكتبة أم باعه ومن أعطى له هذا الحق ليسلِّم المخطوطة لمكتبة فرنسية؟... أسئلة كثيرة تثبت أنّ هذه أخيولة ابتدعها الرّوائي ليصنع لنا عالما روائيا مثيرا متميزا. وقد لجأ الكاتب إلى توظيف هذه الحيلة الرّوائية ليوهم القارئ بواقعية الأحداث وتركه تائها بين الحقيقة والخيال. إذ يدل هذا على قدرة الكاتب وحنكته الأدبية؛ لكن ومع كل هذا فالقارئ يمكنه كسر هذا الإيهام من خلال الاطلاع الواعي على الرّواية، ليدرك أنّ كلما ورد فيها هو عمل فني تخييلي، ويكفي أن الكاتب ذكر جنس هذا الكتاب "رواية" في صفحاته الأولى.

ب– الرّسالة:

تعد الرِّسالة من أهمِّ الأنواعِ الأدبيةِ لما تحمله من قيم فكرية وتراثية، إذ تعكس صورة العصر الذي كتبت فيه، بمختلف أحواله التَّاريخية والسِّياسية والثّقافية والاجتماعية، وقد عرّفها إبراهيم فتحي بأنّها: « **خطاب رسمي على وجه الخصوص يتميز بطابعه التّعليمي وتختلف الرّسالة عن**

[1]– واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص25.

الخِطاب المعتاد أو الذي جرى عليه العرف بأنّها تتّخذ صبغة أدبية عن وعي ومقصود بها النّشر عمدا»[1]، فرّق إبراهيم بين الرّسالة والكلام العادي، في كون الأولى قائمة على اللّغة الأدبية عكس الخطاب العادي الذي يتّخذ من اللّغة اليومية أساسا له، فهي نمط من الكتابة الأدبية، التي تتطلّب وجود مرسل ومرسل، إليه قصد إيصال فكرة معينة.

وبالعودة إلى رواية "ليالي إيزيس كوبيا" نجدها تحفل بمجموعة نصوص رسالية عديدة، تنوّعت ما بين رسائل أبدعها الكاتب من خياله ونسبا لشخصيات روايته مثل:

رسالة الأم هيلينا إلى مي زيادة بعد انتقالها من مدرسة راهبات الزّيارة إل مدرسة اللّعازاريات في بيروت والتي تضمّنت: «**محبوبتي ماري، كَبُرْتِ أكثر وكبرتُ قليلا، أحبّك أكثر من حبك لي، لكنني أغار من ابن عمّك الذي تحول إلى وكيل عليك كأنّه زوجك، طالب الطب، ذاك الذي يزورك كل أسبوع ونحن مجتمعات معا في ردهة الاستقبال مع أهلنا وأقاربنا، عندما رأيتك معه آخر مرة يوم افتتاح المدرسة ورأيتك تقبّلينه بلهفة لحظة الوداع، ويُقبِّلك بنفس الشّرهِ، التوى قلبي، أموت كلما فكّرت أنّك تحبينه، أَيُمكن أنْ تحبي حدا غيري؟ لو أمكنني قتله ساعتها، ما ترددت.**»[2]

من خلال محتوى الرّسالة يتبيّن لنا أن نظرة الأم هيلينا لمي تجاوزت نظرة الراهبة لطالبتها، فنجدها تصف شوقها الشّديد لمي بعد طردها من الدّير بسبب اختلائها بها،كما اعترفت لها بغيرتها

[1]- ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، مرجع سابق، ص169.

[2]-واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص104.

الشّديدة من ابن عمها جوزيف، هنا يمكن القول أنّ الأم هيلينا تعاني من مرض المثلية الجنسية، وبهذا فقد لجأ واسيني إلى كسر طابوهات المجتمع الجزائري؛ من خلال التطرق إلى موضوع محرم دينيا وأخلاقيا.

كما نقف مرة أخرى على رسالة ثانية بعثت بها مي إلى ابن عمها جوزيف، التي جاء فيها «**يا جوزيف، يا صديقي، ويا أخي.**

لم أعد أكتب منذ زمن طويل، كلّما حملت نفسي على ذلك، يظهر شيء قاهر يقضي على انطلاق تفكيري، ويَشُلُّ حركة يدي، تُرى هل ذكراك في هذا النّهارِ وعذابي قادران على منحي بعض القوّة لكي أكتب إليك كلّما أريد أن أقوله لك شفويا؟ إنّني محروقة جدا يا جوزيف، كما إنّني أكثر من مريضة وينبغي أن أخترع عبارات جديدة لأشرح ما أشعر به في قرارة نفسي ومن حولي. لقد حان وقت إعلامك بما سبّب لي أشد الألم... تعالَ وأنقذني بقتلي رويدا، إني أسمحُ لك بذلك وأباركك بكلّ روحي الممزّقة، الصّارخة، تعال بسرعة يا جوزيف لتعلمني بذنبي وتقتلني وتصفح عني أخويا»[1].

تميزت هذه الرسالة بعدة خصائص أهمها:

- **خاصية القصدية:** فمي وجهت رسالتها لشخص مقصود وهو ابن عمها، وتجلى ذلك من خلال استهلال رسالتها بـ: "يا جوزيف يا صديقي ويا أخي..."

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص132.

- **خاصية الإقناع والتّأثير**: وذلك بتوظيف مفردات وعبارات مؤثرة مثل: شقيق روحي، روحي المِمَزّقة الصَّارخة... ورغم ما حملته تلك الرسالة من ألم ومعاناة إلّا أنّ جوزيف لم يتأثّر بها، وبدل مواساتها أدخلها مستشفى العصفورية واتّهمها بالجنون.

ونجد كذلك رسالة أدبية من مي زيادة إلى عبّاس محمود العقّاد والتي تضمّنت: «**حسْبِي أنْ أقولَ لكأنّ ما تشعر به نحوي هو نفس ما شعرت به نحوك، منذ أوّل رسالة كتبتُها إليك وأنت في بلدتك التّاريخية أسوان، بل خشيت أن أفاتحك بشعوري نحوك منذ زمن بعيد، منذ أول مرة رأيتك فيها بدار جريدة المحروسة، الحياء منعني، وقد ظننتُ أنّ اختلاطي بالزّملاء يثير حِمية الغضبِ عِندك، والآن عرفتُ شعورك، وعرفتُ لماذا لا تميل إلى جبران خليل جبران، لا تحسب أنّي أتّهمك بالغيرة من جبران، فإنّه في نيويورك أو بوسطن، ولم يرني أبدا، ولعلّه لن يراني كما أنّي لم أره إلّا في تلك الصّور التي تنشرها الصّحف، لكن طبيعة الأنثى يلذّ لها أن يتغاير فيها الرّجال وتشعر بالازدهاء حين تراهم يتنافسون عليها.**»[1]

من خلال هذه الرّسالة يُبَيِّنُ لنا واسيني طبيعة المرأة وغرورها الأنثوي، فرغم حبّها الشّديد لجبران إلّا أنّ غيرة العقّاد تسعدها، كما تسعد كلّ النّساء اللّواتي يرغبن أن يكنّ محط اهتمام كلّ الرّجال.

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص 143.

وإضافة إلى ما سبق نقف أيضا على رسالة حقيقية، اقتبسها الرّوائي من مصادر معلومة، وبالضبط من:

«Camille/ Auguste, Je couche toute nue P: 51»[1]

وقد بعث بها النحّات الفرنسي المشهور رودان إلى النحّاتة كامي كلوديل، وتتضمّن:

«**صديقتي المتوحّشة.**

رأسي المسكين مريض حقيقة، لا أستطيع القيام صباحا، ركضت هذا المساء وراءك دون أن أعثر لك على أثر ولا على أمكنتنا، ما أنعم الموت إذ يأتيني مع احتضاري الطّويل، لماذا لم تنتظريني في الورشة؟ أين ذهبت؟ ماذا تخبّأ لي الأقدار من آلام؟ أمرّ بلحظات النّسيان تغيّبُ بعض آلامي، ولكن اليوم أصبحت هذه الآلام ثابتة [...] حبيبتي كامي، تأكّدي أنّ لا امرأة لي أصادقها غيرك، وكلّ روحي ملكك، لا أستطيع إقناعك وحججي واهية... على ركبتي أنحني أمام جسدك الآسر»[2].

استحضر واسيني هذه الرسالة للتّشابه الكبير بين قصتي مي زيادة وابن عمها جوزيف وكامي كلوديل وحبيبها رودان، فكلوديل نحّاتة معروفة كُتب لها أن تعيش في الظّل بعد أن كانت ملهمة رودان وعشيقته ليزج بها في مشفى الأمراض العقلية بعد استيلائه على أعمالها، يبدو أنّ واسيني استعار قصّة كلوديل ومزجها مع بعض الأحداث من حياة مي ليقدّم لنا صورة تراجيدية عن

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، الهامش، ص99.

[2]- المصدر نفسه، ص99.

مأساتيهما، بحيث أنّه لا يمكن لنا الفصل بين القصّتين طالما أنّنا لا نملك سيرة ذاتية موضوعية تفصيلية عن حياة مي خاصّة.

ج- الخطابة:

الخطابة نوع من الأنواع الأدبية القديمة التي ظهرت في الأدب اليوناني، ويعتبر أرسطو أشهر من كتب فيها في كتابه "الخطابة"، فهي «**فن مخاطبة الجماهير بطريقة إلقائية تشتمل على الإقناع والاستمالة**»[1].

من خلال هذا المفهوم يتبيّن لنا أنّ الخطابة تقوم على العناصر التالية:

- ✓ أن تكون الخطبة موجهة لجمهور من الناس.
- ✓ أن تكون بطريقة إلقائية: أي يجب على الخطيب أن يتقن فن الإلقاء من "جهارة الصّوت وإبداء الانفعال وتعابير الجسد..."
- ✓ دعم الخطيب لخطبته بالأدلّة والحجج والبراهين من أجل إقناع الآخر.

عمد واسيني إلى تضمين هذا النّوع في روايته وتجسّد ذلك من خلال الخطبة التي ألقتها مي زيادة في نادي العروة الوثقى في "ويست هول" من على منبر الجامعة الأمريكية ببيروت يوم 22 مارس على السّاعة الثّامنة مساءً، وقد حملت الخطبة عنوان "رسالة الكاتب في الوطن العربي".[2]

[1]- عبد الجليل عبده شلبي: الخطابة وإعداد الخطيب، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1981، ص13.

[2]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص 188.

جاءت هذه الخطبة في بنائها على شاكلةِ الخطبِ الأدبية المعروفة، فتضمّنت مقدّمة وعرضا وخاتمة، أما المقّدمة فجاء فيها: «**سلاما يا ويست هول، يا موطن الفكر والحياة المنظّمة في كرامة وحرّية، كم من مرّة جلست بالخيال، بين جدرانك، أتبادل والجمع الحاشد قوّة الحيوية، وآخذ قسطي مما يعج من فضائلك، من فائدة علمية واجتماعية، كم من مرة عدت بالذّكرى إليك، أصغي بخشوع إلى رسالات الفضل والعلم والتّهذيب، يتلوها هنا العلماء والمفكرون والمصلحون، سلاما أيّتها العروة الوثقى،[...] وأشكر لكم، أيها السّادة والسّيدات تفضّلكم بالحضور، إنّ اسم العروة الوثقى يُلهِم الفرد إنه ينقلب أمّةً عندما يخاطب الأمّة، ما أجمله موعدا...** »[1]، بدأت مي خطبتها بإلقاء تحية السّلام على ال "ويست هول" ثم أبدت امتنانها الشّديد لهذا المكان الذي يحرص دوما على لمّ شمل الأدباء من مختلف أقطار الشّرق العربي، لتنتقل بعدها إلى إلقاء السلام على الجمهور وتَشَكُّرهم لحضورهم، ومن هنا يتّضِح أنّها قد أعطت للمكان أهمية تفوق اهتمامها بالحضور، وكأنّها تقول بأن هذا المكان سيعيد لي اعتباري ومكانتي الأدبية التي فقدتها بسب تخليكم عني.

في حين تضمّن العرض الحديث عن رسالة الأديب، ودورها في خلق الحضارة والالتزام بقضايا الأمّة وهذا مقتطف منه: «**رسالة الأديب تُعلّمنا كيف نخلق حضارة أدبية، إذ بها لا**

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص190.

بغيرها، تُقاس مواهبنا، ويسبر غور طبيعتنا، وهي التي تثبت وجودنا وتنطق بلساننا مترجمة عن مبلغ الإنسانية فينا...»[1].

أنهت مي زيادة خطبتها بالدّعوة إلى ضرورة احترام الدّور الفاعل للأديب والأدب في بناء المجتمعات ورقي الحضارات، هذا ظاهريا، أما ضمنيا فكانت تقول بضرورة منحها المكانة التي ترى بأنها أهل لها.

2.3.1 الشّعر:

يعرف الشّعر بأنّه: «**فن الإنشاء اللّغوي الإيقاعي الذي يهدف إلى تحقيق متعة خاصة عبر المعاني الجمالية الرفيعة مجنحة الخيال أو ذات العمق**»[2]، فهو تدفق تلقائي لأحاسيس الشّاعر الذي بدوره يترجمها عبر خياله إلى معان عميقة ومعبرة.

يُعدّ استحضار الشعر في الرّواية «**إحدى غايات التّجريب الرّوائي، الذي يُصيِّر فعل السّرد حقلا منفتحا على عوالم الشعر، يمتص منها نظاما لغويا جديدا، ليشكّل حالة من التّداخل في بنية اللّغة السّردية وهو تداخل غير مألوف على مستوى السّرد الرّوائي التّقليدي**»[3]، إذ يسعى الكاتب إلى ترصيع نصّه بلمسة شعرية مما يخلق قدرا كبيرا من الشّعور بالمتعة،

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص191.

[2]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، مصدر سابق، ص215.

[3]- عبد الواحد رحّال: التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015/2014، ص340.

فبقدر ما تتمتع به الرّواية من سرد ووصف لقضايا المجتمع يأتي الشّعر ليمنحها إيقاعا موسيقيا مما يخلق جمالية تراكيبية بينهما.

كان لحضور الشّعر في الرّواية نصيب أقلّ مقارنة مع باقي الأنواع، واتّخذ هذا التّداخل منحيين:

أ_ شعرية الأسلوب:

وفيه تميل اللّغة الرّوائية إلى الأسلوب الشعري، ومن أمثلة ذلك قول الكاتب على لسان مي:[1]

الغياب، جهنم الأرض.

موجودة وكأني لم أكن

مَرْيمتك أنا يا الله، فلماذا تخلّيت عني؟

أشعر بوهن كلّي، ولم أعد قادرة لا على الحياة ولا على الموت، ولا حتى على الوقوف بينهما.

أكتب فقط، وأعاود الكتابة، لكي لا أموت اختناقا بالجنون والجحود.

لا خيار لي سوى أن أكتب.

سوى ان أكتب.

أكتب...»

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص35.

اختارت مي لغة مشحونة بالخوف والألم، لتعبّر عن انكساراتها وآمالها المسلوبة في مجتمع حرمها حقها المشروع في الحلم والأمل. فاتخذت من الكتابة ملجأ تهرب إليه من قسوة الحياة... إنّ صدق عاطفة مي المتجليّة في الاختيار الدقيق للألفاظ تمكّنها من أسر القارئ داخل بوتقة أحاسيسها العميقة والمشبّعة بالمرارة.

ب_ شعر الآخر:

ضمّن واسيني روايته أبياتا شعرية لشعراء آخرين، ومثال ذلك البيت الذي قاله الشّاعر طاهر الطنّاحي في مي زيادة:[1]

عُودِي إِلَى مِصْرَ مِثْلَ الشَّمْسِ سَاطِـعَةً * تُزْجِينَ ضـــــيَّكِ آيات وعِرْفَانـَا**

كَمْ قَـــدْ حَزِنَّا لِبـُعْدٍ طَـــالَ مَوْعِــدهُ * وَكَمْ حَسدْنَا عَلَى الأيَّامِ لُبْنـَانَا.**

يوجّه الشّاعر هذه الأبيات لمي، ويدعوها فيها للعودة إلى مصر، لأنّ غيابها محزن ومؤلم، وهو شاعر وكاتب مصري، ألّف كتابا حول مي عنوانه "أطياف من حياة مي"، وقد ضمّن واسيني هذه الأبيات، لعدة أغراض جمالية أهمّها، الإيهام بواقعية الحدث، وكسر رتابة وأحادية السّرد.

وبهذا نخلص إلى رواية تتضمّن في محتواها العديد من الأجناس والأنواع الأدبية التي أضافت كل منها للآخر دلالات وجماليات أسهمت في رسم جديد متكامل مكثّف، ومغاير.

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، 198.

2_التعدّد اللّغوي:

اللّغة هي «**ظاهرة اجتماعية ونظام من الإشارات الموضوعة اعتباطا، إذ لا يمكن فهمها إلّا من خلال فهم النّظام ككل، ومن خلال علاقاتها فيما بينها والتي تفْقِدها خارج هذا النّظام**»[1]، فمثلا لا يمكننا فهم كلمة "وفاء" إلاّ من خلال مقارنتها مع نقيضها "خيانة".

لم تَعُد اللّغة وعاءً حاملا للأفكار ولا وسيلة للتّواصل بين الأفراد فقط، بل أصبحت هي«**الحياة بكلّ تناقضاتها، وفوضويّتها**»[2].

تُشكّل اللّغة المادّة الأساس للعمل الرّوائي، فهي «**أهمّ ما ينهض عليه بناؤها الفنّي، فالشّخصيّة تستعمل اللّغة أو توصَف بها أو تصِف هي بها، مثلها مثل المكان أو الحيّز والزّمان والحدث...، فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكّلات في العمل الرّوائي لولا اللّغة**»[3]، فللّغة دور كبير في بناء العمل الرّوائي وحتى الأدبي وإن غابت هي غاب الأدب ككل.

وهذا ما أدّى بالرّوائّين وخاصة الذين خاضوا غمار التّجريب إلى توظيف جديد للّغة، فقاموا بخلخلة الأساليب اللّغوية السّائدة من خلال الانزياح عن اللّغة الأحاديّة ليحلّ محلّها ما يُعرف بالتّعدد اللّغوي.

---

[1]- جان جاك لوسركل: عنف اللّغة، تر: محمد بدوي، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص08.

[2]- المرجع نفسه: ص24.

[3]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية "بحث في تقنيات السّرد"، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص108.

ويُعدّ "ميخائيل باختين"، من النقّاد الأوائل الذين أثاروا مسألة التعدّد اللّغوي، فيقول في كتابه "الخطاب الرّوائي": «**إنّ التّعدد اللّساني المُدرَج في الرّواية (مهما تكُن أشكال إدراجه)، هو خطاب للآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يُفيد في التّعبير عن نوايا الكاتب**»[1]، فاللّغة الدّخيلة حسب هذا القول تأتي للتّعبير عن واقع حالة الشّخصيّة المتحدّثة داخل الرّواية، وهي عادة من خارج النّظام اللّساني الأم، كالتّعبير بالفرنسيّة على لسان شخصيّة فرنسيّة في رواية لسانها عربيّ مثلا.

وقد عمد واسيني إلى توظيف فسيفساء لغويّة تنوّعت بين (اللّغة الفصحى والعاميّة والفرنسيّة والإنجليزيّة).[2]

1.2 اللّغة الفصحى:

تُوَظّف اللّغة الفصحى في الرّواية الجزائريّة بشكل لافت، فهي الأصل في مُجمل الأعمال العربيّة عموما، ومن بينها الجزائريّة، إذ تُمثّل «**شكل مركزي لا يُمكِن الاستغناء عنه في أيّ عمل روائي**».

وهي لغة السّرد في الرّواية، وقد برع واسيني في نسجها وتقديمها للمتلقّي بأبهى حُلّة.

وتقوم اللغة الفصحى في رواية "ليالي إيزيس كوبيا" على عدّة وظائف منها:

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برّادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص91.
[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، مرجع سابق، ص116.

- تقديم الشّخصيّات: فمن خلالها تعرّفنا على شخصيّات الرواية، وتَمكنّا من الولوج إلى أعماقها ومعرفة خباياها، فيقول مثلا في تعريفه بشخصيّة مي:

«أنا مي، ماري إلياس زيادة وُلِدتُ في 1886م من خلطة دينيّة ومكانيّة غريبة، أم فلسطينيّة، أرثوذُكسيّة نزهة معمّر من مرتفعات الجليل السّاحرة وقناديلها العاشقة، وأب ماروني لبناني، إلياس زخور زيادة، من ضيعة شحتول التي تزداد كلّ يوم ارتفاعا لتقترب أكثر من سماء الله»[1]، إنّ تقديم الشّخصية بهذه اللّغة الفصحى، هي من صميم السّارد الذي أخذ على عاتقه وصْف كل شيء بلغة عربية فصيحة، إلّا أنّ الوصف تميّز بالشّعرية، إذ يعتمد فيه على الانزياحات، وهو ما لاحظناه جليّا في هذا المقتطف الوصفي الزّاخر بالانزياح والمفارقة، وإلّا كيف تقترب الضّيعة كلّ يوم من السّماء، لولا أنّ السّارد يسعى إلى إضفاء البعد الشّعري على نصّه.

- **وصف الأمكنة والمناظر**: ويتجلّى ذلك في قول السّاردة «**عندما أفتحُ النّافذة تدخُل الرّياح الباردة، فتُنعشُني، أهتزُّ كما الورقة اليابسة التي تستعيد حياتها من جديد، البردُ القاسي، عزّ الشّتاء، لكن بمُجرّد غلق النّافذة يعود الدّفء من جديد، الرّياح التي عصفت طويلا البارحة، وهزّت الأشجار بعنف شديد لدرجة أنّي كنتُ أحسّ بأنّها ستغادر جذورها، وستُقتَلَعُ من الأعماق، توقّفت نهائيا**»[2].

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص35.

[2]- المصدر نفسه، ص147.

وصفت السّاردة منظر الأشجار والرّياح وربطتها بنفسيّتها المتعبة بلغة فصيحة، وأنيقة توحي بصدق التّعبير وجمال الصّياغة.

- **وظيفة دينية:**

يشكّل النّص الدّيني منهلا خصبا للرّواية التّجريبية فبه تحقق التّميز والتّنوع، والملاحظ هنا أنّ التّناصات الدّينية اعتمدت على اللّغة العربية الفصحى، باعتباره نصّا مقدّسا سواء تمثّل في القرآن أو الإنجيل أو التّوراة، إذ نجد حضورا معتبرا للدّيانة المسيحية بمختلف معتقداتها، وهي عقيدة الشّخصية البطلة مي زيادة، ومن أمثلتها ما ورد على لسانها أثناء تواجدها في الكنيسة: «**ربّي وإلهي، إنها إرادتي الثّابتة في أن أكرمك وأمدحك وأعبدك لأجلل آلامك الخمسة عشر السرية، ودمك المسكوب، على قدر ما في الشّواطئ من رمال وتراب الحقول وأعشاب الأرض كلها وأوراق الأغصان... أرغب كثيرا يا يسوعي الحبيب أن أشكرك وأخدمك وأرضيك وأعوّضَكَ عن جميع الإهانات الملحقة بك وأن أصير خاصّتك جسدا ونفسا**»[1].

- **الوظيفة الحوارية:**

قد توظّف اللّغة الفصحى في الحوار، إذا كانت الشّخصيات التي تؤدي هذا الحوار ذات مستوى ثقافي عال، وهذا ما نلمسه في الحوار الذي دار بين مي زيادة والدّكتور ميلر:[2]

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص213، 214.

[2]- المصدر نفسه: ص57.

- الآن وضعك جيد، لا مشكلة، متغيّرة بحسب النّفسية وهذا موجود عند الكثيرين، لا يعرفه حتى المريض، لهذا إقامتك هنا ضرورية، تحتاجين إلى فحوصات كثيرة ضرورية.
- مفهوم دكتور.
- أين تعلّمت العزف على البيانو؟
- عند الأخوات اليوسفيّات في النّاصرة، وعند أخوات عينطورة.

اختار واسيني لغة فصيحة لهذا الحوار، ليتناسب مع مكانة كل من الطّبيب ميلر والكاتبة مي زيادة.

2.2 اللّغة العامية:

وهي لغة الحوار في حالات عديدة، وتهدف إلى إثراء النّص الرّوائي بعدّة وظائف جمالية، «**إذ أنّها تساهم في تحريره من رتابة وأحادية الفصحى، كما أنّها تكون أبلغ في التّعبير عن بعض الحالات وتساهم كذلك في الإيهام بواقعية الأحداث**»[1].

استخدم السّارد اللّغة العامية بتحفّظ، فوظّفها في بعض حوارات الرّواية، كالحوار الذي دار بين مي والممرّضة بلوهارت والذي جاء فيه:[2]

- كيفك حبيبتي هلّا؟ وضعك يتحسّن.

[1]- عبد المجيد الحسيب: الرّواية العربية الجديدة وإشكالية اللّغة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص295.

[2]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص60.

- أطباؤكم طيّبون، ماعدا الذي عنّفني قليلا في بيت جوزيف، ربّما لأنّي كنت عنيفة أيضا.

- هو لم يعنّفك، أنت لم تستسلمي لهم بسهولة، ما راح أثقّل عليك، أنت أكيد متعبة وتريدين أن تنامي، إحك لي شوي إذا أحببتِ، أنا هنا لأسمعكِ.

يحتوي هذا الحوار على تمازج لغوي بين العاميّة اللّبنانية والفصحى، إذ تبنّت بلوهارت اللّغة العاميّة في حين كان خطاب مي بالفصحى، واختار واسيني اللّغة العامية للممرّضة بلوهارت لكي يتناسب مع دورها في الرّواية، والذي أراد من خلاله أن يكسر الحواجز بينها وبين مي، من أولّ لقاء، فتقترب منها وتشعره بالأمان الذي فقدته طويلا.

كذلك نجد توظيف للّهجة المصرية ضمن حديث الباحثة روز خليل مع الرّاوي، إذ تقول له: «**أنت تضربني على اليد اللّي بتوجعني، من حيث المبدأ مستعدة للذّهاب معك بعيدا في المشروع، أحتاج فقط إلى بعض الوقت لترتيب الأمر مع مؤسّستي**»[1].

هناك تمازج بين اللّهجة العامية المصرية، واللّغة العربية الفصحى في عبارة واحدة، أمّا عن اللّهجة المصرية فهي عبارة عن قول شعبي معروف، يعبّر من خلاله الشّخص عن نقطة ضعفه اتجاه شيء ما، وقد وظّف الرّوائي هذا القول لاحتوائه على شحنات دلالية قويّة، تعكس قدرتها على التّعبير بطريقة أعمق.

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص10.

كما نجد توظيف مفردة عامية في رسالة مي إلى ابن عمّها جوزيف، حيث تقول في آخر الرّسالة: «**وتصفح عنّي أخويا**»[1]، جاءت ألفاظ هذه الرّسالة بلغة فصيحة إلّا الكلمة الأخيرة أخويا، وكان من الممكن أن يحافظ الرّوائي على فصاحة الرّسالة بوضع كلمة أخي بدل أخويا لولا إدراكه بعجز هذه المفردة على عكس مشاعر الشّوق والحب التي تحملها مي لجوزيف، فكانت لفظة أخويا أبلغ وأعمق للتّعبير عن هذه المشاعر.

3.2 اللّغة الفرنسية:

سجلّت اللّغة الفرنسية حضورا معتبرا في الرّواية، وخاصّة في المقاطع الحوارية، ومثال ذلك الحوار الذي دار بين مي والطّبيب الفرنسي موريس لافال:[2]

- Comment vous sentez-vous aujourd' hui?
- Trop fatigue docteur
- Surtout sur le plan psychologique.

استحضر واسيني اللّغة الفرنسية لأنّ السّياق استوجب ذلك، إذ عبّر من خلالها عن الانتماء الثّقافي لشخصية الطّبيب الفرنسي.

كما وظّفها في الحوار الذي جمع مي بالطّبيب النّفساني غسّان، ويتجلّى ذلك في قوله:

[1]-واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص132.

[2]- المصدر نفسه، 82، 83.

«C'est juste une onde de choc afin que tu te réveilles»[1]

وقد ترجمة لهذا القول في الهامش، «مجرّد هزّة عنيفة لا أكثر، حتى تستيقظي»[2].

ونلاحظ أنّ توظيف اللّغة الفرنسية في هذا الحوار، جاء متداخلا مع اللّغة العربية الفصحى، إذ يبيّن الدكتور من خلاله لمي، نتائج عدم خضوعها للعلاج، وقد ضمّن هذه العبارة الفرنسية لتمنح الجملة معنى أعمق وتُخلِّصها من رتابة السّرد.

ولم يقتصر توظيف اللّغة الفرنسية في الحوار فقط بل ونلمسه أيضا في المثل الفرنسي القائل:

«Celui qui veut tuer son chien, dit qu'il a la rage»[3]

والذي يعني: «**من أراد أن يقتل كلبه يقول عنه إنّه مكلوب**»[4].

ويختصر هذا المثل معاناة مي زيادة التي أراد أن ابن عمّها الاستيلاء على ميراثها والتّخلص منها فاتّهمها بالجنون، وكان من الممكن أن يكتفي واسيني بتوظيف ترجمة المثل لكنه فضّل وضعه بلغته الأصلية لتكون المقارنة أعمق ويشعر القارئ بصدق المعاناة.

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص69.

[2]- المصدر نفسه، الهامش، ص69.

[3]- المصدر نفسه، ص15.

[4]- المصدر نفسه، ص15.

4.2 اللغة الإنجليزية:

إنّ حضور اللّغة الإنجليزية في الرّواية قليل بالنسبة لباقي اللغات، إذ وظّفها واسيني مرتين؛ فالأولى تجسدت في قول الدّكتور ميلر: [1]«Mmmm good» وقد اختار هذه العبارة ليدلّ بها على تحسّن صحّة مي بعدما قام بفحصها، وتوظيف اللّغة الإنجليزية هنا يتماشى مع ثقافة الطبيب وانتمائه الفكري، إذ كان «**موسوعة حقيقية في الشّعر الإنجليزي**»[2] لدرجة أنّه استطاع خداع مي بأنه مستشرق إنجليزي.

أما الثّانية فتظهر من خلال العبارة الآتية: [3]«The shodow on the rock»

وقد وردت ترجمتها على الهامش بمعنى: «**الظّل على الصّخرة**»[4]. وهي رواية كتبتها مي باللّغة الإنجليزية وقد أراد الكاتب بهذا التوظيف أن يعكس ثقافة مي الواسعة وإلمامها بالعديد من اللّغات، كما يبين اطّلاعه هو أيضا.

يمكن القول بأنّ واسيني الأعرج تبنّى ظاهرة التّعدد اللّغوي في روايته، ليعبّر عن الانتماءات والايديولوجيات المختلفة لشخصياته، وليغوص بالقارئ في عمق الذات الإنسانية، وليكسر رتابة اللّغة في بعض الأحيان، فالتّعدد اللغوي يتيح للقارئ شيئا من الخروج عن المألوف ليشعر بالرّاحة جرّاء هذا الخرق.

---

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص54.

[2]- المصدر نفسه، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص76.

[4]- المصدر نفسه، الهامش، ص76.

3_ تشظّي الزّمن:

يعتبر الزّمن من المفاهيم الشّائكة التي عجز العلماء والفلاسفة والمفسّرون على إجماع مفهوم محدّد لها، إذ: «**من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزّمن**»[1].

وشبّه عبد الملك مرتاض الزّمن بالأكسجين الذي يُعايشِنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركتنا، غير أننا لا نحِسُّ به ولا نتلمّسه ولا نستطيع سماع ورؤية حركته الوهمية[2].

من خلال ما قدّمه عبد الملك مرتاض يتبيّن لنا أنّ الزّمن مظهر مجرد ومعنوي، كما يمكن اعتباره معالج موضوعي للوجود.

لم يعد الزّمن في الرّواية المعاصرة خاضعا للتّسلسل التّقليدي المألوف في الرّوايات الكلاسيكية، إذ سعى الرّوائيون إلى رسم معالم مغايرة وجديدة تقوم على التّحريف الزّمني داخل العمل السردي لكشف أبعاده الجمالية.

يُعتبر واسيني من أهم الرّوائيين الذين سعوا إلى كسر خطيّة الزّمن السّردي، من خلال توظيف العديد من التّقنيات المعاصرة، رغبة في التّجريب والخروج عن السّائد والنّمطي.

يُميّز الباحثون في الحكي بين مستويين للزمن:[3]

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، مرجع سابق، ص173.

[2]- المرجع نفسه، ص173.172.

[3]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص60.59.

1.3 زمن القصّة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصّة، فلكلّ قصة بداية ونهاية، يخضع زمن القصّة للتّتابع المنطقي.

2.3 زمن السرد: وهو الزّمن الذي يقدّم من خلاله السّارد القصة ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمنها.

إن زمن القصّة يخضع للتّرتيب المنطقي بداية من الحدث الأول حتى الحدث الأخير، في حين يخالف زمن السّرد هذا التّرتيب، فيقدِّم الأحداث ويؤخّرُها وفق ما يتناسب وغايته الفنية، وهو ما يسمّى بالمفارقات الزمنية.

يمتد زمن القصّة في رواية "إيزيس كوبيا" من تاريخ ولادة مي زيادة 1886م إلى غاية نهاية الرّواية 2017، وقد تضمّن هذا الزّمن العديد من الأحداث، قمنا بترتيبها على النّحو الآتي:

- 1886: تاريخ ولادة مي زيادة
- من 1892 إلى 1899: الفترة التي قضتها مي في مدرسة الرّاهبات اليوسفيّات
- من 1900 إلى 1903: انتقالها إلى المدرسة الدّاخلية بلبنان.
- 1905: تاريخ خطبتها من ابن عمّها نعوم.
- 1911: تاريخ نشر ديوانها الشّعري "أزاهير حلم"، كما ألقت أوّل خطبة لها في جبل لبنان.

- 1913: حضرت مي في هذه السّنة الحفل التّكريمي للأدباء، نيابة عن جبران خليل جبران، وألقت رسالته التي حملت عنوان "الشّاعر البعلبكّي".
- 16 ماي 1936: الزّج بها في مستشفى العصفورية من قبل ابن عمّها جوزيف والاستيلاء على أملاكها.
- من 1938/01/28 إلى 1938/02/14: الفترة التي قضتها مي في مستشفى ربيز بعد خروجها من العصفورية.
- 1938/03/22: إلقائها لمحاضرة "رسالة الكاتب في الوطن العربي" في الجامعة الأمريكية بلبنان.
- 1حزيران 1938:إصدار محكمة بيروت قرار بإعادة الاعتبار لمي زيادة والتسليم بصحّتها العقلية.
- 1939: إلقائها محاضرة بجامعة القاهرة.
- 1941/10/19: انتهاء يوميات ليالي العصفورية بوفاتها، بمستشفى المعادي بالقاهرة.
- بدأ السّارد بالبحث عن سيرتها المفقودة، والتي دامت ثلاث سنوات ولا توقّف.
- بداية كتابة السّارد سيرتها المسمّاة "ليالي إيزيس كوبيا".
- نهاية الأحداث مع ختم السّيرة.

الأحداث الثّلاثة الأخيرة لا نعلم تفاصيلها بسبب إهمال السّارد لها، إذ كان تركيزه منصبّا على القصّة الأساسية عن حياة مي في العصفورية.

أما زمن السّرد فبدأ بحديث الراوي عن المخطوطة، حيث بدأ زمن السّرد من بداية رحلة البحث عن المخطوطة.

وقد اعتمد فيه واسيني على كسر خطية زمن القصّة من خلال توظيفه لمفارقات وتقنيات زمنية، تتمثّل في:

1.2.3 المفارقات الزمنية:

أ_ الاسترجاع:

هو عودة الرّاوي لأحداث سابقة قصد تخليص النّص من رتابته، أو لأجل فهم الأحداث، ويعرّفه طودوروف بقوله: «**يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل**»[1]

وقد كان لتوظيف تقنية الاسترجاع حظ وافر في الرّواية ومن أمثلة ذلك: «**استلمتني من يدَي أمّي، مدرسة اليوسفيات في النّاصرة مدينتي المعشوقة التي كتموا صرختها، حتى عامي السّادس. هذه المدرسة منحتني القُدرة على تحصين النّفس من الخطايا، على الأقل هذا ما بدا لأمي. ثم اقتادني والدي إلى داخلية مدرسة راهبات الزِّيارة، في عينطورة، في مرتفعات الجبل،**

[1]- تزفيطان طودوروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط2، 1990، ص48.

ببيروت، حيث العزلة الكليّة...»[1]، تسترجع الساردة أحداثا من زمن طفولتها، وقد أرادت من خلال هذا الاسترجاع أن تبيّن التّربية الدّينية التي نشأت عليها وانعكاسها سلبا على حاضرها، فمي عاشت طفولتها في جوّ مثالي، حيث الأخلاق الرّفيعة والصّدق والطّهارة، بعيدا عن الخطيئة، فظنّت كل النّاس بمثل نقائها، لتنصدم بخبث أقرب الناس إليها وتقع ضحية مكرهم.

ومن بين الاسترجاعات نجد كذلك، تذكر السّاردة لحالتها المزرية التي أوشكت أن تؤدّي بها إلى الانتحار بسبب وفاة أمّها فتقول: «**بعد وفاة أمّي، وقفت في لندن في وسط جسر الطّاميز فكرت طويلا في التّسلق والرّمي بنفسي في الفراغ، لكن لحظة الموت أرعبتني، فواصلت تدحرجي وأنا أطلب من الله أن يمنحني بعض القوة لأستمر في الحياة بدون أمي**»[2]، جاء الاسترجاع هنا من غير تحديد الزّمن، وقد وظفه واسيني ليتماشى مع السّياق الحالي ومع نفسية مي المنهارة التي أصبحت تفكّر في الانتحار مجددا بعدما خسرت كلّ شيء واتّهموها بالجنونِ.

كما نجد استرجاع السّاردة لزمن الطّفولة فتقول: «**لما كنت تلميذة في مدرسة الرّاهبات بعينطورة، كنا نكلف بإلقاء خطب، تساعدنا المعلّمات على إنشائها، كان هذا يدفعني إلى التّأليف والمشاركة والمغامرة في إلقاء الخطب التي تميّزت فيها بالفرنسية وبعدها بالعربية، إلى يوم ظفرت بالجائزة الأولى في الإنشاء في هاتين اللّغتين، ولما ذهبنا إلى مصر وتسلّم والدي**

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص36.

[2]-المصدر نفسه، ص49.

تحرير المحروسة، أخذت أنشر فيها بعض المقالات وشرعت في تحسين علاقتي باللغة العربية أكثر من أجل الكتابة وليس الخطابة فقط...»[1]

كشفت السّاردة من خلال هذا الاسترجاع على جوانب عديدة من حياتها، مستحضرة إنجازاتها الأدبية ونجاحاتها المتميزة في عالم الخطابة والكتابة، وكأنّها تتحسر على ماضيها، وكيف تحولت من سيّدة الثّقافة العربيّة إلى سيّدة الجنون بالعصفورية.

وهذا استرجاع آخر للساردة تقول فيه: «... **كل شيء تمّ بسرعة بيني وبين يوسف، اتّفقنا أن نُسافِر معا إلى باريس، أذكرُ جيّدا في أواخر جوان 1905، حضر أهل عمي، وخالي بولص إلى البيت وكان الاتّفاق أن نقضي العطلة في النّاصرة، لأتهيأ للزّواج في نهاية السّنة،...»**[2]، وظفت السّاردة الاسترجاع بشكل صريح من خلال استخدام عبارة "أذكر جيدا"، ثم حدّدت التّاريخ "أواخر شهر جوان" وهو اليوم الذي أعلنوا فيه زواجها من ابن عمها يوسف، وهذا الاسترجاع التّاريخي يدخل ضمن لعبة السّرد التي مارسها الروائي لإيهام المتلقّي بواقعية الأحداث.

أدّى الاسترجاع وظائف عديدة ساهمت في إبراز جمالية النّص يمكن إجمالها فيما يلي:

- التّنويع في الأحداث والتخلّص من رتابة السّرد.
- الكشف عن الجوانب الغامضة لشخصيات الرواية، وخصوصا الشّخصية البطلة.
- الإيهام بالواقعية.

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق ص89_ 90.

[2]- المصدر نفسه، ص119، 120.

ب_ الاستباق:

وهو إعلان مسبق لحدث قبل وقوعه، ويعرف بأنه: «**مخالفة لسير زمن السرد، يقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد**»[1]

والاستباق في الرّواية يكاد يكون منعدما، لكون هذه الأخيرة عبارة عن مخطوط تصوغه الشّخصية وهي جاهلة لمستقبلها، ومن أمثلة ذلك:

توظيف تقنية الاستباق: في عنوان الرّواية "**ليالي إيزيس كوبيا، ثلاثمائة ليلة ولية في جحيم العصفورية**"، فمن خلال العنوان ودلالاته، يمكن للمتلقي أن يستشِفَّ الطّابع التراجيدي للرواية ويدرك مأساتها.

ومن بين الاستباقات أيضا قول السّارد: «... **هل لأنّ المخطوطة ضاعت فقط؟ أم أنّ قدرا آخر قد شاء لها غير الذي تمنّته في انتظار شخص واحد سيأتي ليخرجها من ظلام الرّماد؟**»[2].

قدّم السّارد هذه الإشارة الاستباقية على شكل استفهام، مشيرا فيها بشكل ضمني إلى شخص سيجد المخطوطة الضائعة وهذا الشّخص هو السّارد نفسه، وهذا ما يتحقّق في الصّفحات

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، مرجع سابق، ص15.

[2]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص07.

التّالية لهذه الإشارة، والتي تعمل على تشويق المتلقّي وتحفيزه ليكمل باقي الرّواية حتى يقوم بالإجابة على تساؤُلاتِه وأهمّها الرّغبة في معرفة مصير هذه المخطوطة.

يتجلّى الاستباق أيضا في المقطع السّردي الآتي: «**سافرنا إلى القاهرة وهناك كانت تنتظرنا قصّة فيها الكثير من الطّرافةِ...**»[1]، فالسارد هنا يمهّد لأحداث ستقع في المستقبل، فيشير أنّه أثناء سفره إلى القاهرة حدثت معه حكاية طريفة، حتى يحفز المتلقّي ويكمل باقي الرواية لمعرفة أين تكمن الطّرافة، وهذا ما سيحدث فعلا في الأحداث الموالية.

للاستباقّ أيضا قيم فنية وجمالية يمكن إجمالها فيما يلي:

- تشويق القارئ وتحفيزه لمعرفة تفاصيل باقي الأحداث.
- كسر رتابة السرد من خلال الفوضى واللاّترتيب واللاّتسلسل المنطقي للأحداث.

لم يكتف واسيني بخلخلة الزّمن الكرونولوجي للأحداث والتّلاعب به من خلال المفارقات الزّمنية، وإنما تجاوزها إلى التّحكم في زمن السرد بتسريعه وتبطيئه من خلال توظيفه لتقنيات زمنية متعدّدة تتمثّل في:

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص20.

2.2.3 تقنيات زمن السّرد:

أ_ الحذف:

يلجأ السّارد من خلال هذه التّقنية إلى حذف بعض الأحداث، مع إبقاء بعض الدّلالات التي تشير إلى ذلك الحدث، يهدف من خلاله إلى تسريع زمن السّرد، فهو: «**حذف فترة معينة من زمن القصّة وعدم التطرّق لما جرى فيها من أحداث ويكتفي بالإشارة إليها بعبارات زمنية تدلّ على موضع الحذف**»[1].

لقد جنح واسيني لتوظيف هذه التّقنية، وتجسَّد ذلك في قوله: «**على مدار أسبوعين متلاحقين، بحثنا طويلا بلا جدوى...**»[2]، وهي الفترة التي قضاها الرّاوي رفقة مساعدته روز خليل بباريس بحثا عن المخطوطة، ومن غير الممكن بل من المستحيل أن يكونا قد قضيا أسبوعين كاملين في البحث عنها، وإنّما هناك أحداث ثانوية أخرى تجاوزها الرّاوي لصالح الحدث الرئيس، وهذا حذف صريح إذ عبّر عنه السّارد بشكل واضح من خلال إعلانه عن الفترة الزمنية للمقاطع التي حُذِفت.

يقول أيضا على لسان مي: «**وأبقاني عنده شهرين ونصف شهر على مضض مني وأنا أطالبه بالعودة حتى استكمل برنامجه في امري، فأرسلني إلى العصفورية...**»[3]، السّاردة هنا لم

[1]- محمد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، "تقنيات ومفاهيم"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص94.
[2]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص18.
[3]- المصدر نفسه: ص24.

تحذف أحداث هذه الفترة "شهرين ونصف شهر" نهائيا، وإنّما أشارت إلى بعض الأحداث المهمّة التي حصلت لها، إذ جعلت عبارة ""شهرين ونصف شهر" من الحذف صريحا ومحددا.

ويظهر الحذف كذلك من خلال المقطع السردي الآتي: «**كانت سفرة إيطاليا جد شاقة**»، فالسّاردة حذفت الكثير من الأحداث، إذ تجاوزت الحديث عن تفاصيل رحلتها والمدّة التي قضتها في إيطاليا واكتفت بوصفها رحلة متعبة وشاقة، وهذا حذف مُضْمَر لا يحمل أي تاريخ محدّد.

من خلال التّحليلات السّابقة يمكننا القول بأنّ واسيني قد وظّف الحذف بنوعيه: الصّريح والمضْمَر، وقد ساهم هذا الحذف في تسريع وتيرة الزّمن السّردي.

ب_ الخلاصة:

إحدى تقنيات تسريع زمن السرد وتسمى أيضا بالمجمل، وتعني: «**سرد لأحداث ووقائع جرت في مدّة طويلة" سنوات او أشهر" في جملة واحدة أو كلمات قليلة، إنّه حذف موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرّض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها**»[1]، بمعنى أن يقوم السّارد بتلخيص أحداث طويلة في جمل قصيرة. ومن أمثلته في الرّواية «... **طفولتي المُعانِدة سرقتها مني مدارس الرّاهبات التي صلبت جسدي حتى حولته إلى حجر أصم، يابس، بلا تربة، ولا رمل، ولا ماء...**»[2].

[1]- محمد بوعزّة: تحليل النّص السّردي، "تقنيات ومفاهيم"، مرجع سابق، ص93.

[2]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص36.

ساهم هذا المقطع في تلخيص طفولة مي إذ لخّص الكثيرَ من الأحداثِ واختصرها في صورةٍ واحدةٍ هي الحديث عن نشأتها الدينية، كذلك نجد قوله «**على مدار الأسبوع رفضت كل شيء الأكل والشرب والحديث، صرخت كثيرا حتى جفّ حلقي قبل أن يفحصوني**»[1]، لم يحذف الرّوائي هذه الفترة نهائيّا وإنما أشار إلى بعض الأحداث والتي تمثّلت في رفض الأكل والشّرب وكذا الصّراخ، ومن غير المعقول أن تقضي السّاردة الأسبوع بأكمله على هذا النّحو، فجاءت أحداثه ملخّصة لتسريع وتيرة زمن السرّد.

ج_ الوقفة:

إذا كان الحذف والخلاصة من تقنيات تسريع زمن السّرد فإن الوقفة تعمل على تبطيئه، حيث يصبح زمن القصّة أطول من زمن السّرد، وهي «**ما يحدث من توقُّفات وتعليق للسّرد بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأمّلات**»[2]، إذ يعمد السّارد إلى وصف أمكنة أو أشخاص أو حتى أحاسيس لإبطاء وتيرة زمن السّرد.

ومن أمثلة الوصف الموجودة في الرّواية، ما ظهر في هذا المقطع: «**تمنحنا الطبيعة أحيانا ما يعجز عنه البشر.**

هذا الصّباح بلون آخر، بلون الخضرة والنحاس.

تبدو الأشجار والمدينة كأنها طليت بالذّهب من أعاليها وقمم جبالها.

[1]–واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق،ص53.

[2]– محمد بوعزة: تحليل النّص السّردي، "تقنيات ومفاهيم"، مرجع سابق، ص96.

فقد بدت الشّمس الشّتوية من نافذة غرفتي الجديدة، جميلة والغابة هادئة ومستكينة. والممرّات، والطّرقات الصّغيرة من أعالي البناية كرسوم متقنة الصّنع البناية ساحرة جدا وكأنّنا في بيت أندلسي قديم يستحم في الشّمس صباحا وينام على عطر الياسمين، ومسك اللّيل...»[1]، ويستمرّ الوصف في باقي الصّفحة وفي الصّفحة الموالية لها، إذ تصَوِّرُ لنا السّاردة من خلاله منظر الأشجار في فصل الشّتاء، وتصف الطّرقات والبنايات بلغة شعرية جمالية بعيدا عن التّقريرية، ثمّ تسترجع طفولتها في النّاصرة أين كانت تصعد كل صباح إلى السطح لتستقبل أشعة الشّمس، فتصف منظرها وهي تشرق، وقد جاء الوصف هنا شبيها باللّوحة الفنيّة التي يرسمها الفنّان وفق ميولاته ورغباته النّفسية لتنعكس تلك الأحاسيس إلى المتلقّي، فتصبح غاية الوصف خلق نوع من التّفاعل بين السّارد والمتلقّي.

كما وصفت السّاردة الغرفة التي وُضِعت فيها أثناء دخولها مستشفى العصفورية، فتقول: «**في البداية عندما أفقتُ وجدتني داخل غرفة مغلقة، بلا نوافذ، ماعدا كوة صغيرة في الأعلى، تدخُل وتخرُج منها روائح غريبة، هي خليط من الأدوية الحشائش العفنة والبول، أبوابها من حديد، تسمّى غرفة التّحضير والاستقبال لقياس درجة الجنون...**»[2]، وصفت لنا الساردة غرفة المستشفى على أنّها مكان معتم ومظلم لتعكس لنا حالتها النّفسية الكئيبة، كما عمدت إلى تقديم

[1]- واسيني الأعرج، ليالي إيزيس كوبيا، ص154.

[2]- المصدر نفسه، ص55.

وصف للبناء الهندسي للغرفة وذلك لرسم صورة ذهنية متقاربة عن المكان لدى المتلقي مما يخلق لديه إيهاما بواقعية الحدث.

دـ المونولوج:

هو حوار أحادي، يقع بين الشّخصية وذاتها، أو هو خطاب المتكلّم لنفسه، والمونولوج مأخوذ أساسا من المسرح اليوناني، إذ يشير إلى: «**وقوف الممثِّل وحده فوق الخشبة وحديثه بمفرده**»[1]، وعرّفه روبرت همفري في كتابه "تيّار الوعي في الرّواية الحديثة" بأنّه: «**ذلك التكنيك المُستخدَم في القصص بغية تقديم المحتوى النّفسي للشّخصية والعمليات النّفسية لديها دون التّكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي**»[2]، فالمونولوج تقنية يعبر بها الكاتب عن الأفكار والأحاسيس التي تجول في عمق شخصياته ليكشف خباياها والجوانب الخفيّة لديها.

وقد عمد واسيني إلى توظيف المونولوج كثيرا في روايته ليعبّر عن حالة التوتّر والقلق التي تمر بها شخصيته البطلة، ومن أمثلته حديث السّاردة مع نفسها إذ تقول:« **كيف جعلَنِي أوَقِّع له التّوكيل الذي يسمح له بتسيير ممتلكاتي؟ أين كنتُ؟ أي دُوّار أصابني؟ مراهقتي الأولى التي جعلت حياتي كلها محصورة في ابتسامة جوزي، في فرحه وغضبه، وفي كلماته التي ينتقيها بدقة من قواميسه الفرنسية الثّقيلة من الأعماق، أهو الحب الأعمى الذي سكنني بقوة، أم الحاجة الماسّة إلى حائط أتكئ عليه بعدما سقطت كل حيطاني، ووجدتني عارية من كل**

[1]- مارك جيمينيز: ما الجمالية، مرجع سابق، ص446، 447.

[2]- روبرت همفري: تيار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الرّبيعي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1984، ص44.

شيء»[1]، جاء المونولوج هنا متماشيا مع نفسية مي المتأزّمة التي تعيش صراعا وخوفا نفسيا كبيرا بسبب جوزيف؛ الرجل الذي أحبته ووثقت به، فنجدها تحاور نفسها وتسألها أسئلة عديدة ومتناقضة، دون أن تجيب عن تلك الأسئلة، لأنّها هي أيضا تجهل الجواب.

ومن صور المونولوج أيضا: «**يكفي يا جوزيف؟ أريد أن أنام، أن أنسى كلّ شيء جمعني بك: السّماء، الغيم، الرّياح، اللّغة، أشتهي أن أنساك دفعة واحدة، كي لا أُجن، الدّفعة الواحدة ثقيلة وصعبة، لكنّها لا تقسِّط الألم**»[2]، يعكس هذا المونولوج قلق مي وتعبها النّفسي، الذي تعيشه بسبب جوزيف، إذ صارت ترغب في نسيانه ومحو كل الذّكريات التي عاشتها معه، لكن عبثا، فما تبعد تفكيرها عنه إلّا لتعود إليه، كيف لا؟ وهو سبب كلّ أوجاعها.

نخلص إلى أن واسيني قد برع في التلاعب بزمن السرد عندما نجح في توظيف كل تلك المظاهر والآليات في متن سردي واحد.

4_ التّكرار:

تبنّى الرّوائي المعاصر استراتيجية التّكرار بوصفها مظهرا من مظاهر الرّواية التّجريبية، متجاوزا التّوظيف التّقليدي الذي يقوم على غاية تأكيد المعنى وعجز الكاتب على الإبداع والإتيان بالجديد، إلى توظيف مغاير يسعى إلى تحقيق جماليات متنوّعة في نصّه.

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص119.

ولحضور التّكرار في الرّواية أشكال عديدة، إلّا أن البارز في روايتنا هو تكرار مقطع سردي أكثر من مرّة، وهو ما أطلق عليه جيرار جينيت مصطلح "سرد تكراري"، وعرَّفه بأنّه: «**سرد أو جزء من السّرد ذو "تواتر"Frequency، يُروى فيه ما حدث مرّة واحدة أكثر من مرّة (بتبدّلات أسلوبية أو بدون)**»[1].

كذلك نجد نفس المفهوم عند طودوروف الذي اعتبر القصّ المكرر ينتج عن استحضار عدة خطابات حدثا واحدا بعينه[2]

ويُعدّ واسيني من أبرز الرّوائيين الذين تبنّوا هذه التّقنية، فهل استطاع أن يحقق القيمة الجمالية التي تصبو إليها الرّواية التّجريبية من خلال توظيفها لاستراتيجية التَّكرار؟ ام أنّه بقي محاصرا في المعنى التّقليدي له؟

ونلمس توظيف واسيني للتَّكرار في روايته من خلال قوله: «**أخيرا دوّنتك يا همّ قلبي فأين أهرب بهذا الخوف الذي سيضيف لي رعبا جديدا، تحدثت فيه عن علاقاتي السّوية وحتى غير السّوية مع محيطي، عن النّاس الذين عرفتهم وعرفوني، عن الذين أحببتهم، والذين ركضوا ورائي باشتهاء عرفته من عيونهم، حكيت عن الذين زجّوا بي في دهاليز الجنون، وجعلوا من العصفورية سجنا يموت فيه النّاس بصمت حتى النّفس الأخير، قلت بعض ما أحرقني**

[1]- جيرالد برنس: قاموس السّرديات، تر: السيّد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص166.

[2]- ينظر: تزفيطان طودوروف: الشّعرية، مرجع سابق، ص49.

وحوّلني إلى رماد في ثانية واحدة، لكني لم أنتقم من أحد ، كيف ما كانت درجة آذاه لي، لا يمكنني أن أكون في رتبة من أخفق في أن يكون هو ، فانتحل صورة عدوّه.

يحق لي اليوم أن أتلاشى كما الغيمة ، داخل حبّي الذي شكّلني وفي عمق وهمي الذي صنعته.

يحق لي أن أحلم ولو ثانية واحدة قبل أن أغيب نهائيا»[1].

كرّر واسيني هذا المقطع السّردي مرّتين، المرّة الأولى في الصّفحة 14 والثّانية في الصّفحة 29 ، وهو عبارة كتبتها مي على ظهر المخطوطة لتكون العتبة الأولى التي ينتقل من خلالها القارئ إلى تفاصيل المخطوطة، ويحمل هذا التكرار دلالة الحدوث الفعلي أراد من خلاله الكاتب أن يقنع المتلقي بصدق الأحداث ويوهمه بواقعيتها.

كما يحمل بعدا تشويقيا، إذ وظّفه الكاتب قصدا ليثير فضول المتلقّي ويزيد من توتّره ويبعث في نفسه الرّغبة لكشف سرّ هذا المخطوط وما يحتويه من غموض.

ونجد توظيفه للتّكرار كذلك في المقطع السردي الآتي: «**أخرجوني من بيتي قبل السّاعة الرّابعة بعد الظّهر وأوصلوني إلى مكاني في القطار، وغابوا عنّي، فبقيت جالسة حتى عاد الدّكتور والرّجلان الآخران، وعندئذ قام القطار، إذا نحن في منتصف السّاعة السّادسة، ومنذ الأسبوع الأول في بيروت، ذكّرت الدّكتور جوزيف بوعده، وقلت له أني أرغب في الرّجوع إلى**

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص14،29.

بيتي، فأنا بخير ولا أحتاج أي شيء، فطيّب خاطري ببعض كلمات، وأبقاني عنده شهرين ونصف شهر على مضض منّي... »[1]

وقد كرّر واسيني هذا المقطع خمس مرّات متراوحا بين الصّفحات التّالية:

[225.42.33.24.15]، ونتج هذا التّكرار من قبل الشخصية المحورية – مي – بنفس الأسلوب وبالمعنى ذاته، واسترجاع مي لهذا الحدث في كل مرة أشبه باستعادة المشهد السينمائي في الفيلم ، إذ نجد بطل الفيلم غالبا ما يتذكر الأحداث المهمة التي تؤثر في مجال الفيلم، وكذلك هذا الحدث، الذي يعتبر مهما في الرّواية لارتباطه ببداية مأساة مي.

استطاع واسيني أن يتجاوز التّوظيف التّقليدي للتّكرار، من خلال توظيف جمالي وفني يسعى لرسم مسار روائي جديد ومغاير.

[1]- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا، مصدر سابق، ص15، 24، 31

خاتمــة:

خاتمة:

تمكّنت الرّواية الجزائرية المعاصِرة من بناء هيكلة مرنة حداثية، تتماشى وحرية الرّوائي في بعده عن التّقليدي نتيجة الحركة التّجريبية الدّائمة، هذه الأخيرة سعت إلى خرق القديم وتجاوزه إلى اللّامحدود والتحرّر من أحادية الهيكلة والنّمطية الرّوائية.

لقد وقفنا في دراستنا هذه على مجموعة من الجماليات، التي أضافتها تقنية التّجريب على الرّواية الجزائرية المعاصرة، ويمكن إجمال هذه النّتائج في الآتي:

- يعدّ التجريب تقنية حداثية، تقوم على الخرق والتجاوز والثّورة على ما هو سائد.
- مزج واسيني الأعرج التّجريب في كل من العتبات والمتن، وذلك ما أدى إلى إنتاج عمل إبداعي حداثي ومميز، أثبت من خلاله قدرته على ركوب موجة التّجديد عبر تقنية التّجريب.
- اتخذ واسيني من التّجريب الرّوائي منبرا وقف فيه وقفة المدافع على الأديب، والمحارب لكل من ضيّق عليه الخناق.
- تمثل رواية "ليالي إيزيس كوبيا" حوارا بين الأجناس الأدبية من نثر "مخطوط، ورسالة، وخطبة ..." وشعر، فأصبحت بذلك عالما فسيفسائيا مفتوحا ومستضيفا لباقي الأجناس.
- استطاع واسيني من خلال تجربته هذه أن يعكس جماليات ورؤى فنية مُضمَرة داخل النّص الروائي، ليثبت للقارئ أن التّقليد ليس بالضّرورة هو الأصح والأمثل، وأن تجاوزه وخرقه والكشف عن المخبوء واختراق مناطق مجهولة.
- تميّزت هذه الرواية بالجرأة في الطرح من خلال اختراقها طابوهات الجنس والدين.
- قيام الرواية الجزائرية المعاصرة على التجاوز والتعدد والفوضى واللاترتيب والشك، وهذا ما جاء صراحة في رواية "إيزيس كوبيا" لواسيني الأعرج.
- اعتماد واسيني عدة أدوات وإجراءات ساعدته على التّلاعب وخداع المتلقّي وإيهامه بواقعية الحدث.

- سلّط واسيني الضّوء على عدة قضايا اجتماعية مرتبطة بالعصر الحالي، كوضعية المرأة في المجتمعات الشرقية، وطمس الذّكر لهوية الأنثى واستعبادها لتحقيق ذاته.
- ضمّن واسيني روايته عددا من الرّواة، فتنقل الصّوت من شخصية إلى أخرى، وبذلك تعددت الأصوات والتعابير والثقافات...

نصل أخيرا إلى نهاية هذه الدّراسة التحليلية المتواضعة، والتي أتمنى أن تسنح لي الفرصة لإعادة تنقيحها وإتمام نواقصها، كون حقل التّجريب حقلا متسعا يستحيل الإلمام بكل جوانبه، وما دراستي هذه إلا غيض من فيض. فالنّص الأدبي يحتمل قراءات متعددة تختلف باختلاف ثقافة متلقيها، لذا قد لا تتوافق قراءتي هذه مع كثير من القراءات الأخرى، وهذا يعود إلى طبيعة النّص الأدبي من جهة وطبيعة المنهج النّقدي المعتمَد سواء كان سياقيا أم نسقيا. وهذا ما يقودنا إلى طرح الإشكال التّالي:

- هل كل رواية حداثية قد كُتبت قصدا وبوعي من الرّوائي وفق تقنية التّجريب؟

وبصورة أخرى: هل كل روائي معاصر يُوقِنُ أنّه يكتب وفق آليات التّجريب؟

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا: المصادر:

1. واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ، ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، موفم للنّشر، الجزائر، ط1، 2017.

2. واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2013.

ثانيا: المراجع العربية

المعاجم:

3. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسّسة العربية للنّاشرين المتحدين، صفاقس، تونس، عدد:1، 1988.

4. أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزّمخشري: أساس البلاغة "معجم في اللّغة والبلاغة"، مكتبة لبنان، ط1، 1996.

5. أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مادّة "ج ر ب"، دار صادر، بيروت، المجلّد الحادي عشر، ط3، 1414هـ/1994م.

6. أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مادة "ج ر ب"، دار صادر بيروت المجلّد 1، ط1، 1410هـ/1990م.

7. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النّهار للنّشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

8. مجمّع اللغة العربية: المعجم الوسيط، باب الجيم، القاهرة، ط2، 1972.

الكتب:

9. بدير حلمي: الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الاسكندرية، ط1، 2002.

10. جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الادبي) منشورات المعارف، المغرب، ط2014.
11. جميل حمداوي: مستجدّات النّقد الرّوائي، شبكة ألوكة www.alukah.net، المغرب، ط1، 2011.
12. جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية "نحو تصوّر جديد للتّجنيس الأدبي"، تطوان، المغرب، ط1، 2011.
13. خالد الغربي: الشّعر التّونسي المعاصر بين التّجريب والتشكّل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ط1، 2005.
14. خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، دار التّكوين، دمشق، ط1، 2007.
15. خليفة غيلوفي: التّجريب في الرّواية العربيّة بين رفض الحدود وحدود الرّفض، الدّار التّونسية للكتاب، تونس، 2012.
16. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.
17. سلمان كاصد، الموضوع والسّرد (مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي)، دار الكندي، دط، 2002.
18. صلاح فضل: لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، واد النّيل، القاهرة، ط1، 2005.
19. ضاري مطهر صالح: دلالة اللّون في القرآن والفكر الصّوفي، دار الزّمان للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2012.
20. عبد الجليل عبده شلبي: الخطابة وإعداد الخطيب، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1981.
21. عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جنيت من النص الى المناص) تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
22. عبد المجيد الحسيب: الرّواية العربية الجديدة وإشكالية اللّغة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2014.
23. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية "بحث في تقنيات السّرد"، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

24. عز الدين المدني: الأدب التّجريبي، سلسلة رؤيا للدّراسات المسرحية، دار الكتب.
25. عمر حفيض: التّجريب في كتابات ابراهيم درغوثي القصصية والرّوائية، المطبعة المغاربية للطّباعة والنّشر والإشهار، تونس، ط1، 1999.
26. قدّور عبد الله ثاني: سيميائيّة الصّورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت.
27. كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.
28. محمد أمنصور: خرائط التّجريب الرّوائي، فاس، المغرب، ط1، 1999.
29. محمد بوعزّة، تحليل النّص السّردي، "تقنيات ومفاهيم"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
30. مصطفى عبده: مدخل إلى فلسفة الجمال محاور نقديّة وتحليلية تأصيلية"، مكتبة مدبولي، ط2، القاهرة، 1999.

ثالثا: المراجع المترجمة

31. بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرّواية، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1،2001.
32. تزفيطان طودوروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط2، 1990.
33. جان جاك لوسركل: عنف اللّغة، تر: محمد بدوي، الدّار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
34. جيرار جينيت: مدخل لجامع النّص، ترجمة: عبد الرّحمن أيوب، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
35. جيرالد برنس: قاموس السّرديات، تر: السيّد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
36. روبرت همفري: تيار الوعي في الرّواية الحديثة، تر: محمود الرّبيعي، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1984.

37. رولان بارث: درس السيميولوجيا، تر: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

38. مارك جيمينيز: ما الجمالية؟ ترجمة: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2009.

39. ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برّادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

المجلات والرسائل:

40. أبو المعاطي خيري الرّمادي، عتبات النّص ودلالاتها في الرّواية العربية المعاصرة، تحت سماء كوبنهاغن أنموذجا، مجلة مقاليد، العدد السّابع، ديسمبر، 2014.

41. عبد الواحد رحّال: التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2015/2014.

42. علّاوة كوسة: الجمالية والنّص الأدبي، مجلّة مقاليد، العدد السّابع، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، ديسمبر،2014.

43. فطيمة فرحي: التّجريب وتجاوز الوسيط الرّقمي في الكتابة الرّوائية، رواية "نسيان com"، لأحلام مستغانمي أنموذجا، رسالة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2014/2013.

رابعا: الرّوابط الالكترونية

44. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A5%D9%8A%D8%B2%D9%8A%D8%B3.

45. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%88%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D8%B1%D8%AC

46. https://raseef22.com/article/130903-%D9%85%D9%86-%D8%A3%D9%8A%D9%86-%D8%AC%D8%A7%D8%A1%D8%AA-%D8%AA%D8%B3%D9%85%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B5%D9%81%D9%88%D8%B1

%D9%8A%D8%A9%D8%9F-%D9%88%D9%85%D8%A7-%D9%87%D9%8A-%D8%B9%D9%84.
47. https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%84%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%8A/.
48. https://www.djazairess.com/eldjadida/52648.

فهرس الأشكال والجداول:

فهرس الأشكال والجداول:

1- فهرس الأشكال:

الرّقم	الشّـــــكـــــل	الصّفحة
01	شكل يوضّح أنواع المناص عند جيرار جينيت	22

2- فهرس الجداول:

الرّقم	الجـــــــدول	الصّفحة
01	جدول يلخّص فصول الرّواية	50

مدخل: في الجمالية والتّجريب

1ـ مفاهيم وتصوّرات.

1.1 مفهوم الجمالية.

2.1 مفهوم التّجريب.

3.1 مفهوم التّجريب الرّوائي.

2ـ التّجريب في الرّواية الجزائرية.

فهرس
الموضوعات

مقدمة ..... أ

مدخل في الجمالية والتجريب

1-مفاهيم وتصوّرات 6

1.1 مفهوم الجمالية 6

1.1.1لغة 6

2.1.1اصطلاحا 7

2.1مفهوم التّجريب 10

1.2.1 لغة 10

2.2.1اصطلاحا 10

3.1 مفهوم التّجريب الرّوائي 13

2_ التّجريب في الرّواية الجزائريّة 17

الفصل الأول جماليات العتبات في رواية "ليالي إيزيس كوبيا" لواسيني الأعرج

1_ في مفهوم العتبات 20

2_ عتبة الغلاف 23

1.2 الواجهة الأمامية للغلاف 23

1.1.2 عتبة العنوان 24

أ_ العنوان الرئيس 25

ب_ العنوان الفرعي 27

ج _ملامح التّجريب في العنوان 28

2.1.2 عتبة الصورة 30

3.1.2 عتبة الألوان 32

4.1.2 اسم المؤلف 37

2.2 الواجهة الخلفية للغلاف 42

3_ عتبة الهوامش 43

4_ عتبة العناوين الدّاخلية 49

5ـ شعرية الصّورة الفوتوغرافية في رواية ليالي إيزيس كوبيا 60

الفصل الثاني جماليات المتن في رواية "ليالي إيزيس كوبيا" لواسيني الأعرج

1. تداخل الأجناس الأدبية 63

1.1.بين الجنس والنّوع 63

أمفهوم الجنس 63

ب.مفهوم النوع 64

2.1.مفهوم الأجناس الأدبية 66

3.1. تداخل الأجناس الأدبية في الرواية 67

1.3.1.النّثر 67

أ.المخطوط "مذكّرات أم يوميات 67

ب– الرّسالة 70

ج– الخطابة 75

2.3.1.الشّعر 77

أ. شعرية الأسلوب 78

ب.شعر الآخر 79

2. التعدّد اللّغوي 80

1.2.اللّغة الفصحى 81

2.2.اللّغة العامية 84

3.2.اللّغة الفرنسية 86

4.2. اللغة الإنجليزية 88

3.تشظّي الزّمن 89

1.3.زمن القصّة 90

2.3.زمن السرد 90

1.2.3المفارقات الزمنية 92

أ. الاسترجاع 92

ب. الاستباق 95

2.2.3 تقنيات زمن السرد 97

أ.الحذف 97

ب.الخلاصة 98

ج.الوقفة 99

د.المونولوج 101

4-التّكرار 102

الخاتمة 107

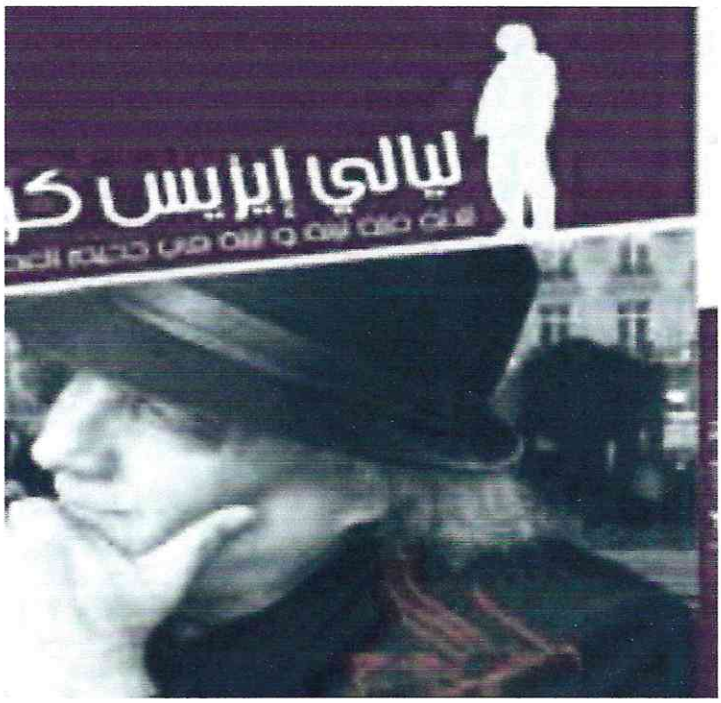
قائمة المصادر والمراجع..... 110

فهرس الأشكال والجداول

فهرس الموضوعات

الملخص

ملحق



صورة رقم (1): توضح الواجهة الأمامية للغلاف.

صورة رقم (2): توضح الواجهة الخلفية للغلاف.

ملخّص :

قدّمنا في هذا البحث دراسة تطبيقية لرواية "ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"، للرّوائي الجزائري واسيني الأعرج، مهّدنا لها بمدخل نظري، عن التّجريب في الرّواية، وكان بحثنا مقسّما إلى فصلين، أما الفصل الأوّل فتناولنا فيه جمالية التّجريب في العتبات، حيث تطرّقنا إلى الجانب النّظري منها ثم درسنا العتبات في الرّواية موضوع البحث، أمّا الفصل الثاني فكان مخصّصا لدراسة جماليات المتن، حيث قدّمنا صورة عن مختلف آليات التّجريب في المتن الروائي.

وأنهينا البحث بخاتمة ضمّت أهم النّتائج المتوصّل إليها.

الكلمات المفتاحية: الجمالية، التّجريب، الرّواية الجزائرية، العتبات.

Résumé :

Dans cette recherche ; on a étudié un des romans algériens dit : « **Layali Isisse Cobia**, **Thalathou maat layla wa layla fi jahim El-assefouria** » de l'écrivain algérien **Waciny Laredj**

Au début, on a fait une introduction générale sur l'expérimentation dans le roman comme une base théorique. Et on a décomposé ce travail en deux chapitres ; le premier est consacré à l'esthétique de l'expérimentation des seuils théoriquement puis pratiquement ; Dans le deuxième chapitre ; on a étudié l'expérimentation au sein du roman. Ce chapitre fournir une image claire sur les différentes manières de l'expérimentation dans le roman.

On a fini notre travail avec une conclusion générale résume les résultats du recherche.

Mots clés : l'esthétique, l'expérimentation, roman algérien, les seuils.