الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

Université 8 Mai 1945 Guelma

Faculté des Lettres et des Langues

Langue et littérature arabe

N° : .....

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر

في اللّغة والأدب العربي

التّخصّص: الأدب الجزائري

الميتاقص في رواية "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لـ"واسيني الأعرج"

مقدّمة من قبل: آمنة شاوي

تاريخ المناقشة:

24 جوان 2018.

أمام لجنة المناقشة:

سهام بودروعة	رئيسا	أستاذ محاضر –ب–
وردة معلم	مشرفا ومقررا	أستاذة التعليم العالي
بشرى الشمالي	ممتحنا	أستاذ مساعد –أ–

السنة الجامعية: **2017–2018**

بسم الله الرحمن الرحیم

(الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي بِنِعْمَتِهِ تَتِمُّ الصَّالِحَات)

- بدْءا أرفع يديّ إلى الله شكراً جزيلا وحمداً كثيرا ورجاء في مباركة هذا العمل.
- تعجز الكلمات عن احتضان الشّكر الكبير الذي أتوجّه به إلى الأستاذة المشرفة، أستاذة التّعليم العالي "**وردة معلّم**"، فعلاً وردة في مجالها. أتقدّم بكلّ شكري وتقديري وامتناني الكبير لقبولها الإشراف على مذكّرتي، فقد كان إشرافها شرفاً لمسيرتي العلمية، وتوجيهاتها وجهةً اهتدي بها عند تيهاني بين عوالم بحثي.
- أتوجّه بشكرٍ خاص لأختي أستاذتي "**راوية شاوي**"، صدقاً ارتويت من نصائحها وتشجيعها الدّائم.
- شكر موصول لأساتذة قسم اللّغة والأدب العربي لجامعة 8 ماي 1945بقالمة.
- إلى كلّ من أسهم في تتمّة هذا البحث.

مقدّمة

انبثقت عن الرّواية الحداثية تقنية الميتاقص، وهي ظاهرة جديدة خرجت عن مواضعات القصّ التّقليدي، إلّا أنّها تضرب بجذورها في القدم؛ تحاور الماضي وتتفاعل معه، معتمدة الكتابة الواعية لذاتها التي جعلتها تتموضع ما بين الأدب والنّقد، تُنظّر لطرحها النّقدي في سياق سردي تُساءل الكتابة، وآلياتها، وتقنياتها، ووسائلها، وهمومها، بوصفها الأداة الأولى للتّعبير عن الإنسان ومشاكله داخل المجتمع وقضايا الواقع بصفة عامّة.

وما يثبت أنّ الكتابة الميتاقصّية كتابة واعية لذاتها هو تدخّل الكاتب في أحداث ومجريات موضوعه السّردي، وهذا ما يؤكّد واقعية الحدث حتى وإن امتزج بعنصر الخيال. وبالتّالي فإنّ هذا التّدخّل سينبّه القارئ بضرورة العودة إلى الواقع وتأكيد العلاقة بينه وبين الكتابة التي تبرز أكثر حينما تتمازج الشّخصيات الميتاقصّية لتحاور قارئاً يمتلك كفاية سردية، يُدرك بها طبيعة النّص الميتاقصّي فيتجنّب اللّبس والخلط بينه وبين النّصوص الأخرى.

التزمت النّصوص الميتاقصّية بأزمة الكتابة والكتّاب؛ أي اهتمّت بمشاكل السّرد عموماً من خلال التّركيز على بعض قضاياه لتشريح واقع الكتابة والإبداع ككلّ، لذا أوْلت البحوث جانباً من دراساتها هذه المسألة، وهي موضوع بحثنا: **"الميتاقصّ في رواية ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية."** وقد ارتكزت هذه الرّواية أساساً على واقع الكتابة والثّقافة الشّرقية وامتداد تأثير الحداثة على العقليات خاصّة كبار الأدباء والمثقّفين والرّؤية المتحيّزة لثقافة الرّجل على حساب المرأة.

ولهذا فقد استثارنا هذا الموضوع، فأردنا أن نترك فيه بصمتنا، لسببين: أوّلهما موضوعي يتعلّق بالموضوع. وثانيهما ذاتي يتعلّق بالرّواية. أمّا فيما يخصّ السّبب الأوّل فهو راجع لنقص الدّراسات حول هذا الموضوع، فقد شدّنا هذا الموضوع منذ سنتين بعدما صادفتنا لفظة **"ميتاقص"** في بعض الكتب، ولم نكن نعلم معناها حينها، وهناك تولّدت الرّغبة في خوض مغامرة البحث عن معاني الميتاقصّ، ودلالاته، وأهمّيته، والفرق بينه وبين القصّ السّردي العادي. في حين يعود السّبب الثّاني إلى الرّواية قيد الدّراسة في حدّ ذاتها، فهي جديدة تماماً من آخر ما أصدره الكاتب **"واسيني الأعرج"**، ولطالما كنّا معجبين بكتاباته، وأسلوبه، وفلسفته، ورؤاه التي تنكشف في هذه الرّواية في شكلٍ يعكس

تجربة الوعي الذّاتي له، كما أنّها تتناول فترة من أكثر الفترات حرجاً لأكبر كاتبة نسوية في عصر الحداثة **"مي زيادة"**.

أمّا عن الأهداف التي توخّينا تحقيقها من خلال هذه الدّراسة، فهي محاولة الغوص في دلالات الميتاقصّ وكيفية اشتغاله في الرّواية، من خلال الكشف عن أهمّ النّقاط التي يرتكز عليها، وهي الكتابة والعتبات بصفتها من أكثر العناصر والقضايا التي تقوم عليها النّصوص الميتاقصية.

وقد أثار فينا هذا الموضوع تساؤلاً ارتسم في مخيّلتنا من خلال هذه الإشكالية التي قام عليها بحثنا، مفادها: **كيف اشتغل الميتاقصّ في رواية "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية للكاتب "واسيني الأعرج"؟ وما أثره في تشكيل دلالات المتن النّصي؟**

وطبعا اقتضى موضوع البحث خطّة قسّمناها إلى مدخلٍ وفصلين تطبيقيين، تتصدّرهما مقدّمة وتذيّلهما خاتمة حوصلت أهم النتائج، ويمكن تفصيل ذلك فيما يلي:

مدخل: وقد وسمناه بـ: "**الميتاقصّ بين الإبداع والنّقد**"، تناولنا فيه: الإشكالية الاصطلاحية والمرادفات، ومفهوم الميتاقصّ، ونشأته، والميتاقصّ في مجال الدّراسات النّقدية، ووظائفه، وردود الفعل التي أثارها.

الفصل الأوّل: وقد عُنون بـ: **هاجس الكتابة وممارستها في رواية ليالي "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** لـ**"واسيني الأعرج"**، تمّ التّركيز فيه على العناصر الآتية: مفهوم الكتابة، واستراتيجيتها الرّوائية عند "واسيني الأعرج"، والكتابة الواعية لذاتها، والكتابة وبناء الذّات، وتماهي صوت الكاتب مع صوتي الرّاوي والشّخصيات، والكتابة والالتزام، والثّقافة الشّرقية وجدلية: الذّكورة / الأنوثة.

الفصل الثّاني: وسمناه بـ: **العتبات ولعبة البحث عن الدّلالة في رواية "ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** لـ**"واسيني الأعرج"**، تطرّقنا فيه إلى دراسة: مفهوم العتبات، وشعرية الخطاب الغلافي، واستراتيجية العنوان وتأطير المعنى، وعتبة المؤلِّف والاحتفاء بالذّات، وعتبة

دار النّشر، وعتبة المؤشّر الجنسي، وعتبة التّصدير وكثافة المعنى، وبنية الاستهلال وامتداد الدّلالة، وعتبة الهامش وتفصيل المعنى، وعتبة الفصول وتجزئة الدّلالة، وعتبة الشّكر والتّقدير.

وقد اعتمدنا المنهج السّردي في التّحليل؛ لأنّه يشرّح النّص ويكشف عن كاتبه، والمتلقّي الذي يستهدفه، والهدف من وراء كتابته، وأهمّ القضايا التي يطرحها في نصّه.

واقتضى منّا البحث اعتماد مجموعة أساسية من المراجع، أهمّها: **ميتاسرد ما بعد الحداثة** لـ: **فاضل** ثامر، و**أشكال الخطاب الميتاسردي في القصّة القصيرة بالمغرب** لـ: **جميل حمداوي**.

أما فيما يخصّ الدّراسات السّابقة فقد وجدنا دراستين هما في الأصل أطروحتي دكتوراه: الأولى عنوانها: **عوالم الميتاقصّ في الرّواية العربية الحديثة** لـ: **أحمد حسن يوسف خريس**، التي قدّم فيها تعريفاً موسّعاً للميتاقصّ، والميتاقصّ والتّراث الرّوائي، وميتاقصّ الرّواية العربية، وتطبيقات على الرّواية الميتاقصّية. أمّا الثّانية فعنوانها: **الميتاقصّ في الرّواية العربية** لـ: **محمد حمد**، وقد تطرّق فيه إلى الميتاقصّ أو مرايا السّرد النّرجسي، والميتاأدب في الأدب العربي – استقراء لجذور الميتاقصّ والميتاشعر، وأشكال الميتاقصّ في الرّواية العربية الحداثية 1970 – 2006.

وتختلف دراستنا عنهما في كونها تطرقت لأوّل مرّة لرواية **"ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"**؛ إذ لم نعثر على دراسات سابقة لجدّتها. وقد استفدنا من الدّراستين السّابقتين.

وعند إنجاز هذا البحث المتواضع والوصول إلى النتائج المرجوة، لم يكن السّبيل إلى ذلك سهلاً مُيسّراً، فقد كان أهم إشكال يصادفنا هو البحث عن مختلف معاني لفظة "ميتاقص"، ممّا استهلك منّا وقتاً في ذلك. أمّا الإشكال الثّاني فهو يتعلّق بتقسيم الوقت ما بين المذكّرة والتّربّص الذي تزامن في أوّله مع فترة إضرابات متواصلة، ممّا استغرق منّا زمناً في البحث عن مؤسّسة يمكن أن نُجسّد فيها معارفنا النّظرية والتّطبيقية السّابقة.

إلا أن ذلك لم يُثْنِ من عزيمتنا، بل حاولنا المضي قدماً رفقة الأستاذة المشرفة التي بدّدت تلك الصّعوبات من خلال توجيهاتها القيّمة وتزويدنا بمراجع مهمّة، وتشجيعها على الخوض في تجربة

جديدة ورائدة في جامعتنا. فلك منّا جزيل الشّكر والامتنان أستاذتنا "**وردة معلم**" على مجهوداتك الطّيبة على الرّغم من ارتباطاتك وانشغالاتك العديدة.

وفي الأخير، نرجو أن يكون بحثنا هذا قد أسهم ولو بالقليل في ميدان النّصوص الميتاقصية، ونأمل أن يُثَمَّن من قبل دراسات أخرى مكمّلة.

مدخل: الميتاقص بين الإبداع والنّقد

1- الإشكالية الاصطلاحية والمرادفات.

2- مفهوم الميتاقص.

3- نشأة الميتاقص.

4- الميتاقص في مجال الدّراسات النّقدية.

5- وظائف الميتاقص.

6- ردود الفعل التي أثارها الميتاقص.

تمهيد:

عمدت الرّواية الجديدة إلى كسر التّقنيات الكلاسيكية القديمة، ونحت منحىً حداثياً جديداً خاصّة في فترة ما بعد الحداثة التي تميّزت بتفكيك وتقويض كلّ ما هو سائد ومعروف؛ فقد وعت روايات هذه الفترة على التّغيير والتّجديد في التّقنية السردية، خاصّة فيما يتعلّق بالرّاوي والمروي والمروي له، ولعلّ أهمّ هذه التّقنيات ما عُرف بـ"**الميتاقص**" الذي يهتمّ بالعملية الإبداعية وآلياتها الإجرائية وهموم الكتابة بوصفها انعكاساً لكلّ ذلك.

1- الإشكالية الاصطلاحية والمرادفات:

تتداخل عدّة مفاهيم مع مصطلح "**الميتاقص**"، وهي:

أ- الميتاسرد (**Meta-narration**): يُعرّف على أنّه «**وعي ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الرّوائية، يتمثّل أحياناً في الاشتغال على إنجاز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطة أو مذكّرات مفقودة، وغالبًا ما يكشف فيها الرّاوي أو البطل عن انشغالات فنّية بشروط الكتابة**».[1]

ب- الميتاتخييل (**Métafiction**): تحمل هذه اللّفظة الكثير من اللّبس، وتشير إلى التّعددية الدّلالية، فالتّرجمة الحرفية هي "**التّخييل**"، كما تُرجمت حرفياً مرادفة للفظة الرّواية **novel** في نطاق أوسع وأشمل ، فنقول "ميتارواية" وليس "ميتاتخييل"؛ فالمصطلح الأكثر انتشاراً أو تداولاً هو "ميتارواية"؛ لأنّ «**مصطلح fiction واسع وأكثر أجناسية وحصرية، بينما يمتلك مصطلح novel محتوىً إيديولوجياً و تأريخياً أضيق من مصطلح التّخييل fiction**».[2]

ج- الرّوائية أو **الرّومانسك** (**Romanesque**): أورد أحد الدّارسين[3] مفهوماً لهذا المصطلح بأنّه:

«**1- كلّ ما له علاقة بالرّواية سيميائياً.**

[1] – فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلّة الكوفة، العراق، السنة1، العدد 3، 2013، ص63،64.

[2] – المرجع نفسه، ص68.

[3] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان/ سوشبريس، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص106.

2- ويعطي (رونيه جيرار) في (الكذب الرّومانسي والحقيقة الرّوائية) دلالة خاصّة للمصطلح.

3- و(الرّوائية) تميُّزٌ للخطاب الرّوائي السّردي عن باقي الخطابات في الأنواع الصّغرى.

4- وتؤسّس (الرّوائية) عالماً مستقلاً عن المباشرة اللّا-روائية».

د- الخطاب الميتاسردي: يعرّفه أحد الباحثين بأنّه خطاب «**يرتكز على تصوير عالم الكتابة السّردية، وتجسيد قلق الكتابة، وتبيان كيفية تفكير القصّة أو الرّواية أو الحكاية في نفسها أو ذاتها بطريقة نرجسية أو مرآوية ذاتية**».[1]

هـ- السّرد أو الأدب النّرجسي (**Narcissisme littéraire**): الذي يعني «**محاولة للتّمرئي في مرايا الآخرين، وفي التّجلي وفي مرآة الوجود**».[2] وفي هذا السّياق شبّهت **"ليندا هيتشون" (Linda Hutcheon)** مسار الرّواية الواعية ذاتياً التي يُعبّر عنها الميتاقص بقصّة "**نرسيس/ Narciss**"[*]، وفي ذلك إشارة إلى أنّه نصّ يتعالى عن باقي النّصوص الأخرى.

و- التّشخيص الذّاتي: الذي يعتمد ضمير المتكلّم في سرد الأحداث، حتى أنّ المتلقّي يحسبه عملاً سير ذاتياً.

ز- الرّواية المرآة: وهو نفس مفهوم الرّواية النّرجسية، التي تقوم على الاستناد إلى الذّات والدّاخل في علاقته مع الخارج (الواقع).

ح- التّضمين (**L'enchaîssement**): من صور الرّبط بين القصص، وهو «**إدخال قصّة في قصّة أخرى**».[3]

ك- الحكايات المتضمّنة (**Histoires intercalée**): وهو نفس مفهوم التّضمين.

---

[1] - جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصّة القصيرة بالمغرب، شبكة الألوكة: www.alukah.net

[2] - فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، ص83.

[*] - نرسيس، أو نرجس، وهو شخصية أسطورية ورد ذكرها في الميثولوجيا اليونانية، ومؤدّاها أنّ نرسيس كان بارع الجمال يتباهى بحسنه، فكان يمشي على ضفّة النّهر، ويطلّ برأسه على الماء ليتملّى بطلعته، وبهائه، فغضبت الآلهة منهن فمسخته فكان زهرة النّرجس التي تنبت على ضفاف الأنهار، وتُرى محنية الرّأس دائماً وجهة الماء. ينظر: محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدّار الوطنية للكتاب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 2009، ص292.

[3] - تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992، ص56.

ي– الحكايات المؤطّرة أو المتخلّلة: تشبه حكايات **"ألف ليلة وليلة"** التي تتكوّن من حكاية إطار وحكايات أخرى تتخللّ تلك الحكاية.

ك– المحكي المؤطّر(Récrit encadrée): يتوافق هذا المفهوم والحكايات المتخللّة.

ل– القصّة داخل القصّة (Le récit dans le récit): تعني أنّ العمل الأدبي يتكوّن من قصّة رئيسة، تتضمّنها قصص أخرى تغوص وتتوسّع في أحداثها.

م– الحكايات الملحقة أو خارج النّص (Hors– text): يُقصد بها كلّ حكاية خارجة عن الحكاية الإطار.

ن– الميتالغوي (Meta–language): مصطلح اعتمدته اللّسانيات، ويعني «**اللّغة الواصفة.**»[1]

ص– الميتاشرح (Meta–littérature): والمقصود به «**لغة تتحدّث عن لغة أخرى.**»[2]

وتتداخل مفاهيم أخرى، لها صلة بالحداثة، بدلالتها مع مصطلح الميتاقص، نذكر منها:

أ– الرّواية الضّد (Anti–novel): هو نوع من الرّوايات «**ثار على مواضعات الرّواية الواقعية بأساليب حداثية، كان الميتاقص واحداً منها، لكن هذه الرّوايات ليست بالضّرورة روايات ميتاقصية**».[3]

ب– كتابة الخرافة (Fabulation): وهو «**نمط روائي ثائر على الأسس الوضعية الرّوائية التّقليدية الواقعية من خلال كتابة الخرافة**».[4]

ج– اللّاواقعية (Irrealism): وهي الرّواية التي تبتعد عن الواقع في نسج أحداثها، وتقوم على الخيال بوصفه العنصر الأهم في تحريك تلك الأحداث.

---

[1] – المرجع السابق، ص63.

[2] – أحمد حسن يوسف خريس: عوالم الميتاقص في الرّواية العربية الحديثة، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، الأردن، 2000، ص03.

[3] – محمد حمد: الميتاقص في الرّواية العربية "مرايا السّرد النّرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي (ج.م) – باقة الغربية، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص13.

[4] – المرجع نفسه، ص13.

د- الميتاواقعية (**Meta-realism**): يُقصد بها الرّواية فوق الواقعية؛ وهو نفس مفهوم اللّاواقعية.

هـ- الرّواية ذات القدرة على التّوالد الذّاتي (**Self Begetting Novel**): وهي الرّوايات التي تنسج مقوّماتها السّردية من ذاتها؛ أي لها القدرة على خلق تسلسل سردي بنفسها.

ز- القصّ الإضافي (**Surfiction**): وهو القصّ الملحق بالقصّة الإطار.

ح- القصّ النّاقد (**Critifiction**): وهو القصّ الذي يقوم بمهمّة النّقد بالإضافة إلى مهمّة الإبداع والخلق الفنّي؛ نلمس فيه روحاً نقدية متدفّقة عبر المقوّمات القصصية.

ط- القصّة المضادة (**Anti-fiction**): تتمثّل في «**نصوص قصصية تعارض صراحة أو ضمناً نصوصاً سابقة عليها [...] تمثّل في جانب منها وعياً بالنّمط الجديد، وإحساساً بالاختلاف والافتراق، مثلما توفّر نوعاً من النّقد المتضمَّن في النّص الإبداعي نفسه**».[1]

ي- ما فوق الرّواية (**Surfiction**): يُراد بهذا المفهوم الرّواية اللّاواقعية، وهو نفس مفهوم الميتاواقعية.

ك- الرّواية الفائقية (**Super-fiction**): مصطلح معاصر، استُخدم في مجال الأدب التّفاعلي مع الرّواية التّفاعلية الفائقية التي تخالف مقوّمات الرّواية القديمة.

ل- خارج الرّواية (**Para-fiction**): يوافق هذا المصطلح مفاهيم الحكايات المتضمّنة والحكايات المتخلّلة، فهي تؤدّي نفس المعنى.

م- الرّواية الانعكاسية (**Reflexive novel**): تقوم على ترجمة الواقع وإسقاطه في قالب فنّي لتعكسه في طابع سردي يرتكز على نقد ذلك الواقع.

ويعود هذا الخلط في المصطلح وتحديده بدقة لحداثته وقلّة تداوله، وقد ذكر أحد الباحثين سبب اختلاف النّقاد في مصطلح الميتاقص، فأورد أنّ الأمر يتعلّق بدلالة البادئة "**ميتا**" (**Meta**)

[1] - محمد عبيد الله: شعرية السّرد ومبدأ التّذويت، الملتقى الدّولي حول السّرديات، المركز الجامعي، بشار، الجزائر، 11/ 12/ 13 أكتوبر، 2003، ص100.

والتي تختلف دلالاتها باختلاف اللّفظة المقترنة بها، كـ"**الميتاتاريخ**"، و"**الميتاأخلاق**" (**Meta-ethics**)، **والميتافيزيقا** (**Meta-physics**)؛ إذ تعني في الأولى «**مساعدة المبادئ التي تحكم الأحداث التّاريخية وطريقة كتابة التّاريخ**».[1] أمّا في "**الميتافيزيقا**" فهي تعني ما وراء؛ أي ما وراء الطّبيعة المادية المحسوسة.

وتُرجمت أيضاً إلى[2]:

أ- "النّقد" في نقد النّقد: Meta-critism.

ب- "الفلسفة" في فلسفة الفلسفة: Meta-philosophy.

ج- "كبيرة" أو "كبرى" كما في السّرود الكبرى: Met-narratives.

د- اللّغة الشّارحة: Meta-language.

هـ- لغة الموضوع :Object-language.

و- ميتاأدب أو الأدب الشّارح: Meta-literature.

انفجرت العديد من المفاهيم وتناسلت من هذه اللّفظة **"ميتا"**، حتى شملت جميع العلوم والمعارف، فنجد عدّة اشتقاقات لها مثل: "ما وراء النّص" (Meta-text)، و"ما وراء السّيميائية" (Meta-semoitics)، و"ما وراء الشّعر" (Meta-poetry)، و"ما وراء المسرح "(Meta-Theatre)... وغيرها من الألفاظ التي تعبّر عن مجال معيّن من الفنون أو الآداب والعلوم.

2- مفهوم الميتاقصّ:

تعدّدت مفاهيم الميتاقص وتنوّعت تبعاً لكلّ دارس ورؤيته النّقدية والفكرية، والمدرسة التي ينتمي إليها، فقد عمد النّقاد على إبراز آرائهم وتوجّهاتهم والتّركيز على أهم الأعمال التي تبنَّت ظاهرة الميتاقص، وفقًا لآلياتها ووظائفها، ما يؤدّي إلى التقاء هؤلاء النّقاد في نقاط مشتركة أو معقّدة ومتشابكة.

---

[1] - أحمد حسن يوسف خريس: عوالم الميتاقص في الرّواية العربية الحديثة، ص02.

[2] - المرجع نفسه، ص02،03.

فقد عُرّف الميتاقص في النّقد الغربي على أنّه «**مصطلح أُطلق على الكتابة الرّوائية التي تأخذ بالاهتمام بكيفية واعية بذاتها ونسقيّة أنظمتها، وذلك كإجراء يستهدف مساءلة العلاقة بين الرّواية والواقع**».[1] هذا ما رأته "**باتريسيا ووث Patricia waugh**"، ومع الوعي الذي عرفته هذه الظّاهرة، لقت عدّة مفاهيم شيوعاً وبروزاً واسعاً مثل اللّغة والواقع والإنسان، بوصفها مقولات مركزية تُعدّ عماد الحياة في مختلف تمظهراتها؛ إذ كثيرا ما عالجت الرّواية مشاكل الواقع في قالب فنّي يثبت هموم الكتابة وعلاقتها بالحياة من أجل مواجهة الموت.

ويذهب "**ويليام غاس William Gass**" مذهب "**باتريسيا ووث** "إلى أنَّ الميتاقص هو «**القصّ الذي يجذب الانتباه إلى نفس.**».[2] يُعرف بنرجسيته وتباهيه، وهو مذهب "**روبرت شولز Robert Sholes**" أيضاً، الذي رأى أنّه «**ما يُفنّد قوانين القصّ أو يتعالى عليها**»[3]، كاسراً القوانين القديمة التي كانت تقوم عليها الرّواية الكلاسيكية ومختلف القيم والرّؤى التي حملتها ودافعت عنها؛ بحيث أنّ الرّواية الميتاقصّية جاءت لتعكس روح هذا العصر من خلال روح جديدة أكثر انفتاحاً ووعياً، تبعاً لحالة المجتمع وظروفه، فالعصر يتّسم بعدم الاطمئنان والاستقرار، ويُعرف بالتّشكيك في كلّ شيء وتقويض كل ما هو مألوف. وعبر هذا الوعي بالمجتمع «**يُمارس الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتمّ على الحكي نفسه.**»[4]

أمّا "**ليندا هيتشون**" عرّفت هذه الظّاهرة بأنّها «**الرّواية عن الرّواية؛ أي الرّواية التي تدمج داخلها تعليقاً حول هويتها السّردية و/ أو هويتها اللّغوية**».[5] يُفهم من هذا التّعريف أنّ الرّواية

---

[1] – حسن يوسفي: المسرح والمرايا، شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في المسرح العربي والغربي، موقع اتّحاد كتّاب المغرب: www.unecma.net، ص25.

[2] – سمية الشّوابكة: الميتاقص تجريباً روائياً –قراءة في أعمال الرّوائي المصري يوسف القعيد: "الحرب في بر مصر" و "يحدث في مصر الآن" وثلاثية "شكاوي المصري الفصيح"، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلّد 27 (3)، الأردن، 2013، ص04.

[3] – المرجع نفسه، ص04.

[4] – سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 2010، ص174.

[5] – حسن يوسفي: المسرح والمرايا، شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في المسرح العربي والغربي، ص25.

الميتاقصية تبحث عن هويتها الكامنة في ذاتها الواعية بالظّروف السّردية، وكلّ ما يتعلّق بالسّرد، وهويتها اللّغوية بوصفها القالب الفنّي الذي تُصبّ فيه، انطلاقا من الحديث عن الرّواية داخل الرّواية، بتتبّع أهم قضاياها ومشكلاتها وظروفها وأسلوبها ولغتها؛ أي كلّ ما يتعلّق بالرّواية موضوعاتياً وفنّياً.

نلمس من خلال تقديم هذه الآراء النّقدية الغربية، أنّها تشترك جميعاً في أنّ الميتاقص يقوم على الوعي، فقد أصبح قضية واختياراً فنّياً يمنح جماليةً للنّص الميتاقصي وفقاً لعوامل سوسيوثقافية، يعكس فيها ذاتية الكاتب وفلسفته ورؤاه الإبداعية والنّقدية على حدٍّ سواء، مبرزاً تفاعل ما هو ديني وسياسي وتاريخي في سيرورة النّص الميتاقصي، وبتوظيف أهم مميزات ما بعد الحداثة بِعدّها مرتكزات قامت عليها الكتابة الميتاقصية، التي استحدثت تقنيات كثيرة مستمدّة من مواصفات ما بعد الحداثة «**كالتّجريد والخلط والمزج بين الأجناس والتّهجين (الخلط بين اللّغات واللّهجات)، وتوظيف مكثّف للّغة الشّعرية (المجاز، الاستعارة)، واستثمار لعبة الضّمائر، وكذا استعمال الرّموز والاشارات كالمزدوجتين، وعلامات الوقف والاستفهام**».[1]

وبالتّالي، يعمد مستخدم تقنية الميتاقص في هذا السّياق إلى «**استعمال اسمه الحقيقي وشخصيته في الواقع ضمن القصّة أو السّرد الذي يصوغه لأسباب فنّية، تذكّرنا بتقنية التّغريب في المسرح كما صوّرها لنا "بريخت" في كونها محاولة لصدم المتلقّي والعودة به إلى الواقع ومنع محاولة التّماهي بينه وبين أحداث الرّواية أو المسرح، تاركاً مساحة فعلية بين مشاعر المتلقّي وبين التّفاعل الشّديد والأبطال وهم يواجهون المشاكل والصّعاب**».[2]

ويُعدّ التّغريب من أهمّ التّقنيات التي قام عليها المسرح "البريختي"، ومعناه أن يجعل كلّ ما هو مألوف ومعروف غريباً لكثرة مشاهدته، كما يكسر كلّ ما هو إيهامي مثل ما عُرف في المسرح الأرسطي القائم على استغراق مشاعر المتلقّي وانفعالاته. ينطبق هذا المفهوم على الرّواية الميتاقصّية التي تعتمد تقنية التّغريب؛ حيث أنّها تجعل المتلقّي يتفاعل معها، ويتماهى تفكيراً وإعمالاً للذّهن لا ذوباناً

[1] – حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد –فوضى الحواس–عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص35.

[2] – إشراق سامي عبد النّبي: تقنية الميتاقص في رواية "ظل الشمس" لطالب الرّفاعي، مجلّة الخليج العربي، المجلّد 39، العدد (1-2)، جامعة البصرة، 2011، ص86.

وانصهاراً مع الشّخصيات وباقي المقوّمات السّردية التي تقوم عليها الرّواية الميتاقصّية، كما يكسر دهشته لمحاولة جذبه حتى يتمكّن من النّقد والتّغيير.

أمّا في النّقد العربي، فقد ذُكر أنّه «**ذلك الخطاب المتعالي**»[1]، يتعالى ويسمو عن مختلف الخطابات الأخرى، ولذلك فـ«**الرّواية الميتاقصّية تعرض بتباهٍ وضعيتها المصنّعة كما تسبر غور العلاقة الإشكالية بين ظاهر حقيقتها المصنّع والواقع، ذلك أنّها لا تقوم بمحاكاة الواقع مباشرة، إنّما تعي وجودها عبر تفنيد وعي ما بواقعٍ ما، فهي تحاور واقعها الخاصّ**»[2]؛ إذ أنّها تقدّم واقعها الأوّل الخاصّ بتباهٍ لمحاولة كشف العلاقة القائمة بين ذلك الواقع النّرجسي المتعالي والواقع الحقيقي، فكلّ ما يهمّ هو كيف تقدّم واقعها المتخيّل انطلاقاً من واقع آخر حقيقي؛ فهي بذلك ترتدي قناعاً أو تحاول التّخفي نقداً لا هروباً، لتضع القارئ في دور المحلّل والنّاقد والكاشف لما وراء الحروف، ومن ثمّ إشراكه في العملية الإبداعية والنّقدية من خلال إعمال الخيال وتحريض ملكاته الكامنة وتنبيهها، وبعدها يبدأ في عملية التّفسير والرّبط وإيجاد الحلول. لذلك فإنّ القارئ في الرّواية الميتاقصية يتميز بـ«**طابع المفارقة؛ لأنّه مرغم على أن يكون مندمجاً ومبعداً في آن واحد. يتمثّل الاندماج في مشاركته في صنع متخيّل النّص، أمّا الإبعاد فيتجلّى في ضرورة جعله واعياً بالطّابع اللّغوي والتّخييلي للعمل الرّوائي، وكذا بالمسافة الفاصلة بينه وبين الكائنات الورقية**».[3]

وينحو أحد الباحثين منحى الدّارسين الغربيين حين عدّ الميتاقص «**تجربة كتابية جديدة تتبيّن عبر وعي ذاتي، يجترحه الكاتب في إنتاجه الرّوائي، وعبر هذا الوعي يمارس الحكي من خلال ترابطه بنقد يشتغل على الحكي نفسه**»[4]، ما يؤكّد أنّه يتعلّق بالجانب الإبداعي والنّقدي. وبما أنّ الميتاقصّ تقنية حداثية، فإنّه تجربة كتابية جديدة أبدعها الكاتب بوعي تام بما يحصل داخله وحوله، حتى يتمكّن من التّنسيق بين ما يحدث في عالمه الدّاخلي وما هو خارجي، عاكساً بذلك ذاتيته من

[1] – جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصّة القصيرة بالمغرب، ص05.

[2] – محمد عبيد الله: تحوّلات السّرد في الرّواية الجزائرية الجديدة، بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التّعبير الشّعبي بالجزائر، مركز البحث العلمي والتّقافي لتطوير اللّغة العربية، العدد الأوّل، الجزائر، ماي 2002، ص293.

[3] – حسن يوسفي: المسرح والمرايا، شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في المسرح العربي والغربي، ص28.

[4] – أحمد فرشوخ: جمالية النّص الرّوائي، مقاربة تحليلية لرواية "لعبة النّسيان"، دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط1، 1996، ص58.

خلال خوض تجربة خاصّة في علاقتها مع ما هو محيط به من هموم ومشاكل، فيحصل الاتّصال بين ما هو سردي وما هو لغوي، ليكون المحكي واللّغة موضوع الرّواية الميتاقصّية.

ولأنّ النّص الميتاقصّي نصّ تتجاذبه العديد من الأصوات والعوامل لذلك «**وُسمت الرّواية الحوارية من حيث تعدّدية القرائن والأصوات الشّارحة المتعلّقة بالميتارواية، وهي مسرودة ذات سمك دلالي تتجاذبه عديد الأخيلة والمستويات، ذاتية ونقدية وثقافية، تتلولب في حياكة خلاسية تفقد السّيطرة على النّظام، وهذا جوهر اتّساقها وتناغمها، كما أنّها استجابة لروح العصر وإيقاعه الفوضوي، ففوضى الشّكل تعادل فوضى السّياق/ التّاريخ/ الواقع/ الذّات**».[1] يشير هذا الملفوظ اللّغوي إلى العوامل المتحكّمة في سياقات النّص الميتاقصّي؛ من حيث ارتداد السّرد على ذاته، وردّة فعله على أحادية الوعي الرّوائي الواقعي نقداً في إطار محدّدات ثقافية توجّه السّرد الميتاقصّي للتّغيير والبناء، ويكون البناء هنا جديداً على أنقاض بناء قديم؛ لأنّ الميتاقص حقيقة يقوم على فلسفة التّشكيك والتّقويض لبناء نصّ آخر، نصّ ثاني يعكس فيه مظاهر وروح ذلك العصر.

يعكس السّرد نصّاً نقدياً داخل ظروف سردية بسياقاتها القصصية حين يتحوّل إلى انعكاس ذاتي للكاتب المتقمّص لمهمّة النّاقد، لذلك «**يجسّد الميتاقصّ موقف الرّاوي من الرّواية والمروي، فينحرف النّص عن مساره، منخرطاً في مسار قصّي مختلف، يتأرجح بين التّنظير والتّعليق والنّقد، معرّياً أدوات الكتابة، كاشفاً موقفه من الإبداع والنّقد، معلناً عن وعيه باختياراته وأدواته الجمالية التّشكيلية، مؤكّداً حرصه على تشكيل أفق تخيّلي آخر في أثناء النّص نفسه، مستفزّاً القارئ للتّنبّه والانتباه إلى أهمّية دوره في إعادة إنتاج النّص**».[2] يشير هذا النّص إلى الوظائف التي يقوم بها الميتاقص، وسنحاول كشفها في عنصر آخر من الدّراسة لاحقاً.

يُفهم أنّ الميتاقص جاء ليعبّر عن حالة التّعب أو الفوضى التي حلّت بالرّواية في فترة سبقت مرحلة ما بعد الحداثة، لذلك فهو نمط من الكتابة الرّوائية «**يعي ذاته قصّياً، وتقوم ركائزه على**

---

[1] – صابر حرابي: الميتارواية والسّرد على هامش التّاريخ في "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مجلّة مقاليد، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، العدد 09/ ديسمبر، 2015، ص160.

[2] – سمية الشّوابكة: الميتاقص تجريباً روائياً –قراءة في أعمال الرّوائي المصري يوسف القعيد: "الحرب في بر مصر" و "يحدث في مصر الآن" وثلاثية "شكاوي المصري الفصيح"، ص641.

انعكاسات ذاتية، يقوم بها سارده ليقدّم مادة قصّية، يغلّفها اشتغال نقدي يفتضح الإيهام أو الإقناع كما نلمسهما في الرّواية الواقعية عامّة، وهو يعبّر في ذلك عن حالة الإنهاك النّوعي التي حلّت بالرّواية، لا سيما بُعيدَ خمسينات القرن العشرين».[1]

يعالج الميتاقص إذاً فكرة الكتابة وسيرورتها بوصفها الطّابع المفرغ في اللّغة وإمكانية التّعبير عنها، لذلك كثيراً ما نجد الرّاوي يعتمد ضمير المتكلّم للتّعبير عن الأحداث، وكأنّ العمل الذي بين يديه سيرة ذاتية، فيكون الرّاوي عليماً بالأحداث ومجريات سيرورتها وتسلسلها، حينها فقط «**يتوجّب على المؤلّف الذي يلجأ إلى هذه التّقنية السّردية أن يرتدي الأقنعة جميعها ليوهم الآخرين أنّه أكثر من واحد، أو أنّه أحداً بالذّات، وليتوازى في ذلك مع الكون الحكائي في تحوّلاته النّصية من الماقبل إلى المابعد مروراً بالمركز؛ حيث الواقعي والخيالي وجها مادّة واحدة، يلتحمان ويتبادلان المواقع من دون أن يلغي أحدهما الآخر**».[2] وبالتّالي، على الكاتب الميتاقصّي أن يلجأ للّعب السّردي من خلال التّدخّل في مجرى القصّ، لمحاورة شخصياته ونفسه، أو إقحام قصّته والحديث عنها في طابع مقنّع. وهنا يصبح صانعاً وخالقاً للأحداث، ويمكن أن يكون بطلاً أو شخصية رئيسة في الآن نفسه؛ بحيث ينشغل الرّوائي في عمله بكتابة مخطوطة أو سيرة أو نصّ سردي آخر. وهذا ما سيتمّ دراسته في الجانب التّطبيقي من الدّراسة، باعتبار أنّ المدوّنة أو النّص المدروس هو مخطوطة ضائعة تحكي سيرة ذاتية للأديبة **"مي زيادة"** في شكل أدب المذكّرات.

حُدّد الميتاقص على أنّه سرد واصف «**يتمظهر في شكل وحدات ميتاحكائية تكسر لحمة السّرد الكلاسيكي الحريص على تصيّد القارئ عبر لعبة الإيهام**»[3] التي تستغرق انفعالات المتلقّي وتجعله يتأثّر بالحدث. وبالتّالي، استهلاك مشاعره وإبعاده عن دائرة النّقد، وتسعى الرّواية الميتاقصّية إلى تجاوز هذا الاستغراق من خلال ممارسة واعية للذّات العارفة المنتجة لهذا النّص؛ حيث إنّ «**التّمظهر الأكثر حرّية للواقع [...] وبتدفّقه الدّلالي المشحون بالتّضادات والثّنائيات، والتي**

[1] – مهنّد يونس: التّقاليد الرّوائية والرّؤية الخاصّة "قراءة في نماذج من الرّواية العربية"، منشورات دار البيروني، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص121.

[2] – حميد عبد الوهاب البدراني: الشّخصية الإشكالية، مقاربة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الرّوائي، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013-2014، ص90.

[3] – أحمد فرشوخ: جمالية النّص الرّوائي، مقاربة تحليلية لرواية "لعبة النّسيان"، ص58.

تشكّل مجمل الوعي المنجز للذّهن البشري [...] هذا التّمظهر [...] أكثر ما يتحقّق في التّماثل المنسرب بين الذّات بما تختزله من أنساق واقعية ووجودية تدفعها إلى الوعي ذاته، الذي يقوده إلى مناطق شعورية ذات حساسية تجاه الأشياء، والمسائل الكبرى للوجود والكائنات من جهة، وبين اللّغة كفضاء منفتح على المغامرة الذّاتية في الفعل الكتابي من جهة أخرى».[1]

وقد أطلق "**سعيد يقطين**" على هذه الظّاهرة مصطلح "**الميتاروائي**"، وحدّد بُعدها «**في وجود بنيات نصّية طارئة على الرّوائي على صعيد أحد أشكال التّفاعل النّصّي**»[2]، ويُقصد بالطّارئ هنا «**كلّ ما يأتي ليكون مشوّشاً على ما هو رئيسي**».[3] وتغدو بذلك هذه الأشكال المتفاعلة فيما بينها من استشهاد، ومحاكاة، ومعارضة تحيل على «**وجود نصّين ولغتين ووعين: نصّ أصلي مثبت في الواقع بوصفه شكلاً تعبيرياً لمضمون ما، في حقبة ما، ونصّ يقوم عليه، ويحاوره وفق شكلٍ من الأشكال السّابقة**».[4]

يقوم النّص الميتاقصّي، إذن، على نصّين: نصّ أصلي واقعي يعبّر عن واقعٍ ما، ويصف أطره المكانية والزّمانية ومختلف مظاهره، ونصّ آخر محاور له إمّا محاكاة، أو معارضة، أو استشهاداً؛ إذ أنّنا حين نكتب فإنّنا «**نحاور أو نحوّر أو نجترّ... كتابات سبق أن قرأناها؛ بحيث تصبح الكتابة عملية تذكّر ومحاورة**».[5]

وقام النّاقد "**سعيد يقطين**" بدراسة ظاهرة الميتاقص في مجموعة من المتون الرّوائية هي: (**الأبله والمنسية وياسمين، وعين الفرس** لـ"**الميلودي شغموم**"، و**رحيل البحر** لـ"**محمد عز الدين**

---

[1] – محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشّعري والنّقدي، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص71.

[2] – سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص176.

[3] – المرجع نفسه، ص176.

[4] – عبد اللّطيف محفوظ: صيغ التّمظهر الرّوائي بحث في دلالة الأشكال، منشورات المختبرات، مختبر السّرديات، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص81.

[5] – المرجع نفسه، ص82.

التازي"، و**وردة للوقت المغربي** لـ"**أحمد المديني**"، و**لعبة النّسيان** لـ"**محمد برادة**"، و**دليل العنفوان** لـ"**عبد القادر الشاوي**")، وقد حدّد ذلك من خلال:

أ- الميتاروائي الخاص: يحضر الميتاروائي في هذا الشّكل على «**صورة بنيات نصّية تحتلّ حيزاً في فضاء النّص، كلّما وُجدت بنية نصّية أصلية تتعلّق بأحد الجوانب التّالية: الحكي التّقليدي، أو الواقع، أو الواقعية**».[1] حسب هذا المفهوم، قسّم النّاقد النّص إلى بنيات أصلية في إطار بنيات أكبر وأشمل تغطّي المقوّمات السّردية، ترتبط في جلّها بالواقع بوصفه المضمون المسرود الذي يعالج قضية ما في قالب قصصي تقليدي، يقوم على المقوّمات السّردية القديمة وفق خطّية ونمطية واحدة.

ب- الميتاروائي العام: يأتي على صورة بنية نصّية كبرى، لها استقلالها عن أيّ بنية نصّية أصلية تركيبية، كما أنّه يأتي مختلفاً نحوياً ودلالياً على الميتاروائي الخاصّ. يُعنى بتحديد الميتاروائي العام كبنية نصّية كبرى وإعادة النّظر في الحكي السّابق، وأخيرا موقفه من الحكي.[2] يقصد النّاقد بالميتاروائي العام كلّ بنية نصّية مستقلّة عن بقية البنى الأخر المشكّلة للنّص الميتاقصّي، ويختلف عنها تركيبياً ونحوياً ودلالياً، ويقوم بالتّركيز على إعادة تشكيل رؤية خاصّة بالحكي التّقليدي، ومن ثمّ تبيين رأيه من ذلك الحكي.

وقف النّاقد "**سعيد يقطين**" ،إذن، على ظاهرة الميتاقص وبيّن محدّداتها؛ حيث عدّها «**بنية نصّية خاصّة داخل النّص الرّوائي، لها موقعها الخاص في بناء النّص، ولها صوتها السّردي النّقدي المميّز؛ أي أنّ له ملفوظه الخاصّ وطبيعته الخاصّة، وكذلك وظيفته الخاصّة**».[3] نلحظ أنّ للنّص الميتاقصّي ما يشكّله، في علائقية تسمح له بالارتباط مع السّياقات الخارجية المرتبطة بالذّات من جهة، وبالواقع من جهة أخرى.

أمّا بخصوص بروز تقنية الميتاقص في الجزائر، فإنّها ظاهرة «**ميّزت الرّواية الجزائرية في التّسعينات، نظراً لتجلّيها في كثير من النّصوص، وهي ما يُطلق عليه الميتاروائي، أو الخطاب**

[1] – سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص178.

[2] – يُنظر المرجع نفسه، ص189.

[3] – المرجع نفسه، ص177.

الواصف، أو الرّواية في الرّواية».[1] يتّضح من خلال هذا القول أنّ ظاهرة الميتاقص وسمت روايات فترة التّسعينات في الجزائر، وهي الفترة التي شهدت انفتاحاً أكثر ووعياً أكثر بالفترة التي سبقتها، باعتبارها فترة حرجة في التّاريخ الجزائري. وقد أرجع أحد الباحثين حضور هذه الظاهرة إلى «**أنّها يمكن أن تكون شكلاً من أشكال الوعي النّظري بالكتابة الرّوائية من جهة، كما أنّها تجسّد تحوّل المتخيّل السّردي الذي بدأ يفرض نفسه بعد هيمنة الموضوع السّياسي والإيديولوجي ببروز الكتابة كموضوع إشكالي يعكس تمزّق الرّوائي».**[2]

ترجع دوافع هذه الظّاهرة في الرّواية الجزائرية إلى الوعي التّام بمأزق الكتابة وآلياتها، في تلك الفترة التي شهدت تمزّقاً كبيراً على مستوى المتخيّل السّردي الذي برز بعد طغيان المواضيع والمضامين الإيديولوجية والسّياسية خاصّة في روايات: **الطّاهر وطّار**، و**واسيني الأعرج**، و**رشيد بوجدرة**، و**مالك حدّاد**، و**بشير مفتي**، و**كاتب ياسين**، و**عبد الحميد بن هدّوقة**، و**الحبيب السّائح**... وغيرهم من الرّوائيين الذين كتبوا في تلك الفترة التي اتّخذت من موضوع الكتابة إشكالية كبرى تترجم ما عانته من هموم وقضايا. وقد سمحت هذه الظّاهرة لـ"**أحلام مستغانمي**" مثلاً بالولوج إلى عالم الرّواية من خلال معظم رواياتها التي عالجت فيها إشكالية الكتابة.

نلمس ممّا سبق اتّفاقاً لدى الدّارسين الغربيين والعرب أنّ «**الميتاقص ظاهرة من صميم الخطاب الأدبي ومن وسائل تفكير الكاتب في خطابه وتأويله والتّعليق عليه، ويتّخذ أشكالاً عدّة يمكن أن نعبّر عنها عامّة بالحديث عن الكتابة أو الرّواية داخل الرّواية»**[3]، يعتمد الوعي الذّاتي من خلال الحكي بضمير المتكلّم، والأخذ بطابع الاعترافات والمذكّرات، فمتاهة الذّات لا تصفها إلّا متاهة الكتابة أو كتابة الذّات التي «**تستدعي حضور ظاهرة التّفكير الواعي في النّص ذاته حتى ضمن السّرود القديمة، وكذا ضمن السّرود الحديثة، التي حافظت بصيغ متفاوتة على**

[1] – آمنة بلعلى: المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 2006، ص155.

[2] – المرجع نفسه، ص156.

[3] – المرجع نفسه، ص158.

الموروث الحكائي».[1] هذا التّفكير الواعي يفترض بقارئ النّص الميتاقصّي أن يمتلك كفاية سردية حتى يتمكّن من إدراك طبيعة هذا النّص السّردي الذي يبحث في الحقيقة عن هويته النّوعية، باعتباره جنساً عرف صيرورة تاريخية، وهويته النّصية القائمة على التّشكّلات الحكائية التي تبرز فيما بعد قدرة المتلقّي أو القارئ على النّقد.

3- نشأة الميتاقص:

تعود الإرهاصات الأولى لظاهرة الميتاقص غربياً لـ"**سقراط**"، في "**حواره**"* ذي الطّابع الاجتماعي والتّداولي والتّهكّمي، ثمّ لـ"**أرسطو فانس**" مع مسرحية "**الضّفادع**" (405 ق.م) التي تميّزت بوعي جمالي مفتوح على أبعاد سياسية وثقافية واجتماعية[2]، كما أنّ "**الحوار الأفلاطوني**"** من ضمن الملامح الأولى للميتاقص، وكتاب "**فن الشّعر**" لـ"**أرسطو**"، الذي قدّ فيه دراسة موسّعة عن المحاكاة باعتبارها أحد الأشكال الموظّفة في النّص الميتاقصّي، بالإضافة إلى ما ذهبت إليه "**ليندا هيتشون**" في أسطورة "**نرسيس**". كما برزت مع رواية "**دون كيشوت**" لـ"**سيرفانتس**" التي تناولت يوميات أحد الفرسان الوهمية بطريقة عبثية، و"**ديكاميرون**" لـ"**بوكاشيو**"، و"**تريسترام شاندي**" لـ"**ستيرن**"... وغيرها من النّصوص الّسردية الكلاسيكية.

أمّا حديثاً، فقد تشكّل الخطاب الميتاقصّي مع روايات ما بعد الحداثة مع رواد الرّواية الجديدة في "**فرنسا**" المهتمّين بالكتابة السّردية، مثل: "**كلود سيمون**، و**آلان روب غرييه**، و**نتالي ساروت**، و**مارغريت دورا**، و**ميشيل بوتور**"... إلخ، وقد تأثّر هؤلاء بالدّراسات البنوية الشّكلانية والسّيميائية

---

[1] – أحمد فرشوخ: ورش الكتابة أنموذج السّرد، بحوث ومقالات، مجلّة ميدوزا، موقع: www.midouza.net

* – كان سقراط يؤمن بأنّ الأسلوب السّليم لاكتشاف الخصائص العامّة هو الطّريقة الاستقرائية المسمّاة بالجدلية؛ أي مناقشة الحقائق الخاصّة للوصول إلى فكرة عامّة. وقد أخذت هذه العملية شكل الحوار الجدلي الذي عُرف فيما بعد باسم الطّريقة السّقراطية. ينظر الموسوعة العربية العالمية، نسخة إلكترونية، 2004.

[2] – حسن يوسفي: المسرح والمرايا، شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في المسرح العربي والغربي، ص77.

** – المحاورة: محادثة بين شخصين أو أكثر. وقد اهتمت محاورات "أفلاطون" باستعراض ونقد الآراء الفلسفية، حيث كانت شخصيات محاوراته تتناول المسائل الفلسفية وتتجادل حول الجوانب المتعارضة لموضوع ما. وقد تميزت المحاورات بقيمة أدبية عالية إلى الحد الذي جعل الكثيرين من العلماء يعدون "أفلاطون" أعظم من كتب بالنثر في اللغة اليونانية وواحدًا من أعظمهم في أي لغة أخرى. ينظر الموسوعة العربية العالمية.

البلاغية[1]، كما اهتمّت أيضا نصوص **"بلزاك" و"دي موباسون"** في قصصه و **"أندري جيد"** في روايته **"مزيّفو النّقود"** (1926) بالخطاب الميتاقصّي.

وقد بدأ الاهتمام بالميتاقص عربياً منذ السّتّينيات من القرن العشرين، وعُدّ ذلك من مظاهر التّجريب والحداثة التي تستند إلى تجاوز كلّ ما هو قديم، برز من خلال نصوص ضاربة في القدم، منها ما لاحظه **"أبو حيّان التّوحيدي"** أنّ الكلام عن الكلام صعب[2]، كما برز من خلال **"نظرية النّظم"** لـ**"الجرجاني"**[*]، وبرز بصفة جلّية مع نصوص **"كليلة ودمنة"** وحكايات **"ألف ليلة وليلة"**. تُعدّ هذه النّصوص القديمة أولى الملامح الميتاقصّية في النّصوص السّردية.

في حين انتشرت العديد من الأعمال التي تناولت ظاهرة الميتاقص على نطاق واسع حديثاً، منها: **"القصر المسحور"** (1936) لـ**"توفيق الحكيم** و**طه حسين"**، وهي تجربة روائية رائدة في الأدب العربي. و**"موسم الهجرة إلى الشّمال"** لـ**"الطّيب صالح"** والذي تناول في هذه الرّواية عدّة قضايا من بينها الفرق بين الشّمال المتقدّم والجنوب المتخلّف، و**"ثرثرة فوق النّيل"** لـ**"نجيب محفوظ"**، و**"الأبله والمنسية وياسمين"** لـ**"الميلودي شغموم"**، و**"مجنون الحكم/ العلامة/ سماسرة السّراب"** لـ**"بنسالم حميش"**، و**"مملكة الغرباء/ الوجوه البيضاء"** لـ**"إلياس خوري"**، و**"الدّيناصور الأخير"** لـ**"فاضل العزّاوي"**، و**"يحدث في مصر الآن"** لـ**"يوسف القعيد"**، و**"عالم بلا خرائط"** لـ**"جبرا إبراهيم جبرا** و**عبد الرّحمن منيف"**... وغيرها من الأعمال الإبداعية الميتاقصّية في السّاحة العربية.

وتبرز هذه الظّاهرة في الجزائر مع العديد من الرّوايات، نذكر منها: **"أصابع لوليتا/ البيت الأندلسي/ ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** لـ**"واسيني الأعرج"**،

---

[1] – أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب، ص08.

[2] – آمنة بلعلى: المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص157.

[*] – اهتمّ فيها بانتظام معاني المفردات في سياق تركيبي؛ أي أنّه اهتمّ بانتظام ما هو ذهني في سياق لغوي من خلال ربط اللّغة بالفكر. وكأنّه يبحث عمّن يركّب النّص في ذهنه من جديد، كعملية عكسية لما يقوم به المبدع ليصبح بذلك: «النّقد يقارب النّص ويكاد يساويه إبداعا». ينظر كرمان عفاف: أثر الخطاب الميتاروائي في تشكيل شخصيات رواية "الموت والبحر والجرذ" لفرج لحوار، مخطوط مذكرة لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2014-2015، ص05.

و"**سأهبك غزالة/ ليس في رصيف الأزهار من يجيب**" لـ"**مالك حدّاد**"، و"**أشجار القيامة**" لـ"**لبشير مفتي**"، و"**تاء الخجل**" لـ"**فضيلة الفاروق**"، وروايات "**أحلام مستغانمي**" خاصّة الأخيرة، وغيرها من المتون الرّوائية التي بحثت في الميتاقص وتناولته إبداعاً.

4- الميتاقص في مجال الدّراسات النّقدية:

بدأ الاهتمام بالخطاب الميتاقصي في الغرب منذ القرن العشرين في مجال الدّراسات النّقدية مع النّاقد "**مورينز غولد شتاين**" حين قدّم دراسة سردية عن الميتاقص في "**ألف ليلة وليلة**"، وحكايات "**تيودور ستوم**". كما درس أيضاً الشّكلاني "**شكلوفسكي**" حكايات "ألف ليلة وليلة"، باعتبارها أقدم النّصوص التي تضمّنت الميتاقص من خلال السّرود المتضمّنة في الحكاية الإطار، ودرس "**جورج دهاميل**" في مقاله: "**بحث في الرّواية**".

بالإضافة إلى طائفة كبيرة لمجموعة من الباحثين في هذا المجال الذي عرف انتشاراً واسعاً في القرن العشرين، بعد الحرب العالمية الثّانية إلى أواخر السّبعينيات خاصّة في الرّواية الفرنسية التي عُرفت بمرحلة "**اللّارواية**" أو "**الرّواية الجديدة**" Non Roman, Nouveau Roman، أمّا مرحلة السّبعينات والتّسعينات وخاصّة في الرّواية الأمريكية التي عُرفت بمرحلة "**الميتارواية**"[1]، فقد ظهر في التّجربة الرّوائية الأنجلو-أمريكية في الثّمانينيات اتّجاه برز من خلال أعمال روائيين مثل: **جون بارث، ورايموند فريدمان**[2]...وغيرهم.

ومن جملة الدّارسين الذين بحثوا في الميتاقص نقداً، نذكر: **باربارا هاري، وسوزان سنيادر لانسير، وجيرار جينيت** الذي حدّد موضوع الشّعرية في كتابه "**Palimpsestes**" في ما سمّاه بالعبر-نصية Transtextualité، وقد ميّز فيها بين خمسة أنماط، وهي:[3]

أ- التّناص: وهو يحمل معنى التّناص كما حدّدته "**كريستيفا**"، وهو خاص عند "**جينيت**" بحضور نص في آخر الاستشهاد والسّرقة وما شابه.

---

[1] - سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص165.

[2] - ينظر المرجع نفسه، ص172.

[3] - سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي، النّص والسّياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص97.

ب– المناص (**Paratexte**): ونجده حسب تعريف **"جينيت"** في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدّمات، والذّيول، والصّور، وكلمات النّاشر...

ج– الميتانص (**Métatexte**): وهو علاقة التّعليق الذي يربط نصّاً بآخر، يتحدّث عنه دون أن يذكره أحياناً.

د– النّص اللّاحق: ويكمن في العلاقة التي يمكن أن تجمع النّص (ب) كنصّ لاحق، (**hypertexte**) بالنّص (أ) كنصّ سابق (**hypotexte**) ، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

هـ– معمارية النّص: إنّه النّمط الأكثر تجريداً وتضمّناً، إنّه علاقة صمّاء، تأخذ بعداً مناصياً، وتتّصل بالنّوع: شعر–رواية–بحث...

بالإضافة إلى أعمال بعض الدّارسين والنّقاد مثل: **تودوروف**، و**روبرت شولز**، و**مارغريت روزي** في "المحاكاة والميتاقص" (Prody/ Meta-fiction)، و**ليندا هيتشون** والنّص النّرجسي، و**أنطوني ستيفنس**، و**فيليب هامون** وتركيزه على الشّخصية السّردية، و**باتريسيا ووث**.

أمّا فيما يتعلّق بالدّراسات النّقدية العربية في الميتاقص، فقد برزت مجموعة من البحوث، نذكر منها: دراستا **"محسن جاسم الموسوي"** وهما: **"ثارات شهرزاد: فن السّرد العربي الحديث"**، و**"انفراط المقدس: منعطفات الرّواية العربية بعد محفوظ"**. ودراسة **"أحمد خريس"**: **"عوالم الميتاقص في الرّواية العربية الحديثة"**، الذي يُعدّ من أهم الدّراسات التي تناولت الميتاقص من مختلف الجوانب، هو أطروحة دكتوراه تحصّل عليها من جامعة **"اليرموك"** بكلّية الآداب، وقد تناول فيها تنظيراً الميتاقص من النّاحية المفهومية، والميتاقص والتّراث الرّوائي، وأخيراً ميتاقص الرّواية العربية. أمّا تطبيقاً، فقد تناول مجموعة من النّماذج التّطبيقية على الرّواية الميتاقصّية.

وقد تناول النّاقد **"سعيد يقطين"** هذه الظّاهرة في دراستين هما: **"القراءة والتّجربة"**، **الميتاروائي في الخطاب الرّوائي الجديد في المغرب"**، وتناول النّاقد **"عزّالدّين التّازي"** دراسة بعنوان: **"مفهوم الرّوائية داخل النّص الرّوائي العربي"**. بالإضافة إلى دراسات أخرى قام بها كلّ من: **"كمال العياشي"** في **"الميتاقص أو مرايا السّرد النّارسيسي في رواية "خشخاش" لسميحة**

خريس نموذجاً"، و"**محمد حمد**" في "**الميتاقص في الرّواية العربية «مرايا السّرد النّرجسي»**"، وكان أيضاً بحثاً مقدّماً لنيل شهادة الدّكتوراه من جامعة "**حيفا**"، ودرس فيه الميتاقص مفهوماً، والميتاأدب في الأدب العربي، استقراء لجذور الميتاقص والميتاشعر، وأشكال الميتاقص في الرّواية العربية الحداثية من 1970 حتى 2006.

وعموماً، فإنّ الدّراسات النّقدية العربية قليلة بالنّسبة لنظيرتها الغربية التي شهدت توفّراً وكثرة من ناحية الكمّ. أمّا من ناحية النّوع، فإنّ الدّراسات النّقدية العربية تناولت أيضاً ظاهرة الميتاقص من مختلف النّواحي إبداعاً ونقداً وتنظيراً وتطبيقاً.

5- وظائف الميتاقص:

ينهض الميتاقص بعدّة وظائف، وقد حُدّد بعضها بأنّه يقوم بـ:[1]

- وصف العملية الإبداعية نظرية ونقداً؛ بحيث أنّه يهتمّ بالإبداع الأدبي من ناحية التّنظير والتّقعيد وتحديد الأسس، وبالنّقد بوصفه عملية مقيّمة للإبداع.

- رصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتّخييلية، باعتبار أنّ الكتابة من أكبر الإشكاليات التي يسعى الميتاقص لوضع حلول لها.

- تقديم طرائق الكتابة ويشكّل عوالم متخيّل السّرد، انطلاقاً من تقديم آلياتها المتّبعة في تحديد ملامح المحكي السّردي.

- تأكيد صعوبات الصّنعة السّردية، فلا يمكن لأيّ كان أن يحيط بإجراءات السّرد، ومن ثمّ الكتابة الإبداعية الواعية.

- رصد انشغالات المؤلّفين السّرّاد وتبيين هواجسهم الشّعورية واللّاشعورية، ولا سيّما المتعلّقة بالأدب وماهيته ووظيفته؛ فحين نقرأ نصّاً ميتاقصّياً نلمس فيه وعي كاتبه بقضايا ومسائل تهمّ المنشغلين بالسّرد. وبالتّالي، تقديمها من أجل وضع حدّ أو حلّ لها، فالميتاقص يصف مجمل المشاكل التي يعاني منها الكتّاب في مجال السّرد.

[1] - جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصّة القصيرة بالمغرب، ص05.

– سبر أغوار الكتابة الذّاتية، التي تحكي تفاصيل مخفية عن المؤلِّف في طابع مقنّع أو صريح.

– رصد تقنيات التّناصَ والمناص والنّص الموازي، ويبيّن الفروقات بينها ومحدّدات كلّ منها، وكلّ ما يمكن أن يربط بين تشكّلاتها في شبكة علائقية واضحة أو متداخلة المعالم.

– تبيين أنواع التّداخل بين النّص الإبداعي والنّص الميتاسردي، من خلال جملة العلاقات التي يمكن أن تربط بينهما؛ من حيث أنّ النّص الميتاقصّي نصّ إبداعي أيضاً يمثّل نصّاً ثانياً محاكاةً لنصّ أوّل.

– تبيين عمليات الانتقال من النّص السّردي إلى النّص الميتاسردي والعكس صحيح، ممّا يقود إلى تبيين الفترات التي قفز فيها النّص العادي القائم على المقوّمات السّردية المعروفة إلى النّص الميتاقصّي الذي يتجاوز تلك المقّومات من خلال تحطيمها وتقويضها.

يُفهم ممّا سبق، أنّ النّص الميتاقصّي يهتمّ بالعملية الإبداعية والكتابة ومشاكلها، ويتّخذ عدّة أشكال تناصية، ونصوص موازية، وخطابات نقدية، ويهتمّ بتكسير حدود القصّ القديم القائم على الإيهام، ويرصد عملية السّرد من حيث البناء والتّشكيل والتّنظير والفنّيات والرّؤى... وهو بذلك «**يحقّق وظيفة ميتالغوية أو وظيفة وصفية، تهدف إلى شرح الإبداع تمظهراً ونشأة وتكوّناً، وتفسير آلياته وتقنياته الفنّية والجمالية قبل الإبداع وأثناءه وبعد الانتهاء منه**»[1]؛ أي أنّه يُعنى بعملية السّرد إجمالاً حين يتعلّق الأمر بالإبداع والنّقد.

6– ردود الفعل التي أثارها الميتاقص:

برزت تقنية الميتاقص كردّ فعل على السّرد القديم ومواضعاته، حين ثار على المقوّمات والفنّيات التي تقوم عليها الأعمال السّردية، فحطّمها ووضع مقوّمات أخرى تتماشى وروح العصر، وتفكيره، ومشاكله، ومختلف قضاياه ومسائله خاصّة المتعلّقة بمجال السّرد والكتابة. ونظراً إلى ثورته على ما ساد منذ القديم حتى فترة الحداثة، فإنّه أثار ردود فعل عديدة بيّنها أحد الدّارسين[2]إن سلباً أم إيجاباً؛ فمن النّاحية السّلبية، رأى فيه البعض نوعاً من الرّعونة والسّذاجة، وهو رأيٌ متّفق مع ما ذهبت إليه الباحثة "**نيللي كورنو**". ويرى "**ميشال ريمون**" بأنّه يمثّل مظهراً لأزمة الرّواية. في حين يرى "**جون**

[1] – المرجع السابق، ص05.

[2] – حسن يوسفي: المسرح والمرايا، شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في المسرح العربي والغربي، ص23.

فاولز" أنّه مظهر لموت الرّواية، وعدّته "**أورتيجا إيكاسي**" تعبيراً عن نزعة لا إنسانية في الأدب. أمّا "**جون بارث**" فقد لمس فيه مؤشّراً على نضوب الأدب وجفافه.

ترى هذه الآراء المناهضة للميتاقص مآخذ على حساب الرّواية خصوصاً والأدب عموماً، لكن هذا لا يعني أنّ تقنية الميتاقص سلبية حقّاً وجاءت للقضاء على الأدب أو الحطّ من قيمة السّرد، بل له إيجابيات بيّنها الذين يرون فيه أهمية وإثراء للسّرد؛ فقد رأت كلّ من الباحثتين "**ليندا هيتشون**" و"**باتريسيا ووث**" أنّ الميتاقص بوصفه ظاهرة أدبية ذات أبعاد سوسيوثقافية، فهو يرتبط بالسّياقات الاجتماعية والثّقافية المحيطة بالمؤلِّف، وكلّ ما يمكن أن يربط تلك السّياقات مع ذاته المتميّزة بالوعي الذي يبرز من خلال الكتابة بصفتها المترجم الفعلي لذلك الوعي وتلك السّياقات.

يمكن القول إنّ نشأة الميتاقص عربياً جاءت متأخّرة عن مثيلتها في الغرب، إلّا أنّه لا ينفي ثراء التّجربة الإبداعية العربية في هذا المجال؛ حيث نلمس شيوعاً واسعاً لهذه التّقنية خاصّة مع روايات ما بعد الحداثة، التي عمدت إلى دراسة ظاهرة الميتاقص من مختلف جوانبه ممّا يدلّ على تنوّع التّجربة العربية في هذا المجال.

نرى من خلال ما سبق أنّ لفظة "الميتاقص" تتوافق ومجموعة من المفاهيم التي اصطلحها جملة من النّقاد والدّارسين حسب رؤاهم ومرجعياتهم الفكرية، فهو تقنية ظهر مع نصوص قديمة، سواء غربياً أم عربياً، وتمّ التّوجّه إليها بصورة مؤسّسة وواضحة في عصر ما بعد الحداثة، لتقويض مقوّمات السّرد الكلاسيكي وما يرتكز عليه من نمطية واحدة في الحكي، التي تؤثّر في المتلقّي سلباً، على عكس المقوّمات والأسس التي ترتكز عليها النّصوص الميتاقصّية الحديثة، ممّا أدّى إلى ظهور تضارب في الآراء ما بين سلبية وإيجابية؛ من حيث إضافته النّوعية إلى جملة النّصوص السّردية.

وعلى الرّغم من الاختلاف في المفاهيم وفي المواقف المؤيّدة والمعارضة لظاهرة الميتاقص، فإنّها عرفت اهتماماً بارزاً من قبل العديد من الباحثين، كونها كتابة واعية تنفتح على الذّات، وعلى النّص، وعلى الواقع، وهذا ما نسعى إلى إبرازه من خلال الجانب التّطبيقي لهذه الدّراسة، التي اعتمدت رواية "**ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**" للرّوائي "**واسيني الأعرج**".

الفصل الأوّل: هاجس الكتابة وممارستها في رواية "ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لـ"واسيني الأعرج".

1- مفهوم الكتابة.

2- استراتيجية الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج.

3- الكتابة الواعية لذاتها.

4- الكتابة وبناء الذّات.

5- تداخل الأنواع الأدبية (الميتاقص وكتابة المذكّرات).

6- تماهي صوت الكاتب مع صوتي الرّاوي والشّخصيات.

7- الكتابة والالتزام.

8- الثّقافة الشّرقية، وجدلية: الذّكورة/ الأنوثة.

تمهيد:

يقوم الميتاقص على وصف العملية الإبداعية ورصد عوالم الكتابة وطرائقها وآليات اشتغالها، والتّركيز على همومها، خاصة الكتابة الذّاتية الواعية لذاتها. وبما أنّ كتابات **"واسيني الأعرج"** تعتمد كثيرا على الكتابة الذّاتية التي تحمل نرجسية متعالية، فإنّ رواية "**إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** من صميم الكتابة الميتاقصية التي تقوم على الكتابة الواعية، وهذا ما نسعى لاكتشافه من خلال هذا الفصل. فماهي الكتابة؟ وماهي آليات اشتغالها في الرواية؟ أو كيف وظّف **"واسيني الأعرج"** الكتابة الميتاقصية في روايته؟ وما علاقتها به وبـ**"مي زيادة"**؟

1- مفهوم الكتابة:

يشتغل الميتاقص على هاجس الكتابة بوصفها الأداة التّعبيرية عنه؛ حيث «**جاءت لترادف الأدب فتحلّ محلّ الشّعر والنّثر، فكأنّنا حين نقول في اللّغة الأدبية الحداثية «الكتابة» إنّما نريد أن نختصر عبر هذا المفهوم جنسي النّثر والشّعر جميعاً، بالمفهوم التّقليدي للأدب، وذلك على أساس أنّ النّظرية الأدبية الجديدة تجنح لإزالة الحدود بين الأجناس الأدبية؛ من حيث إنّها أدب قبل كلّ شيء**».[1] ومن هنا، كانت الكتابة هي الأدب حين تنصهر الأنواع الأدبية وتصبح سرداً واحداً. وبما أنّ الرّواية هي أكبر خليط تذوب وتجتمع فيه تلك الأنواع، فإنّ الكتابة الرّوائية «**تجربة فنّية تؤسّس كيانها على حكاية الوجود الإنساني وذاته متمثّلة في الشّخصيات، وما تحمله من تحديّات وصراعات إيجابية وسلبية في الآن نفسه**»[2] مستعينةً بالخيال لتأسيس تلك التّجربة وإكسابها شعريتها الخاصّة التي تجعلها كتابة متفرّدة.

وتنقسم الكتابة في مفهومها إلى معنيين:

«**الأوّل: التّعامل بالحروف ورسم الخطوط على القرطاس.**

[1] – عبد الملك مرتاض: سؤال الكتابة أو مستحيل العدم، الملتقى الدولي حول السرديات، المركز الجامعي، بشار، الجزائر، 13/12/11 أكتوبر 2003، ص03.

[2] – فتيحة شاوي: استراتيجية الكتابة عند مالك حداد –سأهبك غزالة نموذجا–جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، نسخة إلكترونية، موقع: www.univ-chlef.dz، ص 154.

الثّاني: الكتابة الفنّية الإبداعية، ويطلق عليها اسم النّثر الفنّي».[1]

يُعنى القسم الأوّل بالكتابة في مفهومها البسيط المركّب من وحدات لغوية منسجمة مرصوفة ومنضّدة، لتصبح بذلك «**عمليّة معقّدة تتمّ وفق مراحل يستخدم فيها الكاتب اللّغة أداة لاكتشاف المعنى وتوضيحه عن طريق الاسقاطات، ليقوم بعد ذلك بسبر أغوار الأفكار التي اكتسبها، ثمّ يعيد صياغة الموضوع والمعلومات والحجج، وطريقة تنظيم الأفكار حتى تصل إلى مرحلة يشعر معها أنّ ما كتبه ينتقل إلى القارئ المعني الذي يريده بوضوح**»[2]، طالما أنّ هدفه هو الإيقاع بالقارئ في مصيدة كلماته، ليبحث في كيفية تشابكها وتداخلها، حتى يسهل عليه تفكيكها وبناء كتابة أخرى على رسومها، لتتحوّل من بناء إلى هدم؛ أي أنّها هدم للكتابة السّابقة، وتقويض لبنياتها التي تتألّف منها، وإعادة بناء كتابة أخرى على أنقاضها تستمدّ دلالاتها من الكتابة الأولى.

أمّا القسم الثّاني، فيُعنى بالكتابة الفنّية القائمة على التّخييل الذي تستمدّ منه فنّيته، إلى جانب التّوظيف المكثّف للّغة التي لم تعد مجرّد «**علامة ممتلئة تكتفي بنسخ الواقع المتوهّم، بل غدت جزءا من مغامرة الكتابة وعنصر بحث عن محتمل الرّواية وممكناتها المتعدّدة**»[3] في الواقع والوهم، على أساس أنّ الكتابة تجسيدٌ للّغة، فتصبح اللّغة «**هي الموضوع النّقدي الذي يشغل فكر القارئ أثناء فعل لقراءة، بالقدر الذي شغلت المؤلِّف عند فعل الكتابة**»[4]، حين يبحث القارئ في وجودها القبلي والآني والبعدي، في شكل محطّات قرائية هادفة، من شأنها أن تستكشف المجهول وتبحث في الهويّة، «**وكأنّها تحقيق للمستحيل، وكأنّها طلب لما لا يدرك، وكأنّها التّعلّق بالتّلاشي، وكأنّها اللّاشيء... وإشباع للفضول، واستجابة لأنانية الذّات وغرور الطّموح وشطحات الرّغبة وارتعاشات الجسد**».[5]

---

[1] – جميل إبراهيم علوش: فصول في الكتابة الأدبية، مكتبة المجتمع العربي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 14.

[2] – عبد الرحمن عبد الهاشمي، وآخرون: اللغة العربية في المرحلة الجامعية، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 307.

[3] – أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، ص 93.

[4] – محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية «مرايا السرد النرجسي»، ص 65.

[5] – عبد الملك مرتاض: سؤال الكتابة أو مستحيل العدم، ص 10.

وتمثّل اللّغة في السّياق ذاته إحدى المشكلات التي تصادفها الكتابة في بناء موضوع عنها، فتتحوّل اللّغةُ كتابة عن الكتابة، وكتابة في الكتابة؛ حيث تصبح «**مطالبة بأن تكون عارفة، واصفة، ملتزمة اقتصاديا، هادفة، مبلّغة، متنازلة عن حرّيتها، لابسة ثوب العقل، مؤجّلة الشّطح في مباعدة عمّا هو جنوني. واللّغة هناك في الكتابة، مهرجان لانتشار المجازات والكنايات والمفارقات في مرج من الكلمات التي تنزع عنها أسمال ما حمّله إيّاها اليومي المبتذل، والصّحافي المؤرّخ، وكلّ كتابة سابقة**».[1] يُقصد من ذلك أنّ الكتابة عن الكتابة بحث في إجراءاتها وطرق اشتغالها، أمّا الكتابة في الكتابة فهي ذلك الاشتغال عينه وكيفية توظيفه.

وبهذا، تصبح الكتابة أحد التّجليات التي تعكس قدرة الإنسان على الخلق، أو قدرته على التّعبير أوّلا، من خلالها يكتشف الإنسان العالم وسرّ وجوده، فهي «**حاجة لفهم الحياة ووسيلة للتّعبير عن رؤية صاحبها إزاء هذه الحياة، والحياة حينئذ هي المصدر وهي المنتهى**»[2]؛ إذ تُعدّ رهاناً مع الذّات في التّعبير عمّا لم تتمكّن الأدوات التّعبيرية الأخرى من الإفصاح عنه، لتصبح أكثر الأدوات تجسيداً للإنسان وهمومه وحياته، حتى تصير «**ذلك العنصر الحيادي الذي لا يعترف بهوية صاحبه ولا حتى بهوية مستقبله – متلقّيه – تتشظّى فيها الذّوات وتنصهر لتصير وهماً وسراباً أمامها**»[3]، فتصبح مغامرة حينما «**تجمح بصاحبها فلا يدري أيّة سبيل يقصّ، ولا أيّة طريق يقفو، فيتيه بين اللّغة التي تنزلق به إلى عوالم لم يكن يعرفها أصلاً، ولكن هذه اللّغة هي التي تسوّلها له، وتزيّنها لنفسه فيندفع تلقائها مغامراً**»[4] باحثاً في داخله عن كنهه الذي يصعب إيجاده، وتحديده من خلال الخارج الذي لا يُعدّ أقلّ صعوبة منه، فمن المشروع أن نتساءل: «**هل الكتابة هي الأنا والأنت والهو؟ على الرّغم من أنّ الأنا أصبحت ممقوتة بفعل ما لاَكَهَا به أصحاب علم النّفس المفلس، فهل انفصال الأنا عن الكتابة يفقده هويته؟ وهل إذا انفصلت الكتابة عن الأنا فقدت علّة وجودها حقّا؟ وذلك على الرّغم من أنّ الأنا أمست شيئا خارجيا، في حين أنّ الفكر**

[1] – الحبيب السائح: الكتابة وتجربة الكتابة، الملتقى الدولي حول السرديات، ص 38.

[2] – حسان راشدي: ظاهرة الرواية الجديدة في الجزائر مساءلات الواقع والكتابة، رواية فوضى الحواس لـ: أحلام مستغانمي – عينة – مجلة الآداب، العدد 6، 2003، جامعة سطيف، الجزائر، ص 243.

[3] – نادية بوشفرة: الكتابة السردية بين المؤلِّف والمؤلَّف، الملتقى الدولي حول السرديات، ص 71.

[4] – عبد الملك مرتاض: سؤال الكتابة أو مستحيل العدم، ص 09.

الحقيقي يكمن في اللّغة ولا يعدوها. فإمّا اللّغة إذن، وإمّا الأنا، ولا ثالث لهما».[1] وبالتّالي، هناك علاقة بين اللّغة والذّات، الأولى هي الأداة والثّانية هي الفاعل.

الكتابة سردٌ، تتّخذ من الحروف أشكالاً منسوجة، فيتآلف اللّفظ مع المعنى، وهي استهلاك اللّغة المخزّنة اصطلاحيا التي تجعل المستحيل ممكناً تخييلاً؛ من حيث إنّها «**مزيج بين قدرة العقل وسلطة اللّغة وسحر الخيال وقدسية الخط**»[2]، جاءت لتكسر الصّوت وتمنح الحقّ لثنائية الأبيض والأسود، على أساس أنّها «**بياض الصّفحة مشوب بسواد المداد**»[3]، تسمح بتوثيق ذلك الأثر المقابل للكلام وعلاقته بالمتلقّي؛ إذ أنّها «**إبداع ينتقل من الملكية الخاصة إلى الملكية العامّة، ليأخذ شكل إمّا إبداع لنصوص قرائية ينشدها القارئ قصد الاستهلاك وبغرض المتعة أو سدّ فراغ، وإمّا ابداع لنصوص كتابية يعود إليها هذا الأخير متلهّفاً شغوفاً بها، فيكسبها مع كلّ عودة جديد ابداعا متجدّدا**».[4]

الكتابة كالإنسان تماماً، لها مقوّماتها وبدايتها وتطوّرها وموتها، لها «**بداية هي التّاريخ نفسه، ولها تاريخ هو العقل، وهوية هي الحرف، ووجود هو النّص، وجمال هو الخيال، وفعل هو النّسخ والنّشر، وحياة هي الأثر، وموت هو الرّقابة، وانبعاث هو الحرّية، وذاكرة هي القراءة، وصيرورة هي المغايرة، وفضاء تتحرّك في حدوده هو زمن الإنسان، ومسار ترحل فيه هو المغامرة**»[5]، تنطلق من نقطة وتنتهي في أخرى لتبدأ من نقطة أخرى من جديد، فهي «**رحلة في يمّ لإنشاء جزيرة من الكلمات**»[6]، لها معانيها ودلالاتها الخاصّة، تسمح بتذوّقها قرائياً، لتنفتح على عدّة تأويلات وتخريجات مختلفة.

يمكن القول أنّ الكتابة تنطلق من الواقع بواسطة الذّات لتعود إليه من جديد، ففي «**معناها الواسع هي كلّ نسق سيميوطيقي بصري ومكاني. وهي أيضا، بالمعنى الحصري نسق خطّي**

[1] – المرجع السابق، ص 07.

[2] – الحبيب السائح: الكتابة وتجربة الكتابة، ص 39.

[3] – أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي مقاربة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، ص 36.

[4] – نادية بوشفرة: الكتابة السردية بين المؤلف والمؤلف، ص 70.

[5] – الحبيب السائح: الكتابة وتجربة الكتابة، ص 39.

[6] – المرجع نفسه، ص 43.

لتدوين اللّغة»[1]، توجّه للقارئ بدعوى التّحليل والنّقد والتّذوّق بعد فكّ الرّموز والشّفرات، فهي «**دعوة موجّهة إلى القارئ ليخرج إلى الوجود الموضوعي**»[2]، الذي يعادل الواقع بكلّ تناقضاته، بعيداً عن الأهواء والنّزعات الذّاتية حتى تتسنّى له القدرة على التّغيير.

2– استراتيجية الكتابة الرّوائية عند "واسيني الأعرج":

تمكّنت الرّواية الجزائرية من اكتساب مكانة مرموقة ضمن المدوّنة الرّوائية العربية، وخير مثال على ذلك كتابات "**واسيني الأعرج**"، التي نالت الكثير من القرّاء واستقطبت العديد من الدّارسين، فقد تميّزت كتاباته الرّوائية «**بنزوعها نحو إنجاز محكٍ روائيٍّ يمكن وصفه بالإمبراطورية الحكائية empire diégétique، كون مجمل أعماله الرّوائية تشكّل بطريقة أو بأخرى ملتقى أجناس متعدّدة من الخطابات المهاجرة من مختلف نصوص الثّقافة في سياقاتها التّخييلية والتّاريخية والجغرافية والإيديولوجية والإثنية والفنّية**»[3]، انعطفت معظمها على الواقع الجزائري، تلاحق محنه واضطراباته الاجتماعية والاقتصادية وخاصّة السّياسية من دون إغفال الجانب الفنّي، فجاءت أعماله متجدّدة في اللّغة و الأسلوب والتّشكيل.

يحرص "**واسيني الأعرج**" في رواياته على تأجيج لغة الخيال من خلال لغة مفجوعة بتحوّلات وتغيّرات الواقع الجزائري، مملوءة برؤى الواقعية الاشتراكية التي تتدحرج ما بين نبرة تفاؤل وركام خيبات. تميّزت رواياته في مراحلها الأولى بعدّة مميّزات، منها: «**الإمعان الوصفي للمشهدية، والإحاطة بأطراف الحكاية وامتدادها داخل مجتمعها الخاص، وتعضيد فعالية الرّاوي في معرفة التّاريخ واستحقاقاته دون الامتزاج بتقانات التّعدّد الحواري ورؤاه الخصيبة، والاستعانة باللّغة المشوبة بالأفكار وأدلجتها، حتى ليتلفع السرد بخطاب إيديولوجي شديد الحماسة وشديد البأس في استصراخ الرّجاء**».[4]

---

[1] – عبد الرحمن مزيان: الكتابة عند تزفيطان تودوروف (ترجمة)، الملتقى الدولي حول السرديات، ص 88.

[2] – جان بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة وتقديم وتعليق: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، (دط)، (دت)، ص 53.

[3] – الطاهر روابنية: شعرية الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، حوار المتخيل والمعرفي والهامشي، موقع: https://ouvrages.crasc.dz، ص 17.

[4] – حسني زهير حسني مليطات، رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج دراسة نقدية تحليلية، ص 12.

وحرص **"واسيني الأعرج"** كغيره من الأدباء المعاصرين على الارتباط بالتّراث واجتهد في الاستفادة منه في تجاربه الرّوائية، انطلاقا من عدّة عوامل وحاجات منها:[1]

أ- العوامل الثّقافية: تتمثّل في مثابرته على التّعبير بالتّراث لا الحديث عنه، من خلال توظيفه في أعماله خاصّة التّراث التّاريخي والسّردي.

ب- العوامل الفنّية: تبرز من خلال حاجته إلى إضفاء جوّ من الموضوعية الدّرامية في إنتاجاته المتأتّية من ثراء التّراث.

ج- العوامل القومية: التي تتجلّى من خلال شعوره بالتّهديد الذي يترصّد المقوّمات التي ترتكز عليها الجزائر، فراح يتقصّى أصولها ليبعث فيها الحياة من جديد.

د- العوامل الاجتماعية والسّياسية: التي كثيرا ما يعمد من خلالها إلى الرّمز، والقناع، وتوظيف الأساطير، والتّراث نظراً إلى التّوتّر السّياسي والتّقهقر الاجتماعي.

هـ- العوامل السّيكولوجية: وهي مسألة تتعلّق بإحساسه بالضّياع، ممّا يجعله في حالة انفصال واتّصال؛ أي انفصال عن الواقع المعاش، واتّصال بالماضي بالتّراث؛ لأنّه يرى فيه الأنيس في الوحشة والصّاحب في الغربة.

الواقع ← انفصال ← الإحساس بالغربة والتّشظّي.

الماضي ← اتّصال ← الإحساس بالانتماء.

عُرفت روايات **"واسيني الأعرج"** بـ«**تضمين النّص بالحكايات المتداخلة مع الحدث الأصلي**»[2]، كما جاء في روايته **"أصابع لوليتا"** التي تتداخل مع الرّواية الأصل **"لوليتا/ Lolita"** لـ**"فلاديمير نابوكوف" (Vladimir Nabokov)**، واعتماد «**اللّغة الوصفية الموحية لثقافات الشّخصيات الرّوائية، كما تمتاز رواياته المعاصرة بالاستهلال الذي يغلب عليه التّوضيح العام لمجريات أحداث الرّواية [...] والفكرة الواحدة المتمثّلة بالحديث عن**

[1] – ينظر أحمد بقار: الرواية والتاريخ عند "واسيني الأعرج" الاستدعاء والدلالة، مجلة الأثر، العدد 19، جانفي 2014، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص 110.

[2] – حسني زهير حسني مليطات: رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، دراسة نقدية تحليلية، ص 12.

الموريسكيّين، وأثر هجرتهم من بلادهم بهدف توضيح أصوله التّاريخية واعتزازه بجدّه الموريسكي، كما وظّف جزءاً من أعماله لتصوير الواقع الجزائري الذي مرّ بالكثير من الأحداث في القرن العشرين».[1]

تجتمع هذه الخصائص في روايته **"مملكة الفراشة"** الذي يُكثِر فيها من وصف **"فادي" (فاوست)**، وهو شخصية جزائرية مثقّفة تعيش خارج البلاد نظراً إلى التّهميش الذي لاقاه فيها، وفيها أيضا احتفاء **"فريجة" (فيرجي)** بأصولها الأندلسية وافتخارها بذلك، وهو إسقاط مباشر على نسبه الموريسكي. وفي مجملها، تناولت هذه الرّواية الواقع الجزائري في العشرية السّوداء، وما لاقاه من توتّرات واضطرابات في العديد من المستويات خاصة السّياسي، وانعكاسه على الأصعدة الأخرى.

وامتازت رواياته بجنوحها إلى توظيف التّاريخ، ففي **" أصابع لوليتا"** عمد إلى تصوير انقلاب 1965 الذي قام به **"هواري بومدين"** ضدّ **"أحمد بن بلّة"**، ففي الفصل الأوّل (خريف فرانكفورت)، تحدّث مطوّلاً عن ثلاثية **"يونس مارينا"** وهو الشّخصية الذّكورية البطلة التي عمد من خلالها إلى الإيهام، فـ **"يونس مارينا"** حقيقة ما هو إلّا تخييل واسقاط لشخصيته. وكانت الثّلاثية تتّخذ من أسماء الحشرات عنواناً لها: «**طنين الذّبابة، حرقة الفراشة، وذئاب العقيد**»[2]، يصوّر في **"طنين الذّبابة"** معاناة **"الرّايس بابانا" (أحمد بن بلّة)** كما سمّاه وهو في الزّنزانة وحيداً، تؤنسه ذبابة وتشهد على عذابه. في حين أنّ **"ذئاب العقيد"** وهي أخطر جزء من الثّلاثية التي تتحدّث عن العقيد **"هواري بومدين"** وتصوّر مخطّطاته وتعذيبه لـ **"الرّايس بابانا"**. أمّا رواية **"عرش الشّيطان"** التي في اعتقادي أنّها تتحدّث عن الحكم في الآونة الأخيرة، وقد تمّ وصفه بعرش الشّيطان انطلاقا من كون النّظام كان اشتراكيا —وهو مذهبه— وتحوّل إلى رأسمالي.

وتتّكئ رواية **"الأمير"** أو **"كتاب الأمير"** بوصفه تأريخا لحياة **"الأمير عبد القادر الجزائري"** وبطولاته على توظيف التّاريخ متّخذةً منه مادّة تخييلية تروي فترة حياته وحنكته في الحكم آنذاك ضدّ الاستدمار الفرنسي في بداياته الأولى مع المقاومات الشّعبية التي كانت تنتشر هنا وهناك في ربوع الجزائر، وهذا ما أدّى إلى فشلها في النّهاية؛ لأنّها فردية، والانتصار لا يأتي إلّا بروحٍ جماعية.

[1] – المرجع السابق، ص 12، 13.

[2] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، مجلّة دبي الثّقافية، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2012، ص 17.

ولذلك، تأتي أهميّة معظم أعمال "**واسيني الأعرج**" من خلال «**طريقتها في تقطيع الواقعي وإعادة استثمار على مستوى التّخييل، وإنّما في إعادة استدعائه من فضاءات ومن أزمنة تاريخية أو أساطيرية، أو شعبية هامشية، أو من أجناس خطابية ذات مرجعيات متنوّعة تجمع وتؤلّف بين بلاغة الهامش والاختلاف من أجل إعادة ترهينه بوصفه حدثاً موضوعياً أو خطاباً مسكوكاً ومستنسخاً، أكثر منه حقيقة سابقة للوجود**».[1]

يسعى "**واسيني الأعرج**" في هذا الصّدد، في كتاباته الرّوائية إلى تقديم إنتاج متفرّد، له لغته وشعريته الخاصّة، ينصهر فيه الفنّي مع التّاريخي والسّياسي والأخلاقي والأساطيري... في شكلٍ رمزيّ مقنّع بالشّعبي أو الأسطوري أو العجائبي... ونلمس ذلك في عمله "**نوار اللّوز، تغريبة صالح بن عامر الزّوفري**"، والتي قارنها مع "**تغريبة بني هلال**"، ففيها قام بتسليط الضّوء على الشّعبي، وفي "**حارسة الظّلال**" التي تناولها أسطورياً؛ حيث «**تُشكّل توليداً وإعادة ترهين لأزمنة وأحداث تاريخية، وقصص متخيّلة وأخرى عجائبية توفّر تغذية ارتجاعية لأزمنة الحاضر الرّهيب**».[2]

يقود هذا المزج بين السّرود وتوظيفها في أعماله الرّوائية إلى وصفها بالنّصوص المثقّفة، تنصهر فيها كلّ الأنواع ولا تعترف بأيّ منها؛ لأنّ الاعتراف بها وبتحديدها يحدّ من كتاباته ويقيّد حرّيتها، ممّا جعل نصوصه محلّ استقطاب من قبل العديد من الباحثين؛ لانفتاحها على مختلف القراءات والتّأويلات حسب الأذواق والرّؤى انطلاقا من القيم المتداخلة فيها.

تُحاور نصوص "**واسيني الأعرج**" العديد من النّصوص الأخرى؛ عربية كانت أم أجنبية؛ يبرز تناصه بكثرة من نصوص "**ألف ليلة وليلة**" وهذا ما نلمسه في "**ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**"، أمّا النّصوص الأجنبية التي أثّرت في أعماله واتّكأ عليها فقد كان لها

[1] – الطاهر رواينية: شعرية الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، حوار المتخيل والمعرفي والهامشي، ص 17.

[2] – المرجع نفسه، ص 19.

«صدى قويا وكبيرا على شخصية المؤلّف؛ بحيث يصبح هذا العمل مصدر إلهام لأعمال أخرى».[1]

يبرز التّأثير الأجنبي في أعماله من خلال العنونة؛ ففي **"نوار اللّوز"** مثلاً في الفصل الثّالث الذي عُنون بـ **"احتفالات موت غير معلن"**، أخذه من رواية **"قصّة موت معلن"** لـ **"غابريال غارسيا ماركيز"**؛ وفي رواية **"أحلام مريم الوديعة"** في فصلها الثّالث أيضا الموسوم بـ **"طواحين دون كيشوت"** المستوحى من **"دون كيشوت دي لمانشا"** لـ **"ميغال دي ثربانتس"**، وفي **"مملكة الفراشة"** التي عمد فيها إلى تسمية شخصياتها متناصّاً مع شخصيات أخرى، مثل **"ماري"** والتي أسماها **"كوزيت"** المأخوذة من **"البؤساء/Misérables"** لـ **"فيكتور هوغو"**، و**"فادي"** المسمّى بـ **"فاوست"**، وهي مسرحية للشاعر الألماني **"غوته/Goethe"**، و**"الزّبير"** الملقّب بـ **"زوربا"**، تناصاً مع رواية **"زوربا اليوناني"** لـ **"نيكوس كازانتزاكيس"** وهو رجل مثقّف يحبّ الكتب، و**"فريجة"** التي كانت تعدّ نفسها **"فرجينيا وولف"**، حتى أنّها كانت تقلّدها وتوفّيت بنفس الطّريقة.

وتبرز نرجسيّة **"واسيني الأعرج"** التي اعتمد فيها التّذويت والتّخييل الذّاتي في كثير من نصوصه، مستنداً إلى الكتابة عن نفسه، وعن آماله وآلامه، فقد جاء على لسان **"يونس مارينا"** باعتباره لعبة مقنّعة عنه: «**أفكّر أحيانا إذا لم تكن الكتابة عبثاً مجنوناً؟ مقتنع تماما بأنّ حياة الإنسان أجمل من أيّ نصّ في الدّنيا نكتبه أو يكتبنا**».[2] وبالتّالي، ينطلق مفهوم الكتابة في المشروع الرّوائي لـ **"واسيني الأعرج"** من بعد ذاتي، يتعلّق بفلسفة حياته. ومن هنا «**تتضمّن مقولة (التّذويت) إلحاحاً قويّاً على الآت المبدعة سواء على مستوى (الرّؤية) التي تجعل العالم المسرود موجّها من (ذات) تبني المرجعية النّصية وفق نمط معرفي ثقافي خاص، أم على مستوى (البناء) النّصّي الذي يجعل العالم المسرود مبنياً على خلفية جمالية وفنية**»[3]، وبهذا يسهم التّخييل الذّاتي في «**الكشف عن كينونة إنسانية نصّية محمّلة بمواصفات رمزية متعدّدة،**

[1] – ليندة بلمباركي: التأثير الأجنبي في كتابات واسيني الأعرج، حارسة الظلال –حقلا تطبيقيا– مخطوط مذكرة مقدمة لنيل رسالة الماجستير في الأدب العربي، تخصص دراسات أدبية مقارنة في الأدب الجزائري الحديث، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2012، ص 96.

[2] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص25.

[3] – عبد الرحمن التمارة: مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص 83، 84.

وخلق إمكانيات التّحسيس بأهمية (الذّات) النّصية في تنظيم السّرد والخطاب وجعل مكوّنات المرجعية خلال الخارج نصية المحمّلة مخترقة بفهم تلك الذّات النّصية».[1]

نلمس هذا التّوجّه إلى الذّات في كثير من أعماله؛ حيث تحضر في **"أنثى السّراب، وطوق الياسمين، وأصابع لوليتا"** نرجسية واحدة، وتبرز أكثر في **"سدرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني"**، التي كتب فيها سيرته الذّاتية، وفي أحد تصريحاته أورد للصّحافة: «**أن تكتب سيرة ذاتية، كأن تسير على بيض تخشى أن يتهشّم أسفل قدميك**»[2]، وهذا لصعوبة الأمر الذي يتدخّل فيه ما هو ذاتي مع ما هو موضوعي، وما هو داخلي مع ما هو خارجي.

تتناول الكتابة الرّوائية عند **"واسيني الأعرج"** إذن كلّ ما يتعلّق باللّغة، والدّين، والجنس، والسّياسة، والهوية، والأصالة، والمعاصرة، والتّاريخ، والتّراث، والأنا، والآخر... من خلال تجربة تتميّز «**بسيلان السّرد، وهي طريقة سردية عربية خالصة، تبدأ بقصّة عادية ثم تقتحمها قصص أخرى وهكذا**».[3]

تنفتح هذه التّجربة على ذاكرة الجزائر المجروحة، المتفتّقة الجهات، تمتدّ جروحها عبر أزمنة مختلفة، تُدين الصّمت وتتواطؤ مع الحياة، فعلُ النّبش هذا الذي قام به **"واسيني الأعرج"** في الذّاكرة، لا يريد من خلاله استحضار واقع الجزائر الهشّ والسّكوت عنه وتدمير الأحلام المعلّقة به، وإنّما عمد إلى ذلك لتحطيم طغيانها والانفتاح على الغد الحالم. فلم تشمل تلك الذّاكرة الواقع الجزائري فحسب خاصّة في فترة التّسعينيات، بل شملت معظم أعماله التي تحاورت فيها الكتابة مع الذّات على أمل البحث عن حياة أخرى تناقض الحياة الواقعية المعاشة، حياة ورقية، يطمح **"واسيني الأعرج"** أن يسقطها على أرضية صالحة للعيش، لتنمو فيها آمال الشّعب وطموحاته، ولذلك نجد في كثير من أعماله أنّ الكتابة تتجاوز الحياة وتراهن على الموت، «**وأصبح الموت يسكن الفعل الكتابي لذا نلفي شخصية المثقّف في الأعمال الرّوائية التي تعاطت مع المحنة الجزائرية، تشقّ مسارب**

---

[1] – المرجع السابق، ص 86.

[2] – يوسف الشايب: واسيني الأعرج يطرح إشكاليات كتابة السيرة الذاتية ومحاذيرها، الشرق الأوسط، جريدة العرب الدولية، 06 ماي 2015، ص 03.

[3] – فتيحة العزوني: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التلقي، مخطوط بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي المعاصر، جامعة وهران، الجزائر، 2012، ص 174.

المجهول التي سبق للكاتب تجريب السّير على دروبها. وتجاوزاً للفناء، دخل الكاتب في صراع مع الموت بأداة الكتابة، فتفتّقت الكتابة عن أنا ساردة هي بدورها تصارع من أجل أن لا تقع تحت سيطرة الموت».[1] ومن هنا، سعت كتابات **"واسيني الأعرج"** إلى كتابة المثقّف في مختلف حالاته من خيبات، وصدمات، وانكسارات، وضياع، وتلاشي في أشدّ مراحل الجزائر تأزّماً، وهذا ما تشير إليه **"مملكة الفراشة"** مع **"فاوست"** المثقّف المغترب، الذي يعاني التّمزّق في غربته، عوض الدّلال والانتماء الذي كان من المفروض أن يحظى به في وطنه، كما تشير إليه **"ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** أيضا، مع أنّها لا تربطها بتاريخ الجزائر أيّ صلة، إلّا أنّ بطلتها تعاني التّمزّق نفسه، تعاني الاضطهاد المسلّط عليها نفسه، فهي عوض أن تلقى الأيادي التي تمتدّ لها لتصنع مجد الكتابة وتصل إلى أوجها، لقت أيادي مثبّطة تدفعها نحو الجنون والضّياع. وبالتّالي، فإنّ لعنة المثقّف وما يعانيه التي رسمها **"واسيني الأعرج"** في كتاباته لم تطل الجزائر فحسب، بل العالم العربي ككلّ عبر التّاريخ، وهو بذلك يترجم حالته غير بعيد عن الجماعة أو بمعزل عنها، وإنّما تذوب ذاته في أطر وقوالب جماعية.

تتشكّل الكتابة عند **"واسيني الأعرج"** من خلال لغة تستمدّ جماليتها من العديد من الفنون كالرّقص، والموسيقى، والرّسم، والنّحت... وغيرها من الفنون المشكّلة للغة شعرية تجاوزت اللّغة المعيارية العادية القائمة على رصف الجمل بطريقة آلية. تحضر هذه الفنون في العديد من نصوصه، على سبيل المثال **"أصابع لوليتا"**؛ حيث يشير العنوان بحدّ ذاته إلى فنّ الموسيقى، فالأصابع هنا تشير إلى العزف على البيانو، وفي **"مملكة الفراشة"** تتداخل الموسيقى مع النّحت والرّقص معاً، مشكّلين نسقاً لغوياً ذا دلالة عميقة، تنوّه بقدرة **"واسيني الأعرج"** على الخلق الإبداعي وتشير إلى سعة اطّلاعه ومعرفته بالعلوم الأخرى، ممّا يجعل من نصوصه غير متداخلة الأنواع فحسب، بل وحتى الفنون، وهذا ما يدعم لغته بوصفها هاجس الكتابة عنده وعند غيره من المبدعين، التي كثيرا ما تتدعّم بالأمثال الشّعبية، والأغاني التّراثية، واللّهجات المحلّية.

اشتغلت الكتابة الرّوائية عند **"واسيني الأعرج"** على تفعيل دور المهمّش والمقصيّ من الواقع، واكسبته حضوراً في نصوصه واسماع صوته، ذلك المهمّش معروف عند الجميع، لكنّه لم يلق اهتماماً

[1] – المرجع السابق، ص 184.

من قِبلهم، ولذلك وظّفه مازجاً بين ما هو واقعي وما هو تخييلي، انطلاقا من أنّ ذلك المقصيّ لم يجد فرصة للظّهور، فمُنح له الحظّ في البروز والحضور في نصوصه السّردية.

3– الكتابة الواعية لذاتها:

يبرز في النّصّ الرّوائي ما بعد الحداثي ملامح الظّاهرة الميتاقصية التي تُظهر وعي الكتابة لذاتها من خلال تواترها المكثّف في النّصوص، وذلك ما نجده حاضرا في هذه رواية **"إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"**؛ حيث إنّ **"واسيني الأعرج"** يعي جيّدا حجم المفارقة التي يمكن أن تُحدثها الكتابة في عالم الرّواية اليوم، ولهذا لجأ إليها ليبيّن لنا ما يمكن أن تُحدثه الكتابة والأثر الذي تتركه في القارئ.

تستفيد الكتابة الواعية لذاتها من اللّغة كثيراً، ويتحدّد فعلها بوصفه «**ممارسة جمالية في امتدادٍ مترامي الأطراف، انطلاقا من اللغة كآلية للتّوظيف في التّشكيل الإفرادي، والانتظام التّركيبي المحكم، والحسّ النّقدي الذي يحايث هذه الآلية في خوض غمار التّجريب النّصي الجمالي**»[1]، الذي يعكس تجربة الكتابة الواعية لذاتها هنا من خلال ترجمة مواقف المؤلِّف من الكتابة وقناعاته اتّجاه ذاته وما يؤطّرها من علاقات اجتماعية وسياسية وثقافية وفنّية وأدبية...

يبحث **"واسيني الأعرج"** بعيداً عن حياة **"مي زيادة"** عن كلّ ما يمكن أن يشكّل هاجساً بالنّسبة لها، فقد أراد من خلال لعبته الإيهامية تمرير خطاب غير مباشر عن وعيه بما يحدث داخل عالم الكتابة والكتّاب، منصهراً بذلك بين كلماته التي في كلّيتها تتناول **"مي زيادة"** وصراعها ضدّ الموت والأعداء بواسطة الكتابة، «**إنّه وعي الكتابة الذي يتحدّد انطلاقا من إدراك ماهيتها ودواعيها، وخصوصية ممارستها التي تعتبر من المحطّات الأساسية الموجّهة لهذا الوعي... ذلك أنّ اللّغة غالباً ما تشدّ كتّابها إلى عوالم مترامية الأبعاد، شدّاً يستعصي على التّفسير**»[2]، وهذا ما لمسناه حقيقة في الرّواية؛ إذ أنّ الكاتب شدّته الكتابة عن **"مي"** إلى عالم المتاهة بحثاً عن الحقيقة واقتفاء أثر النّجاة الذي تمسّكت به **"مي زيادة"** حتى تتخلّص من متاعبها، لكنّها سرعان ما

[1] – صليحة بردي: فعل الكتابة فبي تفكير عبد الملك مرتاض النقدي نحو رؤية حداثية للتراث البلاغي، مخبر نظرية اللغة الوظيفية، جامعة الشلف، الجزائر، مارس 2013، ص 01.

[2] – المرجع نفسه، ص 04.

وقعت ضحيّة في شباك الكتابة، فكثيرا ما تجلب الكتابة «**الويل لصاحبها.. إنّها جريمة عقابها الموت، وتصبح النّجاة في الإقلاع من ممارسة الكتابة والشّفاء من جريمة عقابها الموت**».[1]

استدعى البحث عن العوالم الخفيّة من حياة الكاتبة **"مي زيادة"** من الكاتب تجنيد كلّ مجهوداته ومعلوماته وإمكاناته، لوعيه التّام بخطورة وصعوبة هذا البحث، فقد جاء في لائحة الشّكر والتّقدير الخاصّة به أنّه استغرق وقتاً لينتشلها من ضبابيتها التي كانت تعيش فيها، ويزيل عنها كلّ التّهم الموجّهة إليها «**على مدار السّنتين الماضيتين، في محاولة لاستعادة امرأة بدأ النّسيان الظالم يطويها، ويسرق منها وجودا ابداعيا واجتماعيا وانسانيا استحقّته بامتياز**».[2] هذه المدّة المذكورة في الشّكر، أشار إليها في المتن النّصي على لسان الرّاوي الذي لم يمنحه اسما، بل منحه وصفاً وهو أنّه راوٍ عليم بكلّ الأحداث، حتى أنّه يدرك تماماً كما يدرك الكاتب خطورة ما هو يقدم عليه رفقة مساعدته **"روز خليل"**، والتي أحسبها زوجته حقيقة التي خصّها بشكر وتقدير قبل جميع من ساانده ولو معنوياً في البحث عن مذكّرات **"مي"** الضّائعة في العديد من المدن التي زارتها أو سكنت بها.

يحضر الشّاهد على المدّة التي قضاها المؤلِّف، وهو يقتفي أثر **"مي"** من مدينة إلى أخرى، ومن بلد إل آخر في المتن الرّوائي؛ حيث ورد «**ثلاث سنوات من التّنقّلات المتتالية برفقة روز خليل، بين مدن العالم، اقتفاء لأثر مي: من القاهرة أوّلاً التي شهدت أهمّ الفترات في حياتها، وانتهت فيها أيضا، إلى روما التي شكّلت مكاناً من أمكنة استراحتها، مثلها مثل برلين وفيينا، باريس ولندن. ثمّ بيروت، مدينة القلب وتربة الوالد. وأخيراً مدينة النّاصرة التي شكّلتها منذ الثّانية الأولى في حياتها، في كلّ مدينة من هذه المدن، كانت تنتظرنا سلسلة من المفاجآت والهزّات المؤلمة والمفرحة أيضا**».[3]

---

[1] – حسان راشدي: ظاهرة الرواية الجديدة في الجزائر مساءلات الواقع والكتابة، رواية فوضى الحواس لـ: أحلام مستغانمي –عينة–، ص 244.

[2] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2017، ص 229.

[3] – المصدر نفسه، ص 11.

وبما أنّ "**واسيني الأعرج**" كتب عن أشهر كاتبة نسوية في عصر الحداثة، فإنّه تحدّث عن «ذات» وهي "**مي زيادة**" باحثاً في مجاهيلها، ولهذا فإنّ «**الكتابة عن الذّات كتابة عن سفر عن رحلة قد تعرف بدايتها دون النّهاية وتحتاج إلى أكثر من المغامرة، ويجد المبدع نفسه أمام مجموعة من الأحداث والوقائع التي عليه أن يختار منها ما يشكّل حالة إبداعية تُثير في المتلقّي شعوراً بالجمال والمتعة، وتتحوّل إلى واقع فنّي**».[1] هذه المغامرة التي خاضها وبدأها حبّاً في الاكتشاف وانصافاً للكاتبة "**مي**"، أدّت في الأخير إلى بروز نصّ فنّي انطلاقاً من واقع مرير لهذه الكاتبة، موظّفاً التّخييل حتى يتمكّن من اصطياد القارئ واللّعب معه لعبة التّقنيع والتّخفّي.

لا يكتب "**واسيني الأعرج**" إلّا من موقع اللّغة، بوصفها منبع الفكر ومصدره، الذي يتخطّاها إلى ذاته، مبيّناً وعيه الإدراكي بما تقوم عليه الكتابة في الأصل، والتي تقوم بدورها على «**لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاملاً جوهرياً في مجموع الكون، رغبة من الكاتب في أن يحيا بذلك على يد وسطاء من النّاس**».[2] هذا اللّجوء الذي اعتمده الكاتب، أو الهروب والتّخفّي الذي مارسه من خلال روايته ليتمّ الاعتراف به ككاتب له أهميّته في مجاله إلى جانب الكتّاب الآخرين المشكّلين لعالم الكتابة وتاريخها المدوّن في صفحاتهم، نجده يحضر بقوة في المتن، فقد أراد من خلال تسليط الضّوء على تهميش ثقافة "**مي زيادة**" الإشارة إلى أنّ هناك فعلاً أقلام تعاني التّهميش وعدم الاعتراف، أو الاعتراف لكن بعيداً عن الاستحقاق الذي يجب أن يناله المبدع حقيقةً في وطنه، الذي كثيراً ما يحسّ فيه باغترابٍ روحي قبل الاغتراب المكاني مع أنّه يعيش داخله لكن على هامشه المتعب.

يصرّ "**واسيني الأعرج**" على الكتابة التي تعترف به، وتنفي عنه المقولات السّلبية في ظلّ المساءلات التي وقع فيها ومرّ بها، مبيّناً أنّ الكتابة بصفتها فعلاً تقوم به الذّات المبدعة، فهي «**عمل يتضاد مع الذّات الكاتبة، من حيث إنّ الكتابة – كإبداع – هي ادّعاء كوني يفوق الذّات الفاعلة ويتمدّد من فوقها متجاوزاً إيّاها وكاسراً ظروفها وحدودها، ويكون النّص هنا أكبر من صاحبه وأقوى وأخطر، ويتحوّل الكاتب من فرد عادي إلى نموذج ثقافي يتّسم بصفات وجودية**

[1] – محمد تحريشي: رحلة الكتابة – كتابة الرحلة نحو أفق كتابة مغاربي، الملتقى الدولي حول السرديات، ص 50.

[2] – جان بول سارتر: ما الأدب؟، ص 65.

وصور ذهنية وهيئات تخييلية تتجدّد فيه وتتولّد له مع تقلّب حيوات النّص».[1] وهذا ما أراده الكاتب وما سعى إلى تحقيقه من خلال نصّه هذا، الذي حاول فيه الإحاطة بمرحلة مريرة من حياة **"مي زيادة"**، ولكنّه تجاوزها؛ تجاوز الأحداث ليمرّ إلى بنية النّص ككل، منفلتاً من حواجز الكتابة ليمثّل نموذجاً ثقافياً من خلال فعل الكتابة، ليصل إلى «**أشياء كتبها وأخرى كتبته**»*، معتمداً «**المتخيّل كفضاء للاستغواء، للمخاتلة والاغتراب**».[2] هذا ما أكّده **"بارت"** في توجّهه الجديد نحو الكتابة، حيث تنتقل «**عبر شبكات النّص، وإفرازات اللّغة تحت نظام المقطّعات، كان بمثابة التّخلّي عن أعباء التّنظير وإجهاد الفكر والبحث عن محور منفتح كثير التّعرّجات، تنفتح كلّها نحو نقاط لا نهائية إنّه محور الخيال، تغيب فيه الذّات سابحة نحو اللّذة المتبادلة مع الذّوات الذّاتية في نسيج الكتابة والمستلقية على عتبات تلك التّعرّجات**»[3]، في شكلٍ يتجاوز الكتابة ويغوص في النّص حين يتولّى سلطة الدّلالة.

يمكن القول إن **"واسيني الأعرج"** من خلال كتابته الواعية لذاتها، عكسَ أزمة الكتابة، كما عكس الشّعور الكبير الذي يستشعره هو ككاتب حين يصبح أحياناً مجرّد أداةٍ بيد الواقع الماثل بشخصياته الرّوائية؛ حيث يملي عليه ما يمكن كتابته عن ذلك الواقع عن طريق كتابة تعي ذاتها بذاتها.

4- الكتابة وبناء الذّات:

شكّلت الكتابة بالنّسبة لـ **"واسيني الأعرج"** وعياً شاملاً، لا تعادل من خلاله إلّا نفسها، ولا تقيم إلّا حوارها، من خلال لغة تخييلية تعتمد الايهام والتّغريب. أمّا بالنّسبة لـ **"مي زيادة"** بوصفها الشّخصية المحورية في الرّواية والتي تعتمد الكتابة أيضا في التّعبير عنها، وعن همومها، وطقوسها الحزينة، فقد لجأت هي الأخرى إليها، لكن ماذا يشكّل فعل الكتابة بالنّسبة لها؟ وما هي دوافعها للكتابة؟ وكيف قدّمتها الكتابة بصفتها ذاتاً متألّمة من ماضيها؟ وهل نجحت الكتابة في سبر أعماق هذه الذّات الضّائعة؟

---

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 07.

* – يُنظر واسيني الأعرج: ذاكرة الماء-محنة الجنون العاري، دار الفضاء الحر، الجزائر، (دط)، 2001، ص 171.

[2] – الطيب بن عون: نظرية الكتابة عند رولان بارت، التجليات في النقد العربي المعاصر، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص 61.

[3] – المرجع نفسه، ص 106.

تؤكّد الرّواية في كثير من المواضع أنّ **"مي زيادة"** كانت تمتهن فعل الكتابة، وكانت تعتبرها ملاذاً وملجأ، هروباً من واقعها المرّ، فانطوت ممارستها للكتابة على رؤىً وتصوّرات تراكمية عن ماضيها، تحمل التّجربة التي خاضتها في طيّاتها، والتي عاشتها في مختلف فترات حياتها، لتشكّل ذاكرتها المجروحة المثقلة بالهموم كغيمة مليئة تريد أن تنهمر حتى تتخلّص من أعبائها وما يثقل كاهلها.

اعتمدت **"مي"** الكتابة وارتكزت عليها علّها تجد فيها الخلاص والحياة، فقد جاء في المتن النّصي أنّها قالت: «**أكتب فقط، وأعاود الكتابة، لكي لا أموت اختناقاً بالجنون والجحود**»[1] مؤكّدة بذلك غرضها من الكتابة والذي أصبح «**تحدٍّ لإبراز الذّات والتّغلّب على الآخرين، وتكون الكلمات السّلاح الوحيد الذي يقتل الأعداء بكاتم الصّوت**».[2] وبالتّالي، شكّل فعل الكتابة عند **"مي"** تحدٍّ، لتظهر به نفسها التي مزّقتها الظّنون والتّهم والهموم.

صمّمت **"مي"** أن تكتب كلّ شيء، أن تقول كلّ ما يؤلمها بعد أن صار صوتها مجرّد صوت عادي غير مسموع، وهذا ما لجأت إليه بعدما لم يسمعها أحد، ولم يستجب لنداءاتها الخفيّة والمعلنة، فحاولت أن تكتب، فقط أن تكتب كلّ ما يضيق به صدرها؛ لأنّه «**قبل أن تتكلّم على اختفاء الكلام، ينبغي أن نفكّر بوضعية جديدة للكلام**».[3] وهذا ما عبّرت عنه بقولها: «**صمّمت أن أقول كلّ شيء، إلى الجحيم، كلّ ما يعيق البركان الذي في صدري**».[4]

أدركت **"مي"** من خلال ما مرّت به أنّ الموت الذي يتربصّها في كلّ لحظة هو معينها في الكتابة، هو دافعها في البوح، لذا جعلت منه تجربة لنزفها، لتستنطق وجوه ألمها المختلفة، فتلفي في إرسال ملفوظها السّردي قائلة: «**صمّمت أن لا أموت كما أرادوني. لن أموت. سأبقى فقط**

---

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 35.

[2] – راوية شاوي وحنان بن قيراط: إجرامية الأدب وجنون الفن في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، الملتقى الدولي السادس في الأدب والمنهج "الميتاقص في النص الأدبي"، 24 _25 أكتوبر 2017، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، الجزائر، ص 08.

[3] – جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 107.

[4] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 42.

ليراني هو، ليروني هم، أنّي لم أمت».[1] وتقول بخصوص الكتابة: «**لا خيار لي سوى أن أكتب. سوى أن أكتب. أكتب...**»[2]، وتقول: «**أكتب، أكتب بلا هوادة**».[3]

تدلّ هذه الملفوظات السّردية على ارتباط أحداث الرّواية بلحظات الموت ومسبّباته؛ حيث قادتها آلامها وتمزّقها بفعل القسوة التي تعيشها إلى الورقة لتشكو بياضها عن همّها وضياعها، فأخذت في تعرية نفسها أمامها حين اشتعلت فيها رغبة تدوين همّها الذي شعرت بالارتياح حين كتبته وهذا ما يشير إليه هذا الملفوظ: «**أخيراً دوّنتك يا همّ قلبي، إلى أن أهرب بهذا الخوف الذي سيضيف لي رعبا جديدا؟ تحدّثت 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 سجناً يموت فيه النّاس بصمت حتى النّفس الأخير. قلت بعض ما أحرقني، وحوّلني إلى رماد في ثانية واحدة، لكنّي لم أنتقم من أحد كيفما كانت درجة أذاه لي. لا يمكنني أن أكون في رتبة من أخفق في أن يكون هو، فانتقل صورة عدوّه**».[4]

تشير لفظة (دوّنتك) و(قلت) على فعل الكتابة وممارستها، على أنّ الفعل (قلت) هنا يقصد به القول على الورق؛ أي كتابة ذلك الكلام، ويوحي ذلك أنّ "**مي**" استندت على آلامها كي تكتب، خاصّة لما تشتعل ذاكرتها بماضيها، حين فقدت والديها وأخيها و"**جبران**" وكلّ من تحب، هذه الصّدمات أثّرت فيها، وفي نفسيتها إلى جانب الجرم الذي ألحقه ابن عمّها "**جوزيف**" في حقّها، وهو اتّهامها بالجنون، ممّا أثار جذوة الكتابة لديها لتدوين كلّ ما مرّت به من ظلم وتعسّف وقسوة، علّ أحدهم يأتي بعدها ليمنحها حقّها، وينصفها بعدما تترك دنياها، وتتخلّص من الأعباء التي حمّلتها إيّاها الحياة القاسية.

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 141.

[2] – المصدر نفسه، ص 35.

[3] – المصدر نفسه، ص 213.

[4] – المصدر نفسه، ص 29.

5- تداخل الأنواع الأدبية (الميتاقص وكتابة المذكّرات):

يدرك القارئ لرواية **"إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** أنّها رواية تلتقي وتتداخل فيها عدّة أنواع أدبية، وقد لجأ **"واسيني الأعرج"** إلى هذا التّداخل والتّنويع حتى يبرز مدى التّشابك الحاصل بين الأنواع الأدبية، والتي غالباً ما تلتقي في نوع "الرّواية"، على اعتبار أنّها نوع عرف عدّة تطوّرات منذ أن كانت ملحمة، وهي من أكثر الخطابات استعمالاً وتداولاً وتعبيراً عن الواقع بمختلف تفاصيله.

وتُعدّ كتابة المذكّرات إلى جانب كتابة اليوميات والمخطوطات ظواهر ميتاقصّية، وهي من الكتابات الواعية لذاتها؛ إذ تعتمد ضمير المتكلّم في سرد الأحداث حتى يحسبها القارئ سيرة ذاتية، تحكي تفاصيل مخفية أو ظاهرة عن حياة كاتبها في شيء من الذّاتية المتدفّقة عبر السّطور. وفي هذا العمل الأدبي، نجد هذا التّداخل الحاصل بين أدب المذكّرات، والمخطوطات، واليوميات، والسّير الذّاتي، في شكلٍ يُثبت وعي كلّ من **"واسيني الأعرج"** و**"مي زيادة"** التي تعمد إلى كتابة دقائق عن حياتها في الفترة التي قضتها في مستشفى المجانين في شكل مذكّرات.

يبدأ المبنى الرّوائي من صياغة سردية تفسّر سيرورة كتابة الرّواية، فقد بدأت برحلة بحثٍ عن مخطوطة ضائعة للكاتبة **"مي زيادة"** والتّنقّل عبر العديد من البلدان بحثاً وتقفّياً لأثرها، وأثر معارفها وأهلها أو أيّ شخص يعرفها، ثم يقوم الكاتب بتطوير تلك الرّحلة إلى رواية من خلال إنتاج شبكة من التّعالقات المميّزة بين الرّاوي والشّخصيات.

يؤسّس **"واسيني الأعرج"** لإشكالية سيرورة عمله الأدبي، فيجعلها من مضمون السّرد؛ حيث يبدأ بقصّة البحث عن المخطوطة، وقد ورد ذلك في المتن النّصي على لسان الرّاوي: «**لا أعتقد أنّ مخطوطة شغلت بالي وبال الكثير من الباحثين، مثل مخطوطة ليالي العصفورية، الضّائعة منذ أكثر من سبعين سنة [...] سمعت عنها كثيراً بقسم المخطوطات، بالمكتبة الوطنية الفرنسية – فرانسوا ميتران، التي أعمل بها منذ ثلاثين سنة، لكنّي لم أعرها أيّ اهتمام يذكر، لأسباب أجهلها، على الرّغم من أنّ ذلك يدخل في صلب عملي في المكتبة لإغناء قسم المخطوطات. ربّما لأنّ ما قرأته خلّف لديّ يأساً كبيراً من العثور عليها، دون أن ينسيني كلّيا**

في مي زيادة، صاحبة المخطوطة التي ظلّت قصّتها عالقة بذهني».[1] يمهّد هذا الخطاب السّردي لسير أحداث الرّواية، «**فهو من قبيل التّفكير بصوت مرتفع، قبل مرحلة الكتابة**»[2]، إنّه صوت الكاتب وهو يتفاوض مع نفسه في صياغة الضّمير الذي يتكلّم به الرّاوي. والقارئ للمتن، يجد أنّ الرّاوي تحدّث بضمير المتكلّم بلسان أَنَاه، وفي ذلك إحالة إلى الكاتب ذاته؛ حيث نلمس تعالقاً بينهما وتشابكاً في نفسيتيهما، خاصّة فيما يتعلّق بمهمّة البحث عن كلّ ما له صلة بـ **"مي زيادة"** لتقديم وصلة عن حياتها تصل بين ماضيها وحاضرها.

كانت مدوّنتها **"ليالي العصفورية"** مذكّرة شخصية سجّلت فيها ماضيها، أفرغت فيها كينونتها من الهموم التي أثقلها بها التّاريخ، فعمدت إلى سرد تاريخها خاصّة في المستشفى، وهي تخوض تجربة الكتابة بغية قراءة ذاتها تاريخاً وحاضراً، لكن ليس من أجل توثيق ذلك، هي فقط أرادت أن تدوّن همّ قلبها النّازف؛ لأنّها أحّست بثقل ذلك الهمّ، فأرادت أن تسكبه على البياض رغبةً في التّخلّص منه.

بدأت معايشة **"مي"** لفترات التّمزّق والضّياع والتّلاشي الذّهني من تفكيكها لذاتها بفعل الكتابة، قاصدةً إعادة بناء ذاتها على نحوٍ يسهّل عليها على الأقل إخراج حرائقها المشتعلة بداخلها، لتستعيد أسباب المقاومة ودوافع الحياة؛ بحيث نجدها تقول: «**لن أسهّل للموت مهمّته، عليه أن يكره نفسه قبل أن يجرّني من حقّ الحياة والاستمرار**».[3] تلك المقاومة التي أدركتها **"مي"** متأخّرة بعدما كانت رافضةً للموقف الذي تعيشه، حين عبّرت عن رفضها بعدم الأكل ممّا زاد الأمر خطورة وأدّى ذلك إلى تدهور صحّتها، إلّا أنّها أدركت أنّ وجودها لا يتمّ خارج حدود وعي الذّات به. ولذلك كانت تعاني انشطاراً نفسياً؛ حيث انشطرت إلى: ذات مادية تستلقي كالجثّة على سرير المستشفى، وذات حالمة تحلم بإعادة الاعتبار لنفسها من خلال فعل الكتابة الذي أعلنت من خلالها رفضها للموت وعدم استسلامها، لا للموت، ولا لأعدائها.

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 07.

[2] – محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية "مرايا السرد النرجسي"، ص 105.

[3] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 112.

تستنطق **"مي"** صمتها وترغب في انتشال نفسها بنفسها، فتبرز كتابتها للمذكّرة بوصفها مقاومةً وتحدّياً وإعلاناً للرّغبة في الحياة، فتتحوّل صفحات مذكّرتها إلى ألمٍ بالأبيض والأسود، محاولةً بذلك تخطّي ذلك الألم وإعادة بناء ذاتها للنّهوض بنفسها، وإلّا بقيت عرضة للإقصاء والغياب وحتى الاتّهام بالجنون وثبوت ذلك الاتّهام.

عملت الصّدمات باجتماع الخيبات على عدم رغبة **"مي"** في الحياة، فتوقّفت أيضا عن الكتابة، وهذا ما يشير إليه ملفوظها الذي ورد بضمير المتكلّم: «**لم أعد أكتب منذ زمن طويل، كلّما حملت نفسي على ذلك، يظهر شيء قاهر يقضي على انطلاق تفكيري**»[1]، ما يقهرها هو عدم تصديق ما يحدث لها، خاصّة أنّها بريئة في ظلّ تصديق الجميع جنونها وحتى المقرّبين منها جدّاً، وهذا ما فاقم وضعيتها النّفسية وحالتها الذّهنية التي جعلتها تستسلم في البداية، خصوصاً أنّها لم تجد من تسندُ ظهرها عليه في غياب والديها وأخيها وملاذها الرّوحي **"جبران خليل جبران"**. إلّا أنّها سرعان ما تتفطّن لحالها مع بعض التّشجيع من قبل ثلّة من الذين آمنوا بها، وبثقافتها أمثال الممرّضة **"بلوهارت"** التي ما فتئت تساندها وتدعوها للتّصدّي والمقاومة؛ لأنّها السّبيل الوحيد لنفي ودحر التّهمة الموجّهة إليها.

تكشف مذكّرة **"مي"** المكتوبة عن سيرورة أناها ووجودها مع أناها الجماعية، لتحدّد تاريخها المشحون والمنتهك، بداية من الاستنجاد بزمن طفولتها المسروق منها، على اعتبار أنّها نشأت نشأة دينية، وضعت حدّاً لكلّ رغباتها قبل أن تكتشفها لما تكبر. ذلك النّبش والحفر في ذاكرتها ألهب صدرها حرقةً خصوصاً لما كانت تعاني الوحدة بين جدران **"مدرسة اليوسفيات"** حين تأتي الإجازات ويذهب الجميع لأهاليهم ويجتمعوا من جديد. كانت تعاني الغياب القاهر عن أهلها، عن مدينتها، عاشت غربة فضيعة في صغرها، لتمتدّ وتتواصل حتى كبرها، لتتحوّل إلى غربة روحية، فقد لجأت **"مي"** إلى الكتابة للتّعويض عمّن فقدت ولتعويض غيابهم، علّها تحييهم على بياض مذكّرتها.

تحيي **"مي"** ذكرى (بيروت) في قلبها، فتسألها فعلتها الأليمة بها في شكل ملفوظ يعتصر حسرةً: «**يااااااه يا بيروت ماذا فعلتِ بي؟ هل يعقل؟ وآه يا بيروت؟ كيف احتملت أن أجتاز شوارعك في ذلك الموكب المشين الأليم؟ كيف احتملت الدّموع التي سكبتها في تلك**

[1] – المصدر السابق، ص 132.

السّيارة، وأنا بين الطّبيب، وتلك الممرّضة الخشنة، أشعر بوحدة رهيبة في الدّنيا، وأرى القدر المروّع المعدّ لي دون أن أدري لماذا؟ بحجّة التّغذية وباسم الحياة ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين أحتضر على مهل وأموت شيئاً فشيئاً، لست أدري إذا ما كان الموت السّريع هيّناً أم الموت البطيء"[1]، وتواصل حسرتها: **"يا مدينتي العاشقة. مهربي عندما ينتابني الخوف والوحدة. سكني في الوحدة. وغطائي في الغربة».**[2]

تشير هذه الملفوظات إلى الغربة التي عاشها **"مي"** في صغرها وحتى حينما كبرت، والتي استندت إليها للخروج من وضعيتها المتأزّمة على أمل النّجاة وإعادة ترميم نفسها من خيبات الماضي وتراكم الصّدمات، فقد كانت حقيقة امرأة شجاعة لم تستسلم على الرّغم من كلّ الألم الذي يحيط بها، ففي المتن النّصي، نجدها تعترف صراحة بأنّها ليست سهلة: «**أشهد أنّي لم أكن سهلة ولست سهلة. امرأة من حيرة وانتظار لا أعرف مؤدّاه، وخوف من مبهم يسطّره الآخرون لي**»[3]، وفي موضع آخر تورد: «**أنا امرأة حيّة، لم تمت بعد كما شاء لها الآخرون**»[4]، وكلّ ذلك دليل على أنّ **"مي"** أعادت بناء ذاتها وانتشلت نفسها من أنقاض الذّكريات والمحن.

يمكن القول عطفاً على ما سبق، إنّ **"مي زيادة"** أقامت من بؤسها جسراً تعبُر به ماضيها وتتخطّى ذاكرتها المفجوعة، لتبني ذاتها عن طريق الكتابة التي استرجعت بها حقّها المسروق، وأعادت الاعتبار إلى نفسها ككاتبة ومثقّفة لها وزنها في عالم الأدب والثّقافة إلى جانب عمالقة الفن في عصر الحداثة، متخطّيةً جميع العوائق والحواجز التي حالت دون ذلك في بداية الأمر، إلّا أنّها تمكّنت من استرجاع نفسها أوّلاً وحقوقها ثانياً، لتنتقل بعدها من بياض الورقة إلى بياض القماش، ومن سواد الحبر إلى ظلمة الموت الذي كان من أهمّ الدّوافع التي ارتكزت عليها لبناء نفسها من جديد.

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 147.

[2] – المصدر نفسه، ص 147.

[3] – المصدر نفسه، ص 42.

[4] – المصدر نفسه، 151.

6- تماهي صوت الرّوائي مع صوتي الرّاوي والشّخصيات:

تشتغل الأعمال الرّوائية الميتاقصية على هاجس سيرورة الكتابة؛ بحيث يجد الرّوائي نفسه أمام مشروع كبير حين يفكّر في شخصيات عمله والموضوع وربطها بالجوانب الفنّية في كيفية إقامة علاقات إنسجامية بينه وبين الرّاوي بوصفه سارد الأحداث، والشّخصيات بصفتها من أكثر العوامل المساهمة في دينامية السّرد وسيرورته.

تثير إشكالية المبنى الرّوائي والتّداخل بين عناصره، وما يفرزه من صعوبات في صياغة الملفوظ السّردي أحد الإشكاليات المطروحة في هذه الرّواية، فالقارئ لأحداث هذا العمل الأدبي يلمس تداخلاً ملحوظاً بين الرّوائي وهو **"واسيني الأعرج"** باعتماده التّخييل الذّاتي الذي «**أثار منذ النّصوص الأولى التي انتسبت إليه، أسئلة كثيرة وجدلاً واسعاً، بسبب وقوفه في المنزلة بين بين المنزلتين من جنسين أدبيين ومعروفين ومكرّسين هما: الرّواية والسّيرة الذّاتية. يستمدّ أدواته وآلياته منهما جميعاً، في الوقت نفسه، وعلى المستوى النّصي الواحد، غير منحازٍ بالكلّية إلى أحدهما على حساب الآخر. فمن الأوّل يستمدّ مشروعيّة التّخييل، بكلّ ما يتيحه التّخييل من حرّية مطلقة في بناء الأحداث والشّخصيات والفضاء المكاني خصوصا، ومن الثّاني يستمدّ مشروعية الذّات والمرجع**»[1]، وبين الرّاوي الذي يبدو أنّه عليم بكلّ ما يحدث، يعلم مكان الفعل وزمانه والشّخصيات التي قامت به وكلّ الحيثيات المتعلّقة بالأحداث، وبين الشّخصيات التي تقوم عليها الرّواية، على أنّها تركّز على شخصية **"مي زيادة"** بصفتها بؤرة الحدث ومنطلقه، انطلاقاً من العنوان الذي يشير إشارة مباشرة إليها، فبمجرّد أنّ يقع بصر القارئ عليه، يفهم أنّ المحتوى مخصّص لها، يتناولها، يصفها، يسردها، ويفكّكها ثم يبنيها.

أ- صوت الرّوائي: تقوم الرّواية على الرّوائي الذي أبدعها أوّلاً، ثمّ سعى إلى تشكيل حبكتها وسيرورتها بفنّياتها وجماليتها، انطلاقاً من فعل الكتابة بصفتها «**عملاً تحريضيا – يحرّض الذّات**

[1] – عبد الله شطاح: التخييل الذاتي محاولة تأصيل، مجلة الآداب العالمية – اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، سوريا، المجلد 39، العدد 161، 162، 2015، ص 15.

ضدّ الآخر، وهي في الوقت ذاته تحريض للآخر ضدّ الذّات... فهي الباقي بعد أن يفنى الكاتب الفاعل ويتغيّر القارئ المنفعل»[1] تبعاً للظّروف وتغيّر الرّؤى.

لا شكّ أنّ الرّوائي وجد صعوبة بالغة في تكوين شخصياته بعقلياتهم ونفسياتهم المختلفة، وتحديد أمكنة وأزمنة الحدث، والرّاوي الذي يتولّى رواية الأحداث، أو يتوقّف لوصف الشّخصيات؛ بحيث «**يتبيّن للمتلقّي أنّ التّحدّي الأكبر الذي يقف أمام الكاتب هو قدرته على تحويل شخصياته الرّئيسة إلى نماذج فنّية قادرة على التّعبير عن المجموع الذي تمثّله»**[2]، إلّا أنّه هنا وجد شخصياته جاهزة، فهي في معظمها شخصيات واقعية، فما كان عليه إلّا أنّ يقولبها ويضعها في إطارها الرّوائي المناسب.

اضطلع **"واسيني الأعرج"** بمهمّة توزيع المهام بين الرّاوي والشّخصيات، وفي كثير من الأحيان نلمس حضوره بين سطور الرّواية في شخصية الرّاوي متقمّصاً شخصيته، أو اعتمد الرّاوي عمداً إيهاماً ليضفي على الرّواية طابع التّخييل ويبعده عن واقعيته المرّة، حتى يتسنّى له العبث بالشّخصيات كما يريد، ويتصرّف في الحدث كما يشاء، وحسب ما تراه عين كتابته الإبداعية التي قد «**تخلق شخصية روائية، كما قد خلقتها مرّة بعد مرّة، وأحسب أنّ ذلك هو قانون _ طقس من قوانين _ طقوس الكتابة الرّوائية، حتى فيما يتلفع منها بالسّيري؛ حيث يشتبه الكاتب كالنّاقد والقارئ في أنّ هذه الشّخصية أو تلك تأتي (جاهزة) إلى الرّواية، لكن التّخييل يفعل فعله المحتوم السّرّي»**.[3] وهذا ما هو ملموس في الرّواية بصورة واضحة؛ بحيث اعتمد الكاتب على شخصيات جاهزة، ممّا سهّلت علية مشقّة خلقها من العدم وبثّ فيها شيئاً من روح الواقع، إلّا أنّ الأصعب في ذلك، كيف له أن يدخل عنصر التّخييل في حدث واقعي وفي شخصية حقيقية؟

يبدو أنّ للّعبة التي استخدمها **"واسيني الأعرج"** في عمله هذا دخل في ذلك، فهذه التّقنية سمحت له الكشف عن العديد من الأمور وتعريتها وطرحها بشكل إيهامي تخييلي يبعده عن التّرصّد والمراقبة، كأن يفضح قضية الطّمع التي تكشف جشع بعض الأقارب للاستيلاء على حقوق من

[1] – عبد الله الغذامي: الكتابة ضد الكتابة، ص 07.

[2] – عبد الرحيم حمدان حمدان: بناء الشخصية الرئيسية في رواية "عمر يظهر في القدس" للروائي "نجيب الكيلاني"، المؤتمر الخامس لكلية الآداب: القدس تاريخا وثقافة، الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، 7-2011/05/8، ص 138.

[3] – نبيل سليمان: طقوس الكتابة السردية، الملتقى الدولي حول السرديات، ص 24.

يقربونهم، وتسليط الضّوء على العقلية الشّرقية في التّمييز بين الرّجل والمرأة ثقافياً، والانحياز للرّجل من دون تفكير، والتّطرّق لقضية التّهميش الذي يعانيها المثقّف خاصّة في الوطن العربي والمشرق بصفة عامّة. كلّ ذلك هو لعبة اعتمدها الكاتب على لسان شخصياته، ليعكس بها ذاته ورؤاه الذّاتية المنطلقة منه، التي تنتهي باصطدامها بأرض الواقع الظّالم.

حاول "**واسيني الأعرج**" التّخفّي في شخصية الرّاوي كثيراً وفي شخصية "**مي**" أحيانا، وما سهّل تقمّصه لدور الرّاوي هو توافق جنسه الذّكوري معه، ممّا يصعب عليه مطابقته مع شخصية "**مي**" الأنثوية.

ب– صوت الرّاوي: ينبعث الرّاوي بين طيّات الرّواية في كثير من المواضع، فقد قدّم في بدايتها الشّخصيات والحدث والإطار المكاني والزّماني للموضوع الذي سيتناوله. والقارئ لهذا العمل في بدايته سيقع في حيرة من أمره حين يرغب في معرفة المتكلّم، أهو الكاتب أم راوٍ يضطلع بمهمّة السّرد؟ والملاحظ أنّ ذلك الرّاوي له مهنة ورفيقة في بحثه "**روز خليل**"، يقوم بأفعال حقيقية (التّنقّل، والسّفر، والحب...) ممّا يدعو إلى التّفكير أنّ هذه التّقنية ما هي إلّا أحد أساليب "**واسيني الأعرج**" المعهودة وهي بثّ ذاته في أحد الشّخصيات المحرّكة للعمل السّردي.

يعمد "**واسيني الأعرج**" إلى توصيف نفسه عبر الرّاوي، «**وما نعنيه بتوصيف الأنا، هو حديث الذّات عن نفسها، عن أناها ووجودها وذاكرتها ووعيها، هو التّصريح بذلك أو التّلميح إليه أو الإيعاز بطرائق فنّية أو جنسانية إلى اعتبار الذّات/الأنا الكاتبة هي محور العالم التّخييلي، هي الملاحظ والملاحظة، الذّات والموضوع، القارئ والمقروء، الكاتب والمكتوب في الوقت نفسه**».[1] وهذا ما وجدناه متمظهراً في حقيقته التي يتطابق فيها السّارد بضمير المتكلّم مع الكاتب الحقيقي (واسيني الأعرج) بملامحه ومهنته وموقعه من الحياة.

فالرّاوي هنا، له مهنته وهي العمل في المكتبة الوطنية الفرنسية للمخطوطات*، وما يجمع بينه وبين الرّوائي، أو ما يعكس أنّه هو الرّوائي في الأصل هو الانشغال بقضية مخطوطة "**ليالي**

[1] – عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، ص 148.

* – ينظر واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص07.

العصفورية"، التي تفرّغ لها على مدار سنة بكاملها، واستعدّ لكتابها، وإعداد بحث لقراءتها تسهيلاً له في البحث.

يطرح الرّوائي على لسان الرّاوي العراقيل التي صادفته في بحثه عن المخطوطة، وأوّلها رفض إدارة "**سوليدير**" المالكة لعقار العصفورية رفضاً باتاً مشروعه في السّماح له ولمساعدته بالتّصوير، على الرّغم من الضّمانات التي قدّمها لمسيّري أملاك العصفورية.[1] وثانيها وهو «**باستثناء السّيناريو المتخيّل من خلال علامات صغيرة خلّفتها الكاتبة، هناك غياب كلّي لنص ليالي العصفورية الذي كتبته مي**».[2] هذه الصّعوبات التي صادفت الرّاوي هي نفسها الصّعوبات التي صادفها الرّوائي في بحثه عن مكان المخطوطة الضّائعة، وما يؤكّد ذلك هو شكره وتقديره الملحق بالمتن النّصي لجميع الذين ساندوه في أماكن بحثه في مختلف البلدان التي زارتها "**مي**" اقتفاء لأثر المخطوطة.

وقد أورد الرّاوي أنّ بحثه في مساره الأوّل كان ناجحاً جدّاً؛ حيث وجد بعض آثار كتاب "**ليالي العصفورية**" في مستشفى "**نيقولا رابيز**" التي قضت فيه "**مي**" فترة استراحتها بعد خروجها من المصحّة العقلية. ويواصل الرّاوي أنّ "**مي**" لم تتوقّف عن كتابة حرائقها حتى بعد مغادرتها العصفورية، وما ساعده في بحثه هو الوثيقة التي خلّفها "**أمين الرّيحاني**"** صديق "**مي**"، فقد كان كتاباً صغيراً بعنوان: "**قصّتي مع مي**" بمثابة دليل على تنقّلات الرّاوي الصّعبة رفقة مساعدته.

يجد القارئ لهذا العمل أنّ الرّاوي يتحدّث بضمير المتكلّم، ويقع في مركز البحث، ويقدّم صوته مباشرة، أو كلماته الّشخصية من دون أن يسمّي الكاتبُ الرّاوي باسمه للقارئ من أوّل الرّواية إلى آخرها، معوّلاً في ذلك على تقنية التّشويق ليستولي على ذهن القارئ؛ بحيث إنّ سيطرة ضمير المتكلّم الذي يظهر مع تولّي الرّاوي القائم بمهمّة السّرد، يشدّ الرّواية إلى منطقة السّيرة الذّاتية، الأمر

[1] – ينظر واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص08.

[2] – المصدر نفسه، ص09.

** – أمين الريحاني: كاتب وشاعر وخطيب ومؤرخ لبناني، ولد عام 1876، وتوفي عام 1940، من أبرز أعماله باللغة العربية: الريحانيات، وملوك العرب، والنكبات، وتاريخ نجد الحديث. ومن أهم مؤلفاته بالإنجليزية: لزوميات المعري، وأنشودة الصوفيين، وحول الشواطئ العربية.

الذي يجعل القارئ يعتقد أنّه سيقرأ رواية سيرية تحكي قصّة المؤلّف، لكن المثير في ذلك أنّها سيرة غيرية على لسان المتناوَل في السّيرة.

تجدر الإشارة إلى أنّ المتتبّع للنّص يدرك أنّ الرّوائي على نحوٍ جليّ قد اهتمّ بإبراز البعد الدّاخلي والفكري لشخصية الرّاوي، يتجلّى ذلك في كثير من الحالات؛ فقد جاء في المتن النّصي أنّ مخطوطة ليالي العصفورية شغلت باله كثيراً، كما نجده يتساءل: «**إذا لم تكن حياة مي جزءا من حياتنا العربية المقهورة، ومطيّة لنكون شركاء في زمن بدأته هي، وجيلها بشجاعة وسط ذكورة متسلّطة، خرّبتها الحروب والهزائم والخيانات المتعاظمة، وأتممنا نحن كلّ بؤسه، بل مددناه أكثر بدل كسره ومنحناه كلّ سبل الاستمرار المتخلّف والمتطرّف فينا**»[1]، ثمّ إنّه يصرّح أنّه لم يحدث له أن أحسّ بآلام امرأة مثلما أحسّ بآلام "**مي**"، لهذا شعر أنّه معني بقوّة بهذه الآلام القاسية.

تدلّ هذه الملفوظات السّردية أنّ الرّوائي وظّف الرّاوي ليتقنّع به، وما يؤكّد ذلك هو عدم تدخّل الرّاوي في المخطوطة التي كُتبت في شكل يوميات أو مذكّرات، سوى أنّه نظّم صفحاتها ورمّم كلماته النّاقصة، وهي بعدد «**1002**»[2] كلمة محتها الدّموع والرّطوبة وهي تكتبها، وما يؤكّد ذلك أيضاً اعتماده الأرقام الإحصائية والمعلومات الحقيقية الموجودة فعلاً في الواقع، فهو «**صوت خفيّ يحمل آراء ومواقف المؤلّف الحقيقي للنّص**»[3]، المتمثّل في "**واسيني الأعرج**".

ج- صوت الشّخصيات: تمثّل الشّخصيات أحد الأصوات التي يقوم عليها أيّ عمل أدبي، والتي تسهم في سيرورته بطريقة تسمح بتداخلها مع الرّاوي والرّوائي، باعتبار الأوّل (الرّاوي) وسيطاً ينوب عن الكاتب نيابة كلّية في سرد الأحداث منذ البداية حتى النّهاية، كما يحدّد المنظور الذي تهدف الرّواية إلى الإيهام إليه، أمّا الثّاني (الرّوائي) فهو مؤلّف الرّواية والأحداث، وينبغي أن يختفي وجوده تماماً في أثناء عملية السّرد.

[1] - واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 12.

[2] - المصدر نفسه، ص25.

[3] - نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية، روايات "الطاهر وطار وواسيني الأعرج" أنموذجا، مقاربة تحليلية تأويلية، مخطوط أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012، ص 170.

في حين «**تمثّل الشّخصية مكوّناً مهمّاً من المكوّنات الفنّية للرّواية، وهي عنصر فاعل في تطوّر الحكي؛ إذ يؤدّي عنصر الشّخصية أدواراً عدّة في بناء الرّواية وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث، ومن خلال مواقفها يمكن تبيين المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للرّواية، فالكثير من أفكار الكاتب ومقاصده ورؤاه ومواقفه من القضايا المتعدّدة تصوّرها الشّخصيات، فهي المسؤولة بدرجة أكبر عن بقية المكوّنات الأخرى عن طريق عرض الأفكار والتّحكّم بخطّ سير الأحداث أو مواجهتها**».[1] وهذا ما نجده مبثوثاً بين سطور هذه الرّواية، خاصّة حينما تضطلع "**مي**" بوصفها أهمّ شخصية في التّعبير عن قضايا أو مواقف واقعية أراد الكاتب تسليط الضّوء عليها، وهي تأثير الحداثة وانعكاساتها على عقليات الشّرقيين، ونظرتهم المنحازة للرّجل على حساب المرأة وموقفه من تهميش المبدع. وبالتّالي، فإنّ الميتاقص زيادةً على اهتمامه بالكتابة فقد اهتمّ بفعل الكتابة الواعية لذاتها التي كثيراً ما تشخّص الواقع وتشرّحه بهدف التّغيير الإيجابي.

تتّخذ «"**مي" من نفسها أنثى، نموذجاً للمرأة المقهورة التي لا تزيد عن كونها "تاء مربوطة" لا غير، أو كائناً تعيساً، تنتهي آماله وأحلامه حلى حواف "تاء مربوطة" المضغوطة الحادّة، وتتأثّث حياته في "تاء التّأنيث" ويتأسّس مصيره في "التّاء" علامة التّجنيس على الأنثى، وتحيل العلامة على المعنى والتّوافق لتأصيل العبث الدّلالي/ الجنسي والقهر الإذلالي للمرأة/الأنثى**»[2]، في ظلّ مجتمع يُعلي راية الذّكورة في كلّ شيء.

أسهمت "**مي**" إلى جانب شخصيات أخرى ثانوية –تتدفّق عبر سطور المدوّنة– في سير حركية السّرد، فقد قدّمت الشّخصيات مجتمعةً عملاً فنّياً محكماً بطرق تقديمها في الإبداعات الرّوائية[3]، وبالعودة إلى المتن النّصي نجد أنّ الرّوائي قدّم شخصياته بطريقة مباشرة. أمّا "**مي**" فقد ذكر

[1] – عبد الرحيم حمدان حمدان: بناء الشخصية الرئيسة في رواية "عمر يظهر في القدس" للروائي "نجيب الكيلاني"، ص 113.

[2] – حفناوي بعلي: جماليات الرواية النسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيل، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2015، ص 264.

[3] – وفق ما وضّحه **حسن بحراوي** كالآتي:

– روائيون يرسمون شخصياتهم لأدق تفاصيلها.

– روائيون يعزفون عن الوصف المظهري.

أدقّ تفاصيلها خاصّة في فترة تواجدها في العصفورية، وقليلاً ما نجده يعتمد الوصف المسند إلى أحد الشّخصيات الأخرى، والتي تتعلّق بالأطبّاء، والممرّضين، وأصدقائها الشّعراء، والكتّاب، وغيرهم ممّن أسهموا في تحديد وتبيين شخصيتها والتّركيز على نفسيتها وذهنيتها المتعبة.

كثيراً ما يستحضر الرّوائي ذاته من خلال **"مي"**، فاستحضار «**الذّات الكاتبة وأخذها بعين الاعتبار في النّص الرّوائي العربي المعاصر، معناه التّفكير داخل إشكالية سياسية وثقافية ترتبط بمجال الكتابة والواقع**»[1]، وهذا فعلاً ما يبرّر اختيار الكاتب للأديبة **"مي زيادة"** دون غيرها من الأديبات، ربّما لدوافع نجهلها، وربّما تحقيقاً لرغبتها في الانصاف. لكن الواضح أنّ الكاتب يشترك معها في فعل الكتابة الإبداعية وارتباطها بالواقع، الذي كثيراً ما ترسمه أعمال الأدباء بصورة أحسن أملاً في التّغيير.

يوجد مقياسان أساسان لتقديم الشّخصية في الرّواية حسب **"فيليب هامون"**، وهما:

«**_ المقياس الكمّي: يتعلّق بكمّية المعلومات حول الشّخصيات السّردية.**

_ المقياس النّوعي: يرتبط بمصادر هذه المعلومات».[2]

أمّا المقياس الكمّي كما ورد في المتن النّصي، فهو كثير وهائل فيما يخصّ شخصية **"مي"** بالمقارنة مع الشّخصيات الأخرى، فقد تمّ تقديم معلومات حقيقية عنها حتى وإن شابها عنصر التّخييل، إلّا أنّها معلومات صريحة ويمكن القول أنّها صحيحة. أمّا عن المقياس النّوعي، فهو مرتبط بالكاتب نفسه وبالشّخصيات الأخرى المشاركة في السّرد، التي قدّمت معلومات عن الشّخصية المحورية **"مي زيادة"** في كثير من مشاهد الرّواية، فها هو الطّبيب **"ميلر"** يصف حالة مي الطّبية ويقيم معها حواراً نصّه:

– روائيون يقدمون شخصياتهم بطريقة مباشرة، ولذلك عندما يخبروننا عن طباعها وأوصافها أو يسندون هذه المهمة لشخصية تخييلية أخرى تعمل على وصفها. ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء . الزمن . الشخصيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2009، ص 223.

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء–الزمن–الشخصيات، ص 276.

[2] – ينظر فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، (دط)، 1999، ص 50.

«_ صحّتك طيّبة، باستثناء تعبك العام وهذا راجع لعدم الأكل بشكل طبيعي.

_ لا آكل لأنّ أهلي يريدون تسميني».[1]

وتذكر الممرّضة **"بلوهارت"** محاضرة **"مي"** التي ألقتها على طلبة الجامعة الأمريكية بعد ظهر الثّلاثاء، 31 أكتوبر1922، في منتدى "ويست هول"، كان عنوانها: **"هو ذا الرّجل"**. كانت عن أمريكا ودورها الحضاري، واكتشاف العالم الجديد والعظيم، ولم تذكر فيها أنّ **"كريستوف كولمبس"** غيّر نظام العالم المستقرّ كلّياً ودفع به نحو مغامرة مازلنا إلى اليوم ندفع ثمنها، وكان وراء تشريد أكثر الشّعوب ترسّخاً بالأرض، الهنود الحمر.* كما أسهمت شخصيات أخرى في تقديم مواصفات ومعلومات عن **"مي"**، مثل **"أمين الرّيحاني"** وبعض الذين آمنوا بها على الرّغم من التّهمة اللّصيقة بها وهي الجنون.

يمكن القول، أنّ الرّوائي بتماهيه مع شخصية الرّاوي والشّخصيات الأخرى الفاعلة في نموّ الحدث السّردي قدّم عملاً فنّيا يعكس قدرة الرّوائي **"واسيني الأعرج"** على تحكّمه في شخصياته والموضوع من جميع جوانبه الفنّية والموضوعاتية، التي يتشابك فيها هو والرّاوي و**"مي زيادة"** بوصفهم عماد هذه الرّواية الذي سيّر أحداثها من البداية حتى النّهاية.

7- الكتابة والالتزام:

يقوم الميتاقص على الكتابة الواعية التي لا تكون كذلك إلّا إذا كانت ملتزمة بقضايا المجتمع ومشاكله، انطلاقاً من كون الإنسان ابن بيئته يتأثّر بها ويؤثّر فيها، محاولاً معالجة بعض المسائل المتعلّقة بالواقع، الذي يُعدّ «**مصدر الكتابة، والكاتب يكتب بهدف تغيير الواقع أساساً**».[2] وبالتّالي، فإنّ الكتابة الواعية بالمجتمع وبالواقع ككلّ من جميع جوانبه هي كتابة واعية.

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 56.

* – ينظر المصدر نفسه، ص 60.

[2] – محمد عبيد الله: شعرية السرد ومبدأ التذويت، الملتقى الدولي حول السرديات، ص 99.

ارتبط الالتزام بالاشتراكية التي ربطت المبدع بمجتمعه والدّفاع عنه وعن قضاياه، كون الواقعية الاشتراكية قسّمت المجتمع إلى بنيتين: بنية مادية وبنية فكرية، ولهذا فإنّ **"كارل ماركس"** ربط الأدب بالعمل؛ أي ربطه بالطّبقة الكادحة، فعلى الأديب أن يتولّى قضايا هذه الطّبقة ويلتزم بها.

ولذلك، ربط **"كارل ماركس"** الالتزام بالأدب وحده دون سائر الفنون الأخرى، وأبعد الفنون كالرّسم والموسيقى عن دائرته، وفي ذلك يقول: «**كلّا، لا نريد للرّسم ولا للنّحت والموسيقا أن تكون ملتزمة أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب والالتزام**».[1] حسب هذا القول، يرى **"كارل ماركس"** أنّ كلّ ما هو خارج عن الأدب أو النّثر بصف خاصّة يُستبعد أن يكون ملتزماً، وحتى الشّعر لا يُحمّله مسؤولية ذلك؛ إذ أنّ النّثر وحده مسؤول وعليه أن يواكب الأمّة بتطوّراتها، فهو «**في جوهره نفعي**»[2]؛ أي ذو فائدة ويرجع بالنّفع على أمّة ذلك الكاتب؛ بحيث يحفظ تراثها من الضّياع وكلّ معارفها، ويسجّل الحياة بأكملها في مختلف نواحيها، بخيرها وشرّها.

في حين يتنافى مذهب الفنّ للفنّ مع الالتزام؛ إذ يرى أصحابه أنّ غاية الفنّ هي الفنّ، وليست أيّة غاية أخرى، لا سياسية، ولا دينية، ولا ثقافية، ولا تاريخية، ولا حتى اجتماعية. الأدب فقط وسيلة وغاية في حدّ ذاته، ولا يرتبط بأيّة مسؤولية خارج نطاق الفن، ولا يلتزم بأيّة قضية. لكن لا يمكن للأدب الذي يعتمد الكلمة مادّةً له أن يلتزم بهموم المجتمع وأفراده ومسائله الكبرى، فهدف الالتزام حقيقة يكمن في الكشف عن الواقع بجديّة تامّة، مع محاولة تغييره بما يوافق أفعال الخير ونشر العدل عن طريق الكلمة التي تُتداول بين النّاس.

وبالعودة إلى المتن النّصي، نجد أنّ **"واسيني الأعرج"** كان ملتزماً في قضيته التي يدافع فيها عن **"مي زيادة"** من خلال قضية: الطّمع والجشع، وقضية الجنون والدّفاع عنها، وقضية انصافها بصفتها امرأة مثقّفة لها مكانتها الأدبية في السّاحة الثّقافية في ظلّ الانحياز للرّجل، وقضية الظّلم الاجتماعي الذي تعرّضت له من طرف أهلها وأصدقائها.

[1] – جان بول سارتر: ما الأدب؟، ص 09.

[2] – المرجع نفسه، ص 20.

والمعايير التي جعلتنا نقرّ بأنّه كان ملتزماً في كتابته، هي أنّ كتابته كانت صادقة، تحدّثت عن الواقع الذي يعيشه الأديب بصفة عامّة، والظّروف التي تحيط به وتؤثّر على حالته النّفسية، وحتى على قلمه الذي جعله مقيّداً بهذا الواقع. ولا يعني التّقييد هنا الحدّ من إبداع الأديب، وإنّما الالتزام بالواقع من خلال مبادرة إيجابية حرّة من ذاته المبدعة، ولا يضغط في ذلك عليه أيّ عاملٍ خارجي إكراهاً وقوّةً، بل إيماناً منه إذا ما ارتبط «**الالتزام بالعقيدة، وخاصّة إذا انبثق من الإيمان الصّادق، وعلى هذا الأساس يُعدّ الفكر الملتزم فكراً موضوعياً في حدّ ذاته يقوم على الاختيار لا التّخيير، وعلى الحرّية لا التّقييد، وعلى المطلق لا الإجبار**»[1]، على أمل التّغيير الإيجابي والمفيد. وبالتّالي فالالتزام «**يعتمد على حرّية الاختيار، فالأديب يعبّر عن واقع مواطنيه وأحوالهم وظروفهم ومواقفهم لكن بطريقة مطلقة دون تقييد**».[2] تلك المواقف تعبّر عن إيمانهم الصّادق اتّجاه ذلك الواقع.

وبما أنّ "**واسيني الأعرج**" يعدّ من ألسنة الأمّة النّاطقة المعبّرة عن الواقع الذي تعيشه، متّخذاً من القضايا الإنسانية، والسيّاسية، والاجتماعية، والفكرية، والمشاركة الواعية في مضامينها بصدق وإخلاص ووضوح، فإنّه عبّر بصدق عن موقفه الحرّ اتّجاه "**مي زيادة**"، خاصّة وأنّها عانت كثيراً من الظّلم المسلّط عليها مادياً ومعنوياً، انطلاقاً من تبنّي همومها ومشاكلها.

عالج "**واسيني الأعرج**" قضية الجشع والطّمع من خلال قصّة "**مي**"، التي سبّبها أقاربها الذين اتّهموها بُهتاناً بالجنون ليستولوا على أموالها، وهذا ما نجده حاضراً كشاهد في الرّواية، حين قالت: «**رفضت تناول الدّواء لأيّام متتالية، فقط لأثبت لهم أنّ عقلي سليم، وأنّي امرأة طبيعية، وأنّ ما يحدث ليس جنوناً ولكنّه شيء آخر اسمه طمع العائلة، بؤسها، لم يكن أحد قادراً على فهم ذلك**».[3]

نلمس من خلال هذا الملفوظ السّردي، أنّ طمع الأقارب يبرّر لهم أفعالهم الدّنيئة في حقّ من يقربونهم وهم أولى بالمعروف، ذلك ما يتّضح بصورة جليّة مع ما فعله أقارب "**مي**" معها حين توفّ

[1] – هاجر العرباوي: موقف الالتزام والالزام من الأدب، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، موقع: www.diae.net، ص 03.

[2] – المرجع نفسه، ص 04.

[3] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 63.

والديها، فقد كانت وحيدة ولا يمكن أن تواجههم جميعاً، خاصّة أنّ من دبّر لها المكيدة هو الرّجل الذي أحبّته واعتبرته سنداً لها، فاستغلّ ذلك وجعلها توقّع له على أملاكها في شكل توكيل، كي لا يتمّ الاحتيال عليها، إلّا أنّه كان أوّل المحتالين والغادرين بها، وها هي تروي للمرّضة "**بلوهارت** عن كيفية الإيقاع والغدر بها من قبل "**جوزيف**"، ونصّ ذلك:

«قال لي: تعالي يا مي. الكلّ ينتظرك هناك، في بيروت. الأهل لا ينامون. يتناوبون على انتظارك.. أنت متعبة ويجب أن ترتاحي. لا يمكن لأهل زيادة أن يتخلّوا عن ابنتهم.

قلت له يومها بلا خجل ولا حساب لردّة فعله: الذين تعوّدوا على انتظاري ماتوا. والأحياء نسوني. ومن بقي منهم ينتظر موتي لينقضّ على جثّتي».[1]

وتواصل حديثها مع "**بلوهارت**" تسرد ردّة فعله من إجابتها قائلة:

«كان أنيقاً كعادته، أخذني من يدي، وسحبني نحوه كمن يتدرّب على رقصة تانغو. شعرت بضعف ما يسري في كلّ مفاصلي. تساءلت في لحظة الدّوار: هل ضيّعتِ البوصلة يا مي؟ أجبته، بالكاد أنطق الكلمات مقطّعة... وقّعت لك على ما اشتهيت من التّوكيلات. ووضعت كلّي بين يديك. اتركني الآن أعود إلى قلبي وروحي وعقلي».[2]

والتزم الرّوائي بقضية الثّقافة وموضع "**مي زيادة**" منها، كونها امرأة لم تحظَ بالمنزلة التي من المفروض أن تحظى بها على الصّعيد الثّقافي، فلم تنفعها لا ثقافتها ولا أدبها في النّجاة من الّطمع والكراهية التي أكنّها لها أهلها. فعلى الرّغم من كلّ ذلك، تخلّى عنها الجميع وحتى من ظنّتهم أصدقاء لها ممّن كان يحضر ويجتمع في صالونها الأدبي من أدباء ومثقّفين في مختلف الميادين، وحتى "**جوزيف**" ملاذها وسندها الذي طالما اتّكأت عليه في محنتها، كلّ ذلك تستسرخ به "**مي**" داخلها عبثاً؛ حيث تقول: «**هل حقيقة جاء جوزيف ليساعدني في مصيبتي؟ أم أنّه هرع ليكتشف أعمالي؟ ويقف على سرائر مصالحي وشؤوني فيستولي على كلّ شيء في حياتي؟ غبيّة أنا إن ظننت أنّي امرأة فوق أيّ شبهة، وأنّي أصبحت فوق الصّغائر. في النّهاية لست إلّا امرأة صغيرة. سقط متاع أمام**

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 61.

[2] – المصدر نفسه، ص 61.

ذكورة متجبّرة وقوانينها. في ما نفعتني ثقافتي في عفن الطّمع والكراهية؟ لا شيء. ماذا يعني أن تكون مثقّفاً في مجتمع يشرب التّخلّف في كلّ ثانية، ويأكل نفسه بلا توقّف؟»[1]

كان **"واسيني الأعرج"** ملتزماً في الإشارة لهذه النّقطة، فقد كان واعياً في كتابته التي تدخل ضمن الكتابة الميتاقصّية التي تهتمّ بمشاكل الكتابة وهمومها، وبما أنّ الثّقافة أحد مشاكلها فقد تناولها في شكلٍ ملتزم، ولهذا عُدّت كتابته دعوة موجّهة من حرّيته إلى حرّية القارئ لتتحوّل بذلك إلى مسؤولية، ويرمي من خلال ذلك إلى «**إيصال ما لا يمكن إيصاله (الكينونة –في– العالم المعيش)**»[2]، انطلاقاً من كونه أديباً يمارس فنّ النّثر في كلامه، «**فمادّته بطبيعتها ذات دلالة: أي أنّ الكلمات قبل كلّ شيء ليست بأشياء، بل هي ذات دلالة على الأشياء. فليست المسألة الأولى في الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أو لا تروق في ذاتها، ولكن معرفة ما إذا كانت تدلّ أو لا تدلّ دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ**».[3] والمبدأ عند الكاتب في الرّواية هو إقامة الحقّ والعدل وإنصاف **"مي"** وإخراجها من دائرة التّهمة (الجنون). وبذلك «**كان الكاتب الملتزم، خارج الأثر الأدبي، وداخله في نفس الوقت أو بمعنى آخر، هو يلاحظ التّجربة المعيشة من الخارج، ومنغمر في الحياة وفي تجاربها أيضاً، هو مثقّف بالماهية والجوهر، وليس على نحوٍ عارض، مثل غيره من المثقّفين الآخرين**».[4] وهذا ما نستشفّه صراحة في المتن النّصي، فـ**"واسيني الأعرج"** كاتب مثقّف بحقّ، يوظّف معارفه الخاصّة ومكتسباته في نصّه، وكيف لا؟ وهو رائد الرّواية الجزائرية والعربية، ناهيك عن دراساته وبحوثه في مجال النّقد الأكاديمي، وبهذا يصحّ أن يُقال عنه أنّه كاتب مثقّف وملتزم.

يتناول الأدب الملتزم العديد من القضايا الإنسانية بصفة عامّة، ومن أكثر مواضيعه تناول «**مشكلة الحرّية من حيث الشّكل والمضمون**»[5]، والحرّية التي يتحدّث عنها الرّوائي هنا هي حرّية

---

[1] – المصدر السابق، ص 53.

[2] – رمضان الصباغ: الالتزام في الأدب والفن بين سارتر والماركسية، موقع الحوار المتمدن، العدد 1424، العراق، 08/ 01/ 2006، http://www.ahewar.org، ص 13.

[3] – جان بول سارتر: ما الأدب؟، ص 20.

[4] – رمضان الصباغ: الالتزام في الأدب والفن بين سارتر والماركسية، ص 13.

[5] – هاجر العرباوي: موقف الالتزام والالزام من الأدب، ص05

الفكر قبل حرّية الأرض أو الجسم، مثّلتها **"مي"** حين نادت بالانفتاح على الآخر، وهو الغرب والاستفادة منه لا على سبيل التّقليد والتّبعية، وهذا ما جاء في المتن الرّوائي ونصّه: «**حاولتُ أن أنقل غرباً حيوياً ومفيداً وعقلانياً، نحو بيوتنا ونسائنا، لكنّي أدركتُ أنّ المسافات الضّوئية لا تسدّ بقرار أو برغبة، المرأة التي فتحت عينيها على الاستعباد، ستبدو لها الحرّية جريمة في حقّها. والرّجل الذي رضع القوّة والجبروت وسلطان الذّكورة، في ثديي أمّه، لا يمكنه أن يكون حرّاً إلاّ بكسر قيد قرون الظّلام التي يجرّها وراءه، دون أن يراها**».[1]

يُفهم من خلال هذا الملفوظ السّردي، أنّ الحرّية التي نادت بها **"مي"** تتجاوز الانفتاح والتّثاقف مع الغرب، بل تكسر الأغلال التي تقيّد المرأة المشرقية، وتكسر الصّمت الذي تعيشه تحت فوضى الرّجل الصّاخبة التي ترفع علم الرّجولة السّخيف حسب تعبير **"مي"**.

يورد الرّاوي في ذات السّياق نصّاً حوارياً بين **"مي"** والممرّضة **"سوزي"**، تتحدّثان فيه عن دور **"مي"** في محاولة إسماع صوت المرأة والمناداة بحرّيتها، ومضمون ذلك: «... **هل نسيت جهودك تجاه المرأة وحرّيتها التي اعتنقتها بحماس؟ واعتنقتها العشرات مثلي، من الشّباب والشّابات**».[2]

زيادة عن ذلك، كان **"واسيني الأعرج"** ملتزماً اتّجاه انعكاسات الحداثة ومخلّفاتها ذات الأثر البالغ خاصّة فيما يتعلّق بالمثقّفين الذين حملوا خطابات نخبوية، لم تكن ذات فاعلية تذكر في المجتمع، ما يهمّهم فيها البهرجية، وحبّ الظّهور دون تقديم أيّ خدمة إنسانية ذات منفعة تعود عليهم وعلى أفراد مجتمعهم بالمصلحة والفائدة؛ حيث كان على الكاتب الملتزم أن يدرك «**أنّ الكلام عمل، ويعلم أنّ الكشف نوع من التّغيير، وأنّ لا يُستطاع الكشف عن شيء إلّا حين يقصد إلى تغييره، ولكن تخلّى عن ذلك الحلم المتعذّر التّحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيّز فيها**».[3]

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 192.

[2] – المصدر نفسه، ص 98.

[3] – المصدر نفسه، ص 188.

أمّا عن أكبر دليل على أنّ الكاتب كان ملتزماً في عمله هذا، هو حديثه عن المحاضرة التي ألقتها الكاتبة **"مي"** في "الويست هول"، والتي كان عنوانها: «**رسالة الكاتب في الوطن العربي**»[1]، وهذا ما يؤكّد التزامه بالمجتمع من خلال الكتابة التي كانت السّلاح الوحيد في يد **"مي"**، حاربت به أعداءها وانتصرت عليهم. ومن النّصوص التي تُوضّح رسالة الأديب في المتن الرّوائي، نذكر:

«**رسالة الأديب تعلّمنا كيف نخلق حضارة أدبية، إذ بها لا بغيرها، تقاس مواهبنا، ويُسبر غور طبيعتنا، وهي التي تبثّ وجودنا وتنطق بلساننا مترجمة عن مبلغ الإنسانية فينا**».[2]

«**رسالة الأديب تعلّمنا ألاّ نخشى كارثة، ولا نتهيّب مغامرة...**».[3]

«**رسالة الأديب تعلّمنا كيف نفهم كلّ شيء، ونستفيد من كلّ شيء باحثين عن الصّواب والكمال خلال كلّ نقص وكلّ زلل، نازعين إلى الجمال الحسّي والأدبي حيال كلّ دمامة خلقية وخلقية ...**».[4]

«**نحتاج إلى الأديب يأخذ منّا ويعطينا، فيرسل صوته أريباً، رصيناً، مسيطراً أخّاذاً.. ونحتاج إلى رسالة الأديب قويمة، غنيّة، عنيدة، ملهمة لتوقف قوميتنا في مكانها المشروع، في معرض القوميات بميدان العمران العظيم**».[5]

تشير هذه الملفوظات إلى المهمّة التي ينهض بها الأديب الملتزم اتّجاه مجتمعه ووطنه وقوميته وغيرها ممّا يتعلّق به وبواقعه، وما يمكن أن يؤثّر فيه وفي مبادئه وقيمه الرّاسخة، وبما أنّ «**الالتزام أن يكون الأدب رسالة يستوحيها الأديب عن فكره وأحاسيسه ومشاعره [...] كي يحقّق هذه الرّسالة بمعيارٍ فنّي صادق لا يخرج عن دائرة تألّقه وإبداعه**».[6] فإنّ الأديب هو المسؤول الأوّل عنه، وهو القادر على التّغيير من خلال كلماته المؤثّرة في القارئ والتي تأخذ نصيباً من اهتمامه.

---

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 188.

[2] – المصدر نفسه، ص 191.

[3] – المصدر نفسه، ص 192.

[4] – المصدر نفسه، ص 192.

[5] – المصدر نفسه، ص 192.

[6] – حامد كاظم: الالتزام في القصيدة العربية، كلية التربية الأساسية، جامعة واسط، العراق، (دت)، نسخة ورقية، ص 01.

يمكن القول من خلال ما سبق أنّ **"واسيني الأعرج"** كان ملتزماً، تقوم كتابته «**بمعانقة قضايا الإنسان ومصيره، وتعرّي جميع أشكال تكبيل حرّيته، وتكشف كلّ أوجه وآليات المسّ بكرامته**»[1]، معتمداً في ذلك لغته التي من خلالها يتمكّن من جذب القارئ والاستحواذ على تفكيره. وبالتّالي، التّأثير فيه وحمله على التّفكير فيما يطرحه، وبذلك يمكنه التّغيير، ومحاولة إصلاح الوضع.

8– الثّقافة الشّرقية، وجدلية الذّكورة/الأنوثة:

شكّلت مسألة المرأة وصورتها وعلاقتها بالرّجل والمجتمع موضوعاً مهمّاً في أغلب الرّوايات خاصّة في المشرق العربي التي تحدّ نظرته من ثقافتها وفكرها ورؤاها المنفتحة، فهو مجتمع يعترف بالرّجل وينكر المرأة ودورها الثّقافي وما يمكن أن تمنحه في ساحة الفكر والثّقافة.

تسعى المرأة اليوم وحتى بعض الرّجال الذين يؤمنون بطاقاتها الفكرية إلى إسماع صوتها وإقامة العدل بينها وبين الرّجل خاصّة في المجال الثّقافي، ولهذا قامت حركات نسوية «**بنضال لإكساب المرأة المساواة في دنيا الثّقافة الذي يسيطر عليه الرّجل**»[2]، لتعبّر بحرّية كما يعبّر بها الرّجل على حاجاته وأفكاره ومواقفه ورؤاه، باعتبارها عنصراً مهمّاً في المجتمع وفاعلاً أساساً في الحياة الثّقافية. فمثّلت صورة المثقّف في الكتابة الذي يعاني التّهميش وسطوة الذّكورة في «**مجتمع يقبل المرأة ويرفضها، وفي رفضه ينكر عليها ذاتيتها وتفرّدها واختلافها، الأمر الذي يؤثّر في مكانة المرأة لصالح تثبيت مكانة الرّجل، وواضح ما في هذا الموقف من التّناقض والازدواجية والتّعارض مع منطق يفترض التّساوي في الواجبات ويغضّ الطّرف عن الحقوق**»[3]؛ بحيث يمنح الأولوية للرّجل وفي كلّ شيء حتى في أبسط حقوق المرأة وهو التّعبير عن مشاعرها، وطموحاتها، ومواقفها، ورفضها، وتمزّقها، وآمالها...

---

[1] – حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، الفضاء–الزمن–الشخصية، ص 289.

[2] – رياض القرشي: النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للدراسات والنشر، اليمن، ط1، 2008، ص 62.

[3] – فاطمة مختاري: الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف... وعلامات التحول (مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر)، مخطوط رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، تخصص أدب حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2014، ص 02.

وإذا كان العنف قد مُورس على المرأة منذ القدم، فإنّه لا يزال يُمارس على فكرها ويشلّ حركتها، لذلك لجأت إلى تكتّلات تعتقد «**بأنّ المرأة على قدم المساواة – لا لأيّ سبب سوى كونها أنّها امرأة – في المجتمع الذي ينظّم شؤونه ويحدّد أولياته حسب رؤية الرّجل واهتماماته**».[1] انطلاقاً من السّلطة الممنوحة له من منظور المجتمع الأبوي الذي يلغي كلّ اعتبار أنثوي، ويمنح له الحقّ في ممارسة أدنى حقوقه، فجاءت النّسوية كتيّار واعي للمطالبة بحقوق المرأة، والنّسوية بصفتها وعي هي «**الإدراك الواعي المؤسّس على الحقائق (المباشرة وغير المباشرة)، هذا الإدراك الواعي يوضّح أنّ الظّلم والتّفرقة الواقعين على النّساء ليس مجرّد صدفة تاريخية ولا مشكلة ثقافية أو جغرافية أو قضية مرتبطة فقط بالفقر والجهل، بل وعلى الرّغم من أهمّية تلك الأسباب ، ولكن هي مرتبطة أيضاً بحزمة معقّدة من العوامل المباشرة وغير المباشرة والتي تقع على النّساء وحدهنّ ويعاني من أثرها المجتمع بالكامل**»[2]؛ لأنّ المرأة أساس المجتمع، فإذا كانت تعاني كبتاً أو اضطهاداً سينعكس ذلك بصورة جلّية في أسرتها. وبالتّالي، يعمّ تأثيرها ويمتدّ إلى المجتمع ككلّ.

أوجد "**كارل يونغ/ Young**"في نفس السّياق النّفسي، نظريته النّفسية التي تجعل موجّهات السّلوك الإنساني تقوم على:

«**– الأيروس: (مبدأ التّرابطية) (الأنثوي).**

– اللّوجوس: (مبدأ الاهتمام الموضوعي) (الذّكوري)»[3]

وجعل صفات كلّ منهما كالآتي[4]:

[1] – رياض القرشي: النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، ص 62.

[2] – هند محمود وشيماء طنطاوي: نظرة للدراسات النسوية، مصر، ط1، مارس 2016، موقع: Info@nazra.org، ص 13.

[3] – رياض القرشي: النسوية قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، ص 140.

[4] – المرجع نفسه، ص 141.

الأيروس الأنثوي	اللّوجوس الذّكوري
العاطفة	العقل
الجمالية	التّفكير الواضح
الرّوحانية	الفاعلية
التّوق إلى التّرابط	التّعقّل رفيع المستوى
التّوق إلى التّواصل	حلّ المشاكل
الخوض في غمرة الأشياء والنّاس للوصول إليها	التّمييز وإصدار الحكم
التّماس معها	الاستبصار والتّجريد
الارتباط بها	الحقيقة واللّاشخصية
الاستغراق في خضمّها	الموضوعية

نلحظ من خلال هذا الجدول الفروقات الواضحة بين المرأة والرّجل نفسياً، ومن ذلك جاءت الاختلافات والفروقات بينهما في مجالات أخرى، فهذه الاختلافات النّفسية مهّدت لاختلافات أخرى، يستند عليها المجتمع كدليل ضدّ المرأة، مثلاً المرأة تعتمد على عاطفتها أكثر من عقلها، ولذلك حرمها المجتمع من ممارسة عدّة أعمال كان من المفروض على الإنسان فيها أن يتخلّى عن عاطفته، ويتجرّد من ميولاته الذّاتية، كمهنة القضاء مثلا، التي تتطلّب حزماً وصرامةً وموضوعية تامّة، في حين أنّ الرّجل يعتمد عقله بوضوح تامّ، لذلك تمّ تقديمه عليها في العديد من المجالات انطلاقاً من هذا الفرق.

سعت المرأة للخروج من الدّائرة الضّيقة التي فرضها المجتمع عليها، ومن الحصار خاصّة في المجال الثّقافي، فعملت إلى كسر ذلك الحصار وفكّه من خلال اللّجوء إلى عالم الكتابة، لتتحرّر من قيود الصّمت الذي كانت تعيشه؛ بحيث إنّها «**حين تقتحم مجال الكتابة فإنّها بفعلها هذا تُغيّر**

سؤال هويتها من موضوع إلى فاعل ومن تابعة إلى منتجة»[1]، متجاوزةً وضعيتها المهمّشة والمقصية إلى وضعية يُسمَع فيها صوتها وتُقبل آراؤها وتتجلّى قناعاتها، من خلال أكثر الأشكال الأدبية بروزاً وهي الرّواية بوصفها خطاباً يتجاوز الواقع وينطلق منه وينتهي إليه، فتُوصل المرأة المثقّفة أفكارها من خلالها وتُظهر السّلطة في صورتها الحقيقية. فالثّقافة هنا بمثابة «**عامل تحوّل أساسي في وجود المرأة الذّاتي والاجتماعي؛ بحيث مكّنها من إسماع صوتها، والدّفاع عن حقوقها، وهذا ما رفضه الرّجل**»[2]؛ لأنّ المرأة المثقّفة في نظره امرأة متمرّدة خارجة عن الأطر التي وضعها المجتمع، لها آراؤها التي تسعى للتّحرّر من المألوف المتعارف عليه اجتماعيا، ممّا يسمح لها بالدّخول إلى عالم الرّجل ومنافسته فكراً وثقافة وهذا ما لا يرضاه الرّجل الشّرقي، فهو يرى نفسه دائماً في الطّليعة، هو السّيد وهو الآمر النّاهي، منه تبدأ الأمور وإليه تنتهي، فتركيبته النّفسية والذّهنية لا تسمح له أن يقبل المنافسة من جنس يراه أقلّ منه. وبالتّالي، فهو المسيطر والمتميّز، وهو الذي تخضع له الأنثى وتتبعه، وهذا ما نصادفه في العمل الأدبي الذي بين أيدينا، والذي يثبت تعقّد المجتمع الشّرقي من المرأة المثقّفة.

تؤكّد تجربة "**واسيني الأعرج**" في هذا المجال تهميش المرأة المثقّفة وتبعيتها للرّجل، فهو يرى في شخصية "**مي زيادة**" النّموذج المتمرّد على تقاليد المجتمع، فتعاني الذّلّ الاجتماعي والوحدة، وهذا ما نلمسه حقيقة بين طيّات الرّواية، فكثيراً ما لاقت "**مي**" وذاقت من ويلات المجتمع وأفكاره البالية اتّجاهها بصفتها امرأة نموذجاً، يُحتذى بها في مجال الأدب وفي الثّقافة ككلّ. فنرى الرّوائي يعمد إلى تبيين العلاقة التي تربط المرأة بالكتابة التي ترى فيها النّور والخلاص، فهي «**مجنونة بوهم اسمه الكتابة**»[3]، وكثيراً ما لجأت إليها من غير هوادة لتثبت وجودها ومكانتها ككاتبة متميّزة ومثقّفة متفرّدة، كغيرها من الرّوائيات المثقّفات العربيات اللّاتي لهنّ صدىً واسعاً في عالم الثّقافة اليوم، أمثال:

---

[1] – سامية داودي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، مخطوط أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، (دت)، ص 159.

[2] – فاطمة مختاري: الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف... وعلامات التحول (مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر)، ص 73.

[3] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 58.

غادة السّمان، وليلى عسيران، وأحلام مستغانمي، وهيفاء البيطار، وحنان الشّيخ... وغيرهنّ ممّن سعين إلى الاهتمام بالكتابة، لمواجهة الطّريق المسدود الذي قامت بهندسته الثّقافة الذّكورية السّائدة، التي لم تسمح للمرأة بإبراز كينونتها، ولا السّماح لها في التّعبير عن وعيها بذاتها، وبالكتابة وبالمجتمع ككلّ، وممارسة حرّيتها في تعاطي ثقافتها. وبالتّالي، كانت للكتابة –بوصفها أحد هواجس الميتاقصّ الذي يهتمّ كثيراً بالإبداع وبالسّرد– وظيفة فكّ القيود التي فرضتها الذّكورة الشّرقية وتحريرها، فكانت الكتابة عند المرأة المثّقفة بمثابة «**عامل رئيس في جعلها أكثر تحرّراً من النّساء الأخريات، فهي عن طريق الكتابة امتلكت قوّة التّعبير عن نفسها بحرّية نسبية، كما قدّمت رؤية مختلفة عن رؤية الرّجل للحياة والكون، رؤية مشبعة بالتّوق إلى الحرّية الكاملة، وبناء عالمها الاجتماعي المتعادل مع الرّجل**».[1]

عبّر "**واسيني الأعرج**" في ذات السّياق عن نظرته ونظرة "**مي زيادة**" من الثّقافة الشّرقية النّاتجة عن العقد الذّكورية التي «**لم تمحها للأسف لا الحداثة ولا للفكر التّقليدي**»[2] في العديد من المواضع من روايته، فها هو يُشيد على لسان مساعدة الرّاوي "**روز خليل**" بشجاعة "**مي**" «**في مجتمع ذكوري، متخلّف، مصاب بالمازوشية الذّكورية في أدنى درجاتها البدائية، وفي عزّ حربين عالميتين مدمّرتين لدواخل النّاس قبل خارجهم**».[3] فكثيراً ما شعرت المرأة الكاتبة من خلال جنسيتها المستلبة أنّها بحاجة إلى أن تواجه المجتمع وتحارب ذكوريته، وتبيّن تمرّدها، لتعلن بعد ذلك عن هويتها وذاتيتها في مواجهة محيطها الذي يترصّد حرّيتها خاصّة المرتبطة بالعمل والإنتاج الذّكوريين.

ثمّ إنّ الشّرقي لا يتغيّر بسهولة، وهذا راجع للازدواجية الكبيرة التي يعرفها الشّرق، وغالباً ما تكون «**رهينة ثقافة فيها الكثير من النّفاق والخوف من كلّ ما هو جديد، هو حداثي ومنفتح على الحياة. ولكن في الوقت نفسه يحافظ على رجل الدّين الخفيّ، يتحكّم في كلّ حياته**».[4]

---

[1] – فاطمة مختاري: الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف... وعلامات التحول (مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر)، ص 66.

[2] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 11.

[3] – المصدر نفسه، ص 12.

[4] – المصدر نفسه، ص 73.

هذه النّظرة التي تقول بتحكّم رجل الدّين الخفيّ في حياة الرّجل، مردّها إلى أنّ الكاتب منفلت أصلاً من تعاليم الدّين، مثله مثل **"رشيد بوجدرة"** الذي صرّح بإلحاده وانفلاته من القوانين التي سنّها الشّرع، فلا يتحكّم فيه شيء.

ويواصل **"واسيني الأعرج"** حديثة عن الثّقافة الشّرقية على ألسنة شخصياته، وهذه المرّة على لسان الشّخصية المحورية **"مي"**؛ حيث تقول: «**في النّهاية لست إلّا امرأة صغيرة، سقط متاع أمام ذكورة متجبّرة وقوانينها. في ما نفعتي ثقافتي في عمق عفن الطّمع والكراهية؟ لا شيء. ماذا يعني أن تكون مثقّفاً في مجتمع يشرب التّخلّف في كلّ ثانية، ويأكل نفسه بلا توقّف؟**»[1] تصرّح **"مي زيادة"** بأنّ ثقافتها لم تنفعها في ممارسة حقّها كأنثى، نتيجة هيمنة الذّكورة في مجال الإبداع، والذي حال بين المرأة المثقّفة وتمثّلاتها الذّاتية.

يبدأ الرّوائي في البعد الميتاقصّي للرّواية بطرح تجربة لامرأة مستخدماً ضمير المتكلّم، ليوهم القارئ بأنّه أمام رواية ذاتية الطّابع، قريبة من السّير ذاتي، ثمّ يوقن أنّ المتحدّث هو امرأة باسم **"مي"** تعرض تجربة حياتها من خلال مذكّرات، تركّز فيها على المونولوج ومناجاة النّفس، مسلّطة الضّوء على وضعية المثقّف في المجتمع العربي الذي يشهد «**وضعية باهتة يتجاذبه فيه منطق الاعتراف والاقصاء في علاقته بالمجتمع والسّلطة [...] فكثيراً ما وجد المثقّف نفسه أما خيارين صعبين، فإمّا أن يكون منخرطاً فيغدو عضواً ينطق برموز القوّة وإمّا أن يدخل في علائق صراعية ضدّ الهيمنة من أجل نشدان الحرّية والعدل والتّغيير**».[2] ولذلك تمرّد الكثير منهم مثلما فعلته الكاتبة **"مي زيادة"**، التي أرادت أن تكسر حواجز الصّمت التي يُقيمها المجتمع الشّرقي ضدّ المرأة المثقّفة، وهذا ما عبّرت عنه في الرّواية قائلة: «**منذ البداية أدركت أنّ صراعي سيكون كبيراً مع رجال شاخوا قبل أن يكتبوا. ولدوا مخرّبي الأدمغة في غمار حداثة أكبر منهم؛ لأنّهم رفضوا كسر كلّ معوّقاتهم الدّاخلية. كلّهم بلا استثناء، صنّاع الحداثة، كلّما تعلّق الأمر بامرأة مزّقت الشّرنقة مقابل ثمن**

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 53.

[2] – سامية داودي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، ص 154.

غالٍ دفعته من أعصابها وراحتها، أخرجوا سكاكينهم. أزمة الحداثة العربية امرأة. هزيمة الخروج من التّخلّف، امرأة أيضاً. حتى أسمائي المستعارة لم تمنعني من التّخفّي منهم».[1]

يُفهم من خلال هذا النّص الميتاقصّي الذي أوردته **"مي"**، أنّه على المرأة المثقّفة أن تدفع الثّمن مقابل الاعتراف بها، فقد كان دخولها في «**العالم الرّوائي في البدايات محدوداً وضيّقاً، وذلك نتيجة الظّروف الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تُحاصر المرأة من كلّ جهة، مكبّلة إياها بأقسى أنواع القيود وأصعبها معالجة، ولا سيّما أنّها تعيش في مجتمع متسلّط، لكنّها بدخولها مجال التّعليم أُتيحت لها فرصة المساهمة والحضور الفعلي في مختلف المجالات بما فيها مجال الكتابة التي كانت حكراً على الرّجل، لا تتجرّأ المرأة على تداولها أو حتى الاقتراب منها**».[2] ولذلك لجأت الكاتبة إلى التّخفّي من خلال الكتابة باسمٍ مستعار **"إيزيس كوبيا"**، متّخذة منه قناعاً للتّمكّن من الكتابة وممارسة حقّها الثّقافي، مثل حقّ الرّجل في الكتابة والتّعبير وإبداء رأيه في الشّؤون الاجتماعية والسّياسية والفنّية وغيرها.

انطلاقاً من لعبة التّخفّي والبداية الفعلية لممارسة فعل الكتابة، مرّ تاريخ المرأة الكاتبة بثلاث مراحل، هي:[3]

«– مرحلة الصّمت التي شهدت غياب كلّ احتمالات العلاقة بين المرأة والكتابة.

– مرحلة الحكاية وفيها كانت المرأة تتحايل على الصّمت لتنتج الحكاية.

– مرحلة الكتابة التي تمّ فيها اختراق مبدأ احتكار الكلمة من قبل الرّجال».

ويستمرّ **"واسيني الأعرج"** مواصلاً حديثه عن الثّقافة الشّرقية؛ حيث نجد حواراً بين **"مي"** وزوجة **"سلامة موسى"** السّيدة **"أسماء عيد"**، ونصّ ذلك:

---

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص138.

[2] – فاطمة مختاري: الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف... وعلامات التحول (مقاربة تحليلية في خصوصية الخطاب الروائي النسائي العربي المعاصر)، ص03.

[3] – سامية داودي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، ص159.

«– محنتك ستتوقّف. فارس سيقوم بكلّ شيء. متأكّدة من ذلك.

– هذا ما كنت أنتظره يا سيّدتي. أتساءل أحياناً في خلوتي: أهذه هي المكافأة التي أعدّتها لي المرأة الشّرقية بعد جهادٍ طويل من أجلها؟ أهذا ما تلقاه الأديبة في الشّرق؟»[1]

تتساءل **"مي"** كثيراً عن حالة المثقّف في الشّرق ومصيره خاصّة الأنثى المثقّفة، الذي يقف أمامها «**المثقّف الحداثي الغريب الأطوار، الذي دخل في حسابات البقّالين ونسي دوره العظيم**»[2]، يعرف ازدواجية قاتلة، فقد تربّى «**المثقّف في شرقنا الجريح، على كلّ وسائل النّفاق التي تضمن استمراره، استطاع أن يوائم بين تقاليد الرّعب الآتية من جوف الزّمن الأسود، وقشور الدّين الثّقيلة بشكليات مرهقة، وحداثة ولدت معطوبة من الأساس**».[3]

يقدّم **"واسيني الأعرج"** نقداً لاذعاً للحداثة المعطوبة على حدّ تعبيره، التي لم تنفع السّاحة الأدبية بقدر ما زادتها ثقلاً خاصّة على المرأة، الأمر الذي أدّى بـ **"مي زيادة"** الإعلان «**منذ ما يقارب قرناً من الزّمن "أنّ تاريخ المرأة استشهاد طويل أليم". وقد جاء إعلانها هذا بعد إدراكها حجم العواقب التي قد تواجهها كلّ امرأة تبادر إلى الاستقلال بذاتها**».[4] وهذا راجع إلى عقلية الشّرقي التي وصفها بالمحنة، وقد ورد هذا الوصف في المتن الرّوائي في قولها: «**محنتي ليست خاصّة. ليست ترفاً بائساً. هي محنة المثقّف العربي الذي سكن ويبدو إلى الأبد ازدواجية مقيتة، سترافقه إلى قبره بعد أن قبل بها واستكان لها**»[5]؛ إذ خلقت هذه المحنة حصاراً على الأنثى من قبل المجتمع، بل من قبل الوسط الثّقافي الذي يرى أهمّية المرأة تكمن في علاقتها بالرّجل، كأهمّية

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 152.

[2] – المصدر نفسه، ص 187.

[3] – المصدر نفسه، ص 191، 192.

[4] – رفيق صيداوي: الكتابة وخطاب الذّات (حوارات مع روائيات عربيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 12.

[5] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 202.

العلاقة التي ربطت "**مي**" بـ "**جبران خليل جبران**". تُرى أهمية المرأة فقط في خدمة الرّجل وإشباع رغباته، مع أنّ لـ "**مي**" أهمّية كبيرة من حيث قدراتها الكتابية وأسلوبها المتفرّد.

ومن سخريات الموقف ما شهدته "**مي**" –كونها من أكبر المدافعين عن حقوق المرأة في وسطٍ يرفض المرأة المثقّفة – أنّ بعض الذين رحّبوا بها وأُعجبوا بأدبها من كتّاب مصر في ذلك العصر، أمثال: **صادق الرّافعي**، و**طه حسين**، و**العقّاد** وغيرهم ممّن كانوا معجبين بها وبثقافتها وكتاباتها، ولم يكن إعجابهم بها «**لأنّها كاتبة في المقام الأوّل، بمعنى أنّ إعجابهم كان أقرب إلى التّربيت على الكتف والتّشجيع منه إلى الإقرار بتميّزها ومنافستها لهم**».[1] فالرّجل الشّرقي يرفض الإقرار بتفوّق جنس غير جنسه عليه خاصّة وأنّها امرأة، وبنظرته المتعالية يراها تابعة وخاضعة له وأقلّ منه، ولا يمكن أن تنافسه أو تتفوّق عليه. لكن بالوعي الذي تمتلكه المرأة المثقّفة استطاعت أن تتجاوز تلك النّظرة وذلك الحصار، بواسطة الكتابة التي تجمعها بها علاقة حميمة، فهيّ الخلاص و الحلّ الأمثل للخروج من هذه الأزمة، وقد عبّر أحد الدّارسين عن علاقة المرأة بالكتابة قائلا: «**للمرأة الكاتبة سرود ذات مستويات مختلفة جماليا، فبعض النّساء أبدعن في تهذيب اللّغة و تطويرها لتصير حاملة لخصائص المرأة [...] ومن الجماليات الفنّية في السّرد النّسائي العربي حفر المرأة في داخل و باطن النّفس البشرية، وفي ثنايا الذّاكرة [...] اختارت المرأة تفكيك العوالم الداخلية، ونحت بالسّرد العربي المعاصر من الخارج الاجتماعي بل الإيديولوجي أساساً إلى الدّاخل المجهول والغائب، فأسّست كتابة سردية ذاتيّة لا هي ذاتوية مريضة ولا هي رومانسية بكائية، بل تحليل وتشريح للمخزون الدّفين الذي سعت إلى اكتشافه الدّراسات التّحليل – النّفسية**».[2]

يُفهم من خلال هذا النّص، أنّ للمرأة مكانتها وبصمتها في مجال السّرد، فقد افتكّت لها منزلة خاصّة في عالم الكتابة والثّقافة عموماً، بفضل وعيها لذاتها ولمجهوداتها، وما يمكن أن تقدّمه للمجتمع، من خلال التّمرد عليه وعلى أفكاره ومواقفه اتّجاهها، فقد مثّلت المثقّف المتمرّد على

[1] – سعد البازعي: مي زيادة ومواجهات الكتابة النسوية، الشرق الأوسط جريدة العرب الدولية، 16/ 11/ 2016.

[2] – محمد معتصم: المرأة والسّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2014، ص11.

الأوضاع والعادات السّائدة، فـ«**صورة المثقّف في الكتابة الأدبية عامّة والرّوائية خاصّة لا يمكن أن تنفلت عن التّصنيف ضمن صورتين اثنتين: إمّا صورة المثقّف الرّافض والمتمرّد على الطّابوهات الأخلاقية، والثّقافية والسّياسية، وإمّا أن يكون مدجّناً سائراً على هدى وتوجيهات القائمين على خدمة منطق ستر المستور والابتعاد عن كلّ ما من شأنه أن يؤدّي إلى (المروق والفجور)**».[1] وغالباً ما نجد المثقّفين من الصّنف الأوّل (الرّافض) هم الأكثر بروزاً في مجتمع الثّقافة، والذي تمثّله بكثرة الأديبات والكاتبات المثقّفات، لما لقينه من حساسية اتّجاه كتاباتهنّ فضلاً عن الممارسات القهرية المسلّطة عليهنّ النّاتجة عن التّمييز بين الرّجل والمرأة.

نلحظ أنّ "**واسيني الأعرج**" قدّم موقفه من المثقّف الشّرقي ونظرته للمرأة على لسان أهمّ شخصية في الرّواية، وأهمّ شخصية في الواقع من النّساء المثقّفات اللّواتي حملن راية الحرّية والدّفاع عن حقوق المرأة، مستخدمين في ذلك وعيهم الفكري الذي ترجموه عن طريق كتاباتهم التي تُناهض موقف المجتمع من المرأة الكتابة وتمييز كتابة الرّجل وتفضيله عليها.

يُفهم انطلاقاً ممّا سبق، أنّ الكتابة الميتاقصّية مغامرة تنفتح على الذّات أوّلاً بوعي تامّ، وعلى الآخر ثانياً من خلال التّعبير عن قضاياه ومشاكله بواسطة لغة ميتاقصّية تمكّن من بناء ذات صاحبها وتعي مشاكله وهمومه التي تؤرّقه ومحنه في مجال الكتابة، كما تلتزم بقضايا الواقع باعتباره مصدر الكتابة؛ لأنّها ترجمة عنه في جميع ظروفه خاصّة السّياسية، والفكرية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثّقافية، ورؤية المجتمع للمرأة الكاتبة ونظرته المتعالية نحوها، وموقفه الرّافض لثقافتها وانفتاحها على عالم الرّجل. وبالتّالي، كانت الكتابة الميتاقصّية ولا تزال تعبّر عن ذات المبدع في وعي تامّ لانفتاحها على الوجدان، والذّات، والثّقافة وحتى الوجود، لتحسم كينونتها الإبداعية.

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء–الزمن–الشخصية، ص 290.

الفصل الثّاني: العتبات ولعبة البحث عن الدّلالة في رواية "ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" للرّوائي "واسيني الأعرج".

1- مفهوم العتبات.

2- شعرية الخطاب الغلافي.

3- استراتيجية العنوان وتأطير المعنى.

4- عتبة المؤلّف والاحتفاء بالذّات.

5- عتبة الدّار النّشر.

6- عتبة المؤشّر الجنسي.

7- عتبة التّصدير وكثافة المعنى.

8- بنية الاستهلال وامتداد الدّلالة.

9- عتبة الهامش وتفصيل المعنى.

10- عتبات الفصول وتجزئة الدّلالة.

11- عتبة الشّكر والتّقدير.

تمهيد:

يهتمّ الميتاقصّ بصفته قصّ داخل قصّ بكلّ العناصر التي تتضمّن معاني أو تحتوي دلالات داخل بنية أكبر، ولأنّ الرّواية هي البنية الأكبر فإنّها تتكوّن من بنى أصغر، تمثّلها العناصر المكوّنة للموضوع ككلّ، هذه العناصر هي التي نلج بها إلى المتن النّصي وتحمل دلالاته، تُعرف بما اصطلح عليه "**عتبات**" (**Seuils**). اهتمّ بها الميتاقصّ لأنّها التّجلّي الطّبيعي لموضوع الخطاب أو اللّغة الميتاقصّية في العمل الفنّي. فماهي العتبات؟ وكيف اشتغلت في الرّواية؟

1– مفهوم العتبات:

تتّخذ لفظة العتبات النّصّية عدّة اصطلاحات تؤدّي معنىً واحداً أو مقارباً لها دلالةً؛ فقد نجدها تُسمّى النّصوص الموازية، أو المناصات، أو النّصوص المحيطة، أو الموازيات النّصية، أو الملحقات النّصية، أو الخطابات المقدّماتية، أو النّصوص المصاحبة، أو سياجات النّص ومكمّلاته... وغيرها من المفاهيم التي تشترك في معنى واحد، فهي «**ملحقات تحيط بالنّص من النّاحية الدّاخلية أو الخارجية. وهي تنسج خطاباً ميتاروائياً عن النّص الإبداعي، وتُرسل حديثاً عن النّص والمجتمع والعالم**».[1] فالعتبات عناصر متاخمة للنّص، تُجاوره و«**تهيّئ للمتن، ليكون كائناً متميّزاً**»[2]، لذلك أوْلتها الدّراسات أهمّية في مجال تحليل النّص الأدبي، لما لها من أبعاد تأويلية وتفسيرية يعتمدها الباحث لفهم النّص.

ويُعدّ "**جيرار جينيت**" (**Gérard Genette**) من أكبر الباحثين وأهمّهم اعتناء وتعميقاً لمفهوم العتبات النّصية وخصائصها في مؤلَّفه "**Seuils**" (العتبات)؛ حيث يرى «**أنّ النّص/ الكتاب قلّما يظهر عارياً من مصاحبات لفظية أو إيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته، كاسم الكاتب، والعناوين، والإهداء...**».[3]

---

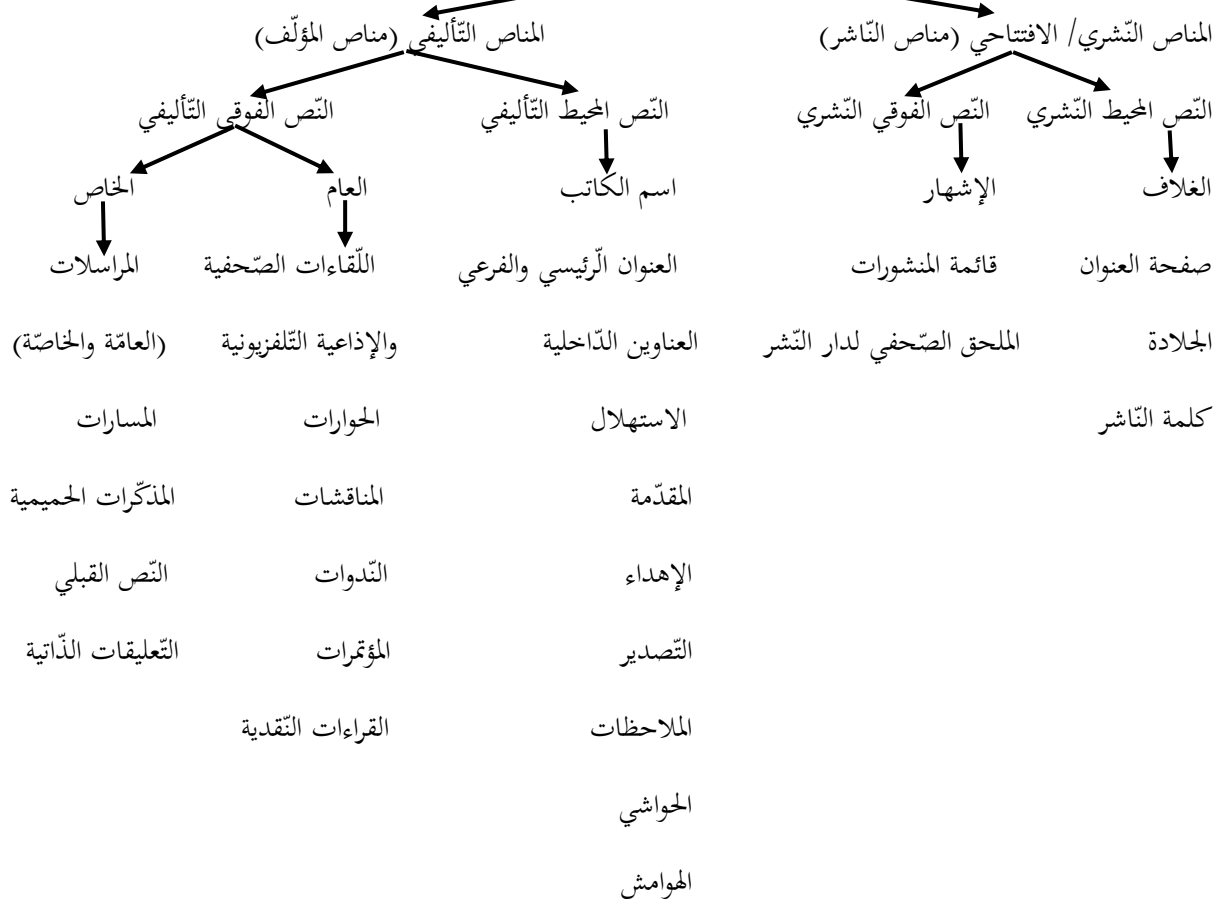
[1] – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، (دط)، 2014، ص 17.

[2] – خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، (دط)، 2007، ص 07.

[3] – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 28.

تعدّ إذن العتبات النّصية بمثابة لباسٍ للنّص حسب **"جيرار جينيت"**، سواء داخلياً أو خارجياً، وتُعرف دلالتها من خلال خصائص تلك اللّباس، فالقبّعة مثلاً تقع في أعلى الرّأس أو الجسم، فهي بذلك تُمثّل العنوان، فهو دليل القارئ، أمّا اللّباس الخارجي فهو يمثّل الغلاف بصفته عتبة محيطة بالنّص. وانطلاقاً من هذا التّمثيل، قسّم **"جيرار جينيت"** العتبات –التي اصطلح عليها بالمناص– إلى أنواع، يمكن توضيحها كالآتي:

أنواع المناص عند "جيرار جينيت"[1]:



–رسم تخطيطي يوضّح أنواع المناص عند "جيرار جينيت"–

كثيراً ما يهتمّ المتلقّي بالعتبات النّصية ويستسيغها، لما تحمله من حيوية في البحث عن دلالاتها وما وراء تلك الدّلالات؛ ولأنّها تفتح له «**مساراً نحو أفق التّوقّع والتّأويل من جهة، وهو ما يُشجّع المتلقّي على إنتاج اللّغة الواصفة ضمن سلسلة الخطابات المحفّزة على توليد أكثر**

[1] – ينظر المرجع السابق، ص 45–48.

من دلالة، ومن جهة ثانية تعمل العتبات على كسر قدسية النّص كبنية لغوية مكتفية بذاتها لا تُحيل إلّا على ما هو محايث ضمن شبكة من الوسائط اللّغوية الجافّة».[1] يُفهم من هذا النّص أنّ للعتبات وظائف عديدة تتمثّل في التّأويل، والتّفسير، والتّحليل، والتّركيب، وإعادة بناء نصّ جديد بلغة جديدة أكثر عمقاً ودلالةً وانفتاحاً. وهذا ما نسعى إلى تأكيده وتوضيحه من خلال هذه الدّراسة التي تبنّت رواية **"ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** للرّوائي **"واسيني الأعرج"** لتفكيك شفرة عتبات النّص الميتاقصّي داخلياً وخارجياً، والوقوف على دلالاتها والعلاقة بينها وبين المتن النّصّي، بدءا بالغلاف، وهذا ما سيتمّ توضيحه والوقوف عليه.

2– شعرية الخطاب الغلافي:

ينتمي الغلاف إلى ما يُعرف بالعتبات الخارجية المتعلّقة بالمظهر الخارجي للكتاب؛ إذ يتضمّن «**معظم المعلومات التي تشكّل لوحة للنّص المحكي، وأوّل أسس التّعامل من المنجز الإبداعي؛ إذ يتضمّن: عنوان الكتاب/ اسم المؤلّف/ لوحة الغلاف/ دار النّشر وسنة النّشر/ والتّعيين الأجناسي، على سبيل المثال**».[2]

يمثّل الخطاب الغلافي أُولى العتبات التي نلج بها إلى المتن النّصي، على اعتبار أنّه عتبة محاذية للنّص تُعطي تلخيصاً لمحتواه، فالقارئ بعد اطّلاعه على الكتاب من الخارج وإلقاء نظرة خاطفة بصرياً، يأخذ لمحة مختصرة ومقتضبة عن مضمونه.

وتُقسّم لوحة الغلاف إلى أنواع كثيرة حسب ما ذكرها أحد الدّارسين:[3]

أ– الغلاف الفاخر: اعتمده قديماً رجال الدّولة وكبار السّاسة، وتُكتب بياناته بماء الذّهب، وفي ذلك إشارة إلى مكانته.

[1] – حبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مجلة العلوم الإسلامية والحضارة، الأغواط، الجزائر، العدد الثاني، ماي 2016، ص 237.

[2] – سهام السامرّائي: العتبات النصية في (رواية الأجيال) العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2016، ص 44.

[3] – يُنظر المرجع نفسه، ص 47، 48.

ب– لوحة غلاف تجريدية: تكون بعيدة عن الواقع وتُفهم من رمزيتها، متجرّدة من التّفاصيل الدّقيقة المحسوسة.

ج– لوحة غلاف واقعية: تُعبّر عن حدث تتضمّنه الرّواية.

د– لوحة غلاف فوتوغرافية: تتضمّن صورة لأهمّ مكان في الحدث.

هـ– لوحة ذاتية: تحمل صورة المؤلّف وتُحيل إليه مباشرة.

و– لوحة غلاف خطّية: يكون فيها العنوان متفرّداً عن العناصر الأخرى، ويُكتب بخطّ مميّز أو عادي في بعض الأحيان.

ز– لوحة غلاف سريالية: تتشكّل من خطوط متشابكة وأشكال متداخلة، ولا تربطها أيّ صلة بالعنوان.

يحتوي الغلاف الخارجي لأيّ عمل فنّي واجهتين: أحدهما أمامية والأخرى خلفية؛ حيث «**نستحضر في الغلاف الأمامي اسم المبدع، والعنوان الخارجي، والتّعيين الجنسي، والعنوان الفرعي، وحيثيان النّشر، والرّسوم والصّور التّشكيلية. أمّا ما يخصّ الغلاف الخلفي، فنلفي الصّورة الفوتوغرافية للمبدع، وحيثيات لطّبع والنّشر، وثمن المطبوع، ومقاطع من النّص للاستشهاد، أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات للنّاشر**».[1] وهذا ما سيتمّ توضيحه من خلال غلاف الرّواية الأمامي والخلفي وتبيان مكوّنات كلّ منهما.

يتمّ إخراج الغلاف وتصميمه من قبل الكاتب، أو مصمّم معتمد ذو ثقة للكاتب، أو مصمّم بدار النّشر، أو مصمّم خاص بدار النّشر لكن يتدخّل فيه الكاتب. أمّا في ما يخصّ طباعة الغلاف، فإنّه «**يُطبع هندسياً بأحجام مختلفة ومتنوّعة الحجم المتوسّط، والحجم الكبير، والحجم الصّغير (الحجم الجيبي)، وغالباً ما يتّخذ النّص الرّوائي حجماً مستطيلاً، ويندر وجود حجم المربّع في إخراج النّص الرّوائي**».[2]

[1] – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص117.

[2] – المرجع نفسه، ص 117.

أ- الواجهة الأمامية للغلاف:

يواجه المطّلع للرّواية قيد الدّراسة،* الواجهة الأمامية لغلافها بوصفها العتبة الأولى، كونها أوّل ما يجذب انتباهه حين يقع عليها بصره، فهي بمثابة مفتاح للنّص، كما أنّها يمكن أن تُشكّل عنصر إغراءٍ له تدعوه لفعل الشّراء، فتُكوّن لديه الفضول للتّعرّف على مضمونها، وهذا ما يُعطي نظرة سطحية أو قراءة أولى عن مضمون العمل الفنّي الإبداعي. وما إن يسبر غوره، يتسنّى له الفهم أكثر والغوص في دلالات النّص ورمزيته ومختلف الحمولات التي يُشكّلها عن المبدع والعصر، ويبثّها للمتلقّي في شكل رسائل مباشرة وغير مباشرة.

يتكوّن الغلاف الأمامي لهذه الرّواية من خمس وحدات غرافيكية تحمل عدّة إشارات لها دلالتها الخاصّة: الأولى هي الصّورة. والثّانية هي اللّون. والثّالثة هي العنوان. والرّابعة هي اسم المؤلِّف. والخامسة هي دار النّشر. وسيتمّ الوقوف على الوحدة الأولى والثّانية، أمّا الوحدات الأخرى سيتمّ دراستها لاحقاً في شكل وحدات مستقلّة بذاتها.

أ-1- الصّورة:

تحمل الصّورة بلاغة أكثر من الكلمة**، فهي تعبّر وتلخّص العديد من الأحداث أو المواقف بطريقة مختصرة أفضل من الكلمات التي كثيراً ما نستغرق زمناً حتى يتمّ فهم ما يتحدّث عنه العمل الإبداعي؛ إذ أنّها علامة إيقونية تسعى إلى تحريك انفعالات المتلقّي، ممّا يبرز جماليتها حين يتذوّقها بعد أن تتشكّل لديه صورة واضحة عنها.

* - تمّ الاعتماد على غلاف الطّبعة الأولى، الذي لحقته تغييرات في الطّبعات اللّاحقة خاصّة في صورة الواجهة الأمامية. ففي الطّبعة الثّانية، تمّ تغيير لون الغلاف تماماً وأُدخلت فيه تغييرات؛ كإدخال المؤشّر التّجنيسي (رواية)، التي تمّ الاستغناء عنها في الطّبعة الأولى، كما تمّ تغيير مكان العنوان وإضافة اسم "مي" بالبند العريض للإشارة على أنّ أحداث الرّواية تدور حول هذه الشّخصية.

** - حسب رأي الحكيم الصّيني كونفوشيوس، في مقولته الشّهيرة: **"الصّورة خير من ألف كلمة"**.

تكتسب الصّورة في حياتنا المعاصرة أهمّية كبيرة؛ حيث إنّها «**تُجسّد المفهوم وتشخّص المعنوي، وتجعل المحسوس أكثر حسّية، تُعدّ بالنّسبة للمتلقّي مدخلاً إلى عالم الفنّان و الاحساس بتجربته وتُمثّل رؤاه والتّواصل معه. كما تعتبر من أهمّ معايير النّاقد في الحكم على التّجربة الفنّية وأصالتها**».[1] وقد احتلّت مساحة واسعة في المجال التّقني؛ إذ طغت على معظم الأجهزة والوسائل، وهو ما نجده حاضراً في الهواتف النّقّالة والحواسيب وغيرها من التّقنيات التي تسمح بتسهيل الحياة.

[1] – كلود عبيد: جمالية الصورة «في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر»، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص93.

جاءت الصّورة في هذه الطّبعة من النّوع الفوتوغرافي خاصّة بمؤلِّف الرّواية **"واسيني الأعرج"**، وفي ذلك إيحاء بأنّ مضمون النّص إنّما هو عبارة عن تخييل ذاتي ينعكس على شخصيته، فكأنّه يريد أن يقول أو يبثّ حمولة غير مباشرة للمتلقّي عبر روايته عن طريق سرد أحداث خاصّة بـ **"مي زيادة"** وما عانته من تهميش، وهي الكاتبة الكبيرة المعروفة بصالونها الذي يُعقد كلّ يوم ثلاثاء، خاصّة أنّها امرأة في مجتمع ذكوري أهمّ ما عُرف به هو تخلّفه في إطار انعكاسات الحداثة ومعضلاتها وامتداد آثارها حتى الآن.

يمكن أن نستشفّ أنّ **"واسيني الأعرج"** اعتمد قناعاً ولعبة إيهامية ليوهمنا بانّ أحداث الرّواية لا تعنيه، وإنّما هي تخصّ **"مي"** وحدها. وبالتّالي، إبعاد نفسه في محاولة منه للتّخفّي وراء هذه اللّعبة، ليُبرز ما يُعانيه حقّاً المبدع من تهميش وعدم الاهتمام به بوصفه طاقة خلّاقة في مجال الإبداع لها مكانتها الخاصّة، فالأمّة التي لا تهتمّ بمبدعيها أمّة بعيدة عن الإبداع والفنّ بصفة عامّة.

تطغى في هذا السّياق صورة **"واسيني الأعرج"** على غلاف الواجهة الأمامية للرّواية، بطلّته المعروفة وهو يتّخذ شكل مفكّر يتأمّل في أمر ما، وفي ذلك إشارة لمكانته الأدبية والفنّية، فهو بالإضافة إلى أنّه روائي بامتياز، إلّا أنّ ناقد وباحث عُرف بدراساته الجادّة والمتنوّعة خاصّة في مجال الرّواية وقضاياها وكلّ ما يتعلّق بها. هذه الوضعية التي اتّخذها –وضعية المتأمّل– تُذكّر بمنحوتة للفنّان **"رودان"** في لوحته **"المفكّر"**، وقد تمّ ذكرها في رواية **"مملكة الفراشة"** حين اغتيلت إحدى شخصيات هذه الرّواية المتمثّلة في **"الزّبير"** متّخذاً وضعية هذه المنحوتة.

أمّا عن اللّباس، فهو يرتدي قبّعةً ذات شكل دائري وقميصاً رسمياً ليدلّ على مكانته المرموقة، ممّا زاد في طلّته هيبة، وزادتها ابتسامته وقاراً وقرباً من القرّاء أكثر، فالابتسامة —مع أنّها جاءت جانبية غير واضحة كفاية– لها مكانتها في استمالة المتلقّي؛ إذ تبيّن أن له شعبية بعيدا عن الرّسميات والحواجز بين المبدع والمتلقّي.

أ-2- اللّون:

يتّخذ اللّون وظيفة إيحائية معبّرة عندما يحلّ محلّ اللّغة، ولذلك تمّ ربطه بالمبدع ونفسيته ومدى انعكاس ذلك على المتلقّي والبيئة المحيطة به، انطلاقاً من أنّ للّون لغته الخاصّة إلى جانب الصّورة، فهما لغتان عالميتان تفهمهما كلّ الشّعوب والأجناس على اختلافها.

يحتلّ اللّون الأسود والبنفسجي مجمل مساحة الصّورة الأمامية للغلاف؛ إذ يطغى اللّون البنفسجي في أعلى الصّورة. فلماذا أتى في الجانب العلوي للصّورة ولم يأتِ في الأسفل؟

يُعدّ اللّون **البنفسجي** لوناً ملكيا، فبالعودة إلى تاريخ الحضارات والملوك خاصّة في أوروبا، سنجد أنّ العائلة الملكية وخاصّة الملكة تضع ظلالاً بنفسجية فوق عينيها، وهذا ما نجده منعكساً ومعبّراً عنه حتى في الرّسوم المتحرّكة (مع زوجة أب فلّة والملكة إيلسا في Frosen)، فهو يجمع طاقة الأحمر واستقرار الأزرق، ممّا يدلّ على النّبل والحماس والتّوازن؛ وهذا يُشير إلى مكانة كلّ من **"واسيني الأعرج"** و**"مي زيادة"**، ف "واسيني الأعرج" ارتقى به أدبه وإبداعه إلى مصاف العالمية والشّهرة فذاع صيته كما يذيع صيت الملك النّبيل بين الأقوام. كذلك بالنّسبة لـ"مي" التي أكسبتها ثقافتها في ظلّ مجتمع ذكوري آنذاك منزلة خاصّة، خاصّة أنها وحيدة والديها والوريثة لكامل أملاكهما، فقد كانت محبوبة سواء عند أهلها أم بين محبّيها وعشّاقها من رجالات الفكر حينئذ أمثال: **جبران، والرّافعي، وطه حسين** وغيرهم، ممّا أهّلها لتكون ملكة وتتربّع على عرش قلوبهم حبّاً وعرش الأدب علماً وثقافةً، هذه المكانة وهذا النّبل أكسبها شهرة ظلّت ممتدّة حتى الآن.

ويرتبط اللّون البنفسجي بالحكمة ولهذا نجد قديماً الرّجال الحكماء يرتدون لباساً بنفسجياً، ويُعدّ لوناً فنّياً يُفضّله الكثير من الشّباب يعتمده الفنّانون كثيراً في أعمالهم الفنّية خاصّة في الفنّ التّشكيلي، وهي حيلة لجأ إليها **"واسيني الأعرج"** ليجذب القرّاء الشّباب لاقتناء هذه الرّواية.

أمّا اللّون **الأسود** الذي هيمن على أكثر من نصف الواجهة الأمامية للغلاف، فقد اتّخذته الصّورة الفوتوغرافية للمؤلّف لوناً لها، فالقبّعة والقميص جاءا أسودان تماماً، وهو يحمل دلالات متناقضة، وهذا ما سنجده معكوساً في المتن النّصي. فالغلاف يُصوّر **"واسيني الأعرج"** في طلّة بهية،

بثّ فيها اللّون الأسود حمولات من خلال لباسه، فهو لون الطّاقة الكامنة المتفجّرة، كما أنّه لون الأناقة والرّسميات خاصّة في المناسبات واللّقاءات، ولون الهيبة والوقار؛ لهذا اعتمده رجال الكنيسة في أوروبا للدّلالة على هيبتهم وسلطتهم على الشّعب خاصّة إذا ما تعلّق الأمر بالذّنوب، فقد مثّلوا السّلطة آنذاك –سلطة علوية– تمنح الرّعية حقّ التّوبة والاستغفار من خلال صكوك الغفران.

تنعكس هذه الدّلالات على شخصية **"واسيني الأعرج"**، فلباسه الأسود في الغلاف يوحي بالأناقة والرّسمية في إطار الفنّ والتّذوق الفنّي، كما ينعكس على شخصية **"مي زيادة"** التي مثّلت طاقة إبداعية في عصرها ومصدر تشجيع للنّساء على قلع الحواجز بين الرّجل والمرأة وإعلاء راية المرأة في ظلّ مجتمع يعيش تأزّماً من النّاحية الجنسانية؛ إذ يُعلي من قيمة الرّجل، ويهتمّ به، ويقدّره، ويحترمه أكثر من المرأة. فقد ورد في المتن الرّوائي تعبيرها عن رفض الاستعباد وإعلاء راية الحرّية في الملفوظ السّردي الآتي: «**إذا أردتِ ان تعيشي، مزّقي هذه الغشاوة الوهمية، اقتلي كلّ ما يسرق حرّيتك**».[1]

في حين يحمل اللّون الأسود دلالة الموت والشّيطان؛ إذ كثيراً ما يُصوَّر الشّيطان وحياة القبر باللّون الأسود، ويرتبط بالخوف والظّلمة والسّلبية والمجهول، وهذا ما يترجمه المتن النّصي عاكساً حياة **"مي زيادة"**، وما كانت تعانيه من شعور الضّعف والهشاشة، فقد جاء المتن الرّوائي على لسانها أنّها تشعر بالضّياع في قولها: «**أُفتّش عن بقاياي التّالفة، في كلّي وأجزائي وجزيئاتي**».[2] كما أنّها كانت تعرف ظلماً في حياتها، فقد أظلمت عليها الدّنيا بعد وفاة والدتها، وهذا ما عبّرت عنه في قولها: «**عائلتي الحقيقية انتهت بموت أمّي، بعدها الفراغ المظلم، حتى الذين كنتُ أحبّهم، ذهبوا ولم يتركوا وراءهم إلّا علامات صغيرة تُضيء كهوف القلب. فجأة تحوّل العالم الذي كنت فيه إلى أدغال أمازونية بلا حدود، لا شيء فيها سوى الظّلم**...».[3] زيادة على ذلك، كانت تعيش في

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص91.

[2] – المصدر نفسه، ص164.

[3] – المصدر نفسه، ص 45.

خوفٍ دائم من المجهول، ومن مصير حياتها، وكلّ ما يتعلّق بها، خاصّة قدرها –الذي صاغه لها ابن عمّها "**جوزيف زيادة**"– الذي يمضي في المجهول والظّلام.

تتخلّل صورة الغلاف ألوان أخرى بالإضافة إلى البنفسجي والأسود، تتمثّل في الأبيض والأحمر، فقد ورد العنوان باللّون **الأبيض**، وفي ذلك دلالتان بارزتان: أوّلهما إيجابية تبرز من خلال دلالات النّقاء، والبراءة، والكمال، والأمان، والنّظافة، والنّجاح واستمراريته، كما يدلّ على «**المكانة الاجتماعية وكرم الشّخص**».[1] تُشير هذه الدّلالات مجتمعة إلى كلّ من المؤلِّف وأهمّ شخصية في الرّواية "**مي**"، فكلّاً منهما شهد نجاحاً باهراً في مجاله، نجاح "**واسيني الأعرج**" مازال مستمرّاً، كما امتدّ نجاح "**مي زيادة**" حتى بعد وفاتها.

وبالعودة إلى المتن الرّوائي، نجد أنّ "**مي**" عُرفت بالنّقاء والبراءة في مقابل خبث المجتمع، في حين أنّها افتقرت لعنصر الأمان في حياتها، فمعظمها كانت يأس وخذلان.

تتمثّل الدّلالة السّلبية الثّانية للّون الأبيض في الفناء والموت والزّوال؛ وهذا ما نجده واضحاً في عادات البشر حين يدفنون ميتا، فإنّهم يلفّونه بقطعة قماش بيضاء (الكفن)، كما نجد بعض الشّعوب خاصّة في شرق آسيا كالهند والصّين؛ فحين يُتوفّى زوج المرأة ترتدي لباساً أبيض حزناً وحداداً على موته، وتبقى بهذه الحالة مرتدية الأبيض حتى وفاتها، وكثيراً ما تُنبذ الأرملة لأنّها مشؤومة في نظرهم.

تنعكس ملامح هذه الدّلالات أكثر على شخصية "**مي**"، باعتبارها الشّخصية المحورية، والكاتب يتّخذ من اسمها عنواناً "**إيزيس كوبيا**" ولياليها التي كانت بيضاء بالنّسبة لها، فقد عاشت صراعاً في العصفورية الذي يُزجّ به كلّ اعتُقد أنّه مريض عقلياً، ويعاني خللاً نفسياً، حتى أنّ هذه الدّلالة وردت على لسانها في الرّواية حين قالت: «**كلّ شيء يموت أمامي بهدوء، ويتحوّل إلى رماد وحفنة يأس، أغمض عيني لكي استرجع البياض الهارب**».[2]

[1] – إبراهيم محمود خليل: ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 33، الجامعة الأردنية، الأردن، 2006، ص 443.

[2] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص83.

وقد جاء خطّ أبيض يفصل بين أعلى الغلاف باللّون البنفسجي، الذي ورد فيه العنوان بالأبيض، وبين أسفل الصّورة باللّون الأسود، الذي وردت فيه صورة الكاتب الفوتوغرافية، وفي ذلك ادّعاء منه أنّ لكلّ منهما؛ أي الكاتب و"**مي زيادة**" حياته الخاصّة، لكنّهما يتشابهان كثيراً فقط يفصل بينهما الفضاء المكاني والزّماني. وما يوضّح تشابه حياتيهما هو صورة "**واسيني الأعرج**" واقفاً أمام العنوان، وقد وردت هي الأخرى بالأبيض، وفي ذلك إشارة إلى أنّ الرّوائي يعيش حياتين: إحداهما خفيّة شبيهة بحياة "**مي**"، عبّرت عنها الصّورة البيضاء، ممّا يبرّر مجيئها بالأبيض إلى جانب العنوان في الجزء الخاصّ بالكاتبة "**مي**". وثانيهما ظاهرة معلنة، وهي التي عبّرت عنها الصّورة باللّون الأسود، كأنّ "**واسيني الأعرج**" يشبّه حياته الأدبية بحياة "**مي زيادة**"، فقط ما يفصلهما هو خطّ أبيض سرعان ما يزول ويختفي إذا لامسه أو اختلط به لون آخر.

أمّا بالنّسبة للّون **الأحمر**، فيتّضح أنّ اسم الرّوائي جاء مخضّباً به، موضوعاً قرب كتفه، وكأنّه يريد القول أنّ اسمه هو إشارته الأدبية كإشارة الجندي العسكرية تماماً، وقد اعتمده لأنّه يجلب الانتباه. ومن دلالاته أنّه لون الدّم والنّار، يرتبط بالحيوية والحركة كحركة سريان الدّم في الجسم، كما يحمل دلالات الحرب، والغضب، والحبّ، والدّفء، وهو لون عاطفي...

استخدم الرّوائي اللّون الأحمر ليُعبّر به عن مشاعر مختلطة اتّجاه "**مي**"؛ مشاعر الحبّ والدّفء على اعتبار أنّه أنصفها بعد موتها حين عرّى حقيقة ما عانته أمام الجمهور. كما نجد مشاعر السّخط والغضب الذي يعبّر بهما عن انفعالاته إزاء واقعها، خاصّة في الموقف المخجل الذي تعرّضت له من قبل الكتّاب والنّقاد الكبار، حين تخلّوا عنها في محنتها ومأساتها الكبرى.

ب– الواجهة الخلفية للغلاف:

تمّ توظيف صورة المبدع الفوتوغرافية مرّة ثانية في هذه الواجهة، وهي نفس الصّورة الموظّفة في الواجهة الأمامية، ولكن بلون مغاير بدل الأبيض الذي صبغها؛ فإنّ الرّوائي هنا يرتدي الجينز، وفي ذلك إيحاء لحيويته وطاقته، وفوق الصّورة مباشرة على جهة اليمين، يحضر اسم **"واسيني الأعرج"** بالبنفسجي، وفي مقابل ذلك، نلفي العناصر الآتية من الأعلى إلى الأسفل:

ب–1– العنوان: ورد باللّون البنفسجي هو الآخر خلافاً لما ورد في الواجهة الأمامية بالأبيض.

ب–2– ملخّص الرّواية: أُشير فيه إلى أنّها أوّل رواية عربية تناولت حياة أشهر كاتبة في مجال الكاتبة النّسوية في وقتها، وهي المبدعة **"مي زيادة"**، وكيف صُوّرت في مأساتها ومحنتها، وهي تُزجّ في مستشفى المجانين "العصفورية" ببيروت، وقضاء فيها ليالٍ كلّها رعب وخوف، بعد أن ادّعى أقاربها بجنونها بغية الاستيلاء على أملاكها، خاصّة أنّها وحيدة والديها المتوفّيين، هذه اللّيالي دوّنتها **"مي"** في شكل مخطوطة، سجّلت فيها همّها وكلّ ما أرّقها. ويذكر الرّاوي أنّ هذه المخطوطة كانت ضائعة وكيف تسابق العديد لإيجادها.

ويذكر الرّوائي عدّة قضايا مطروحة في المتن النّصي، خاصّة أنّها تعالج مشاكل حقيقية يمكن أن يتعرّض لها أيّ مبدع، مركّزاً على وضعية المرأة، ونظرة المجتمع الشّرقي لها، وعدم قبول آرائها وأفكارها، حتى وإن كانت نيّرة في مجتمع يعاني من التّخلّف في ظلّ الحداثة التي طغت بفكرها المرهق حتى على ذهنيات كبار المبدعين الذين تخلّوا عن أحد أقطاب الإبداع النّسوي المتمثّل في **"مي زيادة"**.

ب–3– لمحة عن الرّوائي: نلتقي فيها بأحد أعمدة البحث والفكر والعلم في الجزائر وحتى في الوطن العربي، ذُكر فيها مولده وأهمّ المناصب التي اشتغل بها، والجوائز التي نالها باقتضاب. كما ذُكرت عالميته؛ إذ تُرجمت أعماله للعديد من اللّغات العالمية، وقد وردت هذه اللّمحة أيضاً بالبنفسجي.

ويتموضع شريط رمادي على طول الفضاء السّفلي للغلاف، متّخذاً أرضيةً للعناصر التي فوقه، ونلمس في ذلك ضبابية حين نُسقط ذلك على حياة **"مي زيادة"**، التي أزال عنها **"واسيني الأعرج"** الضّباب والعتمة التي كانت تغشى مسيرتها الحياتية والأدبية.

تجدر الإشارة إلى أنّ الرّواية في صفحتها الثّالثة، تضمّنت صورة فوتوغرافية للكاتبة **"مي زيادة"**، تُحيل مباشرة إلى المضمون الذي تناول حياتها في كلّيته خاصّة في أحرج الفترات في "العصفورية"، فبمجرّد أن يرى القارئ هذه الصّورة سيدرك أنّ لها علاقة بالمحتوى النّصي، وهذا دافع للقراءة ليتأكّد من فرضيته التي بناها مسبقاً.

جاءت الصّورة الفوتوغرافية بالأسود والأبيض للدّلالة على قدمها، وأنّها التُقطت في فترة زمنية لم يكن للألوان فيها نصيب للصّورة. والمتأمّل في الصّورة يلحظ أنّ الكاتبة كانت جميلة بطلّتها الأنثوية الطّاغية، في زمن لم يكن فيه حظّ المرأة التّباهي بنفسها كما فعلت هي بفستانها الذي تُشير تفاصيله إلى أنّه ينتمي للقرن العشرين. كما توحي جلستها وطريقة وضع يديها، وإمالة رأسها إلى أنّها مدلّلة، ولها مكانتها وشهرتها، سواء في قلوب محبّيها أم مكانتها الأدبية في السّاحة الثّقافية.

عكس إذن، الغلاف شعرية البعد الميتاقصّي لهذه الرّواية، الذي تمثّل في إعطاء لمحة عن المضمون، فقد كان بمثابة ملخّص لما سيحدث في المتن النّصي.

3 – استراتيجية العنوان وتأطير المعنى:

يُعدّ العنوان الميتاقصّي أحد العتبات المهمّة المتعلّقة بالمصاحبات الخارجية، ومن العناصر التي تُحيل مباشرة لمضمون المؤلَّف الأدبي؛ حيث يمكن عدّه «**ممثّلاً لسلطة النّص وواجهته الإعلامية**».[1] إنّه يُشكّل بذلك مفتاحاً للنّص، يلج به القارئ إلى أعماق المحكي ليكشف دلالاته التي يرغب المبدع في بثّها إيحاء أو تضميناً. وبالتّالي، فهو «**مرجع يتضمّن بداخله العلامة والرّمز، وتكثيف المعنى؛ بحيث يحاول المؤلِّف أن يبثّ فيه قصده برمّته كلّياً أو جزئياً، إنّه النّواة المتحرّكة التي خاط المؤلّف عليها نسيج النّص**».[2] لذلك فإنّه يُعرّف بالمؤلّف، وبالجنس الأدبي، وبالمضمون، كما يدفع إلى إغراء القارئ وجذبه؛ إذ أنّه «**كالاسم للشّيء، به يُعرف وبفضله يُتداول، يُشار به إليه، ويدلّ به عليه**».[3]

وكثيراً ما يُولي الدّارسون أهمّية بالغة للعنوان، نظراً إلى مهمّته الكبيرة التي يُمارسها في العملية الإبداعية؛ بحيث يُمثّل جسراً تواصلياً بين المؤلّف والقارئ، به «**تبرز مقروئية النّص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. وبالتّالي، فالنّص هو العنوان، والعنوان هو النّص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية، أو علاقات تعيينية، أو إيحائية، أو علاقات كلّية أو جزئية...**».[4] انطلاقاً من كونه شبكة من الدّلالات ينفتح بها النّص وينطلق منه، «**فهو اللّحظة اللّغوية/ البصرية الأولى التي تفجأ النّاظر/ القارئ، لحظة تدعوه وتخبره وتتحدّاه وتغريه**».[5]

---

[1] – شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التّأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2005، ص11.

[2] – المرجع نفسه، ص12.

[3] – محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1998، ص15.

[4] – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص49.

[5] – عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، التخييل الذاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسسة كنوز الحكمة للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ص153.

يُفهم انطلاقاً من آراء النّقاد السّابقة، أنّ العنوان بمثابة هوية النّص وبطاقته التّعريفية، وهو من «**العتبات المركزية الموجّهة للقراءة في الأعمال الإبداعية**»[1]، هذا ما يؤكّد أهمّيته في الدّراسات السّيميائية بوصفه أيقونة ذات دلالات عميقة، يأخذ القارئ بها فكرة عن موضوع النّص، وملخّصاً للمحتوى. ومن هنا تبرز وظائفه المتعدّدة، فهو الذي «**يسم النّص، ويعيّنه، ويصفه، ويثبته، ويؤكّده، ويعلن مشروعيته القرائية، وهو الذي يحقّق للنّص كذلك اتّساقه وانسجامه وتشاكله، ويزيل عنه كلّ غموض وإبهام**»[2]، في تحاورٍ بينهما يُثير استفزاز المتلقّي، ليتسنّى له محاولة كشف العلاقة القائمة بينهما. ومن ثمّ ربطها بالمبدع وبالمحيط، حتى يتمكّن من معرفة إيديولوجية المؤلّف ونمطية تفكيره وسيكولوجية كتابته.

نجد تعالقاً بين العنوان والمضمون في بعده الميتاقصي عند مطابقتهما، فهذه الرّواية تتحدّث بوصفها سيرة غيرية كتبها "**واسيني الأعرج**" من خلال مذكّرات عن معاناة "**مي زيادة**"، تبرز التّشاكل القائم بين العنوان والمضمون. فلماذا اختار الرّوائي هذا العنوان؟ وما علاقته بالنّص؟ وهل هو مجرّد صدفة أم عن قصد؟

تكمن الغاية من هذا العمل الأدبي في كشف الغطاء عن المثقّف، وتبيين معاناته، وكيفية تهميشه، من خلال التّركيز على شخصية "**مي زيادة**" بصفتها نموذجاً للمثقّف العربي، خصوصاً إذا ما تعلّق الأمر بالمرأة. يأتي ذلك منسجماً والعنوان الميتاقصّي "**ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**"، ذلك أنّ «**القارئ من خلال قراءته التّحليلية للعنوان الميتاقصّي لا يلتمس ملامح موضوعات روائية عادية أو تقليدية، وإنّما موضوعات لها علاقة بالصّنعة والأدب والكاتب**».[3] وهذا ما يؤكّد أنّ الرّواية ميتاقصّية بامتياز؛ لأنّها في مجملها تطرح قضايا تخصّ الأدب والكتابة وصناعتها وهمومها.

---

[1] – عبد الكريم الفزني وسعيد موزون، دراسات في المنجز الشعري والسردي، مطبعة بنلفقيه، الرشيدية، المغرب، ط1، 2012، 231.

[2] – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص51.

[3] – محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية «مرايا السرد النرجسي»، ص76.

وبما أنّ العنوان هو المنطلق الأوّل لدراسة النّص، فإنّه يمكن مقاربته وفق أربع مستويات: بنوياً، ودلالياً، ووظيفةً وسياقاً، وهذا ما سيتمّ توضيحه في هذا العنصر من الدّراسة.

أ – بنية العنوان:

يتمّ التّركيز فيها تركيبياً على الجانب اللّغوي للعنوان؛ من حيث أنّه «**مقطع لغوي أقلّ من الجملة نصّاً أو عملاً فنّياً**»[1]؛ إذ أنّ العنوان هنا يتكوّن من عنوان رئيس وآخر فرعي، وقد جاء العنوان الرّئيس جملة اسمية متكوّنة من مسند ومسند إليه "**ليالي إيزيس كوبيا**"، مردوفاً بالعنوان الفرعي "**ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**".

أ–1– العنوان الرّئيس: ينهض في مستواه التّركيبي على صياغة نحوية تستند على جملة اسمية، تتّخذ من عملية الحذف مرتكزاً لاشتغال آلية تفكيكه. توحي آلية التّفكيك هذه بالمضمون الإعرابي له؛ بحيث يقوم على ثلاث مفردات: الأولى نكرة مضافة إلى المفردتين "**إيزيس كوبيا**"، التي يمكن استبدالها بمفردة "**مي**"، لتشكّل علامة معرفية كونها اسم علم، فتصبح بذلك النّكرة "**ليالي**" معرّفة بالإضافة. وبالتّالي، تُعرب الجملة الاسمية كاملة خبراً لمبتدأ محذوف جوازاً، تقديره (**هذه**)، أو (**سرد**)، أو (**حكايات**)، فيصبح التّقدير حينئذ مثلاً (**حكايات ليالي لإيزيس كوبيا**).

انطلاقاً من تأويل العنوان الرّئيس، يمكن أن نقف على المعنى اللّغوي له، فمفردة "**ليالي**" التي جاءت بالجمع (جمع التّكسير) على وزن (فعالي)، تشير إلى الجزء المظلم من اليوم في مقابل النّهار المضيء. في حين يمثّل "**إيزيس كوبيا**"* اسماً مستعاراً وضعته "**مي زيادة**" على غلاف ديوانها الأوّل "**أزاهير حلم**"/**fleurs de rêves** باللّغة الفرنسية في سنة 1911. أرادت بذلك أن تكتب باسم آلهة، وتخرج عن مدار دائرة البشر خفيةً وقناعاً كما ذكرت ذلك في قولها: «**حتى أسمائي المستعارة لم تنفعني للتّخفّي منهم**»[2]، مستعيرة من "**ماري**" البداية والنّهاية؛ فـ«**مي تصغير ماري عند**

[1] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان/ سوشبريس، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص155.

* – Isis Copia

[2] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص138.

الإنجليز. إيزيس كوبيا يكاد يكون التّرجمة الحرفية لماري زيادة. إيزيس أخت الإله وعروسه. ماري أمّ الابن وعروس البحر. كوبيا اللّاتينية مرادفة لزيادة؛ أي الشّيء الفائض».[1]

شكّل العنوان الرّئيس أيقونة مفخّخة تحمل إبهاماً، خاصّة أنّ الاسم الذي جاء فيه يجمع بين ما هو مصري (**إيزيس**)، وهي أخت وزوجة إله العالم السّفلي "**أوزوريس**"، وأمّ "**حورس**" إله السّماء، تعدّ حامية الموتى، والأمّ المقدّسة، والزّوجة الصّالحة، عُبدت محلياً في شمال دلتا نهر النّيل، إلّا أنّ عبادتها انتشرت في سائر أنحاء مصر، كما أصبحت لها شعبية بين الإغريق والرّومان[2]، وقد اختارت الكاتبة هذا الاسم ربّما لعلاقتها الكبيرة بمصر، وانتشار شعبيتها في العديد من البلدان الأخرى، أو ربّما لتقارب المعنيين: المصري واللّاتيني، بين "إيزيس" و"كوبيا"، وبين ما هو لاتيني (**كوبيا**)، التي تعني الزّيادة في الشيء، وبين ما هو مسيحي (**ماري**) مأخوذة من (مريم)، ويمكن أن يتّضح ذلك الإبهام من خلال العنوان الفرعي.

أ-2- العنوان الفرعي: تكوّن من عدد مركّب وتمييز "**ثلاثمائة ليلة**"، ومن شبه جملة متعلّقة بالجار والمجرور "**في جحيم العصفورية**". أمّا مفردة "**وليلة**" المعطوفة على ما قبلها "**ثلاثمائة ليلة**"، فقد جاءت تناصاً مع أشهر كتاب في سرد القصص والحكايات "**ألف ليلة وليلة**"، وهذا يدلّ على أنّ الرّوائي ليس بصدد تقديم عمل تاريخي عن حياة "**مي زيادة**"، وإنّما هو عمل تخييلي أسقط فيه ملامح من حياتها، حتى وإن كانت حقائق ووقائع معلومة عنها.

تحتكر "**مي**" الكلام المباح في هذا العمل بدل "**شهرزاد**"، ولا تتوجّه بحكاياتها إلى "**شهريار**"، بل تحكي عنه، وشهريار هنا هو ابن عمّها "**جوزيف**" السّبب الأوّل في مأساتها المرتبطة بـ"**جحيم العصفورية**". وهو وصف للّيالي الثلاثمائة واللّيلة الأخرى التي قضتهم في العصفورية، وهو مستشفى

[1] – المصدر السابق، ص 238.

[2] – الموسوعة العربية العالمية، نسخة إلكترونية، 2004.

ببيروت خاصّ بالأمراض العقلية وأوّل مصحّة مختصّة بهذه الحالات العقلية والنّفسية في لبنان، شُيّد في 1890، وتوقّف استعماله في 1972، فأصبح جنّة للطّيور وملاذاً آمناً لها.*

تصرّف **"واسيني الأعرج"** في العنوان ليمنحه لمسته الخاصّة، بعد أن كان العنوان الأصلي **"ليالي العصفورية"**، وهي عبارة عن مخطوطة مكتوبة بخطّ يد **"مي زيادة"**، دوّنت فيها مأساتها في ذلك المكان. جاءت إضافته هذه لـ «**تبيان ثقل الظّلم والأذى**»[1]، بعد أن رتّب صفحاتها ونظّمها ورمّم كلماتها النّاقصة أو بعض حروفها التي محتها الدّموع والرّطوبة.

يبدو أنّ العنوان الذي بين أيدينا، شكّل ضبابية للذين لا يملكون ثقافة واسعة؛ حيث إنّه لن يتمّ فهمه إلّا بعد قراءة مضمون النّص.

ب – دلالة العنوان:

لاريب أنّ للعنوان علاقة تربطه مع مضمون الرّواية، على اعتبار أنّه يحمل فكرة مستنبطة من النّص، فما الدّلالة الرّوائية التي أرادها **"واسيني الأعرج"** وهو يتّخذ من **"ليالي لإيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** عنواناً لروايته؟

إنّ الصّلة بين **"إيزيس كوبيا"** ومضمون الرّواية مباشرة؛ إذ أنّ الرّواية في مجملها تتحدّث عن **"مي"** بوصفها شخصية محورية في هذا العمل الأدبي. وتشير بطريقة ضمنية بين سطور المتن الرّوائي إلى حياتها في محنتها الكبرى في أكبر مستشفى مجانين بالعصفورية من خلال اللّيالي التي قضتها بمرارة وهي تحاول تبرئة موقفها ونفي جنونها المتّهمة به.

تجسّد العنوان لفظاً ومعنىً في المتن الرّوائي، وما أراد الرّوائي أن يوصله أنّ للأدباء أيضاً والمبدعين بصفة عامّة مشاكلهم وهمومهم التي تؤرّقهم، وقد اتّخذ من حياة **"مي زيادة"** نموذجاً لذلك. فالعلاقة بين العنوان والمضمون حرفية؛ إذ يسرد المضمون معاناة **"مي"** منذ دخولها العصفورية والكيفية التي دخلت بها مؤامرةً وظلماً، ابتداء من الصّفحة الخامسة والثّلاثين على لسانها في شكل مذكّرات

* – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص08.

[1] – يُنظر هامش المصدر نفسه، ص 25.

يقصّها الرّاوي بعدما جمعها رفقة مساعدته "**روز خليل**" حتى نهاية الرّواية، أو نهاية مأساة "**مي**" وموتها في الصّفحة مائة وأربع وعشرين «**في العاشرة وخمس دقائق، يوم الأحد 19 أكتوبر الثّقيل، من سنة 1941**».[1]

تبدأ "**مي**" بسرد مذكّراتها وهي تعرّف بنفسها أوّلاً «**ماري إلياس زيادة. وُلدتُ في 1886، من خلطة دينية ومكانية غريبة، أمّ فلسطينية أرثودوكسية نزهة معمر من مرتفعات الجليل السّاحرة وقناديلها العاشقة، وأب ماروني لبناني، إلياس زخور زيادة، من ضيعة شحتول**».[2] ثمّ تعرّج على تربيتها الدّينية ودراستها بدخولها مدرسة "الرّاهبات اليوسفيات" في النّاصرة، وبعدها تنتقل مباشرة إلى سرد حياتها المأساوية في العصفورية، وكيف كانت الخالة "**مادلين**" وهي عاملة بالمستشفى تأتي لها بالأكل وتنصحها به؛ لأنّها ستموت إن لم تُغذِّ نفسها. تتواصل المأساة ويتواصل معها التقاء "**مي**" بعدّة أشخاص كلّهم مذكورين في المتن الرّوائي: "**مدام شوكت**"، وهي ممرّضة في العصفورية، وكذلك "**سوزي/سوزان**"، والبروفيسور "**مارتين/ جورج**"، وهو طبيب أمراض عصبية ومدير العصفورية، و"**غسّان**" الطّبيب النّفساني، و"**موريس لافال**" طبيب فرنسي عام. كما ذكرت شخصيات أخرى صادفتها داخل العصفورية وخارجها: **مريم**، و**هيلينا**، و**إيزميرالدا**، و**ليليان**، **ونعوم** (أخ جوزيف)، وغيرهم كثير ممّن صادفتهم او التقت بهم.

يستمرّ السّرد بانتقال "**مي**" من العصفورية إلى مستشفى "**رابيز**"، ومساندة "**فارس خوري**" وزوجته لها، وهنا يتمّ ذكر فرق المعاملة بين المستشفيين "العصفورية" و"رابيز" أين أقامت بها ثلاث أسابيع، وتبدأ المساندات لها من قبل العديد من الأشخاص مثل "**الشّيخ فؤاد حبيش**" صاحب جريدة "**المكشوف**" وغيره... وزيارة الكثير من الشّخصيات لها مثل: "**الجنرال مارتن**"، و"**يوسف الحويك**"... واقتراح "**حبيب أبو شهلا**" -الذي يعمل وكيلاً لها- بالقيام بمحاضرة في "الويست هول" في الجامعة الأمريكية، حتى تتمكّن من الرّجوع إلى السّاحة الثّقافية، ودعوة أعضاء المحكمة ليشهدوا صحّة عقلها، وبالتّالي التّعريف بها، وهي خطّة قاموا بها لتسهيل أمر المحكمة. وكان موضوع

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص124.

[2] – المصدر نفسه، ص35.

المحاضرة آنذاك: «**رسالة الأديب في الحياة العربية**»[1]، وحاولت فيها نقل الأفكار الغربية الحيوية المفيدة والعقلانية إلى الشّرق. وبعدما أنهت المحاضرة بكلّ شجاعة، ورد ذكر أهمّ آراء بعض الشّخصيات فيها.

ويسترسل السّرد بذكر عودة الّسعال لـ "**مي**" وسفرها لإيطاليا، ومكالمة "**طه حسين**" لها، مروراً بذكر أهمّ الشّخصيات التي أحبّتهم وأحبّوها أمثال: "**جبران خليل جبران**، و**العقّاد**، و**سلامة موسى**، و**الرّافعي**، و**أمين الرّيحاني**... كما ذكرت القسوة التي عاشتها في العصفورية، وكيف كانوا يطعمونها كرهاً من خلال الأنف بواسطة أنابيب.

صرّحت "**مي زيادة**" في آخر حياتها: «**إنّي أموت، لكنّي أتمنّى أن يأتي بعدي من يُنصفني**».[2] ورد هذا الملفوظ السّردي في آخر ورقة ضمّها الرّاوي للمخطوطة، والواضح أنّ الرّوائي "**واسيني الأعرج**" أنصفها حقّاً عندما تناول شيئاً من حياتها بطريقة تخييلية مدهشة.

ج– وظيفة العنوان:

أدّى العنوان في هذا العمل الرّوائي عدّة وظائف، يمكن توضيحها كالآتي:

ج–1– الوظيفة البصرية: تبرز من خلال جمالية العنوان؛ بوصفه أيقوناً يحمل دلالات من خلال تشكّلات الخطّ ومدى بروز حروفه؛ إذ أنّه كُتب بخطّ سميك واضح، وتحته العنوان الفرعي بخطّ أقلّ بروزاً وسماكة، يوحي بكبر وعمق المأساة التي مرّت بها "**مي زيادة**". كما أنّ للعنوان جمالية إيقاعية أو بيانية، برزت من خلال السّجع في لفظتي (كوبيا والعصفورية)، التي منحته إيقاعاً ونغماً موسيقياً من شأنه أن يجلب القارئ ويؤثّر فيه. بالإضافة على ذلك، جاء العنوان طويلاً على عادة القدماء، ويوحي هذا الطّول بطول اللّيالي واستمرارية المعاناة التي لاقتها "**مي**" في محنتها.

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، 187.

[2] – المصدر نفسه، ص 124.

ج–2– الوظيفة التّناصية: تتّضح من خلال التّناص البارز والمستمد من التّراث العربي القديم من أكبر وأشهر كتاب للسّرد القصصي **"ألف ليلة وليلة"**، وهو أسلوب يعتمده الرّوائي في جلّ أعماله الرّوائية؛ إذ أنّ مجملها تراثية تاريخية، ما يميّزها هو طريقة طرحها وكيفية نقلها في صياغة روائية فذّة.

كما تناصّ مع اسم الآلهة اليوناني **"إيزيس"**، ليدلّ على براعته في الاختيار وتبيين مدى اطّلاعه وثقافته الواسعة؛ حيث أسهم التّناص هنا بوصفه تقنية ميتاقصّية في تقوية الوظيفة التي نهض بها العنوان في هذه الرّواية.

ج–3– الوظيفة التّعيينية: ظهرت مع **"إيزيس كوبيا"** و**"العصفورية"**، وهو تعيين اسمي ومكاني؛ إذ تشير الأولى إلى **"مي زيادة"** والثّانية إلى أكبر مستشفى مجانين ببيروت. وبالتّالي، يحمل إشارة مباشرة تحيل إلى المضمون، وهذا يدلّ على أنّ الأحداث مبثوثٌ فيها بعضٌ من الواقع.

ج–4– الوظيفة الانفعالية التّأثيرية: برزت أكثر مع لفظة **"جحيم"** التي تحمل معاني: العذاب، و والقسوة، والألم، والظّلمة، والعنف، والقهر... وهي كلّها إسقاطات تعود على الفترة التي قضتها **"مي"** في العصفورية، فالقارئ بمجرّد أن تقع عينه على العنوان يشعر بنوع من الشّفقة اتّجاه **"إيزيس كوبيا"**، وهذا ما يؤكّده المتن الرّوائي.

ج–5– الوظيفة الشّعرية: جاءت ألفاظ العنوان منتقاة بعناية تامّة ممّا زاده جمالية وتأثيراً، وممّا زاد من شعرية العنوان تموقعه في الأعلى متّخذاً مكان القمّة في الصّفحة الأولى؛ حيث إنّ العنوان يمكن أن يظهر في أربعة أماكن هي: «**الصّفحة الأولى للغلاف، في ظهر الغلاف، في صفحة العنوان، في الصّفحة المزيّفة للعنوان (الصّفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط)**»[1]، على أساس أنّ الشّعرية هي الإبداعية، والإبداع هو الإتيان بالشّيء على غير مثال سابق، فالعنوان هو إبداعي لم يُسبق أن أتى بمثله مبدع.

د– سياق العنوان: للعنوان سياق تاريخي مرتبط في عمومه بـ**"مي زيادة"** التي تروي قصّتها في شكل من البوح القاسي، نقلت من خلاله مأساتها في لحظات ضعف ظهرت فيها عاجزة عن التّصدّي

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص70.

للحياة ومواجهتها، وهو عجزٌ أصابها بعد مجموعة من الخيبات وسلسلة من الصّدمات التي لاقتها بعد وفاة والديها وأخيها وسندها الرّوحي **"جبران خليل جبران"**.

تطرح هذه الرّواية تفاصيل اللّعبة التي حاكها **"جوزيف زيادة"** ضدّ ابنة عمّه **"مي"** للاستيلاء على ميراثها وممتلكاتها، مستغلاً محنتها النّفسية للإيقاع بها وزجّها في العصفورية. وبالتّالي إبراز المكوّن النّفسي لها من خلال لغة تراجيدية تعكس نفسيتها ودواخلها الشّعورية وكوامنها الوجدانية، تترجم الحالة الاكتئابية التي دخلتها، خاصّة لما أصبح وزنها أقلّ من ثلاثين كيلوغراماً (28 كلغ)، فأصبح يبدو أنّها وحيدة في مواجهة الحياة والكلّ ضدّها، ممّا ادّى إلى فقدان رغبتها في الحياة. وهذا ما يبرّر الحالة العصابية التي مرّت بها، على الرّغم من أنّ الرّوائي يحاول أن ينفي جنونها المزعوم.

وهكذا، تمكّنت عتبة العنوان الميتاقصّي وتأطيرها لمعنى الرّواية أن تشتغل اشتغالاً مؤثّراً في المتلقّي وفاعلاً في المتن النّصي؛ إذ لم يخرج لا العنوان الرّئيس ولا العنوان الفرعي عن دائرة المضمون الميتاقصّي والإطار المحتوياتي للمتن الرّوائي، فجاء ملخّصاً للأحداث الواقعة ضمن المتن وموحياً ومشيراً إليها بصفة مباشرة.

4– عتبة المؤلِّف والاحتفاء بالذّات:

تشكّل عتبة اسم المؤلّف أحد المكوّنات النّصية الموازية للنّص، تشير إلى صاحب الكتاب إشارة مباشرة، وهي من أهم علامات الخطاب الغلافي الخارجي في مستواه البصري إذا ما صحبته صورة فوتوغرافية كما في هذا العمل الأدبي. يحيل اسم المؤلّف إلى صاحبه بطريقة مشروعة ممّا يزكّي «**شرعية النّص**»[1]، انطلاقاً من كونه عتبة لها دلالاتها الخاصّة في الإشارة إلى النّص وتجليته. فاسم المؤلّف يمنح للعمل الإبداعي «**مشروعية التّوثيق والتّرويج، وعبره يتعرّف القارئ إلى المؤلّف (بفتح اللّام)، ويكوّن أفق انتظاره الخاص، كلّما أصدر ذلك المبدع كتاباً آخر**».[2]

[1] – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص 37.

والنّص الذي لا يتضمّن اسم صاحبه، ولا يُعلَن عنه يُعدّ من دون هوية، لذلك لا يُقبل عليه الجمهور، فهو مجهول لا يُثبت ملكيته المشروعة، ولا يحمل جواز العبور إلى النّص والتّنقّل عبر تشعّباته وتفريعاته المختلفة. وبالتّالي، ينهض اسم المؤلّف بجملة من الوظائف أهمّها: إثبات هوية العمل الإبداعي وتزكية مشروعيته، والإشارة إلى صاحبه بوصفه علامة على ملكيته وقانونيته، فـ«**اسم المؤلّف يتقدّم عنوان الرّواية، وبالتّالي النّص ذاته، كما يتقدّم الأب الابن، فهو موجود قبله**»[1]، كما أنّه يؤدّي وظيفة بصرية إشهارية تخاطب المتلقّي لاقتنائه.

أمّا عن مكان ظهور اسم المؤلّف، فهو «**غالباً ما يتموقع في صفحة الغلاف، وصفحة العنوان، وباقي المصاحبات المناصية (قوائم النّشر، الملاحق الأدبية، الصّحف الأدبية...) ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخطّ بارز وغليظ للدّلالة على هذه الملكية، والإشهار لهذا الكاتب**».[2] إلّا أنّ عنوان هذا العمل الأدبي لا يتوافق وهذا التّموقع المكاني؛ فقد جاء اسم المؤلّف في أسفل واجهة الغلاف الأمامية على جهة اليمين قريباً من الوسط، مكتوب بخطّ فنّي يُبرز تعرّجاته وفنّيته عاكساً قدرة صاحبه على الإبداع وتفرّد كتاباته، ممّا يؤدّي علامة إشهارية واضحة من خلال جمالية معمارية خطّه.

يظهر اسم المؤلّف عند صدور أوّل طبعة للكتاب، وفي باقي الطّبعات الأخرى طبعاً، ليُثبت ملكيته وأحقّية صاحبه به. ويمكن أن يأخذ ثلاثة أشكال حسبما ذكرها "**جيرار جينيت**"[3]:

«**1- الاسم الحقيقي للكاتب Onymat؛ إذا دلّ على الحالة المدنية له.**

2- الاسم المستعار Pseudonymat؛ إذا دلّ على اسم فنّي أو اسم شهرة.

3- الاسم المجهول Anonymat؛ إذا لم يدلّ على أيّ اسم».

[1] - أحمد فرشوخ: جمالية النّص الرّوائي، مقاربة تحليلية لرواية "لعبة النّسيان"، ص29.

[2] - عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص63، 64.

[3] - المرجع نفسه، ص 64.

نلتقي في العمل الذي بين أيدينا، بالاسم الحقيقي للّروائي **"واسيني الأعرج/ Waccini Laredj"**، من مواليد 1954/08/08، بقرية **"سيدي بوجنان"** إحدى ضواحي مدينة **"تلمسان"**، استشهد والده في الثّورة التّحريرية سنة 1959، انتقل مع عائلته إلى "تلمسان" بعدما أُجبروا على مغادرة الأندلس، حينما بلغ العاشرة من عمره، وبقي فيها حتى سنة 1973. وفي نفس العام انتقل إلى مدينة **"وهران"** أين مكث فيها أربع سنوات، وهناك كانت تجربته الأولى مع الحياة العملية؛ إذ عمل صحافياً محرّراً ومترجماً للمقالات، وكان في الوقت نفسه يُتمّ تعليمه الجامعي في قسم الأدب العربي[1].

حصل على دكتوراه دولة من جامعة **"دمشق"**، وعلى دكتوراه من جامعة **"السّوربون بباريس"**، وعمل أستاذ كرسي الأدب بجامعة الجزائر المركزية منذ عام 1985، وأستاذ الأدب بجامعة السّوربون الفرنسية منذ عام 1994[2]. حملت رسالة الماجستير الخاصّة به عنوان: **"اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر"**، وأطروحته في دكتوراه دولة الموسومة بـ **"نظرية البطل في الرّواية العربية"**.

عاش سنوات العشرية السّوداء، وكان اسمه من ضمن القائمة السّوداء، لذلك تُساءل رواياته التّاريخ وتناولت العديد منها هذه الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر.

أشرف على فرقة البحث الجامعية حول الرّواية والأشكال السّردية سنتي 1988-1993، وعمل عضواً في المجلس العلمي (1987-2001)، وأشرف على وحدة الأدب المغاربي بـ**"جامعة الجزائر المركزية"** (2007-2009)، وأسهم في مناقشة العديد من الأبحاث العلمية والفكرية في الجامعات الجزائرية والعربية والأوروبية المتخصّصة في السّرديات والمسرح والشّعر، كما كان أستاذاً زائراً بجامعة **"كاليفورنيا"** بـ**"لوس أنجلس"** (UCLA) بـ**"أمريكا"** (1999-2000).[3] تُعدّ هذه أهمّ **الأعمال الأكاديمية** التي قام بها **"واسيني الأعرج"**.

---

[1] – الموسوعة العالمية للشعر العربي Adab.com

[2] – إبراهيم عبد الله: الكتابة والمنفى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص352.

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

أمّا عن **نشاطه الأدبي والثّقافي**، فقد أدار اتّحاد الكتّاب الجزائريين (1990-1994) كنائب للرّئيس وكمؤسّس ومشرف على مجلّة الاتّحاد: المساءلة. وكان عضواً مؤسّساً لجمعية الجاحظية الثّقافية والأدبية برفقة الرّوائي الرّاحل **"الطّاهر وطّار"** ونخبة من الكتّاب، وأشرف على إصدار السّلسلة الأدبية **"أصوات الرّاهن"** باتّحاد الكتّاب الجزائريين والتي تهتمّ بالتّجربة الأدبية الشّابة في الجزائر، وأسهم في العديد من النّدوات العربية والعالمية المتعلّقة بموضوعات الكتابة، ووظيفة الكاتب، والسّرد، وتحدّيات الفكر العربي، والعولمة والثّقافة، والمثاقفة، والحداثة، والأنا والآخر وغيرها من موضوعات العصر في بلدان عربية وأجنبية كثيرة. كما أعدّ وأنتج حصّة **"أهل الكتاب"** التّلفزيونية التي تهتمّ بوضعية الكتاب والمقروئية في الجزائر والوطن العربي والتي بُثّت في التّلفزيون الجزائري (1998-2002)، وأنتج سلسلة الدّيوان التّلفزيونية وثلاثية تلفزيونية وثائقية حول تاريخ النّخب الثّقافية في الجزائر (2004-2005). بالإضافة إلى ترأّسه لجنة التّحكيم للمسرح المحترف بالجزائر سنة 2007، واللّجنة العلمية للمسرح المحترف ب**فلسطين** في 2009، وكان عضواً في الهيئة الاستشارية العليا لجائزة **"الشّيخ زايد"** للكتاب (2007-2020). كما شارك في ترأّس أو عضوية العديد من لجان تحكيم أدبية وفكرية وعربية وعالمية.[1]

ولتوضيح المسار الإبداعي والنّقدي لـ**"واسيني الأعرج"**، يمكن تقسيم أعماله إلى كتابة روائية وبحوث ودراسات نقدية، وفيما يلي توضيح لأهمّ **أعماله الرّوائية**[2]:

- البوّابة الزّرقاء (وقائع من أوجاع رجل)، دمشق 1980، الجزائر 1982.
- وقع الأحذية الخشنة، قصّة مطوّلة، 1981.
- ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش، دمشق 1982.

[1] - المرجع السابق، ص509.

[2] - حسني زهير حسني مليطات: رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج"، دراسة نقدية تحليلية، مخطوط رسالة ماجستير في اللّغة العربية وآدابها، كلّية الدّراسات العليا في جامعة النّجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2014، ص9-11.

- نوّار اللّوز، بيروت 1983، الجزائر 1986 و2001.
- أحلام مريم الوديعة، بيروت 1984، الجزائر 1987، 2001.
- ضمير الغائب، دمشق 1990، الجزائر 2001.
- رمل الماية، اللّيلة السّابعة بعد الألف، دمشق والجزائر 1993.
- سيّدة المقام، ألمانيا 1995، الجزائر 1997، 2001.
- حارسة الظّلال، ألمانيا 1996، الجزائر 1998، 2001.
- ذاكرة الماء، ألمانيا 1997، الجزائر 1999، 2001.
- مرايا الضّرير، باريس 1998.
- شرفات بحر الشّمال، بيروت والجزائر 2001.
- اللّيلة السّابعة بعد الألف: المخطوطة الشّرقية، دمشق 2002.
- طوق الياسمين، 2003.
- كتاب الأمير، بيروت والجزائر 2005.
- سوناتا لأشباح القدس، بيروت 2009.
- أنثى السّراب، بيروت 2010.
- البيت الأندلسي، بيروت 2010.
- أصابع لوليتا، بيروت 2012.
- مملكة الفراشة، صدرت عن مجلّة دبي الثّقافية عام 2013.
- سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني، في 2014.
- بالإضافة إلى ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، الجزائر 2017.

أمّا فيما يتعلّق بـ**دراساته النّقدية**، نذكر أهمّها[1]:

- اتّجاهات الرّواية العربية في الجزائر، 1986.

- النّزعة الواقعية الانتقادية في الرّواية الجزائرية، دمشق، 1987.

- الجذور التّاريخية للواقعية في الرّواية، بيروت، 1988.

- أتوبيوغرافيا الرّواية/ سلسلة دراسات، بيروت، 1990.

- ديوان الحداثة في النّص الشّعري العربي، اتّحاد الكتّاب الجزائريين، 1993.

- الشّعر الجزائري، طبعة فنّية فاخرة، مزدوجة اللّغة، خاصّة بسنة الجزائر بفرنسا، قام بتخطيطها الفنّان الكبير "**رشيد قريشي**".

- مجمع النّصوص الغائبة (أنطولوجيا الرّواية الجزائرية)، المؤسّسة الوطنية للطّباعة للإشهار، الجزائر، 2008.

- على خطى سرفانتس في الجزائر، طبعة فاخرة، صدرت في إطار الجزائر عاصمة عربية للثّقافة، (2007-2008).

له عدّة **مقالات نقدية** نشر بعضها في "**مجلّة الموقف الأدبي**" السّورية، منها[2]:

- مضامين جديد للقصّة الجزائرية المعاصرة، عام 1980.

- الوفاء للوهم الإيديولوجي الإصلاحي، قراءة جديدة لرواية "**غادة أم القرى**" لـ "**أحمد رضا حوحو**"، عام 1985.

- انهيار مشروع البطل الثّوري في رواية "**رصيف الأزهار لا يجيب**" لـ"**مالك حدّاد**"، عام 1987.

نال العديد من **الجوائز العربية** التّقديرية تشجيعاً على إبداعه الفنّي، نذكر بعضاً منها[1]:

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص466.

[2] – حسني زهير حسني مليطات: رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج"، دراسة نقدية تحليلية، ص12.

- الجائزة التّقديرية الكبرى الممنوحة من قبل رئيس الجمهورية، سنة 1989.

- جائزة الرّواية الجزائرية، سنة 2001.

- جائزة التّلفزيون الأولى للحصص الثّقافية الخاصّة، عن البرنامج الثّقافي التّلفزيوني **"أهل الكتاب"**، سنة 2001.

- جائزة قطر العالمية للرّواية، عن روايته: **"سراب الشّرق"**، 2005.

- جائزة المكتبيين الجزائريين عن روايته: **"كتاب الأمير"**، 2007.

- الكتاب الدّولي في المعرض الدّولي للكتاب، عن روايته: **"سوناتا لأشباح القدس"**، 2008.

- جائزة أفضل رواية لسنة 2010، بحسب التّقويم الإعلامي والصّحفي الجزائري، عن روايته: **"البيت الأندلسي"**.

يتبيّن انطلاقاً من ذكر أهمّ أعمال **"واسيني الأعرج"** الإبداعية والنّقدية، أنّه أحد الأصوات الرّوائية الكبيرة جزائرياً وعربيا نظراً إلى غزارة إنتاجه الفنّي، خاصّة أنّه يكتب باللّغتين العربية والفرنسية. كما تُرجمت العديد من أعماله إلى الكثير من اللّغات، وممّا يدلّ على شهرته والمقروئية الواسعة التي تشهدها إبداعاته التي تنمّ عن خصوصية كتاباته، ممّا يؤهّله أن يكون كاتباً متفرّداً بأسلوبه، ونظرته، وطريقة طرحه، ورؤاه المنفتحة. كما أنّ أعماله تُعدّ ذاكرة لفترات مختلفة مرّت بها الجزائر سابقاً، خاصّة بعد الاستقلال وفترة العشرية السّوداء.

5– عتبة دار النّشر:

يتعامل صاحب العمل الأدبي مع دار نشر لكي يعرف عمله النّور ويخرج إليه، وينفتح نصّه على العالم، ويتعرّف عليه جمهور القرّاء. وبهذا تُعدّ عتبة دار النّشر جسر الوصل بين المؤلّف والمتلقّي، بوصفها المؤسّسة المسؤولة على نشر المؤلّفات والاهتمام بالمؤلّفين ومنحهم حقّ الاعتراف بهم من خلال إبداعاتهم، وكثيراً ما تحمل هذه العتبة معلومات حول دار النّشر، ومكان تمركزها، والسّنة التي

[1] – واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 464.

نشرت فيها ذلك المؤلَّف، مع وضع أرقام الهاتف أو الفاكس، أو البريد الإلكتروني حتى يتسنّى للمتلقّي التّعرّف عليها عن قرب إذا أراد ذلك.

جاءت المعلومات الخاصّة بدار نشر رواية **"إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** في واجهة الغلاف الأمامية في شكلٍ مختصر بالفرنسية (**ENAG**)، وفي الصّفحة الثّانية والثّالثة من الرّواية، وفي الصّفحة الأخيرة بعد انتهاء الأحداث، في صفحة مستقلّة قبل صفحة الواجهة الخلفية للغلاف.

تضمّنت المعلومات الخاصّة بها من اسم المؤسّسة النّاشرة، وهي **"موفم"** للنّشر، وهو اختصار لـ**"المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية"**، آخذةً الحرف الأوّل من الكلمة، مشكّلة به اختصاراً لها، ومكان تموقعها وهو **"الرغاية"** بالجزائر، مع الهاتف للتّواصل معها. وقد جاءت المعلومات مرتّبة كالآتي:

طبع المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية

وحدة الرغاية –الجزائر–

2017

Achevé d'imprimer sur les presses

ENAG, Réghaïa

–Algérie–

Bp75Z.I. Réghaïa Tel: (023)965610/11

تأسّست المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية سنة 1983، وتفرّعت لأربع مؤسّسات تمّ حلّ البعض منها بعد التّعدّدية؛ حيث فقد 4500 عامل منصبهم، وتوقّفت عن العمل لعدّة أسابيع بسبب الأضرار التي خلّفها زلزال **"بومرداس"** سنة 2003. قُدّر عدد العمال فيها سنة 2003 بـ450 عاملاً يسهرون على وضع الكتاب الجزائري في أرقى المستويات التي يحتلّها الكاتب في العالم، بفضل التّجهيزات الحديثة والخبرة التي اكتسبتها المؤسّسة في خدمة الكاتب.

احتفلت "**موفم**" بمرور ثلاثين سنة من تأسيسها سنة 2003، وذلك في إطار الاحتفال بخمسين سنة من الاستقلال، وبحضور شخصيات وطنية وثقافية. واختيرت من قبل وزارة الثّقافة لتمثيل الجزائر في "**باريس**" في الطبعة 32 للصّالون الدّولي الكتاب، الذي أُقيمت فعالياته وانطلقت "**بقصر المعارض**" بالعاصمة الفرنسية سنة2012؛ حيث شارك 48 ناشراً، بما يُعادل 400 عنواناً؛ أي حوالي4000 كتاباً.[1]

وفي تصريح للرّئيس المدير لمؤسّسة "**موفم**" للنشر "**حميدو مسعودي**" في معرض الكتابة الدّولي أنّ سياسة ترشيد النّفقات، اضطرّتهم للاكتفاء بصالون وطني بـ"**قسنطينة**" في ختام تظاهرة عاصمة الثّقافة العربية 2015، بدل صالون عربي مثلما كان متوقّعاً في البداية. وقد شارك في ذلك الصّالون الوطني العديد من المؤلّفين، الذين أثروه ببرنامج نشاطات ثقافية من خلال محاضرات ينشّطها مؤلّفون ونقّاد منهم:«**أمين الزّاوي**، و**عبد الله حمّادي**، و**نجمة بن عاشور**، و**مبروك المناعي**، و**لخضر بن السّايح**، و**ربيعة جلطي**، و**واسيني الأعرج**...».[2] الذي أبانت عن سعادتها بإصدار روايته "**نساء كازانوفا**" سنة 2016.

ومن أشهر الكتب التي نشرتها دار "**موفم**" للنّشر بالجزائر نذكر:

- **أصل التّفاوت بين النّاس: جان جاك روسو**، ترجمة: بولس غانم، 1991.
- **التّمركز الأوروبي نحو نظرية للثّقافة: سمير أمين**، 1992.
- **الثّورة الجزائرية، سنوات المخاض: محمد حربي**، 2008.
- **اللّهب المقدّس: مفدي زكريا**، 2009.

[1] – ابن تريعة: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ثلاثون سنة كتاب، جريدة المساء، الجزائر، 21، 05، 2013.

[2] – مريم ب: أحلام مستغانمي لم تقاطع التّظاهرة والتّقشّف يفرض معرضاً وطنياً للكتاب، جريدة النّصر يومية كلّ القرّاء، 04 أفريل 2016، 21:46.

وهكذا، أدّت المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية مهمّة كبيرة بالنّسبة للعمل الرّوائي لـ"**واسيني الأعرج**" وباقي الأعمال الأخرى؛ إذ حافظت على سمعته وشهرته، بوصفها أشهر دار نشر جزائرية. وبذلك فهي تؤدّي مهمّة الإشهار للمؤلّف والتّعريف به.

6– عتبة المؤشّر الجنسي:

يُعدّ المؤشّر الجنسي علامة على الجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي، بوصفه «**نظاماً رسمياً يعبّر عن مقصدية كلّ من الكاتب والنّاشر لما يريدان نسبته للنّص، في هذه الحالة لا يستطع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النّسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجّه قرائي لهذا العمل**»[1]، يحمل إذن مقصدية موجّهة للقارئ باعتباره المستهدف من عملية الإبداع للتّلقي والقراءة، ومن ثمّ التّحليل والنّقد، في شكلٍ يتيح له إعادة بناء نصّ ميتاقصّي ثانٍ له دلالاته الخاصّة.

وإذا كان المؤشّر الجنسي يعمل كموجّه ومرشد قرائي فلأهميّته في العمل الرّوائي؛ حيث يستدعي «**أهمية معمارية وصفية وتفسيرية في تحليل النّصوص، وتصنيفها، ونمذجتها، وتحقيقها، وتقويمها، ودراسته من خلال سيماتها النّمطية ومكوّناتها النّوعية وخصائصها التّجانسية**».[2] انطلاقاً من الوظائف التي ينهض بها المؤشّر الجنسي، يمكن القول أنّه يُخبر القارئ الميتاقصّي ويُعلمه بجنس ما يقرؤه. بالتّالي، يتمكّن من معرفة الآليات والإجراءات التي يمكنه من خلالها مقاربة أو تحليل نصّه الميتاقصّي، إذا ما وقف على المقوّمات التّجنيسية الموجودة في ذلك العمل الأدبي.

يظهر المؤشر الجنسي غالباً «**على الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معا، أو وضعه في قائمة كتب المؤلّف بعد صفحة العنوان، أو في آخر الكتاب، أو في قائمة منشورات دار**

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص89.

[2] – جميل حمداوي: شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، ص39.

النّشر، وغالباً ما يظهر في الطبعة الأولى للكتاب».[1] يُلاحظ أن المؤشّر التّجنيسي لهذا العمل الأدبي لم يظهر على صفحة الغلاف الخارجية، بل جاء على صفحة داخلية من الغلاف الدّاخلي للعمل الأدبي، تحديدًا تحت صورة فوتوغرافية لـ"**مي زيادة**" وتحت العنوان الفرعي، وردت لفظة "**رواية**" المحدّدة للنّوع الذي ينتمي له هذا العمل الإبداعي.

سيدرك المتأمّل للعنوان أنّ المضمون ما هو إلّا سردا لحياة "**إيزيس كوبيا**" باعتبار لفظة "**ليالي**" الدّالة على القصّ والحكي، والسّرد الميتاقصّي يدخل ضمن السّرود التي تعتمد مقوّمات وآليات وخصائص تعرف بها، وتبدّد الشّكوك المرتبطة بالاسم والمكان الوارد في العنوان، وتزعم أنّ المضمون ما هو إلاّ سيرة لهذه الشّخصية.

ولا شكّ أن النّوع الرّوائي على الرّغم من قدمه وامتداده عبر أقدم النّصوص الضّاربة في التّاريخ، انطلاقا من الملحمة التي عرفت تطوّراً ونموّاً إلى الرّواية بمقوّماتها المعروفة الآن، يعرف إقبالاً ولايزال من أهمّ الإبداعات الأدبية المعروفة في هذا العصر، بوجود اهتمام وعناية خاصّةً وأنّها الحامل الأوّل لهموم الّشعب، لذلك عُرفت سابقاً بملحة العصر البورجوازية.

عرفت الرّواية تحقيباً وتقعيداً طويلاً، ممّا أدّى إلى ظهور أشكال مختلفة لحقتها تطوّرات متنوّعة، منها «**رواية الفروسية، الرّواية الرّعوية، الرّواية–النّهر، رواية الاستشراف وعلم الخيال**».[2] لكنّها لم تكن بمنأى عن هموم النّاس ومشاكلهم خلال هذه التّطوّرات، فكثيراً ما سعى الرّوائيون إلى تدوين محنهم وقضاياهم بطريقة تخييلية، مستمدّة من الواقع وتنتهي إليه مروراً بالخيال، «**هذا العالم السّحري الجميل، بلغتها، وشخصياتها، وأزمانها، وأحيازها، وأحداثها وما يعتور كلّ ذلك من خصيب الخيال، وبديع الجمال**»[3]، لها تقنيات خاصّة بها، ومميّزات، وفنّيات، ولغة، وأسلوب خاصّ.

---

[1] – ينظر عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص89، 90.

[2] – برنار فاليت: الرّواية مدخل على المناهج والتّقنيات المعاصرة للتّحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2002، ص11.

[3] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1998، ص07.

تُعرّف الرّواية بمعناها العام على أنّها «**قصّة نثرية طويلة تصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، معتمدة على السّرد وعنصر التّشويق**».[1] هذا يعني أنّها سرد يقوم على حكي أحداث ميتاقصّية يؤدّيها مجموعة من الشّخصيات ضمن مكان وزمان ما، تمتاز بالطّول والتّعددّ في تقنياتها، وتعتمد الخيال في نسجها. وهذا ما نلمسه من خلال هذا العمل الأدبي الذي يمكن توضيح تقنياته الميتاقصّية كالآتي:

أ– الحدث: يتمثّل الحدث الإطار في هذه الرّواية، في سرد مشاهد من اللّعبة التي مرّت بها "**مي زيادة**" في مستشفى الأمراض النّفسية والعقلية بالعصفورية، عن طريق خطّة محكمة من قبل أقاربها للاستيلاء على أملاكها. أمّا الأحداث الميتاقصّية المتضمّنة للحدث الإطار فتسرد محطّات حياتية خاصّة بها بدءا من نشأتها، وفقدانها لوالديها، وتربيتها الدّينية التي تلقّتها في مدرسة "اليوسفيات"، ودخول العصفورية، واللّيالي المظلمة القاسية التي قضتها هناك، والتي أتاحت لها الالتقاء بأشخاص لم تكن تعرفهم، بعضهم لا يعرفها وبعضهم الآخر يسمع عنها عن طريق أعمالها غير مصدّقين اللّعبة المنسوجة حولها.

وتذكر أحداث الرّواية القسوة التي عاشتها في ذلك المستشفى والمعاملة التي لاقتها هناك، وزيارة بعض الشّخصيات الأصدقاء والشّخصيات الكبار لها لمواساتها في محنتها، ومدّ يد المساندة، وتنتهي الأحداث بموت "**مي**"، وهي ترجو أن ينصفها أحد يأتي بعدها.

ب– الشّخصيات: تتنوّع الشّخصيات الميتاقصّية في هذا النّوع الأدبي، ما بين شخصيات محورية تقوم بالحدث الإطار، تتمثّل في شخصية "**مي زيادة**" على اعتبار أنّ مضمون الرّواية يدور حول حياتها ويدخل في أهمّ تفاصيلها خاصّة المتعلّقة بحالتها النّفسية المكتئبة، وحالات الخيبات، والصّدمات التي مرّت بها.

أمّا الشّخصيات الثّانوية فهي عديدة ومتنوّعة جدّاً، تتعلّق بالمسبّب الأوّل لأزمة "**مي زيادة**" وهو ابن عمّها "**جوزيف**"، بالإضافة إلى شخصيات أخرى التقتها الّشخصية المحورية في أماكن مختلفة

[1] – محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدّار الوطنية للكتاب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 2009، ص156.

أهمّها العصفورية، مثل: الممرّضة **"بلوهارت"**، ومدير المستشفى، وبعض الممرّضات، وبعض المرضى الذين يُعانون حالات نفسية وعقلية حادّة، زيادة عن لائحة لأشهر الأدباء والكتّاب المعروفين في حياتها مثل: **العقّاد**، و**طه حسين**، و**الرّافعي**، و**جبران خليل جبران**، و**لطفي السّيّد**... وغيرهم من الأشخاص الذين صدّقوا جنونها، أو كذّبوا ونفوا ذلك. كما تذكر الرّواية زيارة بعض الشّخصيات القريبة والبعيدة لها، بالإضافة إلى القنصل الفرنسي، والقنصل الهندي الذي أهداها لباساً هندياً تقليدياً (ساري)... وغيرهم كثير ممّن شكّلوا وأسهموا في بناء وتطوّر أحداث الرّواية.

ج– المكان: يحدّد العنوان الفضاء المكاني الذي مرّت فيه الأحداث الميتاقصّية لهذه الرّواية، وهو **"العصفورية"** أشهر مستشفى خاصّ بالأمراض النّفسية والعقلية في **"لبنان"**، كما تذكر الأحداث بعض الأمكنة الأخرى، مثل: مدرسة اليوسفيات، وشحتول، وعينطورة، ومستشفى نيقولا رابيز، وإيطاليا... وقد ساهمت هذه الأمكنة مجتمعة في تشكيل الإطار الجغرافي للرّواية، وتحديد منطلقها منذ نشأة **"مي"** أين نشأت وتربّت، حتى مكان وفاتها وهو غرفة العمليات، «**قبل أن تنطفئ، التفتت إلى النّافذة التي تسرّب منها النّور أضاء كلّ الظّلال الخفّية، فغرقت غرفة العمليات في شمس خريفية بشلّالات أشعّتها. فتحت مي، أو الأصحّ إيزيس كوبيا، بصعوبة عينيها للمرّة الأخيرة. ملأتهما بالنّور الذي غمرها فجأة، وعندما أغمضتهما للمرّة الأخيرة، صعب عليها فتحهما**».[1]

د– الزّمان: يبدأ زمان السّرد الميتاقصّي هنا بحديث الرّاوي عن المخطوطة (مذكّرات مي زيادة) الضّائعة مع المساعدة (روز خليل) «**المتخصّصة في الدّراسات النّسوية العربية، في مخبر الأبحاث الأنثروبولوجية والأدبية في العالم العربي، والمنتسبة لمخبر الأبحاث التّاريخية والفنّية في الجامعة الأمريكية ببيروت AUB**»[2]، وسلك كلّ السّبل للوصول إلى **"ليالي العصفورية"** وتنقّلهم عبر العديد من الأمكنة بحثاً وتقصّياً عن أيّ خبر، أو أيّ شخص يمكن أن يوصلهما أو يدلّهما ويفيدهما ولو بالقليل عنها، وقد استغرقا في ذلك «**ثلاث سنوات من التّنقّلات المتتالية**».[3]

---

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص224.

[2] – المصدر نفسه، ص 07.

[3] – المصدر نفسه، ص 11.

ويستمرّ السّرد الميتاقصّي ويتوقّف مطوّلاً عند حياة الكاتبة **"مي زيادة"** بدءا بصغرها حتى تاريخ بداية تدوينها ليومياتها، وقد أوردت ذلك في ملفوظ سردي نصّه: «**عمري اليوم تخطّى عتبة الخمسين سنة بقليل. 56 سنة. لا شهادة لي وأنا اكتب هذه اليوميات**».[1] ثمّ تواصل بقصٍّ تراجيديّ عن مأساتها في العصفورية في اليوم الذي ساقوها إليها قائلة: «**كلّ شيء بدأ عندما أخرجوني من بيتي قبل السّاعة الرّابعة بعد الظّهر، وأوصلوني إلى مكاني في القطار وغابوا عنّي..**».[2] وتمضي في ذكر تفاصيل حياتها هناك، وانتقالها إلى مستشفى **"رابيز"** وقضاء ثلاثة أسابيع فيه، تمّ تتواصل حكايتها مع إلقاء محاضرة في الجامعة الأمريكية، فقد كان يوماً بالنّسبة لها «**لا يشبه بقيّة الأيّام التي مضت بآلامها وحرائقها**».[3] وينتهي السّرد الميتاقصّي بموتها سنة 1941.

هـ– الحوار: نلحظ عند قراءة الرّواية توفّر عنصر الحوار بكثرة، ليدلّ على تعدّدية الأصوات فيها، ممّا يُسهم في دينامية حركة الميتاقصّ. ومن الحوارات الواردة في المتن الرّوائي نذكر حوار **"مي"** مع نفسها في شكل **مونولوج**: «**ماذا يساوي جنوني أمام حرقة ماجدة؟**»[4] (ماجدة امرأة اقتيدت للعصفورية بسبب انتحار زوجها، بعد أن رأته يرمي بنفسه من النّافذة.

أمّا عن الحوار بنوعيه الدّاخلي والخارجي، فله نصيب وافر أيضاً في المتن النّصي، ومن أمثلة **الحوار الدّاخلي** نذكر:

«**أنا مي**

أنا سيّدة الجنون والهبل الكبير، صمّمت ألّا أموت كما أرادوني.

لن أموت. سأبقى فقط ليراني هو، ليروني هم، أنّي لم أمت».[5]

---

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 35.

[2] – المصدر نفسه، ص 42.

[3] – المصدر نفسه، ص187.

[4] – المصدر نفسه، ص140.

[5] – المصدر نفسه، ص141.

هذا الحوار شبيه بنوبات جنونية تبدو فيها **"مي"** بكامل قواها تتحدّى من تعدّهم أعداءها وخصومها، وتصمّم على الحياة كما تشتهي هي لا كما يشتهون هم أن تعيش.

وفي مواضع أخرى، ورد **الحوار الخارجي** بكثرة، ومن أمثلته ما جاء بين **"مي"** والممرّضة **"بلوهارت"**:

«– لهذا أكرّر وأعاود: تموتين من أجل من؟ ومن أجل ماذا؟ [...] أوقفي الإضراب عن الأكل يا مي، وقاومي. طالبي بحقّك بوسيلة أكثر تعقّلاً وفاعلية [...] ماعدا ذلك أنت سيّدة مصيرك وشأنك.

– أريدهم ان يتوقّفوا عن تعذيبي. لقد قتلوني يا بلوهارت.

– أعرف. لكن ليس لديّ ما أضيفه، أنت سيّدة قرارك. الانهيار العصبي ليس جنوناً، حالة لها مسبّباتها، لكن إهماله يمكنه أن يجعل الإنسان ينتقل إلى مرحلة أخطر.

– حقيقي لا أملك غير هذا. نريدك حيّة في معاركك النّبيلة ضدّ القتلة وأعداء الحرّية والخير».[1]

يشير هذا النّص الميتاقصّي إلى مناصرة العدل والتّشجيع على الحياة وحرية التّصرّف واتّخاذ القرارات وصنعها بكلّ مقصدية وإرادة حرّة.

وغير هذه الأمثلة كثير في المتن الرّوائي، وهذا يدلّ أنّ هذا النّوع الأدبي إنّما هو رواية ميتاقصّية، بالإضافة إلى الأسلوب، واللّغة، والاسترجاع، والوصف... كلّها مقوّمات سردية تُثبت انتماء هذا النّوع الأدبي الميتاقصّي.

7– عتبة التّصدير وكثافة المعنى:

تفتكّ عتبة التّصدير أهمّية في النّصوص الموازية، باعتبارها «**موجّهة لمسار خطى القارئ، في تلقّيه للنّص الأدبي بما تحمله من إشارات وإضاءات ورموز دالّة على مضمون النّص؛ إذ توجّه**

[1] – المصدر السابق، ص100.

القارئ وتهيّئه لتسلّم رسالة وفكّ شفراتها النّصية».[1] ولذا على القارئ الميتاقصّي أن يتعامل مع هذه العتبة بانتباه لما تحمله من دلالات عميقة تُحيل إلى المضمون، وتشير إليه، وتكثّف معناه بطريقة مقتضبة، ممّا يستدعي وعياً إدراكياً لدى القارئ في تحليله لها.

ولا يختار المؤلّف هذه العتبة بطريقة عشوائية، إنّما لتخدم نصّه وتشرح العنوان أكثر، فهي بمثابة مكمّل له حتى يتمكّن القارئ من فكّ شفرات النّص بطريقة قريبة من رؤى كاتبه انطلاقاً من نصّ سابق؛ حيث تعمل هذه العتبة «**بوصفها نوعاً من التّناص الذي ينفتح على تلاقح نصوص حاضرة وسابقة؛ إذ يحاول المبدع الإفادة من النّص المأخوذ ليتوافق مع نصّه المقروء**».[2] ممّا يشكّل تفاعلاً بين هذه النّصوص الميتاقصّية وانفتاحها على خلفيات وإيديولوجيات أصحابها، حتى يتمكّن القارئ من معرفة ما يرميه المؤلّف، ويحاول إلقاءه، وبثّه عبر نصّه.

وإذا كان التّصدير نوعاً من التّناص، فإنّ له أنواعاً نذكر بعضها[3]:

أ– تصدير ذاتي: يتضمّن نصّاً سابقاً أو عبارة أو جملة نثرية للكاتب، يضعها بين العنوان والمتن النّصي.

ب– تصدير اقتباسي: يتضمّن نصّاً لكاتب آخر، ويوضع أيضاً بين العنوان والمتن.

ج– تصدير مزدوج: يجمع فيه الكاتب بين التّصديرين الذّاتي والغيري.

د– تصدير متعدّد: يأتي مفرداً ويوضع في أعلى النّص، إلّا أنّ هناك من يعمد إلى توظيف عدّة نصوص، تأتي في بداية الكتاب قبل المقدّمة مع ذكر اسم المؤلّف.

هـ– تصدير إيهامي: يعمد فيه الكاتب إلى وضع عبارة له وينسبها لغيره.

---

[1] – سهام السامرائي: العتبات النصية في (رواية الأجيال) العربية، ص105.

[2] – المرجع نفسه، ص106، 107.

[3] – المرجع نفسه، ص107.

استُعمل التّصدير قديماً في مجال غير مجال الكتابة الأدبية، فقد كان يُعرف «**في الكتابات التي تُنقش على جزء من القلادة، ثمّ انسحبت على الكتاب لتدلّ حرفياً على خارجه، لتموضعها في حاشيته قريباً من النّص وبعد الإهداء، ويمكن أن يكون أيقوناً كالتّصدير بالرّسوم والنّقوش والصّور**».[1] وبهذا، فإنّ التّصدير يأتي بعد الإهداء وقبل الاستهلال في أوّل صفحة في الطّبعة الأولى، أو حتى الطّبعات اللّاحقة.

يعمل التّصدير إذن، وظيفة التّلخيص والإحالة إلى مضمون النّص الميتاقصّي، انطلاقاً من كونه «**حكمة نثرية أو شعرية، أو مثل، أو قول مأثور، أو جملة لكاتب مشهور، يأتي بها الكاتب ليس فقط لما يقوله، لكن أيضاً من أجل قائلها**»[2] إشارة إليه أو تعريفاً به، وخدمةً لنصّه قبل كلّ شيء.

تتصدّر رواية "**ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**" مقولة لـ"**مي زيادة**" ذاتها، ونصّها: «**أتمنّى أن يأتي بعدي من ينصفني**».[3] ومقولة لـ"**كامي كلوديل/ Camille Claudel**":

« **Tu me dis, Dieu a pitié des affligés, Dieu est bon etc…, parlons-en à ton Dieu qui laisse pourrir une innocente au fond d'un asile.**»[4]

ينفتح الفضاء الدّلالي للتّصدير على أفق المتن الميتاقصّي، فالرّواية في كلّيتها تقوم على تسليط الضّوء على فترة مهمّة من حياة الكاتبة "**مي زيادة**"، ولا شكّ أنّ "**واسيني الأعرج**" حينما وظّف مقولة لها ليُصدّر بها عمله ليس بالأمر العشوائي، فقد انتقاها خصّيصاً ليؤكّد ما ذهب إليه في نصّه.

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص107.

[2] – أبو المعاطي خيري الرّمادي: عتبات النّص ودلالاتها في الرّواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجاً، كلّية الآداب، جامعة الملك سعود، مجلّة مقاليد، المملكة العربية السّعودية، جويلية 2014، ص 09.

[3] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص05.

[4] – المصدر انفسه، ص 05.

أ/ «**أتمنّى أن يأتي بعدي من ينصفني**»، تصدير اقتباسي من مخطوطة "**مي**" الضّائعة، والتي نظّمها الرّاوي رفقة مساعدته، قالتها في آخر لحظات حياتها. وفي ذلك إشارة إلى أنّها كانت تعاني وتبحث عن العدل، فهي مظلومة مادياً حين سُلبت منها ثروتها وممتلكاتها التي ورثتها عن والديها، ومظلومة معنوياً حين هُمّشت بصفتها كاتبة كبيرة لها مكانتها وسط مجموعة هائلة من المثقّفين الرّجال ضمن مجتمع لا يعترف لا بالمرأة المثقّفة ولا بمجهوداتها، ولا بما تدعو إليه من أفكار وقيم ورؤى جديدة تخدم المجتمع وتنفتح على الآخر (الغرب) في إطار المثاقفة والتّفاعل الفكري.

اعتمد الرّوائي في نسج أحداث عمله وبناء مضمونه الميتاقصّي ما جاء في "**ليالي العصفورية**" المخطوطة الضّائعة، التي تكشف الظّلم الذي عاشته "**مي**" والذي أزاح السّتار عنه وكشفه. وبالتّالي، حقّق مطلبها ورجاءها في الإنصاف بعد موتها؟ إلّا أنّه تجدر الإشارة إلى أنّ هناك من أنصفها أيضاً وهي الكاتبة "**نوال مصطفى**" في عملها الموسوم بـ"**مي زيادة.. أسطورة الحبّ والنّبوغ**"[1]، والتي نالت عنه تكريماً بعدما عُرض كتابها في معرض الكتاب الدّولي لعام 2000 واختير كأفضل عمل ثقافي. تصرّح فيه عن سبب الكتابة عن "**مي**" بعد رحيلها بحوالي ستّين عاماً، وتُقرّ بأنّ جملةً تراءت لها وهي جملةٌ موجعة: «**أتمنّى أن يأتي بعدي من ينصفني!**»

وقد أوردت الكاتبة الهدف من كتابها الذي يصوّر مشاهد من حياة "**مي**" ويعزف مقطوعات حزينة عنها، في قولها:

«**سأكتب قصّتك يا مي... وستقرؤها الأجيال التي لم تقرأ لك.. ولم تستمع إلى محاضراتك وخطبك وأحاديثك. سأكتب قصّتك وأروي الحقيقة الحزينة ليعرفها الذين اختلطت ملامح صورتك في عيونهم وطالها الضّباب.. بعد كلّ ما قيل عن نهايتك المأساوية. سأكتب قصّتك كما عشتها في كلّ ما خطّته ريشتك... في كلّ ما سكبه قلبك على الورق من آلام ووجع، وترجمه إحساسك وأنّاتك وعذابك المكتوم.. المكتوب!**»[2]

---

[1] – نقلا عن http://medad.wordpress.com

[2] – نوال مصطفى: مي زيادة .. أسطورة الحب و النبوغ، نشرت في الموقع: http:// medad.wordpress.com

تناولت هذه الكاتبة حياة **"مي"** كاملة في تسعة فصول، بدءا بطفولتها حتى أهمّ كتاباتها ومؤلّفاتها، مروراً بتنقّلها إلى **"مصر"** رفقة والدها والتفاف كبار رجال الثّقافة حولها، وتفاصيل صالونها وما كان يدور فيه، والّذين أحبّوها من أدباء وشعراء، ومواقف بعضهم في عدم إنصافها، وقصّتها مع **"جبران خليل جبران"**، والمؤامرة التي وقعت فيها، والأيّام الأخيرة التي عاشتها في بؤس وعزلة واستسلام للموت. كتبت الكاتبة كلّ ذلك كما رأت عين قلبها.

أعاد إذن **"واسيني الأعرج"** ليالي العصفورية بتفاصيلها المأساوية السّرية، انصافاً لـ**"مي"** كما أرادت هي أن تحقّق العدالة بعد موتها، بعدما دوّنت همّ قلبها.

ب/ أمّا فيما يخصّ التّصدير الاقتباسي الذي اعتمده **"واسيني الأعرج"** الخاصّ **"بكامي كلوديل"**، والذي لم يقدّم ترجمة له في هذه الطّبعة الخاصّة بدار **"موفم"** للنّشر خلافاً لما قام به في الطّبعة الثّانية للرّواية، وترجمة نصّه كالآتي: **"تقول بأنّ الله يعطف على المظلومين، وأنّه طيّب.. لنسأل إلهك الذي يترك البراءة تتعفّن في ملجأ المجانين"**.

نلمس في هذا التّصدير إيديولوجية واضحة تعكس عقيدة الرّوائي وإيمانه؛ بحيث يبدو أنّه يكفر برحمة الله التي وسعت كلّ شيء، فمن صفات الله حقّاً العطف والطّيبة، فهو عطوف رحيم بعباده، وطيّب رؤوف بهم. فكيف يتمّ الشّكّ والطّعن في ربوبيته وألوهيته؟

نستشعر إلحاداً جليّاً في هذا القول الذي يُبدو صاحبه وهو يمرق عن مبادئ الدّين وينكر وجود الله، وينفي صفاته وما ثبُت من أسمائه العظيمة. وهو إيمان **"واسيني الأعرج"** الذي لا يُدين بديانة كما هو معروف عنه؛ إذ أنّه يتبنّى الشّيوعية كمذهب له ولا يعتقد بأيّ إله، مع أنّ المطّلع لأعماله يلمس إيمانه بالله وحديثه عنه بين طيّات إبداعاته الأدبية.

ونلمس في نفس سياق التّصدير إشارة لـ**"مي"** بأنّها بريئة تعفّنت في ملجأ المجانين، ويُقصد به هنا "العصفورية" بالنّظر إلى ما هو وارد في المتن النّصي، وما هو مُشار إليه في العنوان، حيث أنّ لا أحد انتشلها من محنتها، ومدّ يد المواساة ما عدا قلّة قليلة ممّن آمنوا بها وبطاقاتها الإبداعية في مجال الأدب، وممّن سمعوا عنها وعن صالونها الأدبي الذي يُعدّ ملتقى لكبار المثقّفين في مختلف المجالات،

خاصّة منهم الكتّاب والشّعراء الذين ألهموها وألهمتهم في كتاباتهم في الحديث عنها وعن حبّها الذي شغل بالهم، وبالخصوص أنّها لم تستسلم لأحدهم ولم تخضع لأفكاره، ونادت بأفكارها وسط ذكورة متعفّنة الفكر، ومحدودة الرّؤى، وضيّقة الأفق في نظرتها للمرأة.

هكذا، إذن، عمل التّصدير بوصفه تناصّاً ميتاقصّياً في الإشارة إلى النّص، وتلخيص مضمونه بانفتاحه على نصوص أخرى تخدم النّص، وتحيل إلى رؤى صاحبه، ومحاورة العنوان والمتن دلالياً، كما يشكّل عتبة مهمّة لدى القارئ لا يمكن تجاوزها في فكّ بنيات النّص الميتاقصّي ورموزه المشفّرة.

8- بنية الاستهلال وامتداد الدّلالة:

تشتغل بنية الاستهلال أو عتبة البداية بشكلٍ موازٍ مع المتن الميتاقصّي الذي تستهلّه، وترتبط به ارتباطاً وثيقاً، وهي «**مهمّة الرّاوي أساساً إذ يضطلع بمهمّة تعريف عالم الرّواية الخاصّ بحركة الشّخوص وأفكارها ومساراتها وتقديمها وتحديد الفضاء الزّماني والمكاني للحدث السّردي وكلّ ما يعدّ توطئة أو مدخلاً للولوج إلى عالم النّص**».[1] يمكن معرفة وظيفة الاستهلال من هذا المفهوم؛ إذ أنّها من عمل الرّاوي لا الكاتب، يقوم بها من أجل فرش خيال المتلقّي. وبالتّالي، وضعه في وضعية الاستعداد لتلقّي الأحداث بعدما تعرّف على أهمّ شخصياتها وإطارها المكاني والزّماني.

يُفهم من لفظة (استهلال) أنّه يُبتدأ به النّص الميتاقصّي، فهو «**ذلك الفضاء من النّص الافتتاحي (بدئياً كان، أو ختمياً)، ومن الاستهلالات الأكثر نجد: المقدّمة/ المدخل، التّمهيد، الدّيباجة، التّوطئة، حاشية، خلاصة، إعلان للكتاب، عرض/ تقديم، (ال) بدء القول، مطلع، خطاب بدئي، فاتحة/ ديباجة، خطبة الكتاب**».[2] هذا بالنّسبة للاستهلال البدئي، أمّا بالنّسبة للاستهلال البعدي «**والذي يتمثّل غالباً في الخاتمة، ويضمّ أيضاً كلّاً من الملاحق، والذّيول، أمّا بعد/ بعد القول، الكتابة البعدية/ ما بعد الكتابة**».[3]

[1] – سهام السامرائي: العتبات النصية في (رواية الأجيال) العربية، ص146.

[2] – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص112، 113.

[3] – المرجع نفسه، ص113.

يُلاحظ انطلاقاً من نوعي الاستهلال، أنّه يتموقع «**إمّا قبل البدء أو ما بعده، كما يمكن أن يتموقع داخل الكتاب/ النّص، ويظهر في الطّبعة الأصلية من الكتاب، إلّا أنّنا نجد ما يُعرف بالاستهلال اللّاحق، والذي يظهر في الطّبعة الثّانية [...] وهناك أيضاً الاستهلال المتأخّر، يكون غالباً في إعادة بعض الكتب القديمة طبعة جديدة أو في ما يعرف بالأعمال الكاملة**».[1]

تتوسّط، إذن، عتبة الاستهلال بين العنوان والمتن الرّوائي، وهذا ما يؤكّد فاعليتها وما تحتويه من معطيات نصّية تسهم في جلب القارئ، ولفت انتباهه للموضوع الميتاقصّي، وتلمّح لمضمون النّص وتدفع به إلى دائرة الأحداث. فينتقل من مجرّد عالم ورقي جامد إلى عالم متخيّل حيّ، تتفاعل شخصياته مع بعضها، يحرّكها الرّاوي في دينامية سردية حيوية.

تُظهر عتبة الاستهلال براعة الكاتب، وتُبرز قدرته على كيفية الإيقاع بالمتلقّي في شباك كلماته، فكثيراً ما نجد معظم الأدباء يحتارون في البداية؛ لأنّها تمثّل المنطلق، ونقطة الافتتاح، والانفتاح على عوالم المتن الميتاقصّي، فإذا كانت بداية مشوّقة فأنّها ستجلب القارئ وتدفعه للقراءة حتى النّهاية، وإذا كانت بداية فاشلة فإنّه سينفر منها. وبالتّالي، لن يتمكّن من الاستمتاع وتحقيق لذّة النّص التي ينشدها الكاتب والمتلقّي على حدّ سواء.

تؤدّي بنية الاستهلال مهمّة بالغة في جلب القارئ، «**فكلّما كانت أقصر كانت أبلغ مهما كان الجنس الذي تبتدئ به لأسباب عدّة هي:**

أوّلاً: أمْيلُ إلى التّكثيف والتّركيز.

ثانياً: يمكن السّيطرة عليها لاحقاً.

ثالثاً: تقترب من الشّعر في كلّ المواقع».[2]

[1] – المرجع السابق، ص114، 115.

[2] – سهام السامرائي: العتبات النصية في (رواية الأجيال) العربية، ص145.

حددّ النّقاد إشارات ووضعوا تلميحات من شأنها مساعدة الدّارس في تحديد استهلاله، لصعوبته وحيرة الكاتب ووقوعه في دهشة انتقاء التّراكيب المناسبة، منها[1]:

«1- الفواصل التي توحي بنقلة نوعية من مستوى العبور إلى الانفتاح إلى ما بعد كالنّجوم والنّقاط وغيرها من الفواصل.

2- البياض أو الفراغ الذي يفصل بين البداية النّصية وما يليها فصلاً ضمنياً.

3- لجوء الرّوائي إلى بعض سياقات السّرد الموحية عن نهاية البداية من مثل: (هكذا إذن، وأخيراً، وبعد هذه المقدّمة...)

4- اللّجوء إلى بعض التّقنيات الأسلوبية كتغيّر الصّوت السّردي أو حدوث نقلة من التّبئير أو الخروج من أسلوب السّرد إلى أسلوبي الوصف والحوار أو كتغيّر زمنية القصّ أو ما شابه».

استهلّ "**واسيني الأعرج**" روايته بجملة فعلية منفية، ونصّها:

«لا أعتقد انّ مخطوطة شغلت بالي وبال الكثير من الباحثين، مثل مخطوطة ليالي العصفورية، الضّائعة منذ أكثر من سبعين سنة».[2]

واعتماد الرّوائي الفعل إشارة إلى تركيزه على الحدث أكثر من أيّ مقوّم سرديّ آخر، في علاقته بالشّخصيات التي تؤدّيه. وبما أنّ الحدث هنا يرتكز ويتمحور حول "**مي زيادة**" وعنها، فإنّ كلّاً من الشّخصية (**مي**) والحدث (دخولها العصفورية) يرتبطان ارتباطاً وثيقاً في بناء الجملة الاستهلالية؛ حيث أنّ الرّاوي يصرّح بأهمّية المخطوطة، وانشغال الباحثين بها وبالبحث عنها منذ أجيال كثيرة لكن من دون جدوى، لاعتقاد بعضهم بأنّها ضاعت، أو في انتظار مَن يخرجها مِن رمادها.

لا شكّ أنّ هذا التّصريح أثار انشغال القارئ الميتاقصّي هو الآخر، وأثار التّوتّر عنده، ممّا يجعله حريصاً على القراءة لمعرفة مصير تلك المخطوطة. هل ضاعت حقّاً؟ أم وجدت من اعتنى بها؟

---

[1] - المرجع السابق، ص145.

[2] - واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص07.

وعمّن تتحدّث؟ أو عن أيّ شيء تتحدّث؟ ولمَ هي بالغة الأهمّية حتى تسابق عليها الكثيرون؟ ومن كتبها؟ ولأيّ زمن تنتمي إليه؟

كلّ هذه التّساؤلات جديرة بسجن فكر المتلقّي، وبالتّالي ستدفعه لإكمال المحتوى حتى يتسنّى له الإجابة عنه أسئلته، التي أثارها الرّاوي فيه. وهذا حقّاً ما سيتمّ الإجابة عنه سؤالاً بعد سؤال حين تتمّ قراءة المتن الميتاقصّي، فيكتشف أنّ المخطوطة كانت ضائعة حقّاً ولم تجد من يعتني بها وينفض عنها غبار السّنين. تناولت فترة من حياة **"مي زيادة"** بكثير من التّفصيل المأساوي، ضمّنها الكاتب بعض المشكلات والقضايا المتعلّقة بالحداثة وانعكاساتها على المثقّفين وتبعاتها على ذهن الشّرقي بصفة خاصّة.

جاء الاستهلال وثيق الصّلة بالمتن الميتاقصّي، ممهّداً له؛ بحيث ينقل المتلقّي من واقعيته إلى متخيّل الأحداث، ويجعله يعيشها بكلّ ما فيها من واقعية حتى وإن جنحت إلى توظيف الخيال الأدبي.

9– عتبة الهامش وتفصيل المعنى:

يتشكّل معمار النّص من بنيتين: تمثّل إحداهما النّص الأصلي، وتمثّل الأخرى شروح ذلك النّص، ولا يمكن فصل هاتين البنيتين عن بعضهما؛ لأنّ البنية الثّانية متعلّقة بالأولى تشرحها وتحيل إليها من حيث نسبة المعلومة إلى أصحابها الأصليين، هذه البنية هي الهامش أو الشّروحات، وهي ظاهرة قديمة متعلّقة بالتفسيرات والتّعليقات والشّروح؛ بحيث يصبح الكتاب كتابين: الأوّل أصلي والثّاني شارح ومفسّر له، يحاوره ويتفاعل معه.

يُقصد بالهامش كلّ «**إضافة تُقدّم للنّص قصد تفسيره، أو توضيحه، أو التّعليق عليه، بتزويده بمرجع يرجع إليه**».[1] إذ يتّخذ الباحث من الهامش فضاء لتقديم أفكاره وتدخّلاته في شكل من التّوضيح أو إضاءة فكرة لم يتوسّع فيها صاحبها في المتن الميتاقصّي، خاصّة فيما يتعلّق بالرّواية حين يفصّل الرّاوي في الحدث أو تبيين مهمّة الشّخصيات وكلّ ما يتعلّق بحيثيات السّرد الميتاقصّي.

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص127.

تظهر الهوامش في أماكن مختلفة، وهي:[1]

- أسفل صفحة النّص.

- بين أسطر النّص.

- في آخر البحوث والمقالات.

- في آخر الكتب عامّة.

- نجدها مجموعة في مجلّد او كتاب خاصّ في الصّفحة المقابلة للنّص.

- في الحاشية على الحاشية (كتب القدماء).

- كما يمكن أن نجد هوامش الكاتب في أسفل الصّفحة، وهوامش النّاشر في آخر الكتاب.

يمكن استنتاج وظائف الهامش من مكان ظهوره؛ فهو يأتي للشّرح، أو للتّفسير، أو للتّوثيق، أو للنّقد، أو ترجمةً لشخص أو مكان، أو للتّذكير بواقعة تاريخية...

تتنوّع الهوامش بحسب الطّبيعة، وفي ما يلي توضيح لذلك:

«- الهوامش الأصلية [...] المتعلّقة بالطّبعة الأولى.

- الهوامش اللّاحقة أو هوامش الطّبعة الثّانية.

- الهوامش المتأخّرة التي تلصق بالكتاب أو العمل في آخر طبعاته.

- الهوامش التي تظهر وتختفي؛ تظهر مع نصّ إثر طبعة معيّنة، وبعد ذلك تختفي في طبعة أخرى».[2]

بالعودة إلى هوامش الرّواية، نجد أنّها كثيرة ومتعدّدة، وهي ظاهرة شائعة في معظم أعمال **"واسيني الأعرج"**، فكثيراً ما نجد أنّه يتّخذ للهامش فضاء أوسع من المتن الميتاقصّي. وقد جاءت

[1] - المرجع السابق، ص127، 128.

[2] - جميل حمداوي: شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الأدبي)، ص159.

الهوامش هنا كلّها أسفل صفحة النّص، وهي هوامش أصلية متعلّقة بالطّبعة الأولى. أمّا عن وظائفها فهي متعدّدة كلّ حسب سياق ورودها.

ارتكز الرّوائي على توظيف هذه التّقنية لمنح النّص بعدً ميتاقصّياً ومصداقية أكثر؛ إذ عملت هنا كإطلالة على تاريخ **"مي زيادة"** والتّركيز على فترة محدّدة منه، وهي فترة محنتها الكبرى حين زُجّت في العصفورية؛ حيث نجد الرّوائي بعدما قدّم أحداث الرّواية، وعيّن إطارها الزّماني، راح يحدّد إطارها المكاني وهو العصفورية، ففصّل تقديماً تاريخياً في الهامش لـ**"العصفورية"**. وتجدر الإشارة هنا أنّه قدّم شرحاً مطوّلاً لها من ناحية التّاريخ، والتّشييد، والبناء، والمساحة، وكلّ أمر يتعلّق بها، حتى الشّركة التي أسّستها، ومصيرها بعد أن توقّفت عن العمل، حتى أنّه استغل منطقة الهامش المخصّصة للصّفحة التي تليها. ونصّ ذلك:[1]

«للعصفورية تاريخ مدون. العصفورية، أكثر من كلمة في ذاكرة اللّبنانيين، فهي لأوّل مصحّ للأمراض العقلية في لبنان. اليوم، باتت شركة سوليدير تدير العقار الممتد على مساحة 130 ألف متر مربّع، فيها تدير شركات أخرى البيع والاستثمار، لتسويق «قرية بيروت» التي تشيّد على أنقاض «العصفورية».

فرغت «العصفورية» اليوم من البشر. أصبحت جنّة للطيور التي تجد، بين أشجار الصّنوبر والمباني التّاريخية، ملاذاً لها. مبانٍ تذكّر الزّائر بالجامعة الأمريكية في بيروت. فقد شيّدت «العصفورية» على يد متابعين من الإرساليات الأمريكية في نهاية 1890، بعد إذنٍ من السّلطنة العثمانية. وهي تمتدّ على مساحة 130 ألف متر مربّع من الأرض الخضراء، وتضمّ 46 مبنى. وهكذا كانت، في مطلع القرن الماضي، أكبر مستشفى للأمراض العقلية في الشّرق الأوسط. وبات أيّ مستشفى للأمراض العقلية يحمل اسم «العصفورية». وحتى حينما توقّف استعمال المصحّة في سنة 1972، بقيت مفردة «العصفورية» متداولة، وألصقت بمستشفى دير الصّليب الذي يقوم اليوم بنفس الوظيفة. لكن، جهة استعمال العقار تغيّرت في سنة 1972، حين استكملته شركة «Geffinor» لإنشاء مدينة سكنية عليه. آنذاك، بدأت «مجزرة» المباني التّاريخية التي أخليت من المرضى. عملية التّفكيك امتدّت خلال الحرب الأهلية، وكان كلّ من أراد البناء، في المنطقة، يجد في العصفورية ملاذه. لم يبق من «المدينة» إلّا ثلاثة مبانٍ: أكبرها، إدارة المستشفى، وفي الثّاني والثّالث كان المرضى يقيمون فيها. المبنى الأساسي شُيّد نهاية القرن التّاسع عشر، وبداية القرن العشرين، وقد بني بالحجر الأصفر، وغطّي سقفه بالقرميد. هذا المبنى في حالة جيدة، وتحيط به حديقة نمت أشجارها تزامناً مع نموّ المبنى. وعلى بعد أمتار، يستكين المبنى الثّاني، المغطّى بالقرميد أيضاً. يعود إلى خمسينيات القرن الماضي، وكان يستعمل مستشفى. هذا المبنى بحالة جيّدة، ويمكن المحافظة عليه. أمّا المبنى الثّالث، فهندسته مغايرة تماماً. فيه بهو واسع، تحيط به غرف

[1] – واسيني الأعرج: ينظر هامش ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص08.

وأروقة متّصلو بعضها ببعض، عبر قناطر من الخرسان. سقف المبنى الثّالث دُمّر منذ سنين، لكن الجدران صامدة، والقناطر لم تسقط بعد. عملياً، تتطلّب المحافظة على هذه المباني طلباً قانونياً، إذ أدرجتها المديرية العامّة للآثار في الجرد العام للمواقع الأثرية، لكن مالكي العقار، صعّبوا القضية. في 2008، أبرم الملّاك صفقة خاصّة، باعت بموجبها شركة «الجفينور» العقار إلى عبد الله تماري، (معروف بأنّه الواجهة الرّئيسية لأعمال شركة سوليدير)، بمبلغ 100 مليون دولار أمريكي، أي بسعر يوازي 1052 دولاراً للمتر المربّع الواحد، أو ما يعادل 500 دولاراً لمتر الهواء (متر البناء)، على أساس أنّ الحدّ الأقصى لعامل الاستثمار في هذه الأرض يسمح بتشييد 200 ألف متر مربّع، لكن، المعلومات الأخيرة التي تداول المتابعون، تفيد بأنّ الشركة «استحصلت من التّنظيم المدني على إذن بإقامة أبراج يصل ارتفاعها إلى 80 متراً، وزادت بذلك عامل الاستثمار. طرحت «قرية بيروت»، أخيراً، على سوق الاستثمار، تحت إشراف البنك العربي (المعروف بنفوذ آل الحريري داخل إدارته)، و Med Securities Investement **التي تتّبع** Bank Med **الذي يملك آل الحريري، إعلاناً تسويقيا، يقول إنّ شركة سوليدير الدّولية ستدير المشروع. أمّا سبب اختيارها، في الإعلان المذكور، فلا يعود إلى كونها تملك العقار قانونياً، بل إلى «حسن إدارتها إعمار وسط بيروت». سوليدير تعرف كيف تستغلّ المباني التّاريخية لتسويق مشروعها، لكن، في الوقت نفسه، لا تريد سوليدير لأحد أن يتذكّر أنّ «قرية بيروت» كانت مصحّة عقلية تأوي المئات من المرضى.»**

عمد الرّوائي إلى توظيف هذه التّقنية ليعطي حدثَ دخول **"مي"** إلى العصفورية بعداً واقعياً، ليتشوق القارئ، ويحسب أنّ أحداث الرّواية حقيقة، فيدفعه الفضول لمتابعة القراءة، وهذا هو غرض الرّوائي من الأوّل، فقد استعمل التّهميش في الصّفحة الثّانية من الفصل الأوّل للرّواية. وبالتّالي، مهّد أرضية الأحداث ورقعتها الجغرافية واقعياً، مع أنّ الرّواية عمل تخييلي، إلاّ أنه جنح للواقع ليثير انفعال المتلقّي ويؤثّر فيه مع سيرورة السّرد.

وقد يأتي الهامش ترجمة للغة أخرى، فمثلا هنا ترجم المثل الفرنسي:

«Celui qui veut tuer son chien, dit qu'il a la rage»[1] بـ: «من أراد أن يقتل كلبه، يقول عنه إنه مكلوب».[2]

جاء هذا الهامش مترجماً للمثل الذي وافق سياق تهريب المخطوطة وإبعادها لأماكن متعدّدة حفاظاً عليها من السّطو والحرق الذي كان يتهدّدها، فجميع من كانت لهم علاقة بدخول **"مي"**

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص 15.

[2] – ينظر هامش المصدر السابق، ص 15.

للعصفورية واتّهامها بالجنون سعوا جاهدين لإخفائها، وهذا ما لم يتمّ إثباته حين ألقت خطابها في "الويست هول"، الذي أكّد صحّة عقلها وعدم جنونها، لهذا أتى الرّوائي بهذا المثل لخدمة ما ذهب إليه.

وجاء الهامش في موضع آخر ترجمةً لكلمة، مثلاً ترجم الرّوائي لفظة Anonyme بـ: «**مجهولة**»[1]، هذه الصّفة أطلقت على المخطوطة حين سأل عنها الرّاوي رفقة "**روز خليل**" أحد أصدقائهم القدامى المختصّين في المخطوطات بباريس في المكتبة الوطنية الفرنسية "**فرانسوا ميتران**" أنّها يمكن أن تكون في باريس تحت اسم آخر أو مسجلّة تحت كلمة أنونيم.[2]

وقد يأتي الهامش لذكر تاريخ غير مذكور في المتن الميتاقصّ، كما في: «**منذ أكثر من مائة ساعة وأنا بدون أكل ولا شرب**».[3] فحاول الرّوائي الرّجوع بالقارئ لذلك التّاريخ، لذلك ذكره في الهامش: «**اعتماداً على جوازها، فقد دخلت ماري إلياس زيادة (مي)، إلى بيروت، في 4 مارس 1936 ومكثت عند عائلة ابن عمّها جوزيف زيادة حتى 16 مايو من نفس السّنة، قبل أن يُزجّ بها في ظلام مستشفى المجانين، ببيروت، العصفورية**».[4] وكأنّ الرّوائي يستعمل تقنية الاسترجاع لكن خارج المتن الرّوائي، والإطار الحقيقي لسير الأحداث في الهامش.

وجاء الهامش مترجماً لحوار دار بين "**مي**" و"**مدام شوكت**" ونصّه:

« **– Parfait**. **Mademoiselle May s'est enfin résignée ?**

– Très fatiguée, **Madame Choquer**.

– Chawkat SVP.

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص18.

[2] – المصدر نفسه، ص18.

[3] – المصدر نفسه، ص36.

[4] – ينظر هامش المصدر نفسه، ص36.

– Pardon, Chawkat».[1]

وقد قام الرّوائي بترجمة النّص من الفرنسية إلى العربية، حتى يتمكّن القارئ أحادي اللّغة من فهم ما يُراد قوله من خلال ذلك الملفوظ الميتاقصّي، ونصّ التّرجمة هو:

«– ممتاز، الآنسة مي استسلمت أخيراً؟

– متعبة جدّاً يا سيّدة شوكي.

– شوكت من فضلك.

– عفوا، شوكت».[2]

وقد جاء هذا الحوار في سياق عدم رضوخ **"مي"** لأوامر الأطبّاء والممرّضين في العصفورية؛ فلكي تثبت صحّة عقلها، وتنفي جنونها لجأت لهذه الطّريقة التي زادت الأمر سوء وتعقيداً، حتى أنّهم لجأوا إلى إطعامها بعد الرّفض المتواصل من أنفها بواسطة أنابيب، كرهاً ورغماً عنها حين أصبح وزنها أقلّ من ثلاثين كيلوغراماً.

أورد الرّوائي في سياق آخر ترجمة عن الإنجليزية لعنوان كتاب **"مي زيادة"** الأوّل الصّادر باللّغة الإنجليزية إلى جانب ديوانها الأوّل **"أزاهير حلم"** بالفرنسية، ترجم العنوان: **«The shadow on the rock»**[3] إلى **«الظّل على الصّخرة»**.[4] وهذا دليل على ثقافة المؤلّف وإتقانه أكثر من لغة.

نهض الهامش بالإضافة إلى وظيفة التّرجمة، بوظيفة الشّرح، ففي أحد المواضع من الرّواية جاء الهامش: **«هي واحدة من أهم منحوتات أوغست رودان، التي كانت مساعدته وعشيقته».**[5]

---

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص38.

[2] – ينظر هامش المصدر نفسه، ص38.

[3] – المصدر نفسه، ص76.

[4] – ينظر هامش المصدر نفسه، ص76.

[5] – ينظر هامش المصدر نفسه، ص77.

شرحاً لما جاء في المتن الميتاقصّي: «**القبلة**»[1] في سياق اعتراف "**مي زيادة**" بحبّها لـ"**كامي كلوديل**" كفنّانة، وأنّها هي من أعطت شيئاً من الأنوثة لمنحوتات "**رودان**".

وهكذا، جاء الهامش قصّاً داخل قصّ؛ أي نصّ ثاني داخل نصّ أوّل أصلي، تولّى عدّة وظائف خدمت المضمون العام للمتن الميتاقصّي.

10– عتبات الفصول وتجزئة الدّلالة:

يعمد الباحثون إلى تقنيات الفصول في أعمالهم وبحوثهم النّقدية، مقسّمين نصوصهم الميتاقصّية إلى نصوص صغرى تمثّل بنيات أصغر. وكثيراً ما يلجؤون إلى عنونة كلّ فصل بعنوان يحيل إلى مضمونه ويلخّصه، فيرتبط كلّ عنوان بنصّه الأصغر، ويرتبط كلّ نصّ بنصّ آخر، ليشكّلوا العمل الإبداعي ككلّ في تناسق وانسجام، وهذا ما نلحظه في الرّواية.

يتكوّن متن "**ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**" من فصلين كبيرين: أحدهما عُنون بـ"**غيمة النّاصرة**"، والثّاني وُسم بـ"**ليالي العصفورية تفاصيل المأساة السّرّية**"، وقُسّم هذا الفصل إلى فصول أخرى فرعية. امتدّت الفصول ككلّ على مساحة مائتين وثمانية عشر صفحة بتوزيع متقارب بينهم، ويمكن توضيحها كالآتي:

أ– الفصل الأوّل: غيمة النّاصرة: يمتدّ من الصّفحة السّابعة إلى الصّفحة السّابعة والعشرين، وُسم بـ"**غيمة النّاصرة**". وقد سمّى الرّاوي أيضاً "**مي زيادة**" بهذا الاسم على آخرين أطلقوا عليها عدّة تسميات كـ"**الكنار**" الذي سمّاها "**إيزيس كوبيا**". وقد رأى الرّاوي أنّه لم يُوفّق أحد في تسميتها، حتى أنّه تمنّى أن يضع (غيمة النّاصرة) عنواناً على واجهة الكتاب، لكنّه لم يعطِ لنفسه حقّ التّغيير في الجوهر، وهو نفس رأي مساعدته "**روز خليل**".

ويرجع سبب اختيار الرّاوي لهذا الاسم لتشبيهه لـ"**مي زيادة**" بالغيمة التي «**طافت كثيراً ورأت كلّ الألوان من الخفيفة حتى النّارية، وعندما أثقلتها المياه نزلت على أرض عطشى،**

[1] – المصدر السابق، ص77.

فسقتها واختلطت بها حدّ التّماهي».[1] أمّا النّاصرة فهي مدينة والدتها ومدينتها «**المعشوقة التي كتموا صرختها».**[2] تحلّل هذا الفصل تقديم للأحداث، يوضّح فيها الرّاوي الشّخصيات والمكان والزّمان اللذان تدور فيهم مشاهد الرّواية، والمخطوطة وسبب ضياعها، وتنقّله رفقة مساعدته إلى عدّة أماكن بحثاً عنها حتى تمكّنوا من جمعها وترتيبها. كما ذكر فيه الرّاوي عثوره على نصّ **"طه حسين"** الضّائع **"في الشّعر الجاهلي"** غير المتداول اليوم، نزع فيه الكثير من الفقرات، التي كانت ستغرقه في حياته حول القرآن الكريم والعقلانية العربية المريضة، إلى جانب مخطوطات كثيرة: ألف ليلة وليلة، قصائد سي محند القبائلي، قصائد آرثر رامبو، يوميات سرفانتس في الجزائر...[3] تشير هذه المخطوطات إلى جدّية الرّاوي وتمنح عمله مصداقية أكثر.

ب– الفصل الثّاني: ليالي العصفورية تفاصيل المأساة السّرّية: يمتدّ من الصّفحة الواحدة والثّلاثين إلى غاية نهاية الأحداث، وفيه يبدأ سرد أحداث المخطوطة على لسان **"مي زيادة"**، وينتقل الحكي من الرّاوي إليها بوصفها الشّخصية المحورية في الرّواية، التي تفصّل في دقائق مأساتها في العصفورية.قُسّم هذا الفصل إلى فصول فرعية توزّعت في تناسق، واتّخذ كلّ فصل عنواناً يحيل إلى نصّه، ويمكن تفصيل ذلك كالآتي:

ب–1– مريمتك أنا يا الله، فلماذا تخلّيت عنّي؟ ينطلق فيه السّرد الميتاقصّي الحقيقي لمذكّرة **"مي زيادة"** في العصفورية، وتبدأ فيه بالتّعريف بنفسها، وبنسبها، ونشأتها الدّينية، ثمّ انتقلت مباشرة إلى صلب الموضوع تقصّ مأساتها في مستشفى المجانين وسط الأطبّاء، وهم يُرغمونها على الأكل بواسطة الأنابيب بعدما فعلوا معها المستحيل ليرجعوها إلى صوابها كما زعموا، وفي كثير من الأحيان تكسر خطّية السّرد، وتتوقّف عن الحديث عنها، وهي من تقنيات الميتاقصّ المخالفة لتقنيات القصّ القديم، وتنتقل للحديث عن الثّقافة الشّرقية، والذّكورة المتجبّرة بقوانينها، وتصفها بالنّفاق والسّخافة، ثم تتحدّث عن **"جبران خليل جبران"** ووفاته، وهو الذي كانت تربطها به علاقة روحية أكثر من أيّ

[1] – واسيني الأعرج: ينظر هامش ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص25.

[2] – المصدر نفسه، ص36.

[3] – المصدر نفسه، ص24، 25.

شخص آخر بعد وفاة والدها، وسرعان ما لحقتهما والدتها التي كانت حائطها الأخير الذي بقى واقفاً، فاختارت البكاء وانتظار دورها هي الأخرى في الموت، لكن **"جوزيف"** ابن عمّها سرقها من الحياة، فقد كان أسرع من الموت ليجعلها تموت كما يشاء هو. ثمّ تعود إلى نفسها في المستشفى، وكيف اتّهمتها الممرّضة **"شوكت"** بالتّمركز الجنسي وتضخّم اللّيبيدو، وهو نفس اتّهام ابن عمّها **"جوزيف"**.[1]

يجد المتأمّل لهذا العنوان الفرعي، أنّه جاء في شكل أسلوب إنشائي في صيغة النّداء والاستفهام، تتخلّله لفظة (مريمتك) التي وظّفها الرّوائي كثيراً في رواياته ممّا أثارت جدلاً في الغاية من توظيفها. توحي اللّفظة أنّها تتناص مع القرآن الكريم في قصصه عن العباد الأخيار، **"مريم بنت عمران"** التي أحاطها الله بلطفه ورعايته من دون سائر النّساء الأخريات، شبّهت **"مي زيادة"** بها، فتدعو الله لماذا تخلّى عنها في محنتها، وهي في أمسّ الحاجة إليه.

ب-2- وانزويت تتأمّلني، كأنّك لم تكن معنياً بآلامي: يوحي هذا العنوان بأنّه يخصّ **"جوزيف زيادة"** المتسبّب الأوّل في حالة **"مي زيادة"** وآلامها، إلّا أنّه توجّه إلى الله حين تخلّى عنها في اعتقادها. وهذا ما يشير إليه قولها: «**ماذا حدث يا ربي، كيف تركتهم ينكّلون بي وانزويت تتأمّلني كأنّك لم تكن معنياً بآلامي؟ لماذا تركتني وحدي أواجه عاصفة الذّلّ والضّغينة والطّمع؟**»[2] يتضمّن هذا السّؤال حيرة متواصلة لديها، كيف تخلّى عنها الله وقد نكّلوا بها أشدّ تنكيل وكأنّها ليست من عباده!

يواصل هذا الفصل سرد معاناة **"مي زيادة"** في العصفورية، وفي جزء كبير منه يذكر محبّيها أمثال: **جبران خليل جبران**، و**العقّاد**، و**طه حسين**، و**لطفي السّيد**، و**مصطفى صادق الرّافعي**... وخيانتهم لها في شدّتها، وكيف تخلّوا عنها هم الآخرين. كما يذكر بداية نشاطها الأدبي وعلاقتها بالكتابة التي تعدّها حياة بالنّسبة لها، ومراسلاتها مع **"جبران خليل جبران"**، ودعوتها للحرّية في إطار مجتمع منغلق على نفسه، والانفتاح على الآخر، والاستفادة منه. ثمّ تعود إلى محنتها في المستشفى،

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص75.

[2] – المصدر نفسه، ص83.

وتذكر النّعوت القاسية التي كانت تسمعها هناك: «**المجنونة المصرية، وحارقة المكتبات، وآكلة الحديد، وقاتلة الأطفال...**».[1]

ب–3– خصّني بحضنك يا الله، لكي أعرف أنّني منك: يحمل هذا العنوان تضرّعاً واضحاً ودعوة صريحة لله أن يحتضنها في كنف رحمته، حتى تتيقّن أنّها منه ومن روحه، وكأنّها تتدارك ضعف إيمانها بالله حينما اعتقدت أنّها وحيدة، وأنّه تخلّى عنها، وتركها لمشيئة أعدائها.

يبدأ هذا الفصل بقول **"مي"**:«**يكفي يا جوزيف؟ أريد ان أنام. أن أنسى كلّ شيء جمعني بك: السّماء، الغيم، الرّياح، اللّغة**».[2] تتذكّره رغماً عنها ودفعة واحدة، وهو الرّجل الذي أحبّته ولكنّه غدر بها، فتذكر خطبة أخاه **"نعوم"** لكنّها رفضته، كما تذكر آخر رسالة كتبتها له في 28 سبتمبر 1938.[3] ثمّ يعود السّرد الميتاقصّي من جديد إلى الكتابة كصنعة احترفتها **"مي"** كي لا تنطفئ الشّعلة البيضاء التي بداخلها، والمرأة في مواجهة الذّكورة والحداثة، ثمّ تعرّج على ترجمة اسمها **"إيزيس كوبيا"**.

ب–4– اغفر لهم يا ربي، فهم لا يعرفون: تدعو بالمغفرة للذين ظلموها واتّهموها جوراً، فهم لا يعلمون حقيقة الأمر، فهي ليست مجنونةً، وإنّما هي لعبة أُنسجت بإحكام عنها. يأتي هذا الفصل بذكر جملة من الأحداث منها انتقال **"مي"** من العصفورية إلى "رابيز"، ومساندة **"فارس خوري"** وزوجته لها، وزيارة الجنرال **"مارتن"** وهو كبير أطبّاء لبنان، ومساندة الشّيخ **"فؤاد حبيش"** صاحب جريدة "المكشوف" التي ندّدت بم حدث لها، وزيارة **"يوسف الحويك"**... وفي أثناء ذلك تورد الفرق بين "العصفورية و"رابيز" من حيث المعاملة ومدّة إقامتها هناك (رابيز). بالإضافة إلى مكانة الأدباء في الشّرق وتهميشهم، وفي ذلك إسقاط على ذاتها فهي الكاتبة الكبيرة الشّهيرة، لكنها تُقابل بالرّد والإهانة في أوّل سقوطٍ لها.

---

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص110.

[2] – المصدر نفسه، ص119.

[3] – المصدر نفسه، ص121.

ب–5– يا أبتاه.. بين يديك، أستودع روحي: نلمس في هذا العنوان عقيدة مغايرة للإسلام، من يدينون بالمسيحية هم يستعملون لفظة (أبتاه)، إذ أنّ هذا القول من «**سفر لوقا 23: 46**»[1]، وهي إشارة إلى عقيدة "**مي**" المسيحية، التي تبدو في هذا القول مستسلمة تماماً لمشيئة القدر.

يتناول هذا الفصل في معظمه حياة **مي زيادة**" وعلاقتها بالصّحافة ومساندتها لها، مثل جريدة "**المكشوف**" التي نشرت رسالة "**الأمير عبد الله بن الحسين**" إلى رئيس الجمهورية "**إيميل إده**" للمطالبة في التّدخّل لمساعدتها، ومحكامتها، ومواجهة "**بشارة طباع**" ورفيقاه "**أكرم العازار**" و"**إحسان بيضون**" اللذين لا يعرفون شيئاً عنها، ومع ذلك أسرعوا في الحكم عليها. كما يتناول اقتراح وكيلها "**حبيب أبو شهلا**" للقيام بمحاضرة في "الويست هول" في الجامعة الأمريكية حتى تتمكّن من الرّجوع إلى السّاحة الثّقافية كما كانت، لتسهيل الحكم عنها، ونجاحها في إلقاء المحاضرة وانبهار الجمهور بها.

ب–6– اغسليني يا أمّي من دمي، ودثّريني بصدرك: في هذا العنوان أيضاً نزعة دينية مسيحية، متوجّهة للأم العذراء "**مريم**" حسب اعتقاد معتنقيها؛ حيث تدعوها "**مي**" بأن تغطّيها بصدرها بعد ان تغسلها من دمها، وكأنّها دعوة لتكفير الذّنوب والخطايا.

يتناول هذا الفصل الأيّام الأخيرة من حياتها، يتحدّث عن "**أنطوان جميل**" وقصاصة "**العقّاد**" و"**سلامة موسى**" ومكالمة "**طه حسين**"، وعودة السّعال الذي أصابها، وانتهاء يومياتها "**ليالي العصفورية**" صباح الأحد 19 أكتوبر 1941.[2]

ب–7– هي لم تمت، لكنّها شُبّهت لهم: يتناص هذا العنوان أيضاً مع القرآن الكريم في قصّة موت سيّدنا "**عيسى**" عليه السّلام التي جاءت في محكم التّنزيل: ﴿**وَ مَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن**

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص179.

[2] – المصدر نفسه، ص216.

شُبِّهَ لَهُم﴾[1]، فعيسى عليه السّلام لم يمت بل رفعه الله إليه، وهو نفس الأمر بالنسبة لـ"**مي**"؛ فهي لم تمت، ما مات فيها هو جسدها، ولكنّها ستظلّ حية في قلوب محبّبيها ومحّبي أدبها.

يتحدّث هذا الفصل عن وفاة "**مي**" في لحظتها الأخيرة، وعودة السّرد الميتاقصّي إلى الرّاوي، الذي يذكر الذين حضروا جنازتها، وهم ثلاثة أشخاص فقط: «**خليل مطران، أنطوان جميل، ولطفي السّيد، لا أحد ممّن عرفتهم كان هناك، فجأة اندثر الجميع وكأنّهم لم يعرفوها مع أنّهم سكنوا في بيتها وفي صحيفة والدها، وصالونها**».[2]

وهكذا، مثّلت عتبة الفصول أحد الرّكائز التي قامت عليها الرّواية في بعدها الميتاقصّي، حين قُسّمت إلى نصوص متناسقة دلالياً، تحمل عناوين لها دلالات ومعاني في تسلسلٍ محكم.

11 – عتبة الشّكر والتّقدير:

تحمل عتبة الشّكر والتّقدير مقصدية في ذاتها موجّه إلى طرف آخر، سواء أكان شخصاً أم مؤسّسة، لها دلالتها الواضحة في الإشارة إلى العلاقة التي تربط هذين الطّرفين من ناحية السّياسية، أو الثّقافية، أو الاجتماعية، أو الأدبية، أو الفنّية، وتنشيط الحركة التّواصلية بينهما، موطّداً بنود الاحترام والاعتراف بالجميل والعرفان.

تأتي هذه العتبة غالباً في الصّفحات الأولى من العمل الأدبي، إلّا أنّ الملاحظ في هذه الرّواية أنّها جاءت في الأخير بعد نهاية الأحداث، متّخذة عنوان "**شكر وتقدير**". والملاحظ أيضا أنّ هذه الرّواية لم تتضّمنّ إهداءً على خلاف الأعمال الأدبية الأخرى، فقط اكتفى فيها "**واسيني الأعرج**" بتقديم شكره إلى «**كلّ الذين كانت لهم يد ما في إنجاز هذا العمل والسّير به حتى النّهاية**».[3] سواء داخل الجزائر وخارجها (مصر، لبنان، فلسطين...).

---

[1] – القرآن الكريم: سورة النّساء، الآية 157، برواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط5، 2011، ص103.

[2] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص224.

[3] – المصدر نفسه، ص227.

يبدأ "**واسيني الأعرج**" شكره وتقديره متوجّهاً إلى زوجته "**زينب الأعوج**"، التي شجّعته على عدم التّراجع عن مشروعه، وشّجعته على جمع المادة التّاريخية عبر الأنترنت والوسائط الاجتماعية المختلفة. ثم يوصل شكره إلى الأستاذة الدّكتورة "**رزان إبراهيم**" أستاذة النّقد بجامعة بالأردن والتي درّست "**مي**" وأمّدته بالكثير من المعلومات، والأبحاث، والدّراسات التي أفادته لبلورة مشروع روايته.

ويتوجه بشكره إلى الجامعة الأمريكية في "**بيروت**" بكلّ مؤسّسات وطواقمها ومراكزها التي لم تتوان في المساعدة، ومؤسّسة الجامعة الأمريكية على استضافته ومنحته فرصة الاطّلاع على أوّل محاضرة ألقتها "**مي**" بعد خروجها من مستشفى الأمراض العقلية والعصبية "العصفورية"، والمشرفات على المكتبة والوثائق غير القابلة للإعارة.

ويشكر الدكتورة "**سهيلة ميمون**" من جامعة الشّلف التي ساعدته في تنشيط برنامجه "**كاتب في إقامة**" من خلال سلسة محاضرات عن "**مي**" في الجامعة الأمريكية. ويذهب بتقديره لعائلة "**مي**" وبعض أصدقائه هناك وحتى الطلبة الذين حضروا، واهتموا بندواته التي أقامها عنها.

يوصل احترامه وتقديره لوزارة الثّقافة الفلسطينية التي استضافته لندوة الرّواية العربية، ممّا سهل له الذّهاب لزيارة بيت "**مي**" هناك في النّاصرة. والباحثة "**نادية حرشاش**" ومدير متحف درويش وبعض الروائيين، والأساتذة، ورئيس بلدية النّاصرة قديما الذي رحّب به بحفاوة وقاده إلى أماكن مهمة فيها. كما يوصل محبّته للعديد من الكتّاب، والمثقفين، والباحثين الذين أمدّوه بمعلومات عن "**مي**".

ويختم شكره وتقديره بتصريح يؤمن فيه أنّ «**الرّواية أصبحت اليوم أهمّ سلاح في وجه طغيان النّسيان وهزيمة الذّاكرة، لتحرير التّماثل العالق منذ قرون بأعماق الصّخرة الصّماء**»[1]؛ إذ انّها أكبر نوع أدبي يمكن أن يتنفّس فيه الأديب، ويطرح فيه انشغالاته، وكل ما يؤرّقه، وحتى مكبوتاته وكلّ الأمور التي تدخل ضمن الطّابوهات.

يتّضح من خلال عتبة الشّكر والتّقدير، أنّ "**واسيني الاعرج**" يعترف بجميل كلّ الذين ساندوه وامدّوا له يد العون مادياً ومعنوياً، موطّداً العلاقات القائمة بينهم.

[1] – واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، ص229.

يُفهم انطلاقاً ممّا سبق، أنّ العتبات الميتاقصّية أسهمت في تأثيث المتن النّصي في البعدين التّأويلي والجمالي؛ بحيث تجلّت في الخطاب واللّغة في علاقة وطيدة مع المضمون، ونفسية الرّوائي، وسيكولوجية المحيط، وتأثيره في إبداعه، بوصف العتبات مفتاحاً يلج به القارئ إلى النّص، ويغوص في دلالاته بعد فكّ الشّفرات والرّموز التي أحاطت بالنّص وسيّجته، لينتج نصّا ثانياً يُبدي فيه قدرته على الإبداع والنّقد، وهو المستوى المطلوب توفّره في المتلقّي الميتاقصّي؛ أن يكون ذا كفاية سردية حتى يُلمّ بالموضوع.

خاتمة

خلصنا في نهاية بحثنا إلى مجموعة من النّتائج التي تُبرز اشتغال الميتاقص في رواية "**ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية**" للرّوائي "**واسيني الأعرج**"، ويمكن إجمالها في العناصر الآتية:

– ظهر الاهتمام بالميتاقصّ بصفته تقنية جديدة مع عصر الحداثة، إلّا أنّ لها جذوراً تاريخية ضاربة في القدم.

– يُعدّ الميتاقصّ ثورة على المواضعات السّردية القديمة التي اعتمدت أحادية الصّوت، وأحادية المقوّمات السّردية، والخطّية في سرد الأحداث.

– عبّرت النّصوص الميتاقصّية سواء على المستوى الإبداعي أم النّقدي عن وعيها بأزمة الكتابة ومساءلة الطّرق الإجرائية التي تقوم عليها.

– تنهض وظائف الميتاقصّ في مجملها على الاهتمام بهموم الكتابة وقضايا السّرد بصفة عامّة.

– أثارت النّصوص الميتاقصّية ردود فعل كثيرة؛ فالبعض عدّها تراجعاً للكتابة السّردية، وهذا ما يؤدّي إلى موتها، في حين رأى آخرون أنّها ثروة وإضافة نوعية في المستويين الإبداعي والنّقدي.

– وضع الميتاقصّ النّصوص السّردية في موضعٍ حرجٍ ما بين الأدب والنّقد، ممّا يصعب تصنيفها.

– أسّس الرّوائي "واسيني الأعرج" نصّه على مجموعة من الآليات الإجرائية للكتابة الميتاقصّية التي منحته جوّاً مخالفاً للنّصوص السّردية العادية.

– تبرز استراتيجية الكتابة الميتاقصّية عند "واسيني الأعرج" وامتزاجها بالتّخييل الذّاتي في شكلٍ يُثبت نرجسيته في الكتابة الإبداعية.

– اعتمد الرّوائي "واسيني الأعرج" الإيهام قناعاً وراء الرّاوي العليم بوصفه لعبة محكمة النّسج للتّخفّي وإبعاد نفسه عن دائرة النّقد.

– استخدم "واسيني الأعرج" ضمير المتكلّم ليدلّ به على حقيقة ما يسرد، ويربط أحداث عمله مباشرة بالواقع، على الرّغم من اعتماده الخيال بصفته عاملاً مهمّاً في العمل الرّوائي.

– أسند الرّوائي "واسيني الأعرج" مهمّة سرد حياة الكاتبة "مي زيادة" إليها من خلال مذكّراتها، وهذا ما أدّى إلى تمازج أدب المذكّرات والسّير الذّاتي، لتشكّل في النّهاية عملاً روائياً ثريّاً من ناحية الأنواع الأدبية.

– ركّز المؤلّف "واسيني الأعرج" على جملة من الآثار والانعكاسات التي خلّفتها الحداثة وتأثيرها على كبار الكتّاب والمثقّفين آنذاك، وانتشار مدى ذلك التّأثير إلى اليوم.

– ألقى الرّوائي "واسيني الأعرج" الضّوء على قضية اجتماعية منتشرة بكثرة في أوساط المجتمع، وهي قضية الجشع، والطّمع، وكلّ ما يتعلّق بالميراث، وتأثيره على العلاقات الأسرية، وارتباطها بصلات القرابة.

– اختار "واسيني الأعرج" شخصية "مي زيادة" لتحقيق رغبتها في العدل الذي افتقرت له في حياتها، وإخراجها من دائرة تهمة الجنون التي نُعتت بها، تطبيقاً لأمنيتها، وهي أن يأتي شخص بعدها لينصفها.

– تناول "واسيني الأعرج" فترة حرجة من حياة أهمّ وأكبر شخصية كاتبة ومثقّفة في عصر الحداثة دليل على التزامه بمسائل الكتابة والكتّاب.

– أثبتت الرّواية شجاعة "مي زيادة" ووقوفها ضدّ أعراف المجتمع، وما ساد فيه من تبعية المرأة للرّجل في ظلّ عقليات متخلّفة تعتقد بسلطة الذّكورة على كلّ مجالات الحياة خاصّة الثّقافي والأدبي.

– اهتمّ الرّوائي بشخصية "مي زيادة" من حيث الفكر والثّقافة، ليدلّ على أنّ للأدب النّسوي أيضاً مكانته الخاصّة بين الآداب العالمية الأخرى.

–كشفت نظرة "واسيني الأعرج" للمفاهيم المغلوطة في ذهن المجتمع الشّرقي بحكم الرّواسب الدّينية العالقة بأحكامه عن انفلاته من الدّين الإسلامي وإثبات عقيدته الملحدة.

– أثّث الرّوائي "واسيني الأعرج" نصّه بجملة من العتبات التي تعكس البعد التّأويلي الذي تقوم عليه الرّواية، ورؤاه المتدفّقة عبر كلّ عتبة.

– أثبت غلاف الرّواية نرجسية "واسيني الأعرج"، التي تُحيل على إسقاط حياة "مي زيادة" على حياته في محاولة منه للتّأكيد على مشاركة هموم الكتابة الإبداعية.

– عكس العنوان جانباً من استراتيجية الكتابة عند "واسيني الأعرج" واتّكائه على التّراث السّردي العربي والغربي، وتكثيفه لجملة الحمولات الدّلالية التي يبثّها المتن النّصي.

– أكّدت عتبة التّصدير إيمان الكاتب وعقيدته المبثوثة وراء دلالاتها وبين طيّات الأحداث.

– نهضت عتبة الاستهلال بوظيفة التّمهيد للأحداث، وعكست قدرة المؤلّف على إدخال القارئ في خضمّها، فشكّلت بنية أدّت إلى تمازج الأصوات المساهمة في تشكيل البنية الكلّية للمتن الرّوائي.

– ساهمت العتبات الميتاقصّية مجتمعة في إبراز الرّؤية الفلسفية للكاتب ورمزية الدّلالات في بعديها: الجمالي والتّأويلي.

في الأخير، ينبغي الاعتراف بقصور هذا البحث لعدم التّطرّق لكلّ شيء وفق ما تسمح به معرفتي للقراءة التّأويلية، ولذلك أطمح أن يعبُر المتلقّون قراءتي بممكنات تأويلية أخرى، خاصّة الغوص في تجربة تداخل الأنواع الأدبية، وعليه يتبادر الإشكال الآتي: **لمَ عوّل الرّوائي "واسيني الأعرج" كثيرا على تداخل الأنواع الأدبية الميتاقصية في رواية "ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"؟**

لله الحمد أوّلاً وأخيراً، وما توفيقي إلّا بالله.

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم: سورة النّساء، الآية 157، برواية ورش عن نافع، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط5، 2011.

أوّلاً: المصادر:

1- واسيني الأعرج: ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية، موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 2017.

ثانيا: المراجع:

1 – المعاجم:

2- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان/ سوشبريس، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

3- محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب، الدّار الوطنية للكتاب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 2009.

2– الكتب باللّغة العربية:

4- آمنة بلعلى: المتخيّل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (دط)، 2006.

5- إبراهيم عبد الله: الكتابة والمنفى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.

6- أحمد فرشوخ: جمالية النّص الرّوائي، مقاربة تحليلية لرواية "لعبة النّسيان"، دار الأمان، الرّباط، المغرب، ط1، 1996.

7- جميل إبراهيم علوش: فصول في الكتابة الأدبية، مكتبة المجتمع العربي للنّشر، عمان، الأردن، ط1، 2013.

8- جميل حمداوي: شعرية النّص الموازي (عتبات النّص الأدبي)، منشورات المعارف، الرّباط، المغرب، (دط)، 2014.

9- حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، الفضاء-الزّمن-الشّخصية، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

10- حفناوي بعلي: جماليات الرواية النّسوية الجزائرية، تأنيث الكتابة وتأثيث بهاء المتخيّل، دار البازوري العلمية للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، (دط)، 2015.

11- حميد عبد الوهاب البدراني: الشّخصية الإشكالية، مقاربة سوسيوثقافية في خطاب أحلام مستغانمي الرّوائي، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013-2014.

12- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النّصية، التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، سوريا، (دط)، 2007.

13- رفيق صيداوي: الكتابة وخطاب الذّات (حوارات مع روائيات عربيات)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

14- رياض القرشي: النّسوية، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضرموت للدّراسات والنّشر، اليمن، ط1، 2008.

15- سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي، النّص والسّياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

16- سعيد يقطين: قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، (دط)، 2010.

17- سهام السّامرائي: العتبات النّصية في (رواية الأجيال) العربية، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، العراق، ط1، 2016.

18- شعيب حليفي: هوية العلامات في بناء العتبات وبناء التّأويل، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، (دط)، 2005.

19- الطّيب بن عون: نظرية الكتابة عند رولان بارت، التّجليات في النّقد العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2016.

20- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

21- عبد الرّحمن التمارة: مرجعيات بناء النّص الرّوائي، دار ورد الأردنية للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2013.

22- عبد الرّحمن عبد الهاشمي وآخرون: اللّغة العربية في المرحلة الجامعية، دار الإعصار العلمي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

23- عبد الكريم الفزني وسعيد موزون: دراسات في المنجز الشّعري والسّردي، مطبعة بنلفقيه، الرّشيدية، المغرب، ط1، 2012.

24- عبد الله شطاح: نرجسية بلا ضفاف، التّخييل الذّاتي في أدب واسيني الأعرج، مؤسّسة كنوز الحكمة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2012.

25- عبد الله الغذامي: الكتابة ضدّ الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

26- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1998.

27- كلود عبيد: جمالية الصورة «في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر»، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

28- محمد الحرز: شعرية الكتابة والجسد، دراسات حول الوعي الشّعري والنّقدي، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

29- محمد حمد: الميتاقص في الرّواية العربية "مرايا السّرد النّرجسي"، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي (ج.م) – باقة الغربية، بيروت، ط1، 2011.

30- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، 1998.

31- محمد معتصم: المرأة والسّرد، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، (دط)، 2014.

32- مهنّد يونس: التّقاليد الرّوائية والرّؤية الخاصّة "قراءة في نماذج من الرّواية العربية"، منشورات دار البيروني، عمان، الأردن، ط1، 2007.

- واسيني الأعرج:

33- ذاكرة الماء – محنة الجنون العاري، دار الفضاء الحر، الجزائر، (دط)، 2001.

34- أصابع لوليتا، مجلّة دبي الثّقافية، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2012.

35- مملكة الفراشة، مجلة دبي الثّقافية، دار الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، الإمارات العربية المتّحدة، ط1، 2013.

3 – الكتب المترجمة:

36- برنار فاليت: الرّواية مدخل على المناهج والتّقنيات المعاصرة للتّحليل الأدبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2002.

37- تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، المغرب، ط1، 1992.

38- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

39- جان بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، مصر، (دط)، (دت).

40- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات السردية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، المغرب، (دط)، 1999.

4 – المجلّات:

41- أبو المعاطي خيري الرّمادي: عتبات النّص ودلالاتها في الرّواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجاً، كلّية الآداب، جامعة الملك سعود، مجلّة مقاليد، جويلية 2014، المملكة العربية السّعودية.

42- إبراهيم محمود خليل: ألفاظ الألوان ودلالاتها عند العرب، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلّد 33، الجامعة الأردنية، الأردن، 2006.

43- أحمد بقار: الرّواية والتّاريخ عند "واسيني الأعرج" الاستدعاء والدّلالة، مجلّة الأثر، العدد 19، جانفي 2014، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

44- إشراق سامي عبد النّبي: تقنية الميتاقص في رواية "ظل الشمس" لطالب الرّفاعي، مجلّة الخليج العربي، المجلّد 39، العدد (1 - 2)، جامعة البصرة، 2011.

45- حبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيّل في الرّواية العربية المعاصرة، مجلّة العلوم الإسلامية والحضارة، الأغواط، الجزائر، العدد الثّاني، ماي 2016.

46- حسان راشدي: ظاهرة الرّواية الجديدة في الجزائر مساءلات الواقع والكتابة، رواية فوضى الحواس لـ: أحلام مستغانمي - عيّنة - مجلّة الآداب، العدد 6، 2003، جامعة سطيف، الجزائر.

47- حسينة فلاح: الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد - فوضى الحواس – عابر سرير)، منشورات مخبر تحليل الخطاب، تيزي وزو، الجزائر، 2012.

48- سمية الشّوابكة: الميتاقص تجريباً روائياً -قراءة في أعمال الرّوائي المصري يوسف القعيد: "الحرب في بر مصر" و "يحدث في مصر الآن" وثلاثية "شكاوي المصري الفصيح"، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلّد 27 (3)، الأردن، 2013.

49- صابر حرابي: الميتارواية والسّرد على هامش التّاريخ في "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج، مجلّة مقاليد، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، العدد 09/ ديسمبر 2015.

50- صليحة بردي: فعل الكتابة في فكر عبد الملك مرتاض النّقدي نحو رؤية حداثية للتّراث البلاغي، مخبر نظرية اللّغة الوظيفية، جامعة الشّلف، الجزائر، مارس 2013.

51- فاضل ثامر: ميتاسرد ما بعد الحداثة، مجلّة الكوفة، العراق، السنة1، العدد 3، 2013.

52- عبد اللّطيف محفوظ: صيغ التّمظهر الرّوائي بحث في دلالة الأشكال، منشورات المختبرات، مختبر السّرديات، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

53– عبد الله شطاح: التّخييل الذّاتي محاولة تأصيل، مجلّة الآداب العالمية –اتّحاد كتّاب العرب بدمشق، سوريا، المجلّد 32، العدد 161، 162، 2015.

54– محمد عبيد الله: تحوّلات السّرد في الرّواية الجزائرية الجديدة، بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التّعبير الشّعبي بالجزائر، مركز البحث العلمي والتّقافي لتطوير اللّغة العربية، العدد الأوّل، الجزائر، ماي 2002.

5 – الملتقيات:

55- الحبيب السائح: الكتابة وتجربة الكتابة، الملتقى الدّولي حول السّرديات، بشار، الجزائر، 11/ 12/ 13 أكتوبر 2003.

56- راوية شاوي وحنان بن قيراط: إجرامية الأدب وجنون الفن في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، الملتقى الدّولي السّادس في الأدب والمنهج "الميتاقص في النّص الأدبي"، 24 – 25 أكتوبر 2017، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، الجزائر.

57- عبد الرحمن مزيان: الكتابة عند تزفيطان تودوروف (ترجمة)، الملتقى الدّولي حول السّرديات، بشار، الجزائر، 11/ 12/ 13 أكتوبر 2003.

58- عبد الرّحيم حمدان حمدان: بناء الشّخصية الرّئيسية في رواية "عمر يظهر في القدس" للرّوائي "نجيب الكيلاني"، المؤتمر الخامس لكلّية الآداب: القدس تاريخاً وثقافة، الجامعة الإسلامية، غزّة، فلسطين، 7 – 8/ 05/ 2011.

59- عبد الملك مرتاض: سؤال الكتابة أو مستحيل العدم، الملتقى الدولي حول السّرديات، المركز الجامعي بشار، الجزائر، 11/ 12/ 13 أكتوبر 2003.

60- محمد عبيد الله: شعرية السّرد ومبدأ التّذويت، الملتقى الدّولي حول السّرديات، بشار، الجزائر، 11/ 12/ 13 أكتوبر 2003.

61- محمد تحريشي: رحلة الكتابة – كتابة الرّحلة نحو أفق كتابة مغاربي، الملتقى الدّولي حول السّرديات، بشار، الجزائر، 11/ 12/ 13 أكتوبر 2003.

62- نادية بوشفرة: الكتابة السّردية بين المؤلّف والمؤلّف، الملتقى الدّولي حول السّرديات، بشار، الجزائر، 11/ 12/ 13 أكتوبر 2003.

63- نبيل سليمان: طقوس الكتابة السّردية، الملتقى الدّولي حول السّرديات، بشار، الجزائر، 11/ 12/ 13 أكتوبر 2003.

6 – الجرائد:

64- ابن تريعة: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ثلاثون سنة كتاب، جريدة المساء، الجزائر، 21، 05، 2013.

65- سعد البازغي: مي زيادة ومواجهات الكتابة النّسوية، الشّرق الأوسط جريدة العرب الدّولية، 16/ 11/ 2016.

66- مريم ب: أحلام مستغانمي لم تقاطع التّظاهرة والتّقشّف يفرض معرضاً وطنياً للكتاب، جريدة النّصر يومية كلّ القرّاء، 04 أفريل 2016.

67- يوسف الشّايب: واسيني الأعرج يطرح إشكاليات كتابة السّيرة الذّاتية ومحاذيرها، الشّرق الأوسط، جريدة العرب الدّولية، 06 ماي 2015.

7 – الرّسائل الأكاديمية:

أ– الدّكتوراه:

68- أحمد حسن يوسف خريس: عوالم الميتاقص في الرّواية العربية الحديثة، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، اليرموك، 2000.

69- سامية داودي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، مخطوط أطروحة لنيل درجة الدّكتوراه في اللّغة والأدب العربي، كلّية الآداب واللّغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، (دت).

70- فاطمة مختاري: الكتابة النّسائية أسئلة الاختلاف... وعلامات التّحوّل (مقاربة تحليلية في الخطاب الرّوائي النّسائي العربي المعاصر)، مخطوط رسالة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه في العلوم، تخصّص أدب حديث ومعاصر، كلّية الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2014.

71- فتيحة العزوني: الكتابة عند واسيني الأعرج في ضوء جمالية التّلقّي، مخطوط بحث مقدّم لنيل درجة الدّكتوراه في الأدب العربي المعاصر، جامعة وهران، الجزائر، 2012.

72- نجوى منصوري: الموروث السّردي في الرّواية الجزائرية، روايات "الطّاهر وطّار وواسيني الأعرج" أنموذجا، مقاربة تحليلية تأويلية، مخطوط أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012.

ب- الماجستير:

73- حسني زهير حسني مليطات: رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج"، دراسة نقدية تحليلية، مخطوط رسالة ماجستير في اللّغة العربية وآدابها، كلّية الدّراسات العليا في جامعة النّجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2014.73

74- كرمان عفاف: أثر الخطاب الميتاروائي في تشكيل شخصيات رواية "الموت والبحر والجرذ" لفرج لحوار، مخطوط مذكرة لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2014-2015.

75- ليندة بلمباركي: التّأثير الأجنبي في كتابات واسيني الأعرج، حارسة الظّلال - حقلاً تطبيقياً – مخطوط مذكّرة مقدّمة لنيل رسالة الماجستير في الأدب العربي، تخصّص دراسات أدبية مقارنة في الأدب الجزائري الحديث، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشّلف، الجزائر، 2012.

8 – المواقع الالكترونية:

76- أحمد فرشوخ: ورش الكتابة أنموذج السّرد، بحوث ومقالات، مجلّة ميدوزا، موقع:
www.midouza.net

77- جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصّة القصيرة بالمغرب، شبكة الألوكة:

www.alukah.net

78- حامد كاظم: الالتزام في القصيدة العربية، كلّية التّربية الأساسية، جامعة واسط، العراق، (دت)، نسخة إلكترونية.

79- حسن يوسفي: المسرح والمرايا، شعرية «الميتامسرح» واشتغالها في المسرح العربي والغربي، موقع اتّحاد كتّاب المغرب: www.unecma.net

80- رمضان الصّباغ: الالتزام في الأدب والفن بين سارتر والماركسية، موقع الحوار المتمدّن، العدد 1424، العراق، 08/ 01/ 2006: http://www.ahewar.org

82- الطّاهر روابنية: شعرية الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج، حوار المتخيّل والمعرفي والهامشي، موقع: https://ouvrages.crasc.dz

83- فتيحة شاوي: استراتيجية الكتابة عند مالك حدّاد - سأهبك غزالة نموذجاً - جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 11/ 08/ 2016، نسخة إلكترونية، موقع: www.univ-chlef.dz

84- الموسوعة العالمية للشّعر العربي adab.com

85 – الموسوعة العربية العالمية، نسخة إلكترونية، 2004.

86- نوال مصطفى: مي زيادة.. أسطورة الحب والنّبوغ، موقع:
http://medad-wordpress.com

87- هاجر العرباوي: موقف الالتزام والالزام من الأدب، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر: www.diae.net

88- هند محمود وشيماء طنطاوي: نظرة للدّراسات النّسوية، مصر، ط1، مارس 2016، موقع: Info@nazra.org

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدّمة.....أ-د

مدخل: الميتاقص بين الإبداع والنّقد.....07-26

1- الإشكالية الاصطلاحية والمرادفات..... 07

2- مفهوم الميتاقص.....11

3- نشأة الميتاقص.....20

4- الميتاقص في مجال الدّراسات النّقدية.....22

5- وظائف الميتاقص.....24

6- ردود الفعل التي أثارها الميتاقص.....25

الفصل الأوّل: هاجس الكتابة وممارستها في رواية "ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" للرّوائي "واسيني الأعرج".....28-72

1- مفهوم الكتابة.....28

2- استراتيجية الكتابة الرّوائية عند واسيني الأعرج.....32

3- الكتابة الواعية لذاتها.....39

4- الكتابة وبناء الذّات.....42

5- تداخل الأنواع الأدبية (الميتاقص وكتابة المذكّرات).....45

6- تماهي صوت الكاتب مع صوتي الرّاوي والشّخصيات.....49

أ- صوت الرّوائي.....49

ب- صوت الرّاوي.....51

ج- صوت الشّخصيات.....53

7- الكتابة والالتزام.....56

8- الثّقافة الشّرقية، وجدلية: الذّكورة/ الأنوثة.....63

الفصل الثّاني: العتبات ولعبة البحث عن الدّلالة في رواية "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" للرّوائي "واسيني الأعرج".....74-127

1- مفهوم العتبات.....74

2- شعرية الخطاب الغلافي.....76

أ- الواجهة الأمامية للغلاف.....78

أ-1- الصّورة.....78

أ-2- اللّون.....81

ب- الواجهة الخلفية للغلاف.....85

3- استراتيجية العنوان وتأطير المعنى.....88

أ- بنية العنوان.....90

ب- دلالة العنوان.....92

ج- وظيفة العنوان.....94

د- سياق العنوان.....95

4- عتبة المؤلّف والاحتفاء بالذّات.....96

5- عتبة الدّار النّشر.....101

6- عتبة المؤشّر الجنسي.....105

أ- الحدث.....107

ب- الشّخصيات.....107

ج- المكان.....108
د- الزّمان.....108
هـ- الحوار.....109
7- عتبة التّصدير وكثافة المعنى.....110
8- بنية الاستهلال وامتداد الدّلالة.....115
9- عتبة الهامش وتفصيل المعنى.....118
10- عتبات الفصول وتجزئة الدّلالة.....124
11- عتبة الشّكر والتّقدير.....129
خاتمة.....133
قائمة المصادر والمراجع.....137
فهرس الموضوعات.....147

ملخّص

ملخّص:

تقوم الكتابة الميتاقصّية بمساءلة السّرد، والبحث في أسس الكتابة، وآلياتها الإجرائية، وطرقها السّردية، ورصد عوالمها، وهمومها، وربط كلّ ذلك بالواقع بوعي تام، ممّا يتيح الدّخول في تجربة **"مغامرة الكتابة الواعية لذاتها"**، التي تسمح للمبدع الوقوف بتجربته بين الأدب والنّقد، والمتلقّي في موضع التّأويل، تبتعد في طرحها عن مواضعات السّرد التّقليدي وتكسر مقوّماته، متجاوزة ذلك إلى تجربة ثرّية من حيث الأبعاد، والرّؤى، وطرق المعالجة. ولذلك يسعى هذا البحث في جانبه النّظري المعنون بـ:**"الميتاقص بين الأدب والنّقد"** للإطلالة على الميتاقص: مفهوما، ونشأة، ووظيفة.

وقد انفتحت هذه الدّراسة في الفصل الأوّل من جانبها التّطبيقي الموسوم بـ**"هاجس الكتابة وممارستها في رواية "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** للرّوائي **"واسيني الأعرج"** على تجربة الكتابة الواعية لذاتها، في طرحٍ يُثبت الأطر التي تقوم عليها الكتابة الميتاقصيّة، باعتماد التّخييل الذّاتي وارتداده بين السّير ذاتي وأدب المذكّرات الذي تبنّته أشهر كاتبة في مجال الكتابة النّسوية في عصر الحداثة **"مي زيادة"**.

وأُثريت هذه التّجربة وتأثّثت بما يُعرف بـ**"العتبات النّصية"** في الفصل الثّاني من الدّراسة المعنون **بـ"العتبات ولعبة البحث عن الدّلالة في رواية "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"** للرّوائي **"واسيني الأعرج"**، التي أسهمت في البحث عن مختلف الدّلالات التي تدفّقت عبر الرّواية في البعدين التّأويلي والجمالي، باعتماد السّياق التّفاعلي بين المبدع والمتلقّي بغية الوصول إلى وعي منفتح ويسمو بالقراءة الذّوقية.

وفي الأخير، اختتمت هذه الدّراسة بمجموعة من النّتائج المحوصلة لمختلف الأفكار المطروحة في المتن البحثي.

Résumé:

L'écriture du métarécit fait problématiser la narration, et cherche les fonctions de l'écriture, ses mécanismes procédurales, ses méthodes narratives, et surveilles ses mondes et ses préoccupations et de relier tout cela avec la réalité par une conscience complète. Ce qui permet d'entrer dans une expérience de "**l'aventure de l'écriture auto-consciente**" qui permet à l'écrivain de se tenir avec son expérience entre la littérature et la critique, et le destinataire dans une

position d'interprétation, qui s'éloigne des sujets de la narration traditionnelle dans son exposition et abonde sa résistance, en dépassant cala vers une expérience riche en termes de dimensions et de visions et des méthodes de traitement. Par conséquent, cette recherche cherche dans sa partie théorique intitulée: " **L'écriture du métarécit entre littérature et critique**" à regarder l'écriture du métarécit: concept, origine et fonction.

Cette étude a été ouverte dans le premier chapitre de sa partie pratique, intitulé: "**L'obsession de l'écriture et sa pratique dans le roman "Isis Copia**, **trois–cent et une nuit dans l'enfer d'Elousforia**", de son écrivain le romancier "**Wacciny Laredj**" dans une exposition qui confirme les cadres de l'écriture du métarécit en dépendant sur la métafiction et sa mise en place entre l'autobiographie et la littérature du journal intime adopté par la célèbre écrivaine dans l'écriture féminine à l'époque de post-modernisme "**May Ziada**."

Cette expérience a été enrichie de ce qui est connu par: "**seuils textuels**" dans le deuxième chapitre de l'étude intitulée: "**Seuils et la recherche de la signification dans le roman**" **roman "Isis Copia**, **trois–cent et une nuit dans l'enfer d'Elousforia** " qu'ils ont contribué à la recherche des différentes significations floué à travers le roman dans les deux dimensions: interprétatif et esthétique, en rendant-compte du contexte interactif entre l'écrivain et le destinataire, afin d'arriver à un esprit ouverte et qui se lève de l'écriture goûté.

Finalement, cette étude a conclu avec un ensemble de résultats pour les différentes idées présentées dans le document de recherche.

Abstract:

Metanarrative writing is responsible for narrative accountability, research in the basics of writing, its procedural mechanisms, its narrative methods, the monitoring of its worlds and concerns, and linking all of this to reality with full awareness. This allows for the experience of "**self–conscious writing adventure**", which allows the creator to experience his experience between literature and criticism, and the recipient in the place of interpretation. Is moving away from the traditional narratives of the narratives and breaking its components, beyond the rich experience in terms of dimensions, visions and methods of treatment. Therefore, this research seeks in the theoretical part entitled: "**The**

Metanarrative writing between literature and criticism" to look at Metanarrative writing: concept, origin, and function.

This study was opened in the first chapter of its practical part, which is characterized by the "**obsession of writing and its practice in the novel "Isis Copia Three Hundred Nights and night in the Inferno of the Elousforia**" by the novelist "**Wacciny Laredj**", in a way that proves the frameworks on which the metanarrative writing is based, by adopting self-deception and recoil between the self-biography and memoir literature adopted by the most famous female writers in the age of modernity "**May Ziada**".

This experiment was enriched and furnished with the so-called "textual thresholds" in the second chapter of the study entitled "Thresholds and the game of searching for significance in the novel "**Isis Copia Three Hundred Nights and night in the Inferno of the Elousforia**" that contributed to the search for various meanings that flowed through the novel in both the interpretive and aesthetic dimensions, by adopting the interactive context between the creator and the recipient in order to reach an open and readable consciousness.

Finally, this study concluded with a set of results for the various ideas presented in the research paper.