



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي بن مهيدي
- أم البواقي -



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

توظيف التراث في روايات عز الدين جلاوجي
- مقارنة سيميائية -

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث

إشراف الأستاذ:

بلقاسم دكدوك

إعداد الطالبة:

- مديحة سابق

لجنة المناقشة:

الرقم	الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	رئيسا
02	بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مشرفا ومقررا
03	الطيب بو درباله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة - 01	عضوا مناقشا
04	حفيظة سولمية	أستاذ محاضر - أ -	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
05	سليمة مسعودي	أستاذ محاضر - أ -	جامعة باتنة - 01	عضوا مناقشا
06	حنان بو مالي	أستاذ محاضر - أ -	المركز الجامعي ميلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1440 - 1441

الموافق ل: 2019 - 2020

إهداء

>> وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا <<

الآية 24 سورة الإسراء

أهدي هذا العمل إلى والدي العزيزين برا بهما وطاعة لهما وعربون امتنان وعرفان.

إلى زوجي وسندي ومن أعانني على إنجاز هذا العمل

إلى ابنائي نوفل وفراس

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور "بلقاسم دكدوك" على قبوله مهمة الإشراف على هذا البحث، وعلى توجيهاته السديدة، ونصائحه القيمة، وصبره الطويل عليّ، في سبيل إخراج هذا العمل، كما أتقدم بتشكراتي إلى أعضاء اللجنة المناقشة الأساتذة الدكاترة الذين تقبلوا مناقشة هذه الأطروحة وتجشموا عناء قراءتها وفحصها وتقويم اعوجاجها فلهم مني ألف تحية وتقدير.

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الرواية الجزائرية المعاصرة من أكثر الأجناس الأدبية اهتماما من طرف الدارسين، لما شهدته من التغيرات والتطورات التي مكنتها من الارتقاء بفضل تقنياتها الفنية الخاصة، ما جعلها في بحث متواصل عن جديد الأساليب وحديث الأشكال، فكل مبدع رؤاه الخاصة، وآلياته الفنية، ومطلقاته الفكرية، وتصويراته الجمالية التي لها تأثير في شكل ومضمون عمله الإبداعي، ما حقق لها ثراء فنيا خلال فترة زمنية محدودة، إذا استطاعت أن تتجاوز المحلية لتلتحق بمصاف العالمية، وذلك على يد جيل طموح أكد صدارة هذا الجنس الأدبي، فأصبح يعادل ديوان العرب قديما (الشعر).

وقد أثارت قضية التراث جدلا واسعا في أوساط المفكرين والمثقفين، وتعددت المواقف والآراء حول وظيفة التراث، ومدى انعكاس تلك الوظيفة في الحياة المعاصرة، فأخذ الأديب المعاصر يستثمر التراث في كثير من الأعمال الأدبية المختلفة رغبة في إنتاج تجارب فنية متميزة.

ولأن مصطلح التراث شامل نعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ.

فقد واكبت الرواية الجزائرية في بنائها الفني، ونوعت في مصادره التراثية، التي استقى منها الكتاب مادتهم بين مصادر دينية وأدبية وتاريخية وأسطورية وشعبية وصوفية، وتنوعت تبعا لذلك أساليب توظيف كل عنصر من هذه العناصر.

حيث نجد في هذا المجال كوكبة من المبدعين الذين اهتموا بالتراث كالروائي 'واسيني الأعرج' في نصه "توار اللوز" و "عبد الحميد بن هدوقة" في نصه "الجازية والدرأيش"، "الطاهر وطار" في "اللازم" وغيرهم.

وعلى هذا درب سار أيضا جيل جديد تأثر بهذا النهج الذي سلكه مؤسسوا الرواية الجزائرية من بينهم "عز الدين جلاوجي" في متونه الروائية:

- 1- الفراشات والغيلان سنة 2000.
- 2- راس المحنة سنة 2004.
- 3- الرمال الذي غسل الماء سنة 2005.
- 4- حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر سنة 2011.
- 5- العشق المقدس سنة 2014.
- 6- حائط المبكي سنة 2015.
- 7- سراق الحلم والفجيرة د ت.
- 8- الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال سنة 2017.

التي تحاول وعلى مدارها معالجة قضايا تركز بالدرجة الأولى على الكيان الجزائري بكل ما يحمله من هموم ووقائع أثقلت كاهله بالأمس إبان الثورة مرورا بالعشرية السوداء، وكل ذلك في سبيل المحافظة على كيانها وحرية شعبها.

ولأن التراث يمثل الهوية والأصالة، فقد كان حضوره بمثابة الدعامه والركيزة الأساسية التي يعول عليها الروائي في عمله الإبداعي، ما ولدّ فينا رغبة الاطلاع على هذه التجربة، وما تحققه من رؤية تكسر النمطية والراثنة لاستخراج جدلية الإدهاش والمغايرة.

من هذا المنطق جاء البحث كمحاولة لأن يكون إجابة عن بعض الأسئلة:

- كيف وظف الروائي "عز الدين جلاوي" التراث؟ وهل جاء توظيفه لغرض جمالي، أم كان بهدف إحيائه والحفاظ عليها من الضياع؟
- ما هي الآلات المعتمدة عليها من قبل المبدع في تقديم التراث عبر رواياته؟
- ما هي سيميائية الرموز عند "جلاوي"؟

ولمقاربة هذا المكون (التراث) في روايات "عز الدين جلاوجي" قمنا باعتماد حملة مناهج مكملة في تنوعها تتمثل في المنهج السيميائي، السردى، التفكيكي والحفر والتأويل حتى تتيح تفكيك معمارية المكونات الأخرى (الشخصية، الزمكان، وآلياته، الوصف، السرد، الحوار).

وعلى ضوء هذا اعتمد البحث خطة بحث قسمت إلى بابين يتصدرهما مقدمة ومدخل منته بخاتمة وجملة نتائج.

تضمن المدخل بعض المفاهيم النظرية التي تتعلق بموضوع البحث، من خلال إجراء مقارنة مفاهيمية لمصطلحي الرواية والتراث، حيث وقفنا على المفهوم اللغوي والاصطلاحي عند الأمم الغربية والعربية ثم تحديد علاقة الرواية الجزائرية بالتراث، وختمنا المدخل بمرجعيات عز الدين جلاوجي التراثية.

أما الباب الأول فقد تضمن أربعة فصول تناولنا في:

الأول: العناصر التراثية في الخطاب الروائي عند "عز الدين جلاوجي"، حيث قدمنا في البداية الرواية والموروث السردى ثم قمنا بعدها برصد مختلف التعالقات النصية والتي تمثلت في:

1- التراث الشعبي.

2- الحكاية الشعبية.

3- السيرة الشعبية.

حيث عمدنا في البداية إلى التنظير من خلال الوقوف على المفاهيم السابقة الذكر ثم طريقة تشكيلها وحضورها داخل المتن الروائي عند "جلاوجي".

أما الثاني فعنوانه ب: تمظهر التراث الديني في روايات عز الدين جلاوجي، وتناولنا فيه: مفهوم الدين لغة واصطلاحاً ثم علاقة التراث الديني بالرواية الجزائرية، يليه عنصر الخطاب الديني وكيفية اشتغاله في روايات عز الدين جلاوجي (القرآن والحديث) مبرزاً آلياته وخصائصه

في حين الفصل الثالث تناولنا فيه تمثل التراث التاريخي في روايات "عز الدين جلاوي" يشتمل على الملامح النظرية للرواية التاريخية مع إبراز مظاهر تحولها في ظل الرواية الجديدة، لنختم الفصل باشتغال التاريخ على المتخيل الروائي.

أما آخر فصل ضمن الباب الأول فقد تضمن العناصر الجمالية والفكرية التي يضيفها الجانبين: الشعري والنثري.

وختمت الباب بجملته نتائج توصلت إليها من خلال الروايات التي حاولت التطبيق عليها.

أما الباب الثاني فعنوانه بتوظيف التراث وأبعاده السيميائية تضمن ثلاث فصول:

الأول: تضمن سيمياء الشخصية التراثية تناولنا فيه: الجزء النظري من خلال مدلول الشخصية وعلاقتها بالسيمياء، أما مرجعية الشخصيات في الرواية فيكون التنظير لها يليه الجانب التطبيقي، فانقسمت الشخصيات بمرجعياتها المختلفة إلى ثقافية، اجتماعية، تاريخية، وأسطورية، ثم علاقتها بالضمير.

أما الفصل الثاني: فكان اهتمامي منصب على سيمياء الفضاء في روايات عز الدين جلاوي.

خصصته للجانب النظري والتطبيقي معا، مبتدئة بمفهوم الفضاء الروائي مع تحديد أنواع الفضاءات، مقسمة إياها إلى فضاءات مغلقة مثل: البيت، الغرفة، مركز الشرطة، السجن، والفضاءات المفتوحة كفضاء "المقهى، المسجد، المدينة، القرية، المقبرة"، باعتبار حركة تفاعل الشخصيات داخل هذه الفضاءات، وما تصنعه من أحداث ووقائع في إطارها، ودور الوصف في بنائها ما يجعلها أماكن أليفة أو معادية.

في حين الفصل الأخير من الباب الثاني خصص لـ "سيمياء اللغة في روايات عز الدين جلاوي" وقمت فيه بسبر أغوار لغة الكاتب هاته اللغة البسيطة التي امتزجت بين الفصحى

والدارجة أحيانا اللغة الفرنسية بما حملته من دلالات رمزية وتأويلات إيجابية والتي استعمل معها بعض المقاطع الشعرية والأمثال الشعبية، ويبدو في هذا الاستعمال أن الكاتب يراعي طبقات القراء ومستوياتهم وبيئاتهم ثم إن معاني تلك المقاطع تخدم مسار الحكي كما تعكس المعطيات النفسية للشخصيات المتحدثة.

وختمت الباب بأهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لروايات "عزالدين جلاوجي"، هذا، وكانت خاتمة البحث عبارة عن أهم النتائج التي أفضت إليها الدراسة.

وحتى يستقيم هذا العمل الأكاديمي ويرتقي إلى مصاف العلمية، تم الاعتماد على جملة من المراجع التي تخدم موضوع البحث، خصوصا تلك التي لها علاقة بالتراث داخل الأعمال الروائية العربية والجزائرية نذكر منها:

- التناص التراثي - الرواية الجزائرية أنموذجا - لسعيد سلام.
- توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة لمحمد رياض وتار.
- التراث الشعبي في الرواية الجزائرية لبلحيا الطاهر.
- التراث والحدثا لمحمد عابد الجابري.
- نظرية التراث لفهمي جدعان.
- الرواية والتراث السردي لسعيد يقطين.
- التناص - دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة لعيساني بلقاسم.

كما نهل هذا البحث من مراجع أخرى كثيرة منها ما هو مترجم (تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، الشعرية، جيرار جينيت: خطاب الحكاية، جوليا كريستيفا: علم النص، فلاديمير كرينزكسي: من أجل تعاوية سيميائية للرواية، ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، شعرية دوستوفسكي) ومنها ما هو من تأليف جماعي دون إغفال المقالات المنشورة في المجالات والرسائل الجامعية المبنوثة في مكتبات الجامعات الجزائرية والعربية.

مقدمة

وبتوفيق من الله وتوجيهات الأستاذ المشرف وإرادة منا تم تجاوز هذه الصعوبات.

وفي الأخير، واعترافاً بالجميل، أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل الذين أعانوني على إتمام هذا البحث من أساتذة وباحثين، وأخص بالذكر الأستاذ المشرف بلقاسم دكدوك، الذي منحنا من وقته الكثير، وساعدنا بنصائحه القيمة وتوجيهاته الصائبة والسديدة، ورعايته وتشجيعه لهذا البحث، فله أرفع آيات التقدير والامتنان، كما أتقدم بأسمى عبارات الامتنان إلى لجنة المناقشة التي تكبدت عناء قراءة البحث وتقويمه.

مدخل:

الرواية والتراث (مقاربات نظرية)

تمهيد:

يعتبر الأدب بشكل عام إثراء للحياة، وما ينبع من تجريد الوعي الجماعي هو إثراء للرواية، والتراث هو أحد أوجه الجمال الإبداعي في رصيد الإنسانية، وذلك لما يحمله من زخم معرفي ثقافي وفني أدبي يتكئ عليه الخطاب السردي باعتباره نتاج حقبة زمنية ماضية تسعى إلى إحياء الأمجاد والذكريات تعكس سياقات فكرية تتنوع بين الفلسفية والدينية، اللغوية والأدبية... مما قد يحقق صيرورة الانفتاح على أزمنة لاحقة تخلفها عقول تعي ضرورة تأصيل الحداثة بالعودة إلى التراث.

لذلك تمثل الرواية اليوم ديوان الأدب المعاصر بفضل المكانة والتطور كونها تشكل محورا بين الذات والعالم، بين الحلم والحقيقة، ولأنها أيضا الخطاب الاجتماعي والسياسي والأيديولوجي القائم على شبكة من التساؤلات مصدرها الإنسان، الطبيعة والتاريخ، الدين كمحاور لموضوعاتها لتبعثه إليهم من جديد في رؤى واعية وبنى جديدة تضيء معالم الواقع >> باعتبارها ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا، فهي إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة فنحن من حين نبدأ أن نفهم الكلام حتى موتنا، محاطون بالقصص دون انقطاع في الأسرة أولا، ثم في المدرسة من خلال اللقاءات والمطالعات... وهذه القصة التي تغمرنا من كل جانب تتخذ أشكالا متنوعة من تقاليد الأسرة والأحاديث المتبادلة على المائدة حول ما حدث في الصباح إلى التحقيق الصحفي أو العمل التاريخي << (1).

فأصبحت بذلك قطعة من الواقع، قطعة من الحياة نفسها، ولكنها فسيفساء فنية تخضع لمبادئ وتقنيات النص الروائي وقواعده وعالم الرواية يموج بالحركة النابعة من فعالية الشخصيات التي تأخذنا إلى عالمها وتجعلنا نعيش صراعاتها بأفراحها وأحزانها، وبين هذا وذاك نتلمس بوضوح تأثير الشخص الروائي بالتيارات الفكرية والسياسية، الاجتماعية والعقائدية، وباعتبارها فنا أدبيا راقيا يعبر عن الحياة ويؤكد على دلالاتها بوصفها تيارا متجددا متحركا معقدا أخذت تسمو من هذا المنطلق على أجناس أدبية أخرى كالفعل الشعري والفعل الفلسفي اللذين يجددان أنشطتهما في

¹ - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنكونوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص:1

الشعر والفلسفة فقط في حين أن الروائي لم يكتف بحصر نفسه داخل قالب خاص وثابت جامدة لا تتحرك، بل على العكس إن الفعل الحكائي الذي يمارسه الروائي يشمل الحياة بنبضاتها ومرجعيتها، ولغتها اليومية والمحكية والمروية، وكلما تضاعفت رعشة الحياة وارتفعت نبرة الحوار تحولت الرواية إلى تعبير حياتي متجدد ومتطور... وهذا ما يؤكد الدكتور "عبد المالك مرتاض" في قوله: >>هي النثر الفني بمعناه العالي، فلغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائدة بين الناس، لغة التوصيل التي إن لم تك لغة الناس جميعا، فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم ، فكأنها لغة نصفها شعري جميل، ونصفها الآخر شعبي بسيط كأنها اللغة الأكثر شيوعا، والأمم استعمالا بين المثقفين<< (1)، إلى جانب ذلك فهي قطعة متحركة أو حية من التاريخ والاقتصاد والاجتماع والسياسة والدين والعلم والجنس، وتتميز الرواية بمرونتها وطواعيتها وانفتاحها على أجناس أدبية كثيرة وتستمد الرواية أصالتها وحركيتها من التقائها بمجموعة من الأجناس الأدبية فهي تلتقي مع الحكاية في أنها تستمد روحها من الموروث الشعبي كما تلتقي مع الأسطورة في اعتمادها جانب التخيل المكثف. إلا أنها رسمت لنفسها منحى مختلف بتعاملها مع الواقع واليومي للإنسان وممارساته و مواقفه مع ذاته والآخرين، لذلك عدت سيدة الأجناس الأدبية حيث حاولت تصوير الذات والواقع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تقوم على التماثل أو الانعكاس غير الآلي، كما أنها استوعبت جميع الخطابات واللغات والأساليب والمنظورات والأنواع والأجناس الأدبية إلى أن صارت بنية سردية متفتحة من جهة وقابلة لاستيعاب كل المواضيع والأبنية الجمالية من جهة أخرى، كما لم تخل الساحة النقدية والإبداعية الجديدة من اهتمامات موجهة إلى حقلي الحكايات الشعبية وتوظيفها في الكتابات السردية الجديدة.

¹ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، ديسمبر، 1998.

1- مفهوم الرواية:

لغة:

الرواية مصدر (روى) فهو (راو) في الشعر ولحديث من قوم رواة، ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه من كثرة الرواية عنه ويقال رويته الشعر أي حملته على روايته⁽¹⁾ والرواية في الشريعة الإسلامية جمع رواة وهي نقل الحديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم.

وروى من الماء واللبن وتروى وارتوى بمعنى الشجر تنعم، والرواية المزايدة فيها الماء، وروى على أهله أتاهم بالماء، الراوي من يقوم على الخيل⁽²⁾ ويقال روى عليه الكذب، كذب عليه والرواية القصة الطويلة حديثا⁽³⁾ أما الراوي فهو منسوب إلى الرواية وجمعه روائيون، الرواية جمع روايات وهي قصة نثرية طويلة، أي أنها مأخوذة من قص الخبر والحديث إذا ساقه وأورده بحسب وقوعه وأصله من قص الأثر واقتصه إذا تتبعه شيئا بعد شيء، فالقصة بمعنى الخبر ثم نقلت إلى القصة التي تكتب⁽⁴⁾.

فجميع المدلولات اللغوية للرواية تدل على عملية الجريان والارتواء للنصوص أو الأخبار، وكانت عند العرب الرواية هي الوسيلة الأولى لحفظ الشعر والأخبار والسير.

اصطلاحاً:

الرواية حكاية أو قصة نثرية طويلة تستمد وقائعها من الواقع أو الخيال أو هما معا ولا تكتفي بجانب من الحياة لكن تنتهي في جلسة واحدة كقصة قصيرة بل وإنها تشمل صوراً للحياة بكاملها وتستغرق جلسات طوال دون أي تحديد وتشمل فصولاً وتحكي عن حياة أشخاص ونظرة الروائي فيها وكذلك هي حكاية عن الأحداث والأعمال وتصوير الشخصيات بأسلوب مشوق جذاب ينتهي إلى غاية مرسومة، وهي نوع من أنواع الفن القصصي، ويعتبرها بعض الأدباء النوع الأحدث بين

¹ - ابن منظور: لسان العرب، مجلد 14، ص 348 وانظر الرازي مختار الصحاح، دار المعارف، القاهرة، مصر 1977، ص 265

² - الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تح: محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط 1، 2003، ص 1161.

³ - المعجم الوسيط: إخراج إبراهيم مصطفى وآخرون، ج 2، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، اسطنبول تركيا، 1960، ص 384.

⁴ - محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990، ص 31.

أنواع القصة، والأكثر تطوراً وتغييراً في الشكل والمضمون بحكم حداثته، وتكون الرواية أوسع من القصة وأكثر أحداثاً ووقائع وتتناول مشكلات الحياة ومواقف الإنسان المعاصر منها، في ظل التطور الحضاري السريع الذي شهده المجتمع.

وتعرف بأنها سياق حوادث متصلة ترجع إلى شخص أو أشخاص يدور ما فيها من الحديث عليهم⁽¹⁾، ففيها يعالج المؤلف موضوعاً كاملاً أو أكثر فلا يفرغ القارئ منه إلا وقد ألم وعرف كل خبايا حياة البطل والأبطال، والشخص في مراحلها المختلفة، وميدان الرواية فسيح أمام الراوي لأنه بإمكانه كشف المستور في حياة أبطاله فيظهر خفايا وحقيقتهم مهما طالّت النهاية ومهما استغرقت من زمن أو وقت⁽²⁾.

وتعرف الرواية بأنها تشكيل للحياة يعتمد هذا التشكيل على تصوير شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث، ودفع الآخرين إلى مشاركتها وانتقال تجاربه وأحاسيسه بالآخرين تعد من الحاجات الفطرية للإنسان⁽³⁾

وهي >> تعبير عن مجتمع يتغير ولا تلبث أن تصبح تعبيراً عن مجتمع يحي أنه يتغير >> فتصبح الرواية استدعاء إحياء وإحياء لمعالجة واقعة أو مجموعة من الوقائع للروائي حتى التلاعب في الأحداث التي يستدعيها بما تمليه عليه الجوانب الفنية وطبيعة المرحلة التي يعايشها.

ففي الوقت الذي يفني فيه الروائي تجربته كإيقاع أدبي قادر على ملامسته كنه الواقع والتعبير عن فحواه وعن بنيته تماثل الرواية في الوقت ذاته « الآلة التي تقيس حرارة المجتمع لأنها تتطرق إلى كافة التيارات الفكرية وتتكيف في كل الأحوال والمواقف...»⁽⁴⁾

ولأنها استطاعت أن تهضم أجناساً أدبية متعددة هو ما جعلها « على اختلاف تجاربها في الآداب الغربية والشرقية من أصعب الأجناس الأدبية وأقلها قابلية للتجديد»⁽⁵⁾ بهذا رسمت لنفسها

¹ - محمد كامل الخطيب: المرجع السابق، ص 31.

² - محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، دت، ص 100.

³ - ينظر: عبد الله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، تر: عيشاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1970، ص 275.

⁴ - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، عويدات، ط1، بيروت، 1971، ص 7.

⁵ - موريسنادو: الرواية الحديثة، تر: فؤاد غانم، مجلة الأقاليم، عدد 1، 1976، ص 17.

مساحة واسعة لتعبر عن واقع الحياة الإنسانية في أي نقطة في العالم بكل حرية فانتقلت بذلك من حدود الحيز المحدود، من خشبة المسرح، كما ابتعدت عن الأحداث الغارقة في الخيال، وبهذا جعلت الرواية لنفسها خصوصية انفردت بها عن باقي هذه الأجناس الأدبية، فاستطاعت من خلالها أن تكون أكثرها قدرة على تصوير الواقع ونقل تجربة الإنسان في الحياة بتفاصيلها الدقيقة.

2-نظريات الرواية في المنظور الغربي:

ظهرت الرواية في أوروبا منذ القرن الثامن عشر حاملة رسالة التجديد وهي التعبير عن روح العصر بيد أنها لم تنتعش إلا في القرن التاسع عشر فأصبحت الشكل الأدبي الوحيد القادر على استكناه الذات والواقع، واستقراء المجتمع والتاريخ مع تخيل فني يوهم بالواقع مع كوكبة من الروائيين الكبار كبلواك، زولا، فلوبيير، تولستوي، دوستيفسكي..... وهناك من يعتبر رواية دونكيشوت لـ " سيرفانش " أول رواية فنية في أوروبا ولم يعلم أنه بذلك يؤسس لنمط جديد في السرد الأدبي يقوم على سرد الواقع اليومي المعاش الذي يتمثل في مغامرة " دون كيخوت " المثيرة للإعجاب ضد قوى الإقطاع والاستغلال والقهر، وهي سلاح شعبي لمناهضة الظلم والاستبداد والواقع المزري والبحث عن قيم إنسانية فاضلة يحكمها الخير، الجمال، الحب، الحرية، العدل في مجتمع يمجّد بطولات طبقة الشعب البسيطة.

2-1 الرواية من منظور فريديريك هيجل:

اعتبر الفيلسوف الألماني " فريديريك هيجل " أول من قدم نظرية للرواية في الغرب من خلال رؤية فلسفية جمالية معتبرا الرواية ملحمة برجوازية، إذ يقول لوكا تش: (لم تبرز الخطوط الأولى لدراسة جمالية شاملة عن الرواية إلا مع الفلسفة الكلاسيكية الألمانية حيث أدرجت بصورة عضوية في مقولات الأشكال الجمالية، وخلال تلك الفترة بالذات بدأت تتسرب من جديد التعليمات العملية لتيار القصاصين حول ممارساتهم الخاصة وتتطوي على معاني نظرية أكثر عمقا دولتر سكون، غوفة، للإدراك..... ويستخلص مما سبق أن مبادئ نظرية الرواية وضعت خلال هذه الفترة التي عد فيها هيجل الرواية شكلا فنيا بديلا عن الملحمة في إطار التطور البرجوازي ويظهر في التحدي الفاصل في ولادة فريدة لمجتمع مبني على قيم أخلاقية أصيلة تمثل تصورات شعبية

لذا قدم هيقل نقدا للعلاقات الاجتماعية في العصر الحديث وما مدى تخلي الإنسان عن أخلاقياته إذا ما قورن بالإنسان القديم إنسان الملاحم الموهوس بالقيم المثالية واعتبرت هذه المرحلة [مرحلة الأبطال] أي الفترة التي لم تكن الغلبة فيها للقوى الاجتماعية التي تميزت بتفردا واستقلالها عن القوى الأخرى⁽¹⁾.

فالملمحة تبرز فردا بطوليا أنتجه المجتمع الذي ولد ويعيش فيه ويموت في ذلك المجتمع البرجوازي والأيدولوجي اللتين فرضهما المجتمع ولا يمكن القول أن الروائيين الأوائل قد قدموا أعمالهم بانسجام تام مع الواقع البرجوازي، فقد ناضلوا ضد الصراع والقوى الكبرى، فأنشأ هذا الصراع الدائر بين الاتجاهين أسلوبا خاصا بالرواية ولو أخذنا "سرفانتس" مثلا في "دون كيخوت" فإننا نراه وكما يقول "بارون" [قد أنهى عهد الفروسية في إسبانيا بسخريته وهزله]⁽²⁾ هذا من جهة ومن جهة أخرى عكس روح الشعب الإسباني وفضح المظالم الإنسانية ودافع عن إنسانية الإنسان.

2-2 الرواية من منظور جورج لوكا تش:

سار جورج لوكا تش على نفس نهج هيقل واعتبر بدوره الرواية سلبية الملمحة يتصارع فيها البطل مع الواقع "ويعتبرها تعبيراً عن ذات الفرد الباحث عن نفسه وقدراته من خلال المغامرة الصعبة والعسيرة"⁽³⁾ والتي ناضل فيها الروائيين ضد استعباد الإنسان من خلال أبطال منشطرين بين رؤى ذاتية أصيلة ومجموعة من التصورات الجماعية المنحطة.

فقد اعتبر الباحث المجري جورج لوكا تش من الرواية ملمحة برجوازية تراجيدية يتصارع فيها البطل مع الواقع منتجا ما يسمى بالبطل الإشكالي من هذين العالمين المتنازعين باحثا عن قيم أصيلة في خضم انحطاط سعى من خلاله تمثيل حياة مؤسسة على تشارك المشاعر بين البشر البسطاء المرتبطين ارتباطا حميما بالطبيعة، هذا التشارك الذي يتلاءم مع إيقاع الطبيعة ويتحرك وفقا لحركيتها المضبوطة بالولادة والموت.

¹ - نفس المصدر السابق، ص 20.

² - مجلة المعرفة، النقد الاجتماعي في رواية دونكيخوت، نظار نظاريان، العدد 237، تشرين الثاني 1981، ص 162

³ - رمضان بسطاوشي، نظرية الرواية لدى لوكاتش، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والاعلام، ع 11/12، ص 177.

[فقد جادل ماركس بأن السمات الشخصية للناس في المجتمع الرأس مالي غير متصلة بأدوارهم في عملية الإنتاج حيث تكون العلاقة بين الناس تبدو علاقات ذات ثمن فضاء معناها وطابعها الإنساني فأصبحت ترى كأشياء ومن هنا ظهرت نظرية التشيؤ] وانطلاقا من تحليله للرواية في القرن التاسع عشر قدم لوكا تش تصنيفا للرواية الأوروبية فقسمها على أساسه إلى ثلاثة أنواع يقدمها تلميذه غولدمان في الأنواع التالية:

1-رواية المثالية المجردة التي تتميز بنشاط البطل أو بوعيه الضيق للغاية بالقياس إلى تعقد العالم.

2-الرواية النفسية التي تنزع إلى تحليل الحياة الباطنية، وتتميز بسلبية البطل وبوعيه الواسع إلى الحد الذي لا يرضيه معه ما بمقدور عالم العرف أن يقدمه إليه.

3-الرواية التربوية المنتهية بالانحصار ذاتي الذي لا يشكل رغم تنازله عن البحث الإشكالي لا قبولا لعالم العرف ولا تخليا عن سلم القيم الضمني، هذا الانحصار يمكن تخصيصه بالنضج الفحولي لبطل الرواية.

انطلق لوكا تش في وضع نظرية للرواية من عالم مبني على التطورات الماركسية في فهم المجتمع الرأسمالي وفهم تناقضاته التي جردت الإنسان من صفاءه وطهره وغريبه عن ذاته وواقعه وأنها كوعاء أيديولوجي حامل لآرائها وأفكارها ومعبّر عن تطلعاتها في السيطرة والهيمنة وإقصاء الروح لصالح المادة (التشيؤ) وأن الرواية بهذا المعنى حسب لوكا تش ونتيجة لولادتها في حضان البرجوازية هي جنس أدبي منحط يعبر عن قيم منحطة في عالم منحط بدوره.

ولدت الرواية في عالم بلا جماعة وارتبطت ببنية مجتمعية تغاير البنية الجماعية، فالرواية تتكئ على الفرد دون أن تستدعي العائلة والدين والجماعة

يقدم بطل الملحمة كأنه يعيش في عالم خيالي منسجم تمام الانسجام حيث البطل منسجم مع ذاته ومع الطبيعة ومع الآلهة إنه يمثل الجماعة بدل أن يمثل ذاته فالبطل حسب هيقل الملحمي « لأنه يرى نفسه قيما على المثل الأخلاقية بكاملها في الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه فالفرد

البطولي لا يقيم فاصلا بين ذاته وبين الكل الأخلاقي الذي هو جزء منه، إنما يؤلف وهذا الكل وحدة جوهرية»⁽¹⁾

كان لوكا تش يرى أن الطبقة البرجوازية والقيم الرأسمالية هي التي جردت الإنسان من صفاءه وطهره، وغربته عن ذاته و واقعه، وأن الرواية كجنس أدبي أصيل وجد في مجتمع تنعدم فيه هذه القيم المثالية (الخير، الحب، الجمال، العدل،...) والتي فرضت استعطافا وحنينا لهذه الفئة حاول نظرة رومانسية متفائلة يتحول فيها الإنسان بأخلاقه وقيمه الفاضلة النبيلة إلى فرد صامد، ينتصر لأن الآلهة معهم وترعاهم والطبيعة بالنسبة لهم مستأنسة رغم تكثيرها عن أنيابها أحيانا، والجماعة معهم وخلفهم تنظر إليهم بإعجاب.

تنتقل هذه النظرية من فرضية تسلم الربا بالتماثل بين البنية الروائية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد الليبيرالي من جهة، ووجود بعض التوازيات بين تطوراتهما اللاحقة من جهة أخرى»⁽²⁾

حاول جورج لوكا تش أن يقدم لنا ملحمة بورجوازية عملت على قلب موازين المجتمع الأوروبي وفق تصور أيديولوجي مستفيدا بما جاء به هيقل ليخرج بأطروحته الشهيرة أن الرواية ما هي إلا ملحمة بورجوازية والتي ظهرت على مسرح التاريخ عقب النهضة الأوروبية.

2-3 لوسيان غولدمان:

نهج الفيلسوف الروماني نهج المفكر العملاق جورج لوكا تش من خلال مؤلفاته التي عكف على فهمها ومن شدة إعجابه وتأثره بفكره ألف كتابا بعنوان لوكا تش وهايدجر باعتبارهما من أهم الأعلام المؤسسين للفلسفة المعاصرة حيث حل في هذا الكتاب وعي لوكا تش ومقولاته الجمالية وأبرز العناصر الهامة التي استفاد منها في تكوين أسس مذهبه.

وصاغ بدوره مقولات جعلها أساسا لدراسة الأعمال الروائية، قصد الوصول إلى الكشف عن التصورات الفكرية التي تحملها، وكذا علاقتها ببيئة تكوينها، وهذا وفقا لمنهجه الجديد الذي يسميه

¹ - هيقل: فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، بيروت، ص144.

² - Lucien goldmann : pour une sociologie du roman , idée gallimard

البنائية التكوينية المتميز بشكل كبير عن المناهج السوسيولوجية السابقة في دراسة الإنتاج الأدبي، بالرغم من ربطه بين الأعمال الأدبية والسياقات الثقافية التي تنتجها، كالأطروحات النظرية التي عمل على صياغتها، يظهر فيها التأثير الواضح بكتابات لوكاتش، كما أن بحثه في التشكيلات الثقافية الدالة على رؤية العالم تعتمد في جانب منها على مفهوم البنيات الذهنية في الفكر الهيجلي وقد ركز غولدمان اهتمامه على دراسة البنية الفكرية والمجتمعية للنص بغية الكشف على درجة تمثل النصوص الإبداعية لفكر المجموعة الاجتماعية أو الطبقة التي ينتمي إليها المبدع، وهي منهجية تبحث في العلاقة بين العمل الأدبي وأثره الاجتماعي الذي يسبقه وهي ليست مجرد توازن بين هذه العلاقات، بل تشبه الاندماج الكلي لسلسلة من الجزئيات الفرضية المبدئية لما يدعوه غولدمان بالبنائية التكوينية هي أن السلوك البشري سلسلة من الأجوبة أو الردود ذات الدلالة على مواقف توجهها الذات وتحاول أن تقيم نوعا من التوازن بينها وبين العالم المحيط بها، مما يدعوه إلى إقامة توازنات جديدة تستجيب للمواقف الطارئة ويمكن تطبيق هذه المقولات على كل الردود الإنسانية سواء كانت اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية أو نفسية حيث لا يمكن عزل أي عمل أدبي أو فني عن سياق، فكل مسألة يجب فهمها من خلال الإطار العام المحيط بها ومن خلال تاريخ المجتمع الذي نشأت به حيث تساعد من حمل التفاصيل على فهم الوضع الشمولي لمجتمع معين والبنية عند غولدمان ترتبط حتما بالأعمال والتصرفات الإنسانية، وإذ يكون فهمها محاولة لإعطاء جواب بليغ على وضع إنساني معين لأنها تقيم توازنا بين الفاعل وفعله أو بين الأشخاص والأشياء فبالتالي صفة التكويني تعني الدلالي

فهذه الانطلاقة عند غولدمان مكنت من مسلمة تخص الرواية الأوروبية تربط بين الشكل الروائي والمجتمع الرأسمالي « ووفقا لهذه الفرضية فإن الشكل الروائي ينتقل إلى المستوى الأدبي للحياة اليومية في المجتمع الفردي الذي يلزم بالضرورة الإنتاج الرأسمالي من أجل السوق » فاعتبر غولدمان الرواية تعبيرا عن المجتمع الرأسمالي والفردي يسعى إلى الكشف عن القيم والأخلاق داخل مجتمع منحط أخلاقيا واهتم أكثر بالجانب السوسيولوجي والذي يريد يسمو به إلى

قيم أصلية تكون مجتمعا متخلقا بعيدا عن قانون السوق من العرض والطلب الذي أدى إلى الاغتراب والاستلاب (1)

منطلقا من البعد السوسيولوجي كأهم الأبعاد في عملية تحليل الإنتاج يثبت غولدمان أن العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والعمل الأدبي تتعلق بشكل مباشر بالبنى الذهنية أي: بالإيديولوجيا التي تقوم عليها الطبقات الاجتماعية والعالم المتخيل للمبدع، إذ أن البنى الذهنية الكامنة وتعمل بشكل لا إرادي وغير مباشر ولا تتعلق بالشعور واللاشعور بل تبقى وكأنها في مرحلة عمل غير مباشرة

وبالتماثل مع هذا فإن وعي المجموعة الاجتماعية وعالم الإنتاج لا يكونان بالضرورة منسجمين لذلك تتم دراسة البنى من خلال البحث التوليدي التكويني وليس عن طريق دراسة حياة الكاتب أو التطرق إلى علم النفس لمعرفة الظواهر الشعورية له، وذلك انطلاقا من الفكر البنيوي التكويني القائل بالبحث الأعمق عن التاريخي والفردية لأنه يمثل جوهر المنهج وهو الدراسة المثلى للتاريخ أما فكرة التماثل القائل بها غولدمان « إن بنية جنس الروائي وبنية التبادل تتبديان متماثلتين غاية التماثل إلى حد الحديث عن بنية واحدة وحيدة تتجلى على صعيدين متماثلين وعلاوة على ذلك فإن تطور الشكل الروائي الذي يتطابق مع عالم التشيؤ لا يمكن أن يفهم... إلا بالقدر الذي سيربط فيه بتاريخ مماثل لبني هذا الأخير » (2)

وهذا التقابل بين الشكل الروائي والحياة الاقتصادية المتمثل في علاقة التبادل يحدد العلاقة العضوية التي تربط البنية الفكرية للعمل الأدبي الروائي بوعي اجتماعي واقتصادي في بيئة مجتمعية معينة.

¹ - لوسيان غولدمان و آخرون : الرواية والواقع : رشيد بن حدو، عيون المقالات، الدار البيضاء ط1 ، المغرب 1988 ص:36

² - لوسيان غولدمان : مدخل إلى قضايا علم إجتماع الرواية تر : محمد معتصم مراجعة محمد البكري ، عيون المقالات

وتطور الرواية كذلك مرتبط بالبطل الإشكالي كبطل يتبنى تصورا نقديا ومعارض « فهو شكل من أشكال المقاومة للمجتمع البرجوازي أخذ في التطور وهي مقاومة فردية لم تستطع أن تعتمد إلا على سيرورات نفسية و وحدانية غير مفهومة »⁽¹⁾

فالبطل الإشكالي يعيش وضعا يعجز عن استيعابه وتمثله كونه يبحث عن قيم أصيلة لم تعد موجودة في واقع يحكمه الاتجاه المادي « وهذا البطل ليس سلبيا ولا إيجابيا، فهو بطل متردد بين عالمي الذات والواقع يعيش تمزقا في عالم فض، إذ يحمل البطل قيما أصيلة يفشل في تثبيتها في عالم منحط يطبعه التشيؤ والاستلاب والتبادل الكمي، لذلك يصبح بحثه منحطا بدوره، لاجدوى منه»⁽²⁾

إن جدلية العلاقة بين الأدب والمجتمع، أسست لها الأفكار المستندة إلى التفسير المادي للتاريخ، والداعية لضرورة الأخذ بالمفاهيم الأساسية للتحليل الذي يستند إلى حقيقة تقسيم الهوية المجتمعية إلى بنيتين هما البنية التحتية الممثلة لمختلف المكونات لاقتصادية وأساليب وصيغ تنظيمها، والبنية الفوقية بما تتضمنه من أفكار وتصورات ورؤى فلسفية وإبداعات وتكون المعادلة الأساسية قائمة على أن المحرك الأساسي قائم في مستوى البنية التحتية التي يؤدي كل تغيير في طبيعتها إلى تحول في البنية الفوقية.

وهذا التأسيس النظري عمل بشكل مباشر على إعادة تأهيل النظرة لطبيعة الصلة بين المؤسسة المجتمعية والإبداعات الفنية، فنقلت العلاقة من الانفعال السلبي إلى التفاعل الإيجابي للإنسان في خلق عالمه المحيط به وأظهرت المادية التاريخية رد الفعل المتبادل بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع خلال التطور التاريخي أفرزت هذه الرؤية مقاربات جديدة في تحليل وتقييم الأعمال الفنية والأدبية.

¹ - المصدر السابق، ص 65-81.

² - جميل هداري: مدخل إلى البنيوية التكوينية، 1=2060t?n=no:www.almishkah.net/detail.php

3-4 الرواية من منظور ميخائيل باختين:

من منظور مخالف للتصور الفلسفي للوكاتش وسوسيولوجيا غولدمان، يعيد باختين طرح إشكالية الرواية من منظور يبحث في بنيتها اللغوية والأسلوبية، فهو يرى أن أصول الرواية وجذورها ترجع إلى الطبقات الشعبية الدنيا « وهو نابع من الأجناس الأدبية الدنيا أو السفلى، ذلك لأنها تعتبر في الجماعات الشعبية الدنيا الكادحة والطبقات المهمشة »⁽¹⁾ وهو « يفضل الرواية على الملحمة ،لتعدد الأصوات فيها وتعدد اللغات ،وتعدد التنوع الاجتماعي، والملفوظات الحوارية والتناصية »⁽²⁾.

فالرواية عند المنظر الروسي " ميخائيل باختين " تظهر جلوية في تعدد لغاتها ولهجاتها وأساليبها ومواقفها الأيديولوجية وتختلف عن فن الشعر الذي يتميز بأحادية الإيقاع والأسلوب والتخاطب، إضافة إلى ذلك أدب شعبي من طبقة سفلى، نابع من الأجناس الأدبية الدنيا وتعبير عن الفئات البروليتارية الكادحة، أما اللغة فتتعدد بين "لغة المحكمة ،لغة التشريع ، لغة الأرستقراطية، لغة التجار، لغة العبيد،...، وهذا ما خلق " تعددية لغوية"⁽³⁾ تكمن في إمكانية الاختلاف عن خطابات الشخصيات المقدمة والجمهور الذي يخاطبه، فالرواية في نظر "باختين" هي كل تنوع اجتماعي للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا ومن ناحية أخرى فإنه يلح على " أسلوبية الجنس الروائي" حتى لا يكون فصل بين اللغة والذاكرة الجماعية والجنس الأدبي، وهذا الربط بين العناصر الثلاث يخلق خطابا أدبيا وبما أن " باختين " ينشئ نظريته على اللغة الحوارية، وهذا ما يميز الرواية عن باقي الأجناس الأخرى باعتبارها جنس مفتوح ومركب في بنيته ومختلف عن أجناس أخرى كالشعر والرحلة والرسالة... لذلك تسمح بأن تدخل إلى كيائها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية «قصص ، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية أو خارج أدبية، دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية، الخ»

¹ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، دار الأمان، الرباط المغرب، 1987، ص 11.

² - المصدر نفسه، ص 11.

³ - والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 67.

وبين لغات متعددة (الفصحى، العامية، الراقية، المبتذلة...) لأن الرواية بنظر " باختين " «هي التنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا»⁽¹⁾، ويتحقق مبدأ الحوارية من خلال تحاور الأصوات داخل الرواية، والتي تكون الشخصيات ممثلة لها، فلا صوت للكاتب أو الراوي في نظرية "باختين" والشخصية تؤدي دورها من خلال اسمها وملامحها وصفاتها ومظهرها وخطابها... وكل ما قد يجعل منها موقفا أيديولوجيا، فحديثها يكون حسب انتماءها الاجتماعي ومستواها الثقافي... والراوي يتكلم بلغة مشتركة لدى الجميع حتى يكون محايدا، كما أن الرواية قد تتخللها لغات وأجناس أخرى كالشعر والمثل الشعبي وغيرهما مما يكون موقفا أيديولوجيا.

فالرواية في منظور "باختين" جزء من ثقافة المجتمع، والثقافة تماثل الرواية لما تحتويه من خطابات تفسر حوارية الثقافة وحوارية اللغة، وبه تتصارع الأيديولوجيا في الرواية ولا يقصد اللغة في الشكل اللساني وإنما الشكل الاجتماعي، وهذا ما يوضحه قوله « لا نقصد بلغة اجتماعية مجموع العلامات اللسانية التي تحدد إعطاء القيمة اللهجية للغة وتفريدها، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريدا اجتماعيا، يمكن أن يتحقق في إطار لغة وحيدة لسانية، محدد نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاعات معجمية»⁽²⁾ فأصبحت اللغة هي الوجه الموضح المفسر الكاشف لما يحتويه جسد الرواية من أيديولوجيات ويتضح مما سبق أن "باختين" لم يلغ الأبعاد التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية التي تحيط بالرواية وجعلها سببا في تعددية الأصوات وتباين الأيديولوجيات، ثم اتخذ من اللغة أساسا تتبنى عليه حوارية اللغة⁽³⁾، من خلال دراسته لروايات حيث قال « دوستوفسكي هو خالق الرواية المتعددة لأصوات POLYPHONE لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية»⁽⁴⁾

¹ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد بريدة، دار الأمان، الرباط، ط2، ص: 33.

² - حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص: 34.

³ - ينظر ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، محمد بريدة، دار الأمان، الرباط، ط2، ص: 33.

⁴ - ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص: 11.

لذلك اعتبرها "باختين" المرأة المجسدة للصراع الأيديولوجي في الواقع، فالروائي يدخل آراء ونوايا الآخرين من خلال التعددية الحوارية وقد استلهمه "باختين" من (الألحان والموسيقى)⁽¹⁾.

ومن خلال «إقامة علاقة بين العالم الروائي والكرنفال الذي ظهر في وسط الثقافة الشعبية للقرون الوسطى وعصر التنوير وتميز بالضحك السخري»⁽²⁾

وهذا الأخير يسمى حسب "باختين" بالباروديا وتعني تقليد الأدوار بحرفية لدرجة يصبح فيها المتكلم رمزا لأيديولوجيا معينة.

تأسيسا على ما تم يتضح أن المبدأ الذي بنى به المفكر الروسي "ميخائيل باختين" نظريته في مجال الرواية مبدأ ذو فكر حضاري بامتياز، يتميز بنزوعه للغة الحوار وترك الآخر يمارس حريته ووجوده ولو كان مناقضا للآخرين بما أنه لا يفرض حريته عليهم وهذا ما يسمى بالحوارية " المبنية على أيديولوجيات وأفكار على شكل صراعات تتيح الفرصة للمختلف في الظهور شرط التوافق مع البنية الأدبية التي تحقق حماية إبداعية هذه الشخصية المثقلة بما تحمله من أفعال وملامح وتصورات ومواصفات تسعى من خلال لغة اجتماعية تعكس نمطا فكريا معيناً ومختلفاً وقد يكون متعارضا لبيئة ومجتمع معين وهذا الشكل يحمل تعددا أيديولوجيا وتعددا لغويا وبالتالي: صراعا أيديولوجيا.

2-5 الرواية من منظور "مارت روبير":

استند كل من "هيغل، لوكاتش وغولدمان" في تحديدهم للرواية إلى الأصول الاجتماعية إلا أن "مارت روبير" تبني تصورهما من منظور مختلف ينطلق من أصول نفسية وجودية (أنطولوجية) محددة على جنس أدبي هو الرواية فأبقت بذلك اهتمام التحليل النفسي منصبا حول النص ووجهت اهتمامها للبحث عن لاوعي النص وقد صاغت نظريتها في كتابها " رواية الأصول وأصول الرواية ORIGINES DU ROMAN ET ROMAN DES ORIGINES " الذي صدر عام 1972 منطلقة من رواية العصايبين لفرويد عام 1909 التي يرى فيها أن الأساس لكل كتابة قصصية

¹ - المصدر السابق، ص22.

² - محمد ساري: الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص51.

فنية يعود إلى مرحلة الطفولة التي يشكل فيها كل واحد روايته العائلية التي ينتجها عندما يكتشف الحياة العامة، والعلاقة التي تربط أباه بأمه، فحين يزاحمه أخوه الجديد العلاقة مع الأم يتناقص ارتباطه العاطفي، وحين يعرف أن هناك آباء آخرين مثل أبويه يمتلكه الإحساس بأنه طفل لقيط، وتتعدد القضية حين يكتشف الطفل الفرق بين الجنسين فيجد أن القوة بجانب الأب الذي يرمز للسلطة، في حين يجد نفسه من جانب الأم التي لا تقوى على انتزاع منزلة الأب، فيتعاطف معها وينشأ الإحساس بضرورة احتلال منصب الأب وهو ما يؤوله " فرويد " على أنه رغبة في امتلاك الأم وقتل الأب

ولعدم إمكانية تحقيق الفعل الشنيع والمحرم اجتماعيا ، تحول إلى تصور داخلي يتموقع في اللاوعي لتشكل حكاية خاصة بطفل يرى أنه ولد فاقد أبويه وأنهما سيعودان لاسترجاعه، وإن نسبه نقي وما يعيشه هو مجرد حلم يقظة

فهذه الاستفادة من التحليل النفسي الفرويدي خاصة فيما يتعلق بالدين والفن⁽¹⁾ وجعلت الرواية من الأصول الإنسانية الطفولية، فيها من الرغبات والأحاسيس النفسية المكتوبة ما يعبر عن ذات الإنسان ونزعتة إلى الحنين الدائم إلى عالم الطفولة، البحث عن السعادة المفقودة، وأسس "مارت روبير MARTHE ROBER " ما يصطلح عليه بالذاتية الأسرية⁽²⁾ مرجعة الرواية إلى أصول الإنسان الطفولية والحلمية، وربطها كذلك برغباتها الدفينة المكتوبة، وصراعاته الأوديبية التي تترجم ثنائية الجريمة والعقاب التي تدور حولها الكثير من الروايات ، كما تعتبر هذه الرواية الأصلية عن حنين الإنسان إلى العالم الطفولي الدفين المملوء بالانسجام والتوازن بين الذات والموضوع

¹ - ينظر : مارت روبير: رواية الأصول وأصول الرواية ، تر : وحيه أسعد منشورات اتحاد الكتاب العرب ط1، دمشق ، سوريا

1987 ص: 42-55

² -WLDINIR KRYSHINSKI : girefours de signes ; essais sur le roman moderne 1981 p: 35

وترى "مارث روبيرت " أن الرواية كانت دائما قائمة على اتجاه بارز مبني على عقدة أو دين أو أنها مؤسسة عائلية للطفل اللقيط وتعطي أمثلة للروائيين عالميين فكتابات: بلزاك، هوقر، تولستوي، دوستوفسكي، ديكنز مؤسسة وفق متطور متصل بالحققي والواقعي.

الذي يفرضه عالم العلاقات. فمحمل العملية الإبداعية في مستواها الجمالي تبقى خاضعة للأسطورة الذاتية سواء في مظهرها الأوديسي أو الأسري فالرواية تتكون على غرار أحلام اليقظة أي بين الحلم والواقع، الوهم والحقيقة، اللاشعور والشعور ويبلورها التعبير في نص يختفي وراء مسافات من الحجب الكثيفة منها الأسطورة الأسرية.

إذن: المنهج النفسي يركز على علاقة العمل الأدبي بصاحبه ودراسة الأدب من وجهة نظر علم النفس، وذلك لمعرفة أسرار بنية العمل الأدبي وأبعاد معانيه، ومن هنا نجد حرص الدارسين للأدب في تحليلهم للنصوص الأدبية وتفسيرها في ضوء مفاهيم وأسس جديدة مستوحاة من نظرية في التحليل النفسي، وبذلك يتضح لنا أن المنهج النفسي يهتم بالأديب أكثر من اهتمامه بالنص الأدبي نفسه كفن جميل، حيث يركز في دراسته للنصوص وفي تذوقها على تحليل شخصية الأديب، وعلى استبطان تجربته الشعرية، وعلى تقصي فدقات اللاوعي أو اللاشعور التي تصدر عنها تجربته الفنية من خلال عواطفه وأفكاره وصوره، وألفاظه المتضمنة في النص الأدبي، وذلك بالبحث عن الدوافع الكامنة وراء إبداع العمل الفني، كل ذلك بعيدا عن الاهتمام بالنص الأدبي ذاته، مع إهمال الجوانب الجمالية والفنية والفكرية الموجودة فيه.

فالرواية حسب "مارث روبيرت" تعبير عن حياة الكاتب الشخصية أو الحياة الأسرية ويبحث عن الزمن المفقود والحياة السعيدة الضائعة، لأن كل روائي في الحقيقة يعكس في عمله الإبداعي سيرته الذاتية، ونازعه الشخصي، وطفولته المثالية وفضائه الأسري الذي يعيش فيه .

ولأن الكتابة الروائية تصعيد للرغبات المكبوتة الغرائز العدوانية فالرواية أثر من الآثار الدفينة في طفولة كل شاعر أو كاتب أو مبدع، وعلاج لكل خلل داخلي يتميز باللاتوافق.

ولا شك أن العائلة كانت تتغذى ببعض التصورات النفسية التي يمكنها أن تنشئ المحكي ليتحول إلى بنية على أساسها يتأسس والذي قد يكون حقيقة، كما قد يكون من نسج الخيال وهذه

الحكاية العائلية التي تؤدي دورا أساسيا وتتقدم كأنها بنية لا شعورية في مختلف محكياتها ونصوصنا السردية.

وهذا الاتجاه قد طوره جيل جديد من النقاد الفرنسيين أمثال (دومينيك فيار، لوران دومانز) يعد المؤسس الروحي لسيفمو فرويد وما استثمرته بعده "مارث روبير" في العديد من أعمالها النقدية.

2-6 الرواية من منظور "فلاديمير كريز بنكسي":

يبحث الباحث البولوني الأصل السينمائي المنهج فلاديمير كريز بنكسي (wladimir krysiniśhe) في منشأ الرواية من مقارنة سيميوطيقية تطورية وذلك في كتابة (ملاقي العلامات، مقالات في الرواية الحديثة)⁽¹⁾ ، الذي أبدى من خلاله اهتماماته بالرواية المعاصرة التي تتجاوز السيميوطيقيا النصية السكونية وتتطوي على البنيات الخطابية الداخلية، إلى سيميوطيقيا تطورية حركية تعتني بكل ما هو داخل النص وكل السياقات الخارجية والمحيطات بعوالم النص وتتحصر في: التناص، الأيديولوجيا، القيم، الجمال، الغريزة مبنية على ما هو قيمي (أخلاقي) وغريزي (نفسى).

كما يعتبر الرواية أداة تعبير عن الفئات والأوساط الشعبية وهنا يكمن السر في تنوع منطلقاتها ومرجعياتها المقترنة بكل ما هو جمالي وتناصي، فكل كلمة ملفوظة هي محل لتصارع النبرات المتخالفة كما تتمثل على لسان الشخص في الروايات كتعبير لفظي يعكس شكل وحيوية التفاعل بين القوى الاجتماعية.

ويمكن القول أن الرواية تنتج من خلال "توترات تتم حركة مراوحة، بين سيناريوهات أيديولوجية وإحالية وأخلاقية وتناصية واسطيطيقية ونزوية"⁽²⁾

هكذا اعتبر الروائي "كريز بنكسي" الرواية الكائن الحي يتوالد ويتناسل ويتكيف مع الظروف، فله بنيته الخاصة الوراثة والسوسيولوجية تجعل منه قادرا على التأقلم مع مجموع الوضعيات⁽³⁾

¹ - فلاديمير كريز بنكسي: من أجل سيميائية تعايقية للرواية (ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي - دراسات -) تر: عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب ، الرباط، 1992، ص203.

² - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، دار الأمان، الرباط، ط2، 1987، ص11.

³ - dimir krysinski : girefours de signes ; essais sur le roman moderne, 1981,p35 .

فأثناء تطورها وتكونها تحت ضغط عوامل مختلفة ومعقدة، وكأنها مؤهلة للتعبير عن لحظة وعي مزدوج أيديولوجي وأستطقي، غير أن ما يميزها بصفة عامة هو استجابتها للقوانين الداخلية أكثر من تأثرها بالقوانين الخارجية وارتباطها بالمحيط فالنص الروائي حسب "كريزبنكسي" تتحكم فيه عوامل أيديولوجية وأخرى نفسية وكذا قيمية، فهي توضح الأساليب العامة للتفكير والشعور والتصرف إزاء الحوادث وتشكل المادة التي يستخدمها المؤرخ والفيلسوف الاجتماعي⁽¹⁾ وهذا ما يوضحه القول التالي: «الرواية مثل الخلية المركبة من جزئيات تخضع في تطورها لضغوطات المعطيات الوراثية وتلك التي للوسط – إن الغاية من هذا التناظر هي التشديد على أن خصوصية النص الروائي وفرادته إنما تنشأ عن البنية التكيفية للجنس»⁽²⁾

كذلك عالج الروائي فلاديمير كريز بنكسي إشكالية السارد التي يعتريها الغموض لاتساع حقلها المفهومي وتعدد مقارباتها وتصوراتها، فيرى أن السارد يجسد صورة (التاريخي والمعرضي والسردى والفلسفي والتحليل النفسي)⁽³⁾ الذي يكون بدوره محمولا على عائق محكي يتضمن ساردا أو عدة ساردين تجمع بنية تناوب جدلية بين المؤلف الذات وبين ما هو واقعي⁽⁴⁾، وإشكالية السارد تكمن في معالجة ثنائية علائقية محورها السارد المؤلف من حيث هي علاقة لا يتصور وجود حركة سردية دونها، فالسارد يعتبر الوسيط بين عالم الكاتب والقارئ، وهو محدد من خلال وجهة نظر اختارها ليلاحظ من خلالها الفعل الروائي ويقدمه لنا " ووجهة النظر هاته... تظهر لنا الدور الذي يلعبه هذا الوسيط نفسه في المحكي في المكان الذي يتموضع فيه تبعا لكونه سيأخذ ما يحكيه، إما كواقع أو كتخيل ، وأخيرا في المسافات التي يلزمها اتجاه الأشياء"⁽⁵⁾ ويحدد وجوده داخل المحكي من خلال مجموعة من الوظائف أهمها وظيفتا التمثيل، العرض، ووظيفة التنظيم، المراقبة، فهو الذي يوزع خطاب الممثلين والأدوار التي تقوم بها الشخصيات الروائية.

¹ - ينظر نادومويس: الرواية الحديثة، تر: فؤاد كاظم، مجلة الإعلام، بغداد، ع1، 1976، ص17.

² - فلاديمير كريز بنكسي: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، ص205.

³ - ينظر فلاديمير كريز بنكسي: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، ص205.

⁴ - ينظر فلاديمير كريز بنكسي: من أجل سيميائية تعاقبية للرواية، ص206.

⁵ - كايت فريد مان : السارد والرواية، تلا: عبد الرحيم العلام، العالم الثقافي، العدد 851، نوفمبر، 1987، ص19.

فالسارد حسب "كريز بنسكي" ليس مجرد مفهوم مغلق داخل النص، لكنه يجسد حاجة الإنسانية إلى الرموز والأساطير، ينهض في النص الروائي بدور المنظم لمجموع الأنساق والعلائق التي تربط بين الوعي الفردي بالوعي الجماعي.

ويفصل كرايز ايسكي بين السارد والمؤلف وبين ما سماه بالسارد السينمائي والسارد معتبرا إياه الذات المنتجة للعلامات والمرسلة لها في حين أن السارد بنية ذات أصداء وسيطة متعددة تتجلى وظيفته نصيا فحسب، كما يرى أنه الوجه المضاعف للمؤلف تقوم بينهما علاقات التتابع والتماثل والاختلاف والتعارض والنفور، السخرية والتجاوز فالمؤلف يعمل على تنظيم عوامل سينمائية يعمل السارد على تمامها⁽¹⁾

ومع ذلك تبقى سلطة السارد على محكية قائمة تتجلى في صور شتى ولكن المؤكد من هذا كله أن السارد مختلف تمام الاختلاف عن المؤلف فهو مجرد وظيفة سردية تعرض بواسطتها، يختبئ المؤلف ورائها فيسقط عن نفسه المسؤولية لتنتقل إلى موقع اللامسؤولية با أن يتحملها هذا الكائن الورقي.

وبهذا يكون " كريزبنسكي " قد تأثر بـ " برونونيز، داروين، سبنسر، جاكوب وكونيو..... "

3- نظريات الرواية في المنظور العربي :

استثارت الرواية عددا يصعب حصره من الآراء والتصورات حول نشأتها وتاريخها وأصولها وأبنيته، وتراكم حولها تراث نظري نقدي بالغ الأهمية لا بد من استحضاره باعتباره يتعلق بنشأة الرواية العربية، ومعرفة فيما إن كان التفسير العربي لنشأة الرواية المكتملة أصيل يمكننا تعميمه ولتفسير ذلك كان لابد من تهيئة المناخ النظري والتاريخي الذي يمكن أن نضع الرواية العربية في مرات من خلال توجهات أربعة: التوجه التأصيلي، التوجه التغريبي، التوجه العلمي والتوجه الافتراضي أو العربي، ولكل وجهة نظر ورؤية مخالفة.

¹ - ينظر : عبد الحميد عقار ، فلاديمير كرايزبنسكي ، من أجل سينمائية تعاقبية للرواية ، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي

منشورات اتحاد كتاب المغرب الرباط 1992 ص: 214-215

3-1 التوجه التأصيلي (التراثي) :

يؤمن أصحاب هذا الاتجاه بأن الرواية العربية مرتبطة بالجذور التراثية كتابة وشكلا وسردا وتخيلا، حيث تأثر أصحابها بالمقامة والرسالة والرحلة وحكايات ألف ليلة وليلة وقبل هذا تأثروا بقصص القرآن والأحاديث النبوية الشريفة .

إلا أن للرواية العربية طفولة يشهد بها تاريخ الآداب العالمية بمساهمة المنظومة السردية العربية في تأسيس هذا النوع من الفن (الرواية) كشكل متطور عن الملحمة ويظهر بوضوح في رائعة "ألف ليلة وليلة" التي ترجمت إلى مختلف لغات العالم، وقصص "كليلة ودمنة" لابن المقفع 724-759م التي تأثر فيها الشاعر الفرنسي "لافونتين" lafontine وقصص البخلاء للجاحظ 776-868م ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري 973-1057م التي ألهمت الشاعر الإيطالي دانتي dante في قضيته الخالدة "الكوميديا الإلهية" ولا ننسى قصة "حي ابن يقظان" الفلسفية لابن طفيل الأندلسي 1105-1057م

ومن أكبر ممثلي هذا الاتجاه "فاروق خورشيد" يظهر جليا في كتابه "في الرواية العربية" الذي يرى أن "الإنتاج الروائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقا أن يكون هذا الفن وليد عشرات من السنين فحسب كما تجعل من المتعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له نقلناه بما نقلناه من صور الحضارة الغربية وقلدناه محاكين ما نقلناه ثم بدأنا ننتج بعد هذا ألوانا متفردة من هذا الفن الجديد علة أدبنا....."(1)

ويعني هذا أن للرواية العربية جذورا وأصولا في الأدب العربي القديم، نشأت في تربة أصيلة عربيا، وتأثرت بالعوامل الذاتية والموضوعية للمجتمع العربي، ومن غير المعقول أن الرواية التي وصلت إلى مستوى مرموق وبالغ الأهمية تكون قد استعيرت من الآداب الأجنبية وهذا ما يوضحه هذا القول "لفاروق خورشيد" « فالأدب تعبير عميق وأصيل عن الشعب »

¹ - فاروق خورشيد : في الرواية العربية ، دار العودة ، ط3 ، بيروت ، لبنان ، 1979 ص 09 .

وكل ما سبق يدل أن العرب يمتلكون موروثا سرديا مدونا في المرويات القديمة والتي تعتبر نموذج بدائي للرواية فخورشيد يتعامل مع كتب الأخبار والحكايات الخرافية والسير الشعبية على أنها النموذج الأمثل للرواية. عند خورشيد " السير الشعبية العربية بمثابة الرواية الأم للرواية العربية الحديثة "(1)

فالرواية عند العربية الحديثة إنتاج المدينة بما تمتلكه من مقومات حضارية حديثة ترتبط بوعي الجماعة البشرية المؤسسة لها. وانطلاقا من هذه الظروف السوسيوثقافية راح الكتاب العرب يخوضون مغامرة الكتابة الروائية انطلاقا من تجاربهم الخاصة في الحياة وأصبحت سيرهم الذاتية مادة روائية تتشكل منها عوالمهم الإبداعية : بعدم العودة إلى الماضي وإنما تحاول أن تحقق ذاتها بتعدد التيارات الفكرية والبيئات والمرجعيات بامتدادها للتراث القديم مثل: السير الشعبية وكتب الرحلات، والمقامات وكتب التاريخ والتراث الشعبي كحكايات ألف ليلة وليلة.

3-2 التوجه التغريبي:

الرواية فن أدبي نشأ في العصر الحديث في أوروبا وارتبط ظهوره بسيطرة الطبقة الوسطى في القرن الثامن عشر فيذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى نشأة الرواية العربية كانت عن طريق التقليد والتثقف والترجمة، ومن ثم فإن رواية "زينب" لمحمد حسن هيكل "باعتبارها أول رواية عربية حديثة تقليد للرواية الغربية وقد سئل الأديب الجزائري "الطاهر وطار" عن واقع الرواية العربية فرد: «والرواية بالأصل فن لا نقول دخیل على اللغة العربية وإنما فن جديد في الأدب العربي اكتشفه العرب فتبنوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق فتبنوه والفلسفة فتبنوها» (2)

فهذا التأكيد القائل بأن الروائيين العرب كتبوا رواياتهم تقليدا يفسره بداية الاتصال بالحضارة الغربية في أواخر القرن التاسع عشر على أيدي طلائع المثقفين العرب الذين تعرفوا على الثقافة الأوروبية ونقلوها إلى العربية وما يدعم هذا ما ذكره محمد حسين هيكل القصة في الأدب العربي

¹ - المرجع السابق، ص: 405

² - صالح مفقودة : نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر، ع2، 2005، ص: 15.

الحديث ماتزال أغلب أمرها تستلهم القصة الغربية مقلدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى بحركات نفس صاحبها «⁽¹⁾

ومن أوائل المترجمين للرواية الغربية ترجمة (رفاعة الطهطاوي) لرواية فتلون (مغامرات تليماك)، أما في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر "نجيب حداد الليناخ" والذي قام بترجمة "شكسبير وداسين وموليرودو س ما" وغيرهم كما ترجمت العديد من الروايات الروسية عن طريق الطلبة المتخرجين من دار المعلمين الروسية ومنهم "خليل بيدس" الذي ترجم ابنة الضابط البوشكين عام 1898 و"أهوال الاستبداد" لتولستوي عام 1909 وكذلك "ميخائيل نعيمة"

هؤلاء النخبة الأدبية العربية التي عرفت مؤثرات إنجليزية وروسية وفرنسية ترجمها نفوذ الدول الاستعمارية وفرض ثقافة وآداب المستعمر على هذه الشعوب (شعوب المشرق العربي)... ومن هنا فنحن عندما نتحدث عن نشأة وتطور الرواية العربية، فإنما نعني هذا الواقع الشاخص، الذي يشكل وحدة ثقافية متكاملة لا يمكن لأي دارس موضوعي القفز عليها، إن الوحدة اللغوية للأمة العربية وخاصة الوحدة الأدبية لا يمكن تجاهلها.

ومن أهم ممثلي هذا التوجه التغريبي "يحي حقي" في قوله: (وحملت الرياح التي تهب من أوروبا بذرة غريبة على المجتمع العربي، بذرة القصة = الرواية)⁽²⁾ ويعني هذا أن الرواية نتاج غربي وما كتب من نصوص سردية تراثية عربية فهي تفتقد إلى المقومات الفنية والخصائص الجمالية الحقيقية.

ويقول "يحي حقي" أيضا في كتابه "فجر القصة المصرية": (ولكن بقى فوق هذا وذاك شيء غريب أسميه الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي وبنفسه ومزاجه، لم يفز بهذا الإحساس بقدر كبير أو صغير إلا المتصلون بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا، وبقيت القصص التي كتبها غيرهم على الرغم من استيفائها للمقومات كافة مفتقرة لهذا العطر الخفي الذي يجعل القصة فنا، وهذه

¹ - محمد حسين هيكل : ثورة الأدب ، القاهرة ، دار المعارف 1986 ص 75

² - عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص398.

الظاهرة ممتدة حتى أيامنا هذه، فلا ضير أن نعترف أن القصة جاءتنا من الغرب وأن أول من أقام قواعدها عندنا أفرادا تأثروا بالأدب الأوروبي والأدب الفرنسي بصفة خاصة⁽¹⁾.

يتضح من القول السابق أن الرواية والقصة نوعان أدبيان تم تبنيهما من الغرب وهو تبني لا يتجاوز أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين سببه الاحتكاك بالحضارة الأوروبية المنتصرة والمزهرة والوافدة مع قوة الاستعمار، دفع الروائيين العرب إلى التأثر بالرواية الغربية وتقليدها ومحاكاتها... ويمكن القول أن الرواية العربية لم تنتج عن تطور موضوعي لسلسلة أدبية ترتبط بتاريخ ثقافي اجتماعي محدد بقدر ماهي أثر من آثار الثقافة الأوروبية، إنها مستورد ثقافي من مجتمع له تطور تاريخي محدد إلى مجتمع آخر مختلف في تطوره وفي إمكانيته وأشكال تطوره.

يؤرخ الأكاديميون العرب إلى أن ولادة الرواية العربية الفنية تمت على يد "محمد حسين هيكل" في روايته "زينب" الصادرة عام 1914 بل (عدت أول رواية واقعية في الأدب العربي الحديث)⁽²⁾، فقد اكتشف الرواية وهو يكتشف الغرب، كشف الأول عن علاقة اللغة بمواضيعها وانتهى إلى لغة تتزاح عن التي بدأت منه، أما الثاني اعتبر الرواية ضرورة حداثية تؤخذ من الغرب الذي وصل إلى الحداثة، وذلك راجع إلى محاكاة "محمد حسين هيكل" جان جاك روسو، فيأخذ منه الرواية والكثير من الأفكار التي تملؤها.

هذه الرواية "زينب" التي اعتبرت الأم الحاضنة للروايات التي جاءت بعدها باعثة الإحساس الغريزي بروح الفن القصصي ونبضه ومزاجه وعطره، ومن ذلك ما ذهب إليه "محمد غنمي هلال" بيقين كامل قائلاً : (مما لا شك أننا اتجهنا نحو الأدب القصصي بفضل تأثرنا بالآداب الغربية في العصر الحديث)⁽³⁾.

¹ - يحي حقي : فجر القصة المصرية، لقاهرة، ص 21-22.

² - بطرس خلاق: نشأة الرواية العربية بين النقد الأيديولوجي - الروائية العربية و آفاق ملتقى الرواية العربية الحديثة بالمغرب - دار النشر للطباعة، ط1، بيروت، لبنان، 1981، ص35.

³ - عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص400.

يتضح من القول السابق ريادة "رواية زينب" متأتية من توفرها على شروط الرواية الغربية عبر محاكاة أمانة لها اشتقت من تراث الرواية الغربية باعتبارها الفاعل والمهيمن في تحديد النص الرائد في السرد العربي الحديث.

هذه الرواية التي صدمها بؤس الشرق بعد أن رأت تقدم الغرب فأقبلت عليه تأخذ من ثقافته، الأمر الذي جعلها تدعو إلى مشروع اجتماعي جديد ينتج أشكالاً جديدة من القراءة والكتابة، وهذا ما دعى إليه "إسماعيل أدهم" الذي يفصل بين الرواية الحديثة والأصول التراثية ويعتبره شيئاً مبتكراً على التراث العربي القديم من أجل ذلك الاتصال بالغرب⁽¹⁾.

إن ظهور نوعاً من التوافق بين "زينب" والروايات الأوروبية، قد منحها حقها في ريادة الرواية العربية مع قطع صلتها بالموروث السردى العربي القديم، فكرة التأثير والتأثير دخلت موجهها أساسياً في تثبيت الريادة، ولا يخفى أن المؤثر الغربي قد تدخل في قراءات لرواية "زينب" ترتب في ضوءها محاولة إسقاط معايير ترسخت في بنيات ثقافية لها خصوصيتها على نص أدبي ظهر في مجال ثقافي مختلف، ولم يلتفت إلى اختلاف المحاضن الثقافية وعليه فإن هذا النموذج "زينب" يتم به معرفة ثقافة الآخر والأخذ بها ومقايسة النصوص الأدبية عليها، وكشف استراتيجيات الانزياح بما يوافق النظر إلى الأدب في النقد العربي الحديث.

وهكذا تلتقي فكرة الحداثة الغربية كميزة لـ "زينب" التي تحتذي مذهب "ديكنز" و "بلزاك" و "تكري" فاستمدت قوتها وقيمتها من قوة محاكاتها وليس بما تتضمنه من مزايا خاصة بها ومنه فإن الرواية الحديثة هي إنتاج غربي تأثرنا به ونسجنا على شاكلته من خلال التقليد والترجمة والمحاكاة خاصة الأدب الفرنسي وكل ما وجد من نصوص سردية تراثية عربية هي أنواع وأشكال سردية تختلف عن الرواية ولا يمكن تسميتها بهذا المسمى وهي تقتقد إلى الكلام الفني والخصائص الجمالية الحقة.

وقد أرخ الأكاديميون العرب إلى أن ولادة الرواية العربية الفنية تمت على يد "محمد حسين هيكل" في روايته "زينب" عام 1914 ورواية العراقي "سليمان فيضي" "الرواية الإيقاضية" عام 1919، ورواية الفلسطيني "خليل بيدس" (الوارث) عام 1920، هذا الجيل العربي الذي نمت على يديه

¹ - ينظر اسماعيل أدهم و إبراهيم ناجي: توفيق الحكيم ، دار السعد ، مصر للطباعة و النشر ، 1945، ص 12.

الرواية العربية ناسجة على منوال الرواية الغربية متمكنة بالتدريج من هذا الفن الجديد، فقدم الدكتور طه حسين (الأيام)، وعباس محمود العقاد (سارة) ومحمود أحمد السيد (جلال خالد)، وتوفيق يوسف عواد (الرغيف) والمازني (إبراهيم الكاتب) ومحمد طاهر (عذراء نشواي)، وتوفيق الحكيم (عودة الروح)...

ويلاحظ في هذه المرحلة طغيان شكل السيرة الذاتية لدى أغلب الروايات المصرية، فأيام (طه حسين) هذا البطل الضرب وهو طه حسين نفسه وكذلك إبراهيم الكاتب وتعليل ذلك أن فن الرواية الحديث كما يبين العروبي جاء علامة على تحرر الذات العربية⁽¹⁾

3-3 التوجه الافتراضي أو العدمي:

يرى أصحاب هذا التوجه أن البحث في نشأة الرواية العربية أمر غير مهم والأصل هو البحث في المكونات الداخلية للرواية وكذا الخارجية أي: البحث في الشكل والمضمون وهذا لغياب نظرية روائية عربية خالصة، فدراسة نصوصنا الروائية تكون عبر مفاهيم ونظريات غربية بحتة، كما أن قسما منها حاول إخضاع هذا الأدب لتيارات فكرية، ومدارس أدبية غربية.

فإذا كان الغرب قد أنتج مجموعة من النظريات لتفسير الرواية العربية، فإن الحقل الثقافي العربي لم ينتج لنا نظريات تبين لنا نشأة تلك الرواية وفي هذا الصدد يقول "فيصل دراج": (إذا كانت نظرية الرواية في شكلها الأوروبي، تذهب إلى ماركس وفرويد ولوكاتش وهيجر فإن نظرية الرواية العربية وهي افتراض نسبي تكتفي بنصوص الروائيين لا أكثر، وهذه النصوص متنوعة، فهيكل يرى في الرواية كتابة حدثية وحيزا لنشر الأفكار الحدثية و"إميل جيبى" يزوج بين الحكاية والسيرة الفردية - الجماعية - وضع الله إبراهيم يشتق التاريخي من اليومي وإدوار الخراط يناجي الروح، ويتوق إلى عالم يوازي الواقع ولا يلتقي به، وجمال الغيطاني يضع المعيش والماضي في حاضر فتي مطلق يحتضن كل الأزمنة)⁽²⁾.

¹ - عبد الله العروبي: الأيديولوجية العربية المعاصرة، دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص 255.

² - فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص:

ومثال ذلك رواية زينب لمحمد حسين هيكمل التي اعتبرها النقاد لوحة إنشائية شديدة الاضطراب في سردها، تتحول فيها صيغ السرد من المباشر إلى غير المباشر دون ضابط يحكمه، غياب ثنائية الخير والشر لتحل محلها ثنائية الطبيعة والمجتمع، جعلت طرفي الثنائية منفصلان لا يلتقيان، أما الشخصيات فهي ذات أفعال داخلية، فتحول النص إلى ديكور شبه جامد تعيقه الحركة السردية الواهنة.

وكل هذا يكشف عن إشكالية جوهرية في منهج القراءة وكذا معايير التأثر والتأثير والمعايير الأسلوبية، إلا أن تلك القراءات تكشف استراتيجية الانزياح إلى ماهية الآثار الأدبية بما يوافق النظر إلى الأدب في النقد الغربي الحديث إذا تنقل الاهتمام من الوقوف على المظاهر الخارجية للنصوص الأدبية إلى المظاهر الداخلية أي: الاهتمام بثنائية الشكل والمضمون، الذي يساهم في تحديد هوية النص الأدبي ونوعيته.

وعلى هذا فإن البحث عن نظرية في الرواية العربية وهو افتراض نسبي، لا يستوي إلا بقراءة النصوص الروائية المتتابعة أي: بقراءة الرواية العربية، وأمر كهذا يستدعي قراءة نصية متأنية، على مبعده من النظريات الجاهزة، فالسياق الثقافي المتباين يفرض خصائص روائية معينة تشكل خلفية نظرية للمرجعيات الثقافية والواقعية المدرجة في السياقات فالرواية العربية جنس مفتوح الأفق على واقع ديناميكي، واصلت تطورها وكرست قيمها العالية وهناك روايات أثبتت جدارتها في بلدان العالم الثالث، وفي العالم العربي أسماء لها شأن كبير، مثل نجيب محفوظ، يوسف إدريس، يوسف السباعي، الطيب صالح، حنة مينة، عبد الرحمان منيف، الطاهر وطار، غائب طعمة، فرمان وغيرهم.

هؤلاء الروائيون منحوا تشكيلا للحياة عن طريق هذا الفن من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه وتصل في النهاية إلى نتيجة حتمية، سياسية، اقتصادية، اجتماعية أو فلسفية.

4- التراث في الفكر العربي المعاصر:

من أهم المفاهيم التي انشغل بها الفكر العربي الحديث والمعاصر منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين مصطلح التراث لتداخله مع مصطلحات أخرى كالقديم والماضي والأصالة. ولأنه ركيزة من الركائز الأساسية التي تمثل الذاكرة الإنسانية وتعبّر عن الهوية الثقافية والحضارية لما يحتويه من قيم اجتماعية، تربوية، علمية وفنية وبمعنى آخر هو جملة النشاط الإنسانية في الذاكرة الجماعية لشعب من الشعوب بحيث تعكس نفسها في حاضر الأمة تفكيراً وسلوكاً.

وذلك أن تراكم الخبرات يكون الحضارة وتراكم المعلومات يكون الذاكرة وهذه الذاكرة بدورها تربط الحاضر بالماضي باعتباره نتاج حقبة ومنية فهو يعكس سياقات فكرية متباينة بين الفلسفة والدينية واللغوية والأدبية... مما قد يحقق له صيرورة الانفتاح على أزمة لاحقة.

هذا التراث في الحقيقة ليس له ماض عتيق بقدر ما هو جزء من الواقع ومخزون نفسي يحتاج إلى دراسة لأنه موجه لسلوك الجماهير في حياتها ويشير إلى الملامح الاجتماعية المميزة لكل شعب عن آخر، هذه الموروثات الخاصة به والتي توارثها شفها أو كتابيا عن طريق المحاكاة ليكون بمثابة فنون نتجت عن التفاعل ما بين الأفراد والجماعات خلال الأزمان الماضية ومع مرور الزمن تحولت إلى إنتاج جماعي يختزل خبرات هؤلاء ولأنه يمثل كيان الجماعة فإنه جدار يحميها وترتمي في أحضانه هروبا من غزو الثقافة الغربية رغبة في الحفاظ على الهوية بشيء من الوعي والإدراك قصد خلق الثقة بالنفس ويتمثل تراث أي أمة في كل ما يؤثر فيها من فلوکور

وأغان وموسيقى شعبية وأساطير وتحف وأشكال وحكايات ومعارف تقليدية متوارثة جيلا عن جيل وعصرا عن آخر وكذلك يتمثل في أواني وملابس ووثائق وكتابات جدارية وغيرها كثير من الأعراف والتقاليد، ويعرف بأنه <<كل من وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة>>¹

فالتراث في أمسى معانيه هو زخم معرفي ثقافي أدبي فني وتاريخي متعدد الاتجاهات مشحون بحمولة تشكل هوية وخصوصية كل المجتمع، ولأنه حلقة من سلسلة طويلة من الحضارات الانسانية المتعاقبة وهو جزء من التراث الانساني العام، فهو حديث عن كيان الانسان العربي وعن وجوده كحلقة من حلقات سلسلة التاريخ الانساني أي: <<كل ما ورثناه تاريخيا>> (2)

أولاً: مفهوم التراث

أ- المفهوم المعجمي للتراث: الأصل في كلمة تراث heritoge، وهي مشتقة ومن مادة

(ورث)، وفي معاجم اللغة العربية المال الذي يورثه الأب لأبنائه (3).

والمعاجم العربية القديمة تجعله مرادفا لـ (الإرث) و(الورث) و(الميراث) (فالورث) و(الميراث)

خاصان بالمال وأما (الإرث) فخاص بالحسب⁽⁴⁾، وقد جاءت كلمة (الوارث) في القرآن صفة من

صفات الله عز وجل: <<وزكرياء إذ نادى ربه رب لا تدنني فردا وأنت خير الوارثين>> (5).

¹ - حسن حنفي: التراث والتجديد، دار التنوير، بيروت، ط1، 1981، ص: 11.

² - فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، ط1، 1985، ص: 16.

³ - ابن منظور: لسان العرب (مادة ورث)، ج2، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص: 199 - 201.

⁴ - أنظر: المصدر نفسه، ص: 200.

⁵ - صورة الأنبياء، الآية: 89.

وأما (الميراث) فقد وردت الكلمة في قوله تعالى: >> والله ميراث السموات والأرض <<⁽¹⁾ ، وتفيد أنه يرث كل شيء فيهما لا يبقى منه باقي لأحد من ماله وغيره⁽²⁾، ويقول الرسول صلى الله عليه وسلم في حديث الدعاء: وإليك مآبي ولك تراثي⁽³⁾ فيعلق عليه ابن منصور بقوله: التراث ما يخلفه الرجل لورثته⁽⁴⁾، كما يذكر ابن منظور كذلك معنى آخر (للتراث) وهو أنه يقال هو في إرث صدق أي في أصل صدق، وهو على إرث من كذا أي على أمر قد تم توارثه الآخر عن الأول⁽⁵⁾، وهذا المعنى يطابق الاستعمال الحالي لهذا المصطلح.

واستخدم القرآن الكريم مرة واحدة كلمة "تراث" بالمعنى ذاته الذي ورد في معاجم اللغة، أي: المال في قوله تعالى: >> كلا بل لا تكرمون اليتيم ولا تحضون على طعام المسكين وتأكلون التراث ألا لما وتحبون المال حبا جما <<⁽⁶⁾ والمقصود بقوله سبحانه "أكلا لما"، كما يقول الزمخشري هو (المجمع بين الحلال والحرام)⁽⁷⁾ أي: أنهم كانوا يجمعون بين نصيبهم من الميراث ونصيب غيرهم وعليه بالمقصود في الميراث في هذا الباب ما تركه الهالك لورثته من تركة حسب ما ورد في القرآن الكريم.

¹ - سورة آل عمران، الآية: 180.

² - محمود بن عمر الزمخشري: الكاشف، مج2، المطبعة البهية، القاهرة، مصر، 1925، ص: 435.

³ - ابن منظور: لسان العرب، مج2، ص: 202.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 202.

⁵ - ابن منظور: لسان العرب، مج2، ص: 111.

⁶ - سورة الفجر: الآيات: 19-20.

⁷ - الزمخشري: الكاشف، مج2، ص: 543.

نستنتج مما سبق أن كلمة "التراث" لكل ما هو ثقافي، فكري، ديني، أدبي، وفني، وهو المضمون الذي تحمله الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر⁽¹⁾.

ويعرفه الدكتور "محمد عابد الجابري" بقوله: > هو الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشريعة، اللغة، الأدب، الفن، الكلام، الفلسفة والتصوف <<⁽²⁾ ، أما الدكتور "فهمي جدعان" فيضيف التراث > إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد... والمادي كالعمران <<⁽³⁾

بناء على ما سبق: فالتراث ماض قديم ينتمي إلى الزمن الماضي عبر بوابة ذاكرة أدبية وتراث شفوي ولغة جاهزة تتحقق بالتواصل مع الحاضر تشمل كل ما هو مادي ومعنوي أي يشمل ما أنشئ على هذه الأرض من معالم وما قام على ظهرها من آثار؛ وما حفظ في داخلها من خيرات، وما ابتدعه عقل الأمة من مبتكرات؛ وما صنّفه من تأليف؛ وما سجله من رسوم؛ وما خطه من منهاج؛ ورسمه من سبل ونظمه من مسالك وطرق.

وفي معناه الشامل التراث هو كل ما خلفته لنا الأجيال السابقة في مختلف الميادين الفكرية والأثرية والمعمارية وكذا أخلاق الأمم وأنماط عيشها وسلوكها؛ فهو منجز تاريخي لمجتمع إنساني في المعرفة والقيم والتنظيم والصنع؛ وهو كل ما هو حاضر في وعينا الشامل مما ينحدر إلينا من التجارب الماضية في المعرفة والقيم والنظم والمصنوعات والمحظور.

¹ - ينظر: محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 1991، ص: 23.

² - المصدر نفسه، ص: 45.

³ - فهمي جدعان: نظرية التراث، ص: 18.

ب- المفهوم التاريخي الإنساني للتراثي:

بما أن التراث مجموعة من المنجزات المادية والعلمية والفلسفية والأدبية والفنية، التي أنجزها السلف على امتداد الزمان والمكان، وأضحت ودائع بين أيدي الخلق وهذا التراث هو الذي يوحد هوية الأمة فلا يمكننا أن نحصره في جانب دون آخر بل هو شامل لكل التجارب الانسانية المتراكمة، التي تعتبر نتاج سيرورة تاريخية ومادية تشمل البنى التحتية (تتمثل في الجانب المادي) والبنى الفوقية (الجانب الأخلاقي).

ولعل تحديد "زكي نجيب محمود" للتراث التاريخي أكثر وضوحا حيث يقول: >>إنني لعلى علم بان هناك شيئا اسمه التراث، ولكن قيمته عندي هي في كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها من السلف لنستخدمها اليوم، ونحن آمنون بالنسبة لما استحدثناه من طرائق جديدة... وأن الحالة التي يعانيه العالم اليوم هي في رأيي كافية للدلالة على ما تستطيعه تلك الصور الفكرية التقليدية... في حل مشكلاتنا<<⁽¹⁾ ، يتضح من خلال المفهوم السابق ان التراث يتحدد بناء على عنصرين أساسيين هما: الجانب المادي والمعنوي.

وبما أن التاريخ يستجيب لمحاولة معرفة الانسان ذاته من خلال علاقته بالآخر في العالم الاجتماعي الانساني فإن التاريخ بوصفه علما، فهو دراسة إنسانية واجتماعية تؤكد على اهمية الانسان، واختياراته الفردية والاجتماعية، وعلى النظام الأخلاقي والقيمي الذي يحكم الفرد والجماعة البشرية فضلا عن رواية الذات والآخر في هذا العالم ومن هنا فإن التاريخ من أكثر العلوم ارتباطا

¹ - تجدد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص: 17.

بالإنسان، فهو يلهث وراءه من عصر إلى آخر محاولاً أن يفهمه، وأن يفهم حقيقة وجوده في الكون، ووسيلته في ذلك الفحث في أحوال البشر الماضية من أجل تحقيق معرفة الإنسان بذاته باعتبار ذلك المدخل إلى معرفة الإنسان بالكون في الحاضر والمستقبل، ودراسة أحوال البشر الماضية هي دراسة المفهوم الحضاري لمسيرة الإنسان ورحلته عبر أغوار الزمن.

فالتاريخ مسيرة إنسان في العالم ورحلته عبر الزمن، والحضارة تجسيد لهذا كله على المستوى المادي واللامادي.

ج- المفهوم الفني الاصطلاحي للتراث:

باعتبار التراث تجربة إنسانية لا تتوقف على مجتمع دون غيره، وإنما هو ملك لكل لوصفه إبداعاً، وكل مجتمع يتلقى هذه الإبداعات التاريخية ويصوغها في سياق تجاربه الخاصة. وهكذا انتشرت الحضارة البشرية من مراكز إبداع مختلفة في سياق لغاتها ومثل ذلك كثير من الأجهزة المادية والتصورات الفكرية إما نقلاً أم إبداعاً.

ولأن التراث الفني هو جملة ما أنتج فكراً وحضارياً وتاريخياً يتمثل في كل ما هو مكتوب أم موجود في صورة أثريات تبرز حضارة أمة وتدل على ماضيها⁽¹⁾ باعتباره عاملاً أساسياً في تطورها وتقدمها لأن للإنسان في كل زمان ومكان وارث لما قدمه أسلافه من معارف وخبرات يستفيد منها في حاضره ويضيف إليها من خبرته وتجاربه ويطورها بعلمه ومعرفته من أجل بناء

¹ - ينظر حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص: 13.

حاضره ومستقبله، ولا يمكن أن يكون هناك قطع زمني في هذه العملية، فتجربة الإنسان في الماضي تصبح تجربة جديدة في الحاضر وتجده والعمل من أجل المستقبل دون أن يطغى إرث الماضي على الحاضر، ولا يلغي الحاضر الماضي، ولا يقف الماضي في سبيل المستقبل، وهذا ناتج عن التأثير والتأثير وحضارات أمم وشعوب أخرى، ولأن التراث سلسلة تجارب غير منقطعة عن باقي الحضارات زارها تطورا بفضل ربط الخبرات الراهنة بالمعارف السابقة نتجت عن التفاعل والاحتكاك بين الأفراد والجماعات والدول والمسافات التي لا تحدّها حدود العلم فكل حضارة امتداد لحضارة أخرى.

د - مفهوم التراث العربي الإسلامي:

هذا المصطلح شامل يتسع لكل ما أنتجته الحضارة الإسلامية والمجتمعات المنتمية لها من تراث الأنبياء والعلماء هو كتاب الله وسنة رسوله، فإن التراث الإسلامي هو ما ورثناه عن آبائنا من عقيدة وثقافة وقيم وآداب وفنون وسائر المنجزات الأخرى المعنوية والمادية، ومن ثم لم يقتصر التراث على المنجزات الثقافية والحضارية والمادية بل يشتمل على الوحي الإلهي (القرآن والسنة).

فالتراث المدون (الإسلام) ذاكرة الأمة ودليل هويتها وعصارة فكرها وخلاصة تجاربها وجماع أعمالها وإبداعاتها، وهو منهج بنيت عليه كل الدراسات التعليمية.

وإذا كان الإرث والميراث عنوان لحلول الابن مكان الأب، فإن التراث في الوعي العربي المعاصر أصبح عنوانا على اختفاء الابن وحضوره في الأب، وحضور السلف في الخلف

وحضور الماضي في الحاضر، ذلك هو المضمون الحي في النفوس الحاضر في الوعي⁽¹⁾ بوصفه ركيزة من ركيزات الذات العربية وعنصر فعال من عناصر وحدتها⁽²⁾.

تأسيسا على ما تم قوله، يتحدد ان لكل أمة من الأمم جذور متأصلة في كيائها اصطلاح على تسميتها بالتراث، وقد استرق في تاريخ الحضارات جميعا لأن التراث أحد جملة من الأعمدة تقوم بعبء تأسيس النهضة، ومن أجل ذلك عنيت كل أمة بما تعتقد أنه مرجعية مؤسسة لها. فالأمم بماضيها قبل أن تكون بحاضرها فمن هذا الماضي تستمد وجودها وبالحفاظ عليه يكون بقاؤها متميزا وفي رحابه تعيش قوية بكيانها ومقوماتها متميزة، والتراث الحضاري لأي أمة في العالم هو الأساس الذي تبنى عليه مكانتها وتحدد به هويتها ومسيرتها، كما يستدل به على مدى عراقتها في التاريخ، ونوعية إسهامات رجالها في حركته ومدى تأثيرها فيه وتأثيرها به.

هذا التراث المتمثل في العقيدة والشريعة واللغة والأدب والذهنية بما تصنعه في كل مناحي الحياة الفكرية والمادية والمعنوية وذلك من خلال التفاعل والحراك الفكري والاجتماعي وما يشمل هذان المفهومين الكبيران أي: التراث العربي والتراث الإسلامي.

¹ - ينظر الجابري: التراث والحداثة، ص: 24.

² - المرجع نفسه، ص: 24.

أما الغاية من التراث بشتى أنواعه هو الاحتماء به والتمسك بهوية الجماعة والحفاظ على ذاكرة الماضي من أجل اعتمادها كأساس يبنى عليه المستقبل، وكل ما قيل سابقا من أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات⁽¹⁾.

4- الرواية الجزائرية وعلاقتها بالتراث:

إن الحديث عن الرواية الجزائرية جزء لا يتجزأ من النتاجات الروائية العربية عبر مسارها التاريخي معالجة وموضوعا، حيث لها جذور عربية وإسلامية مشتركة كصيغ القصص القرآني والسيرة النبوية ومقامات الهمذاني والحريري والرسائل والرحلات.

لذلك وعلى الرغم من الظروف التي فرضت نفسها على هذا الجنس إلا أنه وفي فترة وجيزة استطاع كتابه تسجيل حضورهم في الساحة الفنية، وعكسوا هموم المثقف في فترة عصيبة من تاريخ الجزائر وحياة الجزائريين، فترة عرفت الكثير من المآسي والشجن، والتخاذل، مر بها الإنسان الجزائري بوجه عام، والمثقف الجزائري بوجه خاص، وقد تحول كل منهما إلى هدف تترصده يد الغدر لتفتك به كلما وصلت إليه فتحوّلت حياته إلى قصة لا تنتهي من المآسي الآلام والغربة والاغتراب في جزائر دخلت أزمة لا حدود لها وقد أطلق عليها بـ (سنوات الأزمة)

فقد سائرت الرواية الجزائرية الواقع، ونقلت مختلف التغيرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيير، ومن الملاحظ أن هذه الرواية شهدت انعكاسات كبيرة من الناحية الثقافية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية، وقد صبغت

¹ - المرجع السابق، ص: 25.

كذلك صبغة ثورية، خاصة الثورة ضد الاستعمار، كما سائرت النظام الاشتراكي وهذا ما نجده في عقد السبعينات، ودخلت الرواية فيما بعد مرحلة جديدة فيها ثورة ونضال وانهزام إذا انطلق الكاتب من الواقع عاشه وعائشه.

ومثلما يقول "ميشال بوتور" لا يستطيع الروائي إلا أن يعبر عن واقعه ومجتمعه وإذا حاول أن يهرب من ذلك، وإن ظن أنه يكتب رواية فيها خيال، فإن عقله الباطن مشبع بأحداث عصره، وروحه تفرغ بين جنبات مجتمعه، فإذا بعينات من شخصياته الفنية وأحداث رواياته تعبر عما يحيط به من واقع اجتماعي وسياسي وثقافي، وما ينجر عن هذا الواقع من تغيرات وتحركات آلام وآمال وطموحات، فجاءت روايات التسعينيات تحكي معاناة المثقف والإنسان، طموحاته وتطلعاته، وقد انعكس هذا على أعماق المبدع وأعماله.

غير أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية تعتبر أسبق تاريخيا من نظيرتها العربية رغم اشتراك كليهما في الهوية الوطنية، وهذا ما ساهم في تطور الأدب الجزائري خصوصا، ومن بين الأعمال المترجمة للروائيين الوارد أمثال: "مولود فرعون"، "محمد ديب"، "مولود معمري"، "مالك حداد"، "آسيا جبار" إلى اللغة العربية، وعبر انتشار هذه الترجمات مكنت القراء من الاطلاع عليها.

أما أول عمل في الأدب الجزائري هو "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لصاحبه "محمد بن ابراهيم" سنة 1949، تتبعته محاولات أخرى في شكل رحلات ذات طابع قصصي منها: "ثلاث رحلات جزائرية إلى باريس" تلتها نصوص أخرى كان أصحابها يتحسسون مسالك النوع الروائي

دون أن يمتلك القدر الكافي من الوعي النظري بشروط ممارسته مثلما تجسده نصوص "عادت أم القرى" سنة 1947 لـ "أحمد رضا ححو" و"الطالب المنكوب" سنة 1951 "عبد المجيد الشافعي" و"الحريق" سنة 1957 لـ "نور الدين بوجدر" و"صوت الغرام" سنة 1967 لـ "محمد منيع" إلا أن البداية التي تمكن أن تؤرخ في ضوءها لزمان تأسيس الرواية في الدب الجزائري اقترنت بظهور نص "ريح الجنوب" سنة 1971 لـ "عبد المجيد بن هدوقة" (1)

عكست هذه الأعمال الهزة التي شرعت لتعرض لها بنية المجتمع الجزائري والظروف القاسية التي ترتبت عن وجود الاستعمار.

ولولا الظروف اللغوية والفكرية التي كتبت فيها الرواية لكانت رواية فنية بامتياز وقد تأثر الروائيون الذين يكتبون بالعربية بنظرائهم ممن استعملوا اللسان الفرنسي كان سببا في اهتمام اللقاء بهم ودافعا إلى تدوين رأيهم للواقع بأشكاله عبر قالب سردي عربي وقد ساهم هذا بشكل كبير في اكتساب الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية خصوصية نابعة من استلهاهم من التراث عن طريق إحياء أمهات الكتب ويرجع ذلك إلى الحصار المعرفي الذي فرض عليهم وحدهم من حرية التفكير ومنعهم من التعبير فاضطروا إلى الاستعانة بالرمز والاحياء والتلميح خوفا من التصريح الذي يؤدي بهم إلى المصادرة والاقصاء هذا الرمز الذي لجؤوا إليه حيلة رغبة في تعرية وتشريح وكشف الواقع وهذا عن طريق أشكال التعبير القديمة في الاستعانة برموز التراث ومحاولة منهم في خلق علاقة بين واقعين متناقضين أحدهما ثابت والآخر متحرك (الرمز والواقع)

¹ - بن جمعة بشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص: 07.

والمعامل مع الرواية الجزائرية يتوصل إلى قناعة مفادها أن المضمون الثوري حظي بحصة الأسد ضمن المعالجات الروائية^{>>} لأن هاجس الثورة الجزائرية... ظل يلاحق الكاتب ويركب خيالاتهم وتؤثر في كتاباتهم لتصير معينا لا ينضب^{<<(1)}

وزيادة على الجو الثوري المساعد على الكتابة، فقد استفاد هؤلاء الكتاب كثيرا لأن معظمهم كان يتقن اللغة الفرنسية بشكل جيد، فقد حاولوا قدر الإمكان تطوير أدواتهم الفنية لكن فكريا ظلوا حبيسي موقف أيديولوجي معين.

لهذا يمكننا القول أن الحركة الأدبية في الجزائر كانت تسير على خطوط متقاطعة⁽²⁾ إلا أنها حاولت البحث عن شكل جديد للتعبير يمكنها من أن تعانق الواقع غير القديم فساعدتها على ذلك بروز الحركات التحريرية الوطنية، فكان هذا الفن وعاء حوا جميع هذه القضايا الخاصة تلك المرحلة فأنتج مواضيع جديدة منها المرأة التي غادرت البيت ووقفت جانبا إلى جنب مع الرجل مناضلة^{>>} فقد تبنت مثلها مثل الرجل قضية لجزائر بكل أبعادها، وعاشت تجربة الحرية^{<<(3)}

وتسهم المرأة في ميدان النضال والجهاد على مختلف المستويات، تحمل السلاح والضما، كما تنشط في المدن والأرياف، تعد الطعام للثوار وتهرب إليهم السلاح وتسهم في التنظيم السري، لذلك نقول أن المرأة أيضا كانت ترصد بعينها الواقع الاجتماعي، وتسلب الضواء بقوة دائما على التحرك الطفيلي في المجتمع.

¹ - عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، م.و.ك، الجزائر، 1990، ص: 41.

² - ينظر: شرف عبد العزيز: المقاومة في أدب الجزائر، وزارة الثقافة، دمشق، 1971، ص: 47.

³ - ابن بركة المهدي: الاختيار الثوري في المغرب، دار الطليعة، بيروت، 1966، ص: 76.

وبالحديث عن الأعمال الروائية السابقة أمكننا الحديث عن تجربة روائية جزائرية متقدمة إذ أن العقد الذي تلا الاستقلال مكن الجزائر من الانفتاح الحر على اللغة العربية وجعلهم يلجؤون إلى الكتابة الروائية للتعبير عن تضاريس الواقع بكل تفاصيله وتعقيداته، سواء أكان ذلك بالرجوع إلى الثورة المسلحة أو الغوص في الحياة المعيشية الجديدة التي تجلت ملامحها من خلال التغييرات الجديدة التي طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية ومن سمات الرواية في هذه الفترة شجاعة الطرح والمغامرة الفنية وهذا راجع إلى الحرية التي اكتسبها الكاتب بفعل الواقع السياسي الجديد، الذي كان مناقضا للواقع السياسي الاستعماري قبل هذه الفترة على اعتبارات الكتابة فن لا يزدهر إلا في ظل الحرية والانفتاح، فالقمع والاضطهاد قد يدفع الكاتب إلى تبني مواقف ما كان ليتبناها لو أن الإطار السياسي كان مختلفا وقد جاء هذا الطابع كحتمية لتركيبية ثقافة الرواد الأوائل الذين كان لهم السبق في تأسيس الرواية الجزائرية الحديثة وكل هذا تأتى لهم من خلال انخراطهم في السلك السياسي ومعايشتهم الحدث والمساهمة فيه للروائيون الأوائل كانوا من جيل الثورة والاستقلال ولذلك فقد تمتعوا بحصانة وتجربة في رصيدهم كما يقول "أبو القاسم سعد الله" >رصيد الثورة ونضج سياسي وتجربة نضالية<> (1).

والمعامل مع الرواية العربية الجزائرية يصل إلى قناعة مفادها أن المضمون الثوري حضي بحصة الأسد ضمن المعالجات الروائية لأنه >ليس مرآة عاكسة للواقع، بل إنها تدل على الوعي

¹ - أحمد فريحات: أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984، ص: 87.

الممكن ينطلق من الآن إلى المستقبل، وذلك بتشديد فوق الواقع واقعا آخر، فيمزجه، إنه الواقع الحقيقي مكثفا ومضافا إلى الفن⁽¹⁾

فإذا ما تعلق الأمر بالإرث الثقافي (أدبي، تاريخي، فلسفي...) في علاقته بالجنس الروائي محاولة منه في احتواء الماضي الإنساني لأجل تحقيق استراتيجية في الابداع وخصوصيته في الكتابة، فقدم ما أمكنه من قراءات خاصة للتراث يبرز بها هذه الخصوصية.

انطلق في ذلك وهو مطمئن إلى أن >>التناص هو الانفتاح على القيم التاريخية واستعادتها نوعي شديد في ضوء الحاضر الأمر الذي يمنح المتلقي تمثلا مباشرا لهذا الخطاب<< (2) حيث يتحول في الرواية إلى إحدى أهم المتعاليات النصية الحاضرة منعوتة بالتعلق النصي⁽³⁾ عبرت به من خلالها عن روح الشعب الجزائري وتوغلت في فضاءاته المعرفية باتساعها وعمقها وغموضها أحيانا، ولما كان تعلق هذا الشعب بموروثه المتشكل من مراحل تاريخية بعينها أهمها حرب التحرير الوطنية وكذا موروث الأمة العربية والإسلامية فإن "غولدمان" يرى: >>أن أكبر الكتاب الممثلين لعصورهم هم أولئك الذين يعبرون بصورة منسجمة على نحو ما، عن رؤية للعالم تتوافق إلى أكبر قدر ممكن من الوعي لطبقة ما، وإنما الحالة التي تصادفنا في كل الأطوار لدى الفلاسفة والكتاب والفنانين<< (4) فتجسد الكتابة بهذا المنظور امتدادا للمجتمع وعكسا أميناً له بهذا

¹ - زعموش عمار: الرواية الإبداعية والموقف الأيديولوجي، جريدة النصر، 1982/11/24.

² - مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، الدار البصرية، ط1، 1999، ص: 97.

³ - الاستعارة الجسدية: أعمال واسيني الأعرج، جمال بوطيب. ضمن كتاب الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية قراءات مغربية، منشورات رابطة أهل القلم، الجزائر، 2008، ص: 153.

⁴ - عبد المالك مرتاض: - في نظرية النقد- دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص: 131.

يشكل كور الحداثة Modernisme الأشكال السردية التراثية التي بات التعامل معها وبها داخل الرواية ضرب من استراتيجيات في الكتابة المعاصرة مما أوجد خصوصية في الأداء وتفرّد في التشكيل جعل >>الحداثة تحقق بالتواصل مع التراث<< (1) >>من خلال نصوص تشاركه الجنس وتختلف عنه في طريقة المعالجة من خلال تحاول النصوص مع التراث ما يحققه من جماليات تظهر في التداعيات<< (2)

لاعتباره أحد أوجه الجمال الإبداعي في رصيد الإنسانية، ولذلك كان من المهم التعرف على قدرة الروائي في استلهاام التراث وتمثله في الصياغة والتعبير، وتوظيف مرجعياته المعرفية في خدمة النص توظيفا لا يجهل روح التاريخ وأبعاد التجربة الإنسانية بما تمتلكه من عمق وقدرة خلاقة أثبتتها عصور التراث وبما يبعث في الروائي المعاصر مهارة تطويع المصادر التراثية والمعرفية لخدمة التجربة الروائية للتعبير عن رؤاه المختلفة للحضارة وفهمه لأسرار الحياة.

ولأن المقصد من توظيف التراث في الرواية هو توليد دلالات جديدة في التجربة الروائية وإعادة خلق وإبداع لتعرف على مستوى توظيف الرواية، ورجوع الروائي المعاصر بشكل عام إلى التراث أمّلته عليه ضرورات ومؤثرات فنية تركت دلالاتها عليه مما حدا بها إلى هذا التوجه في استلهاام التراث والروائي كغيره من الروائيين خضع لمؤثرات وظروف شكلت في مجموعها دوافع للرجوع إلى التراث ووضعته أمام حاجة ملحة للاستفادة من إمكاناته ومخزونات وتجاريه التي تتسم بسبب تجاوزها الزماني والمكاني. بكثير من النضج وقد حرص الروائي على تجديد تجربته الإبداعية

¹ - جمال الغيطاني: مجلة الحياة الثقافية، عدد 48، تونس، 1991، ص: 113.

² - ينظر: عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، لبنان، ط2، 1984، ص: 93.

وتوسيع دائرة الإبداع بتوظيف التراث بأشكاله المتعددة وأوعية بما تقدمه هذه الأشكال التراثية وتجربته المعاصرة وفي الوقت ذاته مدركا لأهمية التنوع في مستويات وخطابه السردي.

ويمكن إجمالها على نحو عام في الرؤيات والقضايا والقيم التي تتحرك في منطقة التاريخ والأسطورة، والمواقع والسيرة الذاتية والموروث الشعبي تنتوع وتتعدد في تمظهراتها وطبيعة وجودها، فاصطلاح عليها بالشفرة المرجعية لما تحمله من علامات يسمح بها الفضاء الأدبي الجمالي للنص وهي >>كل ما ترجع وتحيل عليه العلامة اللسانية سواء في العالم الحقيقي "الواقع الغير لساني" أو في عالم متخيل، وهو يدل على الشيء المسمى أو ما تستعمل العلامة لأجله<<⁽¹⁾ وهذا الشيء بصرف النظر عن منشئه (حقيقي/خيالي) يكتسب خصوصية خصبة أكثر من مرجعه الأصلي، لذلك تمثل المرجعية بوصفها >>خطابية تكوينية حاسمة، ولا سيما حينما يتعلق المر بتصويرية (إدراكية) الحقيقية التي يحيل عليها الخطاب، أي بمرجعيتها<<⁽²⁾

فقد استثمر الثراء المعرفي الثقافي والفني الأدبي الذي يحقق العمق الدلالي لنصه الجديد، حيث يوقد جذوة الخيال لدى التلقي للتفاعل الخلاق والمنتج للنص الجديد، فهو إذا يحيل على هذا السياق فإنما يفعل ذلك لا ليعيد إنتاج المعاني السابقة بقدر تجاوزها إلى معاني جديدة ومغايرة ضمن ثنائية الاتلاف والاختلاف، ولجأت الرواية إلى انتقاء بعض السياقات باعتبارها مواصفات خارج نصية (دينية، تاريخية، أسطورية، تراثية، صوفية...) قصد ازاحة القناع عن جملة التفاعلات

¹ - شعيب حليفي: هوية العلامات في العنابات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص: 172-173.

² - محمد خرماش: المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الديني، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد 38، 1995، ص:

النصية التي تشكل لحمة نص ما، وملاحقة انفتاحاته وانغلاقاته على ثقافات الغير منتظمة ضمن استراتيجيات نصية تفتح الباب على مصراعه أما القارئ للتفاعل الإيجابية معه إذ يستوقفه الزمن الإشكالي وعجائبية المكان والغرائبية في بناء الشخصيات، وقد أمد النص قراءه بإمكانية بناء الموضوع الجمالي من خلال عدة تقنيات وأدوات كطريقة استخدام وجهة النظر المتحركة، التي تسمح له بالتواجد في مواقع منظورية مختلفة وإحداث التوليف والانسجام الذي يراه متاغما، كما أن الإشارات المتعلقة بصورة البطل وسكان المكان هي مخططات إمائية يعمد المؤلف تركها متناثرة كمادة خام في النص أمام مخيلة القارئ لتشكيل الصورة الذهنية الكلية عن الموضوع الجمالي وقد تعزز التفاعل بين النص والقارئ على >>استحضار الغائب من الكلام عنه لا على استحضار الحاضر والكلام عنه، كما يعني انها تملك القدرة على هذا الغائب وإعادة تشكيله لإعطائه صورة سمعية ومفهومة ذهنياً⁽¹⁾، لأن فاعلية التوظيف تعتبر خطأ فاصلا بين الحضور والغياب من خلال محاورة النصوص واستنطاقها من خلال الوعي بالتراث وهذا يولد بنى جديدة تتفتح على القيم التاريخية واستعادتها وعي شديد في ضوء الحاضر الأمر الذي يمنح المتلقي تمثلا مباشرا لهذا الخطاب⁽²⁾

¹ - منذر عياش: الكتابة الثانية وفتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص: 34.

² - ينظر: مصطفى عبد الغني: قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، الدار المصرية، ط1، 1999، ص: 97.

وهو بهذا يطرح إشكالية الهوية الثقافية بشكل فني ومنطقي للبحث عن جذور الأزمة الجزائرية بتفصيل الواقعة عن طريق التراث ليفكك غموضها، إنها قصيدة التعبير عن التطابق، تطابق تاريخي وواقعي، المتخيل والحقيقي⁽¹⁾.

وهذه التناصات تؤكد عمق الصلة بين الواقع والتاريخ وهي عبارة عن مرجعيات متنوعة أملتها الأزمة الجزائرية.

6- مرجعيات عز الدين جلاوي التراثية

هكذا كانت رحلة الروائي الجزائري "عز الدين جلاوي" عبر متونه السردية المتعددة الغايات والمنازع لتتشابك خيوط الإبداع منتجة نسيجاً تتضافر مواجهات عديدة حول سمك هذه النصوص وحبكها في قالب يضمن نوعاً من إثبات الذات مبتغاه الوحيد إثارة أسئلة جديدة لا تؤمن بيقينية الإجابات السالفة ودفع القراء إلى ممارسة أفعالهم القرائية والتأويلية قصد بلوغ مرامي قصية تبحث لنفسها عن تبوء مكانة سامقة في القراءة والتأويل.

تأسيساً على ما تم، نجد أن النص الروائي الجلاوي نشأ متصلاً بواقع سياسي مضطرب محاوره قضايا مرتبطة بالعشرية السوداء والواقع الراهن، فهذه الظروف حتمت على المبدع ضرورة تحديد موقفه السياسي من خلال عمله الإبداعي ما جعل الرواية الجزائرية تتفاعل مع واقع تعددت اتجاهاته الأيديولوجية مما فرض على المبدع أن يحمل على عاتقه معالجة قضايا مجتمعه

¹ - ينظر سعيد يقطين: الرواية والتراث السليبي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992، ص: 51.

والمساهمة في حلها بواسطة إنتاجه الفني. الملاحظ على هذه النصوص الروائية هو سيطرة البعد الإيديولوجي في مختلف الميادين أدى إلى ظهور تيار يكتب أيديولوجية قبل أن يكتب فنا.

وما نتج عن تحول النص الروائي الجزائري إلى نص رصد الصراع الأيديولوجي الحادث في المجتمع هذا الصراع الذي تطور حتى بلغ ذروته فأدى هذا إلى دفع النص الروائي إلى الاهتمام واحتواء وهذه الفعالية التناسية في ثانيا النصوص الروائية يعبر عنها "أنطوان كومبانيون" يقول: >> لا يمكن الحديث عن أهمية الشاهد في ذاته، بل بما يدخله من جدة المعنى في العبارة أو النص أو العمل، لأن الشاهد فاعل في النص الذي دخل عليه، والنص أيضا فاعل في تحويل دلالة الشاهد حتى ولو كان وراءه...<< (1)

معنى هذا أن توظيف الشواهد يتمثل في أنواع الخطابات الموظفة كإنتاجية نصية وهو >> يقع في نقطة تقاطع عدد من النصوص يكون في آن واحد<< (2) إبداع للآخر وخلق دلالات جديدة لا تتوقف في حدود المنقول بل تتعداه إلى حضور افتراضي لما هو خارج النص الأصلي لإدخاله سياقات مختلفة تخلق للنص شفرة جديدة تفتح لعملية التلقي بعدا فاعلا مطبوعا بالحيوية والحركة وهذا يفتح أفقا لا متناهية من الاستشهادات والامتصاصات وتحويلات لنصوص أخرى فيشكل بذلك نصا فسيفسائيا. (3)

¹ -La seconde main: le travaille de la citation Antoine compagnon seuil. Paris :1979 ,P:38.

² - نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (النظرية والمنهج)، ص: 128.

³ - ينظر: أحمد الزعبي: التناص نظرية وتطبيقية، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص: 12.

وهذه التناصات تؤكد عمق الصلة بين الواقع والتاريخ وهي عبارة عن مرجعيات أملتها الأزمة الجزائرية، وهي تبتعد عن التمظهر الجمالي بقدر التوظيف الدلالي.

شغل الروائي الجزائري "عز الدين جلاوي" مكانا ضمن الحيز الفني السردى على مستوى الخطابات الأخرى عبر متونه السردية المتنوعة الغايات والمنازع لتتشابك خيوط الإبداع منتجة نسيجاً تتظافر موجهات عديدة حول سمك هذه النصوص وحبكها في قالب يضمن نوعاً من إثبات الذات مبتغاه الوحيد إثارة أسئلة جديدة لا تؤمن بيقينية الإجابات السالفة ودفع القراء إلى ممارسة أفعالهم القرائية والتأويلية قصد بلوغ مرامي قصية تبحث لنفسها عن تبوء مكانة سامقة في القراءة والتأويل.

وهكذا نجد نص الروائي العربي الجزائري "عز الدين جلاوي" تربة اجتماعية، سياسية وثقافية جزائرية، فهو ينطلق من مرجعية ثقافية ممتدة من المعارف والفنون، يتقاطع فيها جمال النص الأدبي مع الكتابة الدرامية ليمتزج التأليف والتمثيل وكأنه يريد لكل نص جديد يكتبه أن يكون مشروع عمل تلفزيوني أو مسرحي وسينمائي.

هذا النص الذي نشأ متصلاً بواقع سياسي مضطرب محاوره قضايا مرتبطة بالعشرية السوداء والواقع الراهن، فهذه الظروف حتمت على المبدع ضرورة تحديد موقفه السياسي من خلال عمله الإبداعي ما جعل الرواية الجزائرية تتفاعل مع واقع تعددت اتجاهاته الأيديولوجية مما فرض على المبدع أن يحمل على عاتقه معالجة قضايا مجتمعه والمساهمة في حلها بواسطة إنتاجه الفني.

الملاحظ على هذه النصوص الروائية هو سيطرة البعد الإيديولوجي في مختلف الميادين أدى إلى ظهور تيار يكتب أيديولوجية قبل أن يكتب فنا.

وما نتج عن تحول النص الروائي الجزائري إلى نص رصد الصراع الأيديولوجي الحادث في المجتمع هذا الصراع الذي تطور حتى بلغ ذروته فأدى هذا إلى دفع النص الروائي إلى الاهتمام واحتواء هموم المجتمع، فانزاحت بذلك النصوص الروائية من اللغة إلى الأيديولوجية في تشكيلها الجمالي والسوسيوقافي القائم على الإفادة من خزن المرجعيات الثقافية المؤسسة على القيم التقليدية والهوية والآخر ومن هذا الاتجاه انبعث الجدل الخاص بالهويات الثقافية والحضارية، وبالانتماءات والطبائع، وكذلك بالكشف على البنية الأبوية للمجتمعات، الأمر الذي أفضى إلى ظهور عوالم متعددة بقيمها وتصوراتها ومواقعها وهذا ما أسس فيما بعد ثنائيات الأنا والآخر، والطبيعة والثقافة، والمجتمع التقليدية والمجتمع الحديث مما ساهم في إثراء البنية الدلالية وتعدد مستوياتها، وفي هذا السياق تم تزويد هذا النص بأشكال تعبيرية كالفتناستيك بمستويات الغرائبية والعجائبية.

فغدى استلهم الموروث السردى في الرواية الجزائرية المعاصرة أداة جمالية تقدم معرفة مثقلة بروح التساؤل عن وجود الإنسان وأزمة التاريخ وهوية الأنا وحوار الأنا والآخر وصراع الأيديولوجية... ولهذا بدأ الانفتاح على الإرث الأدبي الإسلامي وكذا العالمي سمة هذا النوع من التشكيل الإبداعي الذي اصطلح على تسميته في الدراسات السردية المعاصرة "بالتعالق النصي" باعتباره فعل استراتيجي حدثي عمد من خلاله الروائي إلى استحداث آليات فنية تفعل النص

التراثي من خلال توظيفه فيتم تحويل الحكاية القديمة شعبية كانت أم تاريخية أو أدبية لتتناسب ومجريات الواقع الذي يعيشه المبدع والقارئ للتعبير عن رؤية أيديولوجية اجتماعية أو تاريخية من منظور فني إبداعي خاص لإنتاج خطاب روائي متعلق (متفاعل) بالنص التراثي القديم دلاليا وفنيا وجماليا.

وبذلك تكون الرواية قراءة جمالية للواقع من خلال العديد من الروائيين العالميين الذين شغلوا بأزمة الإنسان، لكن اختلفت طرق تعاملهم معها، فنجد أن "البير كاسي" قد واجه الأزمة بالتمرد، "سارتر" وبالمسؤولية والالتزام و"كافكا" باليأس وآخرون بالمواجهة والفضح بالانطلاق من الواقع المأزوم بغية رصد تناقضاته ولكن بطريقة رمزية إيحائية تكشف عن موقف نقدي بالغ الأهمية وهو الاجتماعي اليومي وأوغلت فيه إيغالا يحمل على الاعتقاد بأن على الرغم من سعي السارد ومن وراءه المؤلف إلى التواري خلف الشخصيات، فإن موضوعته إياها في زاوية معينة واختراقه مستودع أفكارها وعواطفها وملازمته لها على السر والعلن يسلمنا إلى ترجيح إمكان تسلل تجربة الذات والذاكرة الفردية، ويدعنا في مرحلة تالية إلى النبش في اخاديد المصاحبات النصية التي تحتف الرواية.

ولأجل ذلك تبني الرواية فريضتها الساس على شبكة العلاقات السياسية والاجتماعية المقعدة واعتبار الرواية الجزائرية جزء من آداب الشعوب المستعمرة فإنها تسعى عبر التخيل إلى توكيد الهوية ليس فقط عبر موقف سياسي بل يتجلى أيضا في الانزياح عن الشكل الروائي التقليدي المتعارف عليه في الكلاسيكيات العربية والغربية، لذلك اعتبر المتخيل الروائي منذ القديم الملاذ

الوحيد والشعوب المقهورة وكذا فضاء يعمل على تشخيص الأزمة عبر بناء أسطوري يفتح ويتفاعل مع إشكال إبداعية مجاورة، كما يوظف الموروث الحكائي والتاريخي والديني بهدف رصد مفارقات الراهن عبر نقد اجتماعي يراهن على الرمزية باعتماد لغة تنحو إلى الإيحاء والرمز بعيدة كل البعد عن الأسلوب التقريري المباشر، فيتم نقد الواقع عبر ملاحظات ساخرة فالحياة لا نعيشها كواقع مادي وإنما نعيشها كتمثلات وأوهام وتخيلات كما أكد "بورديو" على أن الوظائف الاجتماعية ليست إلا تخيلات وأوهام اجتماعية⁽¹⁾.

وفي ذلك نلمس محاولة كسر قانون السرد الغربي وتصرف في قواعد المعيارية، وذلك من خلال تشييد عالم حكاوي متميز في نمط خطابه وصيغة تلفظه وطبيعته وارتباطاته للمتخيل الاجتماعي وعلاقاته التناسلية بالأجناس الأدبية والخطابات المعرفية والأشكال البسيطة والأعراف والقيم الثقافية.

ومن المؤكد أن هذا ما أطر له النص الروائي الجلاوي المستوحى من الواقع الجزائري من جهة تمثيل انكساراته الاجتماعية والسياسية، وتصوير مظاهر الفساد فيه، كما أنها شخصت حلمه بالعدالة، وهو واحد من الروائيين الذين انفتحوا على التراث السردى والثقافى العربى الإسلامى وذلك وفق منظور يجعل روافد التراث مستدعات لتمثيل الراهن فى علاقته بالماضى، فأثر ذلك على البناء السردى للرواية فأصبحت تتراوح بين سرد أساسى منكب على الحاضر، حاضر

¹ - ينظر: بيار بورديو: الرمز والسلطة، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توفال، الدار البيضاء، 1986، ص: 49.

الشخصيات والمكان تأطيرا وتشخيصا تتخلله استرجاعات واستهجمات تحيل على الماضي، لكن مع هيمنة الحاضر والاسترجاعات التي تتم لتبرز المفارقة بين الحاضر والماضي.

فجاءت نصوص معلنة عن تمرد لها وخروجها عن نوعها وكشفها وفضحا للمستور شكلا ومضمونا، فلا الشخصيات جاءت واضحة الملامح ولا الأحداث تتم عن تسلسل منطقي ولا الزمن سار على وتيرة واحدة، أما اللغة فتعتليها دلالات غامضة إضافة إلى خروجها عن وظيفتها الإبلابية.

فيظهر هنا تميزه وخصوصية نصوصه في نزوعه نحو التجريب، حيث أغناها بإشارات ورموز وعناصر لغوية مستنبطة من القرآن والقصص الديني والموروث الشعبي كشفت قدرته على >>الوقوف على حقيقة تفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص. أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها>> (1) و >>كل نص يتشكل من تركيبة سيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى>> (2)

فكانت الرواية ملتقى لتقاطع خطابات متنوعة لنصل إلى مدى الخطاب الروائي "الجلابي" لمقاومات شعرية الخطاب السردى منطلقا من فريضة أساسية ترى بأن الإبداع الشعبي قادر على المقاومة والهيمنة عبر مراجعات التصنيفات الأدبية والثقافية وكسر المقاييس الأدبي، ذلك أن إنتاج الأدبية مقترن بالسياق الثقافي والعلاقات السياسية والاجتماعية المعقدة والتي تؤمن >>الرواية

¹ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990، ص: 183-185.

² - أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص: 12.

هي ذلك الجنس الأدبي الذي يجدد إمكاناته التيماتيكية والتركيبية والأسلوبية... ولا يبقى حبيس القوالب الجامدة... فيتجاوز النقل إلى الإبداع ولا للتصوير إلى الخلق عنها وتبدع واقعها وتخلق عاملها وتحقق بالتالي شعريتها⁽¹⁾

ويرجع ذلك إلى استلهاام التراث وتوظيف مرجعياته المعرفية في خدمة النص، وأبعاد التجربة الإنسانية بما تمتلكه من عمق وقدرة خلاقة أثبتتها عصور التراث، وبما يبعث في الروائي المعاصر مهارة تطويع المصادر التراثية والمعرفية لخدمة التجربة الروائية للتعبير عن رؤاه المختلفة من خلال توليد دلالات جديدة في التجربة الروائية وإعادة الخلق والإبداع.

¹ -<https://www.alwatan voice.com/arabic/index.Html>.

الفصل الأول:

مظاهر التعلق النصي في روايات

"عز الدين جلاوجي"

مظاهر التعلق النصي في الخطاب الروائي عند "عز الدين جلاوي"

(تجليات الأشكال التراثية السردية)

- 1- الرواية والموروث السردية.
- 2- التفاعل (التعلق النصي)
- 3- مظاهر التعلق النصي في الخطاب الروائي عند "جلاوي"
- 3- 1 مفهوم التراث الشعبي.
- 3- 2 موضوعاته.
- 3- 3 توظيف التراث الشعبي في الرواية.
- أ- التراث الشعبي.
- ب- الحكاية الشعبية.
- ج- السير الشعبية.
- د- العجائبي.

1- الرواية والموروث السردى:

تتهل مدونة الخطاب الروائي العربي المعاصر من أرضية التراث السردى، فالنص لا ينتج من فراغ، وإنما عبر الاتكاء على مرجعيات نصية سائلة، تخصبه وتشحنه بطاقات لصوغ هوية خاصة به، وتمكن هذه المرجعيات في أساليب تراثية كأدب التراسل والرحلة، المقامات، كتب التصوف، وغيرها من الأساليب الأخرى التي تزخر بها مدونة الإبداع العربي، كما تتشكل وحدات سردية في بنية النص، ويمكن الحديث عنها وما وصفه "سعيد يقطين" بالتفاعل النصي بين الرواية والتراث السردى العربي.

ما منح النص الروائي القدرة على استلهاام الموروث بتجلياته المختلفة، وبطرق متنوعة هو "التعلق النصي" فنجد وفرة الطريقة التي وسمت الإرهاصات الأولى للرواية العربية أو بلغة "جوليا كريستيفا" عملية الامتصاص التي تمظهرت في شكل الرواية الجديدة هذه الحوارية المتفاعلة تجسدت في نصوص روائية آخذين بعين الاعتبار > أن الأعمال الفنية عموما، والكتابات السردية خصوصا تستطيع من خلال استعانتها بالبنى الرمزية للأمة أن تعطي منجزهم قيمهم التاريخية، بوصفهم أصحاب أثر ومسؤولية ورسالة، فالسرد قناة تسمح باستيعاب الذات الفردية للموروثات الثقافية للجماعة التي تنتمي إليها، حيث إن هذه الذات تمثل معتقدات هذه الجماعة وأساطيرها تمثيلا بنيويا، بأن تقبلها قبولا كليا، أو تعدل بعضها منها تعديلا جوهريا مقصورا على الهياكل الظاهرة والتجليات السطحية علما منا أن الموروثات الثقافية قد تجمع بين الشيء المعقول، والشيء الغير معقول < (1) .

ومن القول السابق يتضح مدى تعلق الرواية العربية المعاصرة بالتراث، انفتحت قنوات الحوار معه محاولة توليد دلالات جديدة في التجربة الروائية حتى تضيف لها إضافات ونوعية بما يبعثه الروائي المعاصر من مهارات تطويع المصادر التراثية والمعرفية لخدمة التجربة الروائية، ورجوعه

¹ - الحسين الغشتول: رحلة السرد وظائف ومنازع في الرواية والجمال، مجلة الراوي، العدد2، (شوال 1433هـ/سبتمبر2012)،

بشكل عام إلى التراث أملت عليه ضروريات ومؤثرات فنية تركت ظلالها عليه مما حدا به إلى هذا التوجه في استلهم التراث سعيا إلى تغيير الواقع >> من خلال نصوص سردية، هي بطبيعتها حمالة أوجه، تتناقص قضايا المجتمع الساخنة وأزمته الحادة عن طريق السرد يعتمد الكفاية والرمز والدلالات البعيدة<<(1).

والارتباط بالإرث الثقافي (أدبي، تاريخي، فلسفي...) في علاقته بالجنس الروائي جعل الروائي العربي ينطلق من وعي جاد بحقيقة الانتماء وضرورة احتواء الماضي الإنساني لأجل تحقيق استراتيجية في الإبداع وخصوصية في الكتابة، فقدم ما أمكنه في قراءات خاصة للتراث يبرز بها هذه الخصوصية انطلق في ذلك وهو مطمئن إلى أن >>التراث بمختلف جوانبه جزء من مقاوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال<<(2).

والتأمل في المتن الروائي الجزائري المعاصر سيقف على حقيقة هذا الاستلهم للتراث الذي خضع في مجمله لموروثات وظروف شكلت في مجموعها دوافع الرجوع إليه وضعته أمام حاجة ملحة للاستفادة من إمكاناته ومخزونات وتجاربه تتسم بالنضج بما تقدمه من صورة عاكسة لتلاحم الأزمنة وتلقي الأفكار في بوتقة الرواية الواحدة التي تسفر عنها التجربة التي طرحت منذ السبعينات في الجزائر معبرة عن روح الشعب متوغلة في فضاءاته المعرفية باتساعها وعمقها وغموضها أحيانا، ولما كان تعلق هذا الشعب بموروثه المتشكل من مراحل تاريخية بعينها أهمها حرب التحرير الوطنية وكذا موروث الأمة العربية والإسلامية >>أصبح توظيف التراث ينحو منحى جماليا بما ينطوي عليه هذا التوظيف من بعد أيديولوجي سياسي، انطلاقا من القراءة التي يتبناها الكاتب وظف التراث المتعلق بحرب التحرير ثم التراث العربي الإسلامي ثم التراث السردية<<(3).

¹ - طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 2003، ص: 264.

² - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردية - من أجل وعي جديد بالتراث - رؤيا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص: 143.

³ - مخلوف عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة باللغة العربية)، منشورات دار الأديب، ط1،

فأصبح توظيف الموروث السردى في الرواية الجزائرية ضرب من الاستراتيجيات الجديدة في الكتابة منحها خصوصية وتفردا تشكيلا ومضمونا حتم عليها الإفادة من مكون نصي (سردى) تراثي يضمن بعدا استقلاليا بالقياس مع نصوص تشاركه جنسا وتختلف عنه معالجة⁽¹⁾.

هذا الانفتاح الموروثي من عادات وتقاليد خلق حافظا روائيا بالعودة إلى الماضي وإعادة تشكيله وفق تصور جديد، إضافة إلى الرغبة في فهمه، لكن بداياته اتسمت بنوع من التعامل السطحي مع التراث كحيلة تزيينية تقدم معرفة متقلبة بروح التساؤل عن وجود الإنسان، وأزمة التاريخ، وهوية الأنا وحوار الأنا والآخر، وصراع الإيديولوجيات، ولهذا بدأ الإرث الأدبي الإسلامي وكذا العالمي سمة هذا النوع من التشكيل الإبداعي الذي اصطلح في تسميته في الدراسات السردية المعاصرة.. "التعلق النصي".

وحتى يكون الانشغال بالموروث الفني (السردى) فعل استراتيجي حداثي، عمد الروائي إلى استحداث آليات فنية لقراءة النص التراثي وتوظيفه، فتم تحويل الحكاية القديمة شعبية كانت أم تاريخية أم أدبية لتتناسب ومجريات الواقع الذي يعيشه المبدع والقارئ على حد سواء أو للتعبير عن رؤية إيديولوجية أو اجتماعية، تاريخية أو من منظور فني إبداعي خاص لإنتاج خطاب روائي متعلق (متفائل) بالنص التراثي القديم دلاليا وفنيا وجماليا.

وكلما كان تراثها فنيا غزيرا أعاد ذلك بالنفع والقيمة لكثير المبدعين من أدباء وروائيين وشعراء للنهل منه بشتى صور الإبداع والخيال والقيم الفنية الراقية التي لا تقل عن باقي الإبداعات بل تتعدها أحيانا وتتجاوزها إلى حدود بعيدة، لهذا نجد أدباءنا الجزائريين متمسكين بأصالتهم ومنبتهم من خلال اهتمامهم بموروثهم العريق مما ساهم في إحياء واستمرارية الموروث وإعطائه دلالات جديدة وعميقة.

¹ - ينظر: فائز الشرع: استدعاء الموروث وإنتاج النص: مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 392، كانون الأول 2003/ شوال 1424هـ، ص: 181.

2- التفاعل (التعلق) النصي: Hyper textualité

التعلق النصي أو التفاعل بين النصوص: هو الاصطلاح النقدي الذي يترجم حركة النص الأدبي وانفتاحه على غيره من النصوص السابقة لوجوده سواء انتمت إلى زمن سحيق أو زمن ماضي قريب وزمن معاصر قريب أو زمن معاصر بعيد، فهو يجسد العلاقة القائمة بين خطابيين متكاملين، أولهما سابق (Hypo texte) والثاني لاحق (Hyper texte)، فإذا ما اعتبرنا النص على اختلاف جنسه أو نوعه يقيم حتما علاقات أو تفاعلات مع نصوص سابقة له، يمكننا القول بأن الرواية كجنس أدبي حديث لن يخرج من هذه الحتمية التي تحكم عالم الكتابة، والأجدر بها التواصل مع نصوص سابقة لتحقيق غايات نصية دلالية وجمالية.

وقد ظهر التناص كمنهج نقدي في ميدان النقد الأدبي في منتصف الستينيات من القرن الماضي وهو مصطلح جديد وإن كانت ملامحه ظهرت في إرهاصات سابقة في مجال الدراسات النقدية، ويتداخل مفهومه مع مجالات عديدة مثل مجال الأدب المقارن، ومجال دراسة المصادر والسرقات الأدبية، لذا ينبغي أن نتطرق إلى مفهومه اللغوي للوقوف على أصل الكلمة وتطور دلالتها، وتحديد صورته وأصله لغويا لتذليل صعوبة فهمه.

أ- التناص لغة:

من >> نص، نصا على الشيء، رفعه وأظهره، وفلان نص أي: استقصى مسألته عنم الشيء حتى استخرج ما عنده، والنص مصدره وأصله أقصى الشيء الدال على غايته أي: الرفع والظهور والتناص ازدحام القول << (1). و >> ناص غرمه، استقصى عليه وناقشه، وهي مأخوذة من المادة "نصص" ونص المتاع، نصه. وغريمه ناصه: استقصى عليه، انتص الشيء ارتفع واستوى واستقام، وتناص القوم: ازدحموا << (2).

¹ - أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص: 472.

² - إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مؤسسة دار العودة، اسطنبول تركيا، ج1، ط2، 1989، ص: 926.

التناص من نص: نص الشيء رفعه وأظهره، نقول نصت الحديث أي: رفعته إلى صاحبه⁽¹⁾.

التناص: ازدحم القوم: مضايقة بعضهم بعضا في مكان ضيق وتدافعهم في حلقة تجمعية⁽²⁾.

التناص: القوم عند اجتماعهم، أي: ازدحموا، و(نصص) المتاع، جعل بعضه فوق بعض، و(نص) الحديث إلى صاحبه: رفعه وأسنده إلى من أحداثه، و(نصت) الرجل استقصى مسألته حتى استخرج ما عنده⁽³⁾.

فالتناص لغة: هو الرفع والإظهار والاستقصاء، والمعاني الواضحة والمناقشة في الشيء، وهو أيضا الاستواء والاستقامة، وأخيرا هو الازدحام والتجمع.

ب- اصطلاحا:

أما التناص بمفهومه الاصطلاحي: فيحمل بعض معاني المفهوم اللغوي، فقد ظهر في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، على أنه امتزاج النصوص وتراكمها لتظهر في نص ما يعبر عن دخولها في علاقات بينها >>لتخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص آخر، لتشكل مجريات "التناص"، من خلال تفكيك الصورة الكلية إلى وحدات جزئية⁽⁴⁾، وهذه الوحدات الجزئية يمكن أن تعيد بنائها وتجديد تشكيلها، لتكون لنا تلك الصورة الكلية المفككة.

ج- مفهوم التناص في معاجم الغربيين:

تحدد مفهوم "التناص" انطلاقا من بعض المعاجم الغربية، قبل أن نقف على تصور النقد الغربي له.

¹ - أحمد رضا: معجم متن اللغة، ص: 472.

² - أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، مادة(ن.ص)، ج2، ص3، مؤسسة الرسالة، 1996، مادة (ن.ص)، ص: 482.

³ - ابن منظور: لسان العرب، مج7، دارصادر بيروت، ط1، د.ت، مادة (نصص)، ص: 97.

⁴ - عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائري، ط1، 1994، ص: 74.

1- في اللغة الفرنسية:

Intertextualité: « Ensemble des relation qu'un texte; et notamment un texte littéraire; entretient avec un autre ou avec d'autres, tant au plan de sa création, (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche,... etc), qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension par les rapprochement qu'o père le lecteur »⁽¹⁾

معناه أن التناص هو مجموعة العلاقات التي تربط نصا- بصيغة خاصة، بنص آخر أو نصوص أخرى في مستوى ابداع (من خلال الاقتباس، الانتحال، التلميح و المعارضة... إلخ) وفي مستوى قراءته وفهمه بفضل الرابط الذي يقوم به القارئ.

Et Intertextualité aussi: « Est la relation que le sujet d'énonciation mette entre des texte qui sont ainsi en dialogue entres eux, se recomposent entre eux travers la suture du sujet, l'intertextualité implique qu'il n'ya pas de sens arête, mais que la sémantique d'un texte et une dynamique »⁽²⁾

يعني أن التناص هو مجموعة من النصوص المتحاورة فيما بينها والتي يعاد تركيبها من خلال الموضوع، حيث لا يقتضي التناص الحصول على معنى نهائي، بل يقتضي البحث على الدلالة السيميائية لنص ما.

نستنتج مما سبق أن "التناص" في الدراسات النقدية الفرنسية من خلال المعاجم اللغوية: هو تداخل النصوص وتفاعلها وإحداثها لعلاقات معينة ثقافيا، وفق تقنيات منهجية تنظر إلى بنية النصوص الأدبية وتكونها في مراحلها المختلفة مع الكشف عن منابعها الأصيلة وعن المبدع وثقافته والظروف المحيطة به من أجل استدعاء ما سبقه من نصوص أو ما عاصره ليبدع نصا جديدا فيه من الأصالة والمعاصرة، ولا يمكنه أن يبدع من فراغ.

¹ - le petit la rousse compact, le premier e siècle, canada, juillet, 2000, P555.

² -claud canas: la rousse, dictionnaire linguistique et des sciences du langage assistée Janine Gaure, Décembre 1994, P225.

2- في اللغة الإنجليزية:

Et intertextuality : « denotes a transposition of one or several sign systems into another or Other ; but This connects with the study of sources »⁽¹⁾

هذا معناه أن التناص يعني تحويل النظام الإحالي إلى نظام إحالي آخر، أو أنظمة إحالية أخرى، ولكن رغم ارتباط النصوص بعضها ببعض إلا أنه لا ينبغي تفرد النص الجديد.

إن التناص أيضا:

« Any text is the obfuscation and transformation of another »⁽²⁾

أي: أن التناص يعني: أن أي نص هو امتصاص أو تحويل إلى آخر.

والتناص هو أيضا:

« Is not an isolated phenomenon but is made-up of a mosaic of quotation »⁽³⁾

ومعناه أن التناص ليس ظاهرة أحادية، ولكنه مجموعة من فسيفساء الاستشهادات.

والتناص كذلك وليس ظاهرة معزولة لكنه مكون من مجموعة (فسيفساء) من المقولات.

إذن: التناص إنجليزي هو عبارة عن امتصاص نص لنصوص أخرى مع الزيادة أو النقصان أو

التغير أو التحويل مما يجعل النص الواحد ملتقى لنصوص لا حصر لها.

¹ - J-A Cuddon, dictionary of literary terms and literary theory, third edition, printed in England by Clays, LTD Stivesple, 1976, 1977, 1979, 1991, P:454.

² - I- Bid, P:454.

³ - I- Bid, P:454.

1- التناص في النقد الغربي:

إذا تتبعنا جذور مصطلح التناص عند النقاد الغربيين وجدنا بداياته مع "ميخائيل باختين" * لأنه أول من أدخل هذا المفهوم إلى النظرية الأدبية: >> "وهو أن كل نص يتشكل من فسيفساء من الاستشهادات وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر، وهكذا يحل مفهوم التناص محل تواصل المعارف الذاتية Intersubjectivité ولكن "باختين" mikhaïl bakhtin لا يستعمل مصطلح "التناص" وإنما الفكرة كامنة في المفهوم الباختياني لـ: "الحوارية" Dialogisme، كما نجدها في شعرية "دوستوفسكي"، "Poétique de Dostoïevski" <<1

التناص كمصطلح نقدي أطلق حديثاً ولأول مرة عند الكاتبة الفرنسية "جوليا كريستيفا"، وذلك في أبحاث لها أنجزت ما بين سنتي 1966-1967، وصدرت في مجلتي "تيل-كيل" (tel-quel) و"كريتيك" (critique) وأعيد نشرها في كتابيها "سيميوتيك" (sémiotique) ونص الرواية (le texte de roman)، وذلك في مقدمة الترجمة الفرنسية لكتاب "ميخائيل باختين" (mikhaïl bakhtin) عن شعرية "دوستوفسكي"،⁽¹⁾ وهذا يدل على التداول الشائع لهذا المصطلح بين النقاد الغربيين رغم اختلافها.

تعددت تعريفات التناص من باحث لآخر كل حسب موقعه وتباينت الجهود المكثفة و المتشعبة في حقل الدراسات النصية في التكون، وقد جاء الشروع العام للتوضيح النظري من النقد الأدبي، لكن من الشعرية بالضبط والتي تسعى إلى تجاوز فرادة النصوص وتميزها ترى "كريستيفا"

*- ميخائيل باختين (1895-1975): ناقد روسي شهير وكان ضمن المدرسة الشكلانية الروسية، وطن لنظرية التناص، لكن بمصطلح آخر هو الحوارية، له كتاب "شعرية دوستيفسكي".

¹- المختار حسني: نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة، مجلد 10، جزء 34، ديسمبر، 1999، ص: 234.

أن >>الممارسات النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة عملية ما...إنها تقوم بزحزحة ذات خطوات من مركزها لتبني هي <<(1)

عرفت التناص أيضا بقولها: >>التناص هو التفاعل النصي في نص بعينه <<(2)، وهذا يدل على أهمية تداخل النصوص وتمازجها فيما بينها داخل النص الواحد، وهذا النص يحوي شذرات مما سبقه، وتقول أيضا أن التناص: >>قراءة أقوال متعددة في خطاب أدبي واحد، تحيلنا إلى خطابات أخرى متعددة، يمكن أن تتطابق مع النص الأدبي المتعين، لأن الشفرة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع مع عدة شفرات، وكل منها يبني الآخر <<(3).

وتعد "كريستيفا" رائدة نظرية التناص بامتياز، ويشهد لها الكثير من الباحثين أمثال "رولان بارت" الذي يقول: >>نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النظرية الانتاجية (Productirte) التذليل (Signifance) النص الظاهر (pheno-texte)، النص المولد (geno-texte) التناص (Intertexte) <<(4).

إن هذه المصطلحات والمفاهيم الجديدة يعود الفصل في وضعها إلى الباحثة الفرنسية "جوليا كريستيفا" وتسمى التناص بالصوت المتعدد حيث تقول: >>... ومن حيث هو خطاب ومتعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا <<(5)، ومن هنا نستنتج أن التناص ذو خطاب أوجه متعددة، وهذا التعدد ناتج عن النصوص المختلفة التي تتعدد مشاربها وتتفاعل فيما بينها لتشكل لنا نصا جديدا.

1 - جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997، ص: 13.

2 - عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، المنصورة، 1998، ص: 20.

3 - جوليا كريستيفا: علم النص، ص: 66.

4 - حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص: 24.

5 - جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ص: 13.

أما "ريفاتير" فيرى أن: >>الكلمة أو العبارة وتصبح شعرية، إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفاً، إذا كانت عبارة فهي تحيلنا إلى النمط الذي يتسم به تركيبها في تلك الأسرة<<(1).

هنا يصير "ريفاتير" * على شعرية الكلمات أو العبارات عبر ارتباطها بما قبلها، والتي يدركها القارئ عبر العلاقات بين عمل أدبي وأعمال أدبية أخرى سبقته أو تلتته.

هناك تعاريف متعددة للتناص، وليس هناك تعريف نهائي ومطلق، وأغلب التعاريف تلح على علاقة التفاعل بين نص معين ونصوص أخرى تربطها علاقة التناص، وهكذا نرى تعدد تفسيرات التناص، وتباين مصادره إلا أنها تصب في منبع واحد، وهو "النص" الذي سماه "ج. جينيت Gerard Genete" مع النص - ولأن النص هو >>عبارة عن نسيج من الملصقات والتطعيمات، إنه لعبة منقحة ومغلقة في الوقت ذاته<<(2).

هكذا تبلور هذا المفهوم واتضحت أهدافه وغاياته ليصبح محور معظم الدراسات النقدية الغربية، وحاول النقاد الغربيون بعد جهود كبيرة من تحديد مفهومه وتطبيقه على الخطاب الأدنى القديم والحديث، وغير التناص ملامح النص القديم واستبداله بمفهوم جديد على حد تعبير "عبد العزيز حمودة" حيث يقول: >>وأصبح النص شبكة مختلفة ونسيجا من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها<<(3).

¹ - عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص: 21.

* - مايكل ريفاتير: أستاذ بجامعة كولومبيا في نيويورك، مختص في الدراسات الأسلوبية الحديثة منذ الخمسينات.

² - عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص: 20.

³ - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، دمشق، ص: 320.

2- التناص في النقد العربي الحديث:

تعددت دلالات هذا المصطلح، كما تعددت مفاهيمه في الدراسات النقدية العربية المعاصرة لاعتماده على الحقلين السيميائي والتفكيكي، قصد إزاحة القناع عن جملة التفاعلات النصية التي تشكل لحمة نص ما وملاحقة انفتاحاته وانغلاقاته على ثقافات الغير، وهذا ما زاد في فعالية هذا الإجراء في حقل الدراسات التطبيقية لدى الدارسين العرب، فأخذ عدة مفاهيم من خلال الترجمات المختلفة الأصل للكلمة الفرنسية "Intertextualité" ومنها التناص، التناصية، النصوصية، التداخل النصي، النص الغائب، الإحلال والإزاحة والمقابلة.

يعتقد أن "محمد بنيس" هو أول من استخدم هذا المصطلح النقدي العربي، ويفضل تسميته "التداخل النصي" ⁽¹⁾، ويعني تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة، والنص الغائب هو الذي تعيد النصوص الحاضرة كتابة وقراءة من خلال عملية القراءة والتأويل للنصوص المراد تلقيها، وكما أطلق عليه "محمد بنيس" مصطلحا جديدا آخر هو "النص الغائب" الذي يدل على أن النص يعتمد على قوانين وعلاقات تربطه بالنصوص الأخرى فيقول: >>لأن ترجمة المصطلح تخضع قبل كل شيء لشبكة من العلاقات في لغة الانطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول، وعلائق دلالية وصرفية وتركيبية<< ⁽²⁾.

أما في كتابه "حادثة السؤال" وظف مصطلحا آخر هو "هجرة النص" والذي قسمه إلى قسمين: النص المهاجر والنص المهاجر إليه، وهما يمثلان النص الحاضر والنص الغائب، واعتبر هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد ⁽³⁾.

¹ - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص: 182.

² - المرجع نفسه، ص: 183.

³ - محمد بنيس: حادثة السؤال، المركزي الثقافي العربي، الرباط، المغرب، د. ط، د. ت، ص: 96-97.

أما "سعيد يقطين" فيستعمل "التفاعل النصي" مرادفا لمصطلح "التتاص" فيرى أن >>عملية التفاعل النصي من الأمور الضرورية في الإنتاج النصي، إذ لا يمكن أن يتأسس كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص<< (1)، أي أن النص لا يتحدد معالمه الكبرى أو نوعه إلا من خلال العلاقة التي تربطه مع غيره من النصوص، ويفرق بين مصطلحين وهما:

1- التفاعل النصي الخاص:

يبدو حين يقيم النص علاقة مع آخر محدد، تبرز هذه العلاقة على صعيد الجنس والنوع والنمط معا، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد والقصيدة برمتها.

2- التفاعل النصي العام:

يبرز حين يحاور النص نصوص أخرى عدة ومختلفة على صعيد الجنس والنوع والنمط، وجاءت تسميته بالعام، لأننا ننظر في تحديده من جهات عدة ومستويات متعددة وآثار نصوص عديدة وغير محددة وغير مشتركة جنسا ونوعا ونمطا(2).

بناء على هذه التعاريف نلاحظ أن "محمد بنيس" و"سعيد يقطين" في شرحهما للمصطلح ووضعهما تقنيات محددة له، قد تأثرا بالناقد الفرنسي "جيرار جينيت" الذي وضع تطبيقات محددة نبدأ بالتعالي النصي (Trense-cendance) الذي يمثل هروب النص من ذاته بحثا عن نص آخر.

¹ - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الرباط، ط1، 1992، ص: 278.

² - المرجع نفسه، ص: 17-18.

أما "محمد مفتاح" فيذهب إلى رأي آخر في التناص، فهو عنده تعالق "الدخول العلاقة" نصوص مع نصوص حدث بكيفيات مختلفة⁽¹⁾، واستخلص مقومات التناص من مختلف المعارف السائدة وهي:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عذابات وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها يقصد مناقشة خصائصها ودلالاتها ويهدف تعضيدها⁽²⁾
- نظرا لأهمية التناص في الدراسات النقدية العربية والغربية فإن "محمد مفتاح" يرى بأنه >بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهم<>⁽³⁾.
- إذن: فالتناص يمثل عملية تشرب نص من نصوص أخرى، ففي فضاءه تتقاطع أقوال عدة مأخوذة من نصوص أخرى.

وقد استبدل "عبد العزيز حمودة" مصطلح التناص بمصطلح آخر "البينصية" فيرى أن: >النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، لكنه كيان مفتوح، وحش أسطوري في حالة تكون مستمر، يحمل آثار (Traces) نصوص سابق<<⁽⁴⁾، فالنص منفتح على باقي النصوص ويكون بالضرورة يحمل شذرات تدل على سابقه.

أما "عبد الله الغدامي" فيسمي التناص بالنصوص المتداخلة، لذلك يرى >التناص بالنصوص المتداخلة التي شغف بها الناقد المعاصر، وهي لا تعني أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه

¹ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص: 125.

² - المرجع نفسه، ص: 121.

³ - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص: 125.

⁴ - عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس، 2001، ص: 145.

ليس سوى آلة لتفريغ النصوص، والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق⁽¹⁾، والتناص هو قدرة الكلمة على التحرر من السابقة والتعبير بكل حرية في النص الحاضر.

أما "صلاح فضل" فقد أخذ مفهوم التناص عن "غريماص" في كون النص: >>ليس مجرد نصوص سابقة أو متزامنة معه، بل كون النظم الإشارية في النص تحمل بين طياته وإعادة بناء نماذج أو تناصات أخرى خارج النص الأول، فالنص لا يملك أباً واحداً ولا جذراً واحداً بل هو نسق من الجذور⁽²⁾.

إذن: التناص ينحدر من آباء مختلفين، ويحمل بين ثناياه نماذج لنصوص أخرى، والكاتب يضمن نصه بمجموعة من النصوص التي لا يصرح بها مباشرة بل تظهر من خلال تعدد القراءات.

عرف "عبد المالك مرتاض" التناص قائلاً: >>إن التناص كما يبرهن على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه من تبادل التأثير بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر العربي قد عرفها معرفة معمقة تحت شكل السرقات الأدبية⁽³⁾.

من خلال هذا الموقف يطابق "عبد المالك مرتاض" بين "التناص" و"السرقات الأدبية"، وفي موقف آخر يعرف التناص بقوله: >>ليس التناص في تصورنا إلا في حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق، فقراءة النصوص السابقة في تصور السيميائيين، وحفظ النصوص ونسيانها في تصور "ابن خلدون" هما أساس فكرة التناصية، التي تلازم كل مبدع

¹ - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريعية، دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993، ص: 316.

² - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1996، ص: 307.

³ - عبد المالك مرتاض: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج1، مج1، 1991، ص: 91.

مهما كان شأنه، فالمخزون من النصوص المقروءة أو المحفوظة المنسية من قبل هو الذي يتحكم غالبا في صفة النص المكتوب⁽¹⁾.

فالتناص إذن ممارسة تبرز لنا قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى إنتاجه لنص جديد، وعلى حد قول "سعيد يقطين": > فخارج التناص يبدو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك⁽²⁾، ومما سبق يتضح لنا أن الحركة النقدية التي قامت بدراسة "التناص" ترى أنه لا يمكن فهم النص المقروء دون الرجوع إلى جملة من النصوص السابقة عليه، والتي ساهمت في تشكيله، وخلق بنياته، > لأن ما نكتب من نصوص إنما هي أبناء وحفيدات لنصوص أخرى سابقة عليه⁽³⁾.

إن النصوص المتناصّة تعاد كتابتها وفق نمط سياقي جديد يجعل القديم والحديث في حلقة تواصلية، وهنا يظهر دور القارئ حاسما في استحضار النص الغائب واكتشافه داخل النص الحاضر، وإبراز العلاقة الخفية التي تربط بينهما.

أما "محمد الزغبى" فقد عرف التناص بأنه > يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكار أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تتدمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي لتشكل نصا جديدا واضحا متكامل⁽⁴⁾.

نجد "جابر عصفور" قد وضع مصطلح التناص في الملحق الذي كتبه لترجمة كتاب "عصر البنيوية" قائلا: > يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص فيؤكد مفهوم عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص، وذلك على أساس مبدأ مؤداه: أن كل نص

¹ - عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص: 92.

² - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، ص: 10.

³ - جمال مباركى: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافي الجزائري، 2002، ص: 64.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 43.

يتضمن وفرة من النصوص مغايرة يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتحدد بها على مستويات مختلفة⁽¹⁾.

إن المتأمل في النظريات النقدية الغربية يدرك أثر التفاعل بينها وبين غيرها ولا سيما العربية، وهو تفاعل أخذ ينكشف في النصف الثاني من القرن العشرين، إثر حركة فكرية أيقظت الهمم...، وقد تركت نظرية التناص البناء اللغوي وإشاراته للمتلقي، وهذا ما سبق له العرب تلك النظرية الغربية ومارسوا التنظير والتطبيق معا، ولكنهم لم يقعوا على مصطلح التناص ونظائره، وهذا يدل على أن الثقافة تنتقل بين الأمم وتتفاعل في نفوس المبدعين، ولأنها ليست حكرا على شخص دون آخر، فهي تتلاقح لتزداد ثراء وتتنوع لتزداد تكاملا.

فهم التناص في مرحلة من مراحل تطور البحث فيه على أنه مجرد تقاطع لعدد من النصوص والأساليب داخل نص واحد، أو أنه إرجاع النص إلى مصادره الثقافية القديمة أو المعاصرة⁽²⁾.

تأسيسا على ما تم فالنص الأدبي لا يأتي من العدم، بل يقوم على قاعدة يستند عليها ليبنى كيانه الجديد، واستدعاء النص السابق بالنسبة للرواية الجديدة متكا تراثي معرفي وجمالي يحقق مهد النمو والانطلاق ثم التجاوز، فالمعول عليه في التراث هو مادته الجوهرية الثابتة عبر التاريخ والتي تبعث في النص الجديد روح الأصالة، وأما عملية التجاوز التي تحدث على مستوى آليات الكتابة الروائية الجديدة فهي إضفاء لطابع المخالفة بعد الائتلاف لأجل أن يعبر النص اللاحق عن واقعه وظروف إنتاجه وما ذلك إلا انعكاس لقدرة المبدع على قراءة التراث واستدعاء ما يمكن أن يناسب الإبداع الجديد فاستمرار النوع الأدبي الموروث وتفاعله مع النص الجديد يؤكد أن هذا التفاعل النصي أو التعالق أو ما يصطلح عليه بـ "التناص" قد أخذ "بعدا سكونيا يتمثل في كون العلاقات النصية حافظت على البنيات الكبرى للنص، ومارست نوعا معينا مع العلاقة مع

¹ - حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 100 - 101.

² - حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة - تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص: 26.

النصوص السابقة الشيء الذي يجعل قوانين التحول ساكنة وشبه ثابتة، وعلى العكس من ذلك نجد التتاص في حال التقطع يأخذ بعدا حركيا ونقيضا للبنيات الكبرى للنص السابق، فيتأسس النص الجديد من خلال علاقة خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق من النص السابق⁽¹⁾.

وعلى هذا المستوى يكشف لنا "سعيد يقطين" شكلين أساسيين يجسدان العلاقة التي تربط النص الروائي العربي المعاصر والأشكال التراثية السردية، أولهما >>الانطلاق من نص سردي قديم كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته... وأما الثاني فيتم بالانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النصي يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية) وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص⁽²⁾.

في ضوء هذه الرؤية الجديدة التي تمتعت بها الرواية دون نظيراتها من الأجناس الأدبية الأخرى يتضح بأن هذا الجنس الأدبي قد استوعب الموروث بلغته وأدواته بطريقة خاصة يحدث على مستواها التواشج والتجاوز معا لتصبح الرواية- بعدها- كتابة على كتابة، تحمل تنويعات نقدية تتماشى ومستجدات الإبداع الروائي الجديد.

ولهذا اعتبرت الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا والتي انطلقت إلى الوجود منذ أزيد من خمسين سنة من الإبداعات التي وعت الموروث وأبدت قدراتها على احتواء نصوصه وتحويلها إلى عالم جديد حتى تتناسب ومستجداته.

فقد كان العود إلى الموروث من الحلول التي ارتأها بعض الروائيين في نصوصهم الإبداعية الباحثة عن الأصالة لا لغرض اجترار الماضي ومحاكاة إبداعاته، وإنما لغرض تثبيت الهوية والانطلاق من جديد نحو العالمية بالتعبير عن آلام الشعوب وآمالها، بالتفاعل مع التراث >>لا يمكن أن يكون إلا منتجا إلا إذا كان يتفاعل تفاعلا إيجابيا مع واقعة أي الواقع الذاتي الذي لايزال

¹ - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردية، ص: 18.

² - المرجع نفسه، ص: 05.

يتفاعل مع التراث باعتباره امتدادا ثقافيا وروحيا، ومع الواقع العام أي العصر الذي تنتج فيه متفاعلات نصية جديدة ومستمرة^{<<(1)}.

أما على مستوى الخطاب الروائي المستلهم للموروث، فيتم فيه الاستحواذ على المادة الحكائية التراثية وعرضها بالاعتماد على مبدئي المعارضة والتحويل، فبعد أن يتلبس النص الجديد بالمقومات الجمالية التي يتمتع بها النص القديم، يقوم المبدع بعرض أسلوب جديد يمحور فيه ما كان قد استحوذ عليه، ولما كانت المتفاعلات النصية غير منسجمة من حيث طبيعتها أو محتواها، >> فالنص الروائي كان يفوز ما هو إيجابي منها، فيدعمه ويدافع عنه، ويمارس النقد على مالا يتمشى وطبيعة النص الجديد فيقدمه عن طريق المعارضة أو السخرية أو التحويل^{<<(2)}.

وتحديد معنى الأسلوب الذي يختاره المبدع في نصه الذي تفاعل مع النص السردي الموروث يقودنا إلى الحديث عن الصيغة في السرد الأدبي عموما والسرد الروائي على وجه الخصوص، فالصيغ تحدد بمجموع الطرائق السردية التي يعتمدها الروائي لنقل الواقعي إلى تخيلي، وصيغ السرد على حد قول "تودوروف" (todorov) تتعلق بالكيفية التي تعرض بها القصة في الرواية قبل السارد.

يتم نقل القصة في الخطاب باعتماد صيغتين أساسيتين تتمثلان في "العرض" و"السرد"، فالخطاب تشكيل إبداعى يراوح بين النقل الحرفي للأقوال وبين التجاوز الجمالي التخيلي لكل ما هو واقعي ضمن مجال العرض، ويختص السرد بتعاقب الأحداث وتتالي الحكي السردي مجردا من الحوار والمشاهد التعليقية، ويتفاعل العرض والسرد تتفرع صيغ خطابية أخرى يتميز بعضها عن بعض من حيث طبيعتها وعلاقاتها ببعضها، ويتحدد دورها وشكلها في الخطاب الروائي بحسب المتطلبات الدلالية للرواية واحتياجاتها الجمالية، فأحداث الرواية- تبعا لعملية التفاعل تلك- وبمساعدة التنوع الزمني (استذكار - استشراف) تعمل على تحطيم مبدأ أحادية الصيغة، فيتعدد

¹ - سعيد يقطين: المرجع السابق، ص: 230.

² - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2001، ص: 125.

كلام الراوي ويتنوع خطابه بين المباشر وغير المباشر وتنشأ صيغ مختلفة من حيث تعاقبها وتركيبها وحضورها، لتشكل بنيات خطابية.

تحدثها الشخصيات والزمان والأحداث مما قد يعطي مجالا للنص الروائي حتى يتسع لمعطيات النص السردى بمميزاته الجمالية وأشكاله ونماذجه المتعددة.

وفق هذا التصور الثنائي الذي يجمع الخطاب الروائي ومتفاعلاته النصية مع الأشكال السردية التراثية السابقة له والتميزة بطابعها الدلالي والنوعي، نستطيع القول أن اقتراب النص الجديد بالنص القديم هو عملية إرثية أفادت الرواية من الطابع العام الذي يميز النصوص السردية قديما وحديثا وهو صفة القصصية والسردية باعتبار الرواية جنسا أدبيا سرديا، كما أفادتها بمجموع الصيغ الخطابية التي تتمتع بها النصوص السابقة كبنىات حققت نوعية جمالية تدعم القيم الجمالية داخل النص الجديد، وهي ما تعلق ببنية السرد والعرض على حد السواء (بنية الشخصيات، الأحداث، الزمان، المكان...بالإضافة إلى البنية اللغوية والإشارية)، دون أن ننسى دلالات الخطاب الموروث عبر الزمن التاريخي والتي استطاع النص القديم من خلاله الولوج إلى الزمن الحديث المقرون بزمن الخطاب الروائي الجديد لأجل التعبير عنه أو انتقاده... مما أكسب النص الجديد أبعادا دلالية أيديولوجية ، تاريخية واجتماعية خاصة.

وعلى ضوء ما سبق ستأتي هذه الدراسة المتعلقة بالتفاعل النصي بين الرواية والأشكال السردية الموروثة حول الإطار العام الذي سيقف فيه روايات "عزالدين جلاوي" بتوظيف أنواع مختلفة من النصوص السردية التراثية حسب ما يتلاءم والتجربة الروائية الجديدة المنتجة تحت ظروف معينة ارتبطت بالواقع المعاش ومتطلبات الحياة المعاصرة، كما سينحصر البحث في التفاعل بين النصوص على نظرية "التتاص" (Intertextualité) كمفهوم عام تجلت من خلاله تلك الأشكال السردية الموروثة في النص المدروس.

3- مظاهر التعلق النصي في الخطاب الروائي عند "جلاوي" (تجليات الأشكال التراثية السردية):

أ- مفهوم التراث الشعبي:

تختلف وتتعدد الآراء حول تحديد مفهوم التراث الشعبي لحدثة عهده كموضوع ينشد الطريق إلى احتلال مكانته ضمن العلوم الإنسانية الأخرى التي سبقته، وكموضوع ومادة للدراسة والبحث في الوقت ذاته.

لذلك صادف الدارسون الكثير من الصعوبات في إيجاد تعريف شامل ومحدد للتراث الشعبي، خاصة أنه يتضمن معنيين مختلفين سواء تعلق الأمر بموضوع هذا العلم، أو تعلق بمجموع القواعد المنهجية التي تحكمه باعتباره فنا من فنون المعرفة الإنسانية⁽¹⁾.

والتراث الشعبي بهذا يشغل كلا من دارسي علم الاجتماع وعلم النفس، والأنثروبولوجيا... فكل منا يهتم بجانب من جوانب التراث الشعبي الذي تعددت تسمياته كذلك فنجد: الفولكلور، والفلكلور، والحياة الشعبية، والتراث الشفاهي.

فالتراث الشعبي وفق ما وضعه الدارسون العرب هو الموروث الشعبي بتعاقب الأجيال، من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرائف الاتصال بين الأفراد والجماعات والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة، والتي يبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية⁽²⁾.

هذا التعريف يشير إلى المواد التي يشتمل عليها الأدب الشعبي، فيشمل كل ما تتوارثه الأمة عبر الأجيال من سلوك وعادات وأقوال، فهو يركز على الجانب المروي والمدون وبذلك يحقق

¹ - د/ أحمد بن النعمان: سيمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1988، ص: 313.

² - بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1986، ص: 15.

استمرارية الأدب الشعبي عبر الجانبين السابقين، والتراث الشعبي بناء على ما سبق هو >>الثقافة سواء الفكرية أو المادية التي يتوارثها الناس عبر الأجيال<< (1).

وبهذا يكتسب التراث الشعبي صفة البقاء والاستمرار، وفي هذا يقول "أحمد زياد محبك": >>وإن كلمة فولكلور الإنجليزي استعملها أول مرة "وليم طوماس" سنة 1864م، لا تعني ما يعنيه مصطلح الشعبي وإنما تعني في اللغة حكمة الشعب أو المعرفة الشعبية وهي الاصطلاح الناتج الشعبي كله، وقد اقترحت في اللغة العربية المصطلحات البديلة من مصطلح التراث الشعبي مثل الموروثات والمرددات الشعبية والفنون الشعبية والشعبيات، ولكن لم تحظ هذه المصطلحات البديلة من القبول والانتشار مثلما حظي به مصطلح التراث الشعبي، ولدعم مصطلح التراث الشعبي وتأكيد وحدته في الأقطار العربية يبدو أنه لا القبول به ولكن لا بد أيضا من تأكيد أن معناه يجب ألا يقتصر على الناتج الشعبي وإنما يجب أي يشمل كله قديمه وحديثه<< (2).

فمصطلح التراث الشعبي مصطلح عربي استعمله العرب لكن فظلوا عليه مصطلح "فولكلور" الذي يخص بكل ما هو قديم ويدل على التراث الشعبي الذي هو حسيطة نشاطات المجتمع وأداة تعبر عن مشاعره، إنه يعبر عن الضمير الجمعي العام، وهو غير مقيد بالانتساب لأحد، ولذلك نجده حافلا بالسخریات اللاذعة والنكت النابية، ولعل الشعوب تجد في التراث الشعبي موضوعا مهما يحوي مكنوناتها، وعليها فالأدب الشعبي هو: >>الفلكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب وعلى ذلك هو يتضمن الألعاب الجماعية، أو الرقصات الجماعية، ولكن ينسحب على كثير من الأشكال التي تستخدم الكلمة المنطوقة، كالأقوال المأثورة واللغات والتوريات الشعبية جنبا إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات والأمثال والألغاز<< (3).

¹ - حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح - دراسة تطبيقية في مسرح ونوس، مشق، 2000، ص: 149.

² - أحمد زياد محبك: حكايات شعبية - قصص - منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، 1999، ص: 16 - 17.

³ - مرسى أحمد علي: مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة، القاهرة، طر، 1981، ص: 114.

وتوجد تعاريف عديدة للفلكلور قدمها لنا معجم الفلكلور (Standard dictionary-of folklore) من بينها "مامي هارمون" >> بأنه يشمل كل المعلومات والمهارات والمفاهيم التي يكتسبها الفرد بشكل حتمي نتيجة لتأثير البيئة التي نشأ فيها، حيث لا يسعى الفرد إلى اكتساب هذه الأشياء سعياً مقصوداً، (كالسعي إلى التعلم مثلاً)، ولكنه يتشبع بها، وهو لا يخترعها عن عمد ولكن تنشأ بشكل طبيعي، دونما تكلف أو افتعال.

إننا نقبل هذه المعلومات والمفاهيم والمهارات ونستخدمها ونغيرها ونوصلها إلى غيرنا، أو ننساها دون أية قوة متعسفة من عقول فردية قد تدفعنا إلى ذلك وقد يحدث أن يكون هناك جهود مقصودة لمحاربتها أو لإحيائها أو الإبقاء عليها، لكن هذه وتلك دخيلة على طبيعتها وماهيتها >> (1) يوضح تعريف "هارمون" بأن كل المعتقدات الشعبية تكتسب بطرق متعددة عن طريق المشاهدة أو التدوين نتوصل إلى الآخرين.

أما "أرثر تايلور" يعرف بدوره الفلكلور قائلاً بأنه: >>المادة التي تنتقل من جيل إلى جيل آخر، سواء عن طريق الكلمة المنطوقة أو العادة أو الممارسة، وأنه بذلك قد يكون في شكل حكايات أو أغان أو ألغاز أو أمثال شعبية أو أية مواد أخرى يعبر عنها بالكلمات أو في شكل أدوات أو معتقدات أو رموز أو أعمال تقليدية... فكل هذه المواد تعتبر من وجهة نظره فلكلور >> (2).

ويضيف "تايلور" تعريفاً آخر فيرى أن: >>الفلكلور يتكون من المواد التي تنتقل تقليدياً من جيل إلى آخر، دون اسناد - يعتقد به - إلى مبدع أو مؤلف معين >> (3).

فما سبق يؤكد بأن التراث هو الفلكلور المرتبط بثقافة الشعوب ونتاجها، ينتقل عبر الأفراد والجماعة والشعوب دون حاجة التعلم إليه.

¹ - مرسى أحمد علي: المرجع السابق، ص: 60.

² - المرجع نفسه، ص: 65 - 66.

³ - المرجع نفسه، ص: 66.

ومن الدارسين من وضع تعريف للفلكلور فـ "جون مينس" يقول: >> هو الحصيـلة الكاملة للعادات والتقاليد والمعتقدات القديمة السابقة التي عاشت بين الطبقات الغير متعلمة في المجتمعات المتحضرة، واستمرت إلى وقتنا هذا<< (1).

أما "تشارلس فرانسيس بوتر" فيعرفه قائلا: >> أنه حفرية ترفض أن تموت<< (2).

ويتفق التعريفين السابقين في أن الفلكلور رواسب قديمة وبقايا حية انتقلت عبر الأجيال وترسخت بفعل الزمن وبناء على ما سبق نتساءل: ماذا يضم الفلكلور بعيدا عن تلك الرواسب؟.

هذا ما أتاح لنا معرفة آراء نقاد آخرين تركز على زوايا أخرى مختلفة منها ما قاله "فتيودور جاسر": >> بأن الفلكلور هو ذلك الجزء من الثقافة الذي يحتفظ به عن وعي أو غير وعي في المعتقدات والممارسات، والعادات والأساطير والحكايات، وكذلك في الفنون والحرف التي تعبر عن طباع الجماعة وعبقريتها لا عن طباع الفرد وعبقريته<< (3).

أما "جاميسون ريموند دولي" فإنه >> يعد الفلكلور فرع من (الأنثروبولوجيا الثقافية) ومن ثم يتكون عنده من الأساطير والحكايات الشعبية - بأنواعها المختلفة- والتقاليد المأثورة والخزعات (أو المعتقدات الشعبية) والديانات والطقوس والعادات والرقصات الشعبية...

وهذه الأشكال كلها - في رأيه- نتاج الخيال الإنساني، وتظهر بوضوح، كما يتضح تأثيرها عندما تمر الجماعة بأزمة شديدة، وعندئذ يكون الفلكلور دليلا مباشرا ذا أهمية كبيرة، على طبيعة الإنسان عندما يعرف خوفه أو طموحه، أو عندما يعبر عن الأمان الذي أضناه البحث عنه<< (4).

إذا كان "جانيسون" يعتبر الفلكلور فرعا من فروع الأنثروبولوجيا الثقافية فإن الأنثروبولوجيين يعرفونه على أنه أدب شعبي ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية وهذا ما يؤكد "وليام باسكوم"

¹ - المرجع السابق، ص: 66 - 67.

² - المرجع نفسه، ص: 67.

³ - المرجع نفسه، ص: 69.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 80.

بتعريفه القائل: >> الفلكلور مجموعة الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها والأمثال والألغاز والشعر الشعبي، وغير ذلك من أشكال التعبير الفني التي تعتمد على الكلمة المنطوقة<< (1).

فالتعريف السابق يؤكد على أن الفلكلور هو كل فن قيل مشافهة أو تدوينا.

من خلال ما سبق نجد اختلافا وتعددا سبق وأن ذكرناه شمل الحديث عن الفلكلور الذي اهتم به مختلف الباحثين والدارسين وكانوا في كل مرة يسلطون الضوء على جانب دون الآخر، فنجد مثل الأنثروبولوجيين يعتبرونه كل الأشكال الأدبية الشائعة الانتشار على اختلاف مستويات الناس وطبقاتهم، أما دارسي الثقافات الأوروبية فهو يشمل كل تلك العادات والتقاليد، في حين الأمريكيين يتضمن عندهم مختلف المظاهر الأدبية والفكرية للثقافة، فهو يشمل الأساطير والحكايات والأغاني وغيرها شرط عدم تدوينها.

ورغم هذا الاختلاف والتعدد غلا أن هناك ما هو متفق عليه في مفهوم الفلكلور أورده "أحمد مرسى" حاول فيه الجمع بكل المواد الفولكلورية قائل: >>الفلكلور هو الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التي يعبر بها الشعب عن نفسه، سواء استخدم الكلمة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة<< (2).

¹ - المرجع السابق، ص: 71.

² - المرجع نفسه، ص: 108.

* - مصطلح معرب عن الانجليزية، الكلمة رائجة في معظم اللغات العالمية، وهي مركبة من مقطعين، "فولك" بمعنى الشعب أو الناس، و"لور" تعني الحكمة أو المعرفة، ظهر هذا المصطلح على يد الانجليزي "وليم جونس توماس" ويشمل هذا العلم دراسة التقاليد والعقائد والعادات والأساطير والأغاني، والآداب الشعبية.

ومن التعريفات أيضا هو >> إن الفلكلور* يطلق على التراث الروحي للشعب خاصة التراث الشفهي<<(1)، منهم من يطلق عليه الطقس (Rite) >> وهي عبارة تعني عادات وتقاليد مجتمع معين كما تعني كل أنواع الاحتفالات التي تستدعي معتقدات تكون خارج الإطار التجريبي<<(2).

بعد كل التعاريف السابقة نجد أن الموروث الشعبي العربي كغيره من الموروثات الشعبية الأخرى يتناقل شفاهاً، وعبر قنوات متعددة وغير مرئية ولا مرصودة في المراحل الأولى للثقافة الشعبية المتوارثة، إذ أن هذا الموروث يشكل المكون الأول للعقل الإنساني في كل بيئة، يرسم ويرصد ردود الفعل العقلية والوجدانية التي صدرت عن الإنسان أثناء ممارسات البدائية الأولى للحياة في بيئته وما يحيط بها من ظروف جغرافية، سواء ما يتعلق بالمناخ أو بالأرض أو الحيوان... ومن هنا نصل إلى اقتراح تعريف للتراث الشعبي وهو في حد ذاته رؤية من زوايا أخرى للواقع >>فالتراث الشعبي يشمل كل الموروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات والاحتفال بالمناسبات التي تبدو من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية التاريخية، تتحول إلى رموز سيميولوجية تعبر تعبيراً دالاً عن الحدث بوعي مضموني عميق<<(3).

فمصطلح "التراث الشعبي" مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي المعاصر... وهو بهذا يضم البقايا الأسطورية، الفولكلور العربي في البيئات العربية على اختلاف لغته بالفصحى أو بالعامية... ويضم أيضاً الأدب الشعبي:

¹ - الجوهري محمد: علم الفولكلور - دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعارف، القاهرة، ج1، ط1، 1978، ص:33

² - نور الدين طرابلسي: الدين والطقوس والتغيرات، تر: وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص: 34.

³ - حلمي بدير: أثر الدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2003، ص: 15.

المدون والشفاهي، ما هو تراث منقول عبر المكان والزمان والذي أبدعه الضمير الشعبي، أو العطاء الجمعي... (1).

وعليه نصل إلى تحديد عناصر التراث الشعبي الكثيرة لكن معظمها تدرج في أربعة مجموعات اتفق عليها الباحثون:

1- المعتقدات الشعبية.

2- العادات والتقاليد الشعبية.

3- الثقافة المادية والفنون الشعبية.

4- الأدب الشعبي.

ب- موضوعات التراث الشعبي:

1- المعتقدات والمعارف الشعبية:

وتتميز المعتقدات الشعبية ببعض الخصائص التي تميزها عن باقي الأنواع الأخرى (فاللغة الشعبية) تتطوق وتكتب، وتتطلب شريكا ليتم معه الحديث، ومجتمعاً يتفق على رموز هذه اللغة، وهذه المعتقدات خبيئة في صدور الناس، تختمر في صدور أصحابها وهي منتشرة بين جميع الشرائح الاجتماعية (الريف، المدينة، المثقف، الجاهل)، ومن خصائص المعتقدات الشعبية التي تحمل بصمة شعب معين، كما أن المعتقدات الشعبية لا تنتسب إلى مرحلة تاريخية معينة⁽²⁾. أما عن تصنيف المعتقدات الشعبية العربية، يمكن أن تذكر منها: الأولياء، السحر، الأحلام، النظرة إلى العالم، الكائنات فوق الطبيعي، الطب الشرعي.

¹ - فاروق خور شيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992، ص: 12.

² - حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص: 152.

وقد ازدهر هذا النمط من القصص في الجزائر وارتبط خاصة بالطرق الصوفية⁽¹⁾، وهي قصص تحكي أولياء الله الصالحين ومما روي قصة >>سيدي عبد القادر والسبتي بن عباس والشيخ بو مهدي والشيخ عيسى قرروا في أحد الأيام أن يخرجوا في مغامرة تقودهم لمساندة أحد ما، فأبى جميع سكان القرية استضافتهم إلا عجوز كفيفة فقيرة تعيش مع ابنتها، فطلب منها سيدي عبد القادر أن تأتي بحفنة الشعير التي عندها، وأن تحضر الرحي، ثم فرش ثوبه تحتها، وشرعت ابنتها في العمل، فتضاعفت كمية الشعير. ثم أمر المرأة بذبح العنزة الوحيدة التي تملكها، وعندما حضر الطعام طلب منها سيدي عبد القادر أن تستدعي جميع سكان القرية ففعلت، وكفى الطعام للجميع. وعند المغادرة قرر الشيوخ الأربعة أن يقدم كل منهم خدمة للعجوز، فرد الشيخ بو مهدي بصرها ووهبها الشيخ عيسى قطعانا من الغنم، وبنى لها الشيخ السبتي بيتا قواعده من الذهب الخالص، وأرجع لها سيدي عبد القادر ابنها الوحيد الذي جندته فرنسا في صفوفها⁽²⁾. نجد من خلال القصة الواردة واقع التفكير الشعبي المعاش من طرف هؤلاء الشيوخ ومدى اتقانهم الإيمان وبعض الألاعيب السحرية، فشاع الاعتقاد من طرف الشعب بأن الولي هو الذي يمنح ويمنع فوضعوا القرابين مقابل الاستجابة لطلباتهم أو نجد حتى من يتبرك بهم ولا زالت هذه الظواهر موجودة في جزائرنّا.

2- العادات الشعبية:

تعد العادة ظاهرة من ظواهر الحياة الاجتماعية والإنسانية، ولذلك حظيت باهتمام واسع في الدراسات الفولكلورية، وهي حقيقة من حقائق الوجود الاجتماعي، وهي في كل مجتمع تؤدي الكثير من الوظائف المهمة عند الشعوب، إنها ظاهرة تاريخية ومعاصرة في آن واحد.

¹ - عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة معسكر - دراسة ميدانية- المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص:70.

² - المرجع نفسه، ص: 112 - 113.

لا يمكن فهم العادات الشعبية فهما كاملا إلا إذا نظرنا إليها بوصفها تعبيراً عن واقع اجتماعي وإنساني وانعكاساً لروح الشعوب والأمم، ولعل مراسيم الولادة والزواج والأعياد والمناسبات والعلاقات الأسرية كلها تتدرج ضمن العادات والتقاليد الشعبية.

ويروي الباحثون في المأثورات أن العادات هي الجانب السلوكي من الفلكلور في مقابل الأدب وفنون التشكيل وغيرها، باعتبارها الجانب الفكري أو الفني، وإن كانوا لا يرون الفصل بين الجانبين، لأن ذلك سيؤدي إلى غموض في فهم الفلكلور باعتباره ظاهرة متكاملة. فالعادات والتقاليد ظاهرة أساسية من ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية وهي >> حقيقة أصلية من حقائق الوجود الاجتماعي وتصادفها في كل مجتمع تؤدي الكثير من الوظائف الاجتماعية الهامة، عند الشعوب البدائية كما عند الشعوب المتقدمة، ونصنف العادات الشعبية البدائية إلى ثلاثة أقسام هي (ميلاد، وزواج، ووفاة) ثم الأعياد والمناسبات المرتبطة بدوره العام ثم الفرد في المجتمع المحلي⁽¹⁾.

وبالإشارة إلى كل ما سبق ففي الولادة كانت هناك عادة تقام أولاً للصغار بعد الولادة ووضع القيم بالتمني لأبنائهم بالثقافة والذكاء وهي عادة قديمة منتشرة إضافة إلى ما يقام في اليوم السابع من احتفال وفرحة العائلة بقيام وليمة مراسيم الختان والفال.

3- الفنون الشعبية:

تتجلى أهمية الفنون الشعبية في قدرتها على الكشف والتجلي، وفهم تراث الجماعات المنعزلة والهامشية، وعند هذه الجماعات تكون الفنون تعبيراً عن روح للجماعة، وعن الذوق والقيم الجمالية الشعبية، وتشمل على الموضوعات التالية: الرقص والألعاب الشعبية، الموسيقى الشعبية، فنون التشكيل الشعبي. فبرزت في المسرح من خلال العروض التي تقام به مثل عروض الحيوانات المختلفة والمخلوقات الخرافية يتقمص أشكالها وأزياءها أشخاص ليرمزوا إليها من خلال تقديم

¹ - إبراهيم أبو طالب: الموروثات الشعبية القصصية في الرواية اليمنية، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، ط1، 2004، ص:46.

القصص الخرافية والغيبية ونجد جذورها في صفة (سيف بن ذي يزن) و(الجازية) وسميت منطقة في الجزائر بناء عليها وغيرها من القصص الشعبي والخرافات والأساطير >> كان الكثير من هذه العروض يقدم مصحوبا بالرقص الجماعي بين الرجال والنساء، وتمثل بعض الحكايات مصحوبة بمشاهد راقصة مثل الراعي والراعية<< (1).

كما توجد احتفالات موسمية تقام بطقوس وعروض مختلفة تكون فنية عن طريق نصوص مكتوبة وحركات مدروسة يوضع آلات موسيقية، سيوف، خناجر، لباس خاص لتمثيل المشهد (أزياء) وللبنات كذلك وسائلهن في تمثيل المشاهد المختلفة في حفلات الأعراس وغيرها.

4- الأدب الشعبي:

يعتبر مصطلح الأدب الشعبي مصطلحا حديثا ينقسم إلى شقين اثنين هما (الأدب) و(الشعبي) أما الأول فورد في لسان العرب: >> الأدب: الذي يتأدب من الناس سمي أدبا لأنه يأدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن القبائح<< (2).

أما اصطلاحا فجاء في (مقدمة ابن خلدون) قوله: >>...ثم إنهم إذا أرادوا حد هذا الفن قالوا الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين، وهي: أدب الكاتب لابن قتيبة، كتاب الكامل للمبرد وكتاب البيان للجاحظ، والنوادر لأبي علي القالي البغدادي<< (3)

وفي معجم د (أجد العلوم): عرف بقول القنوجي >>أعلم أن المقصود من علم الأدب عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجابة في فني المنظوم والمنثور على الأخذ من كل علم بطرف يريدون من علوم اللسان أو العلوم الشرعية من حيث متنوعها فقط، وهي القرآن والحديث إذ لا مدخل ليغير ذلك من العلوم في كلام العرب إلا ما ذهب إليه المتأخرون عند تكلفهم بصناعة البديع من الثورية

¹ - سعيد عولقي: سبعون عاما من المسرح في اليمن، دائرة التأليف والنشر، وزارة الثقافة والسياحة، اليمن، ط1، 1986، ص:27-28.

² - ابن منظور: لسان العرب، ج1، دار مصادر، بيروت، لبنان، 1975، ص:206.

³ - ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: د. علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، مصر، ط2، 1387هـ/1967م، ص 553.

في أشعارهم وترسلهم بالاصطلاحات العلمية، فاحتاج صاحب هذا الفن حينئذ إلى معرفة اصطلاحات العلوم ليكون قائماً على فهمها. وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم أن أساليب العرب العرباء ومناحي الأدباء القدماء فيجمعون لذلك من حفظ كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة من شعر عال الطبقة وسجع متساو في الإجادة ومسائل من اللغة والنحو ماثلة أثناء ذلك يستقرئ منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية مع ذكر بعض أيام العرب...»⁽¹⁾

ويمكن القول إن كلمة (أدب) شهدت تطوراً دلالياً من العصر الجاهلي إلى المعاصر، حملت هذه الكلمة (الأدب) في العصرين: الجاهلي وصدر الإسلام معنى: التهذيب الخلقي فالتأديب يعني تقويم الخلق وتحسينه، ومن يتصف بهذه الصفة نقول بهذه الصفة عنه (مؤدب). ويرى (شوقي ضيف) أن دلالة الكلمة قد انتقلت من المعنى الحسي إلى المعنى الذهني.⁽²⁾

أما المصطلح الثاني وهو (الشعبي) فيستعمل للدلالة على المعنى الاجتماعي أو الحضاري، وسنعرض مجموعة من الآراء التي تدل على هذا المصطلح منها:

(الأن دندس) يقول أن الشعب هو >> مجموعة من الناس تشترك في عامل واحد مشترك على الأقل، وليس من المهم في هذه الحالة ما إذا كان هذا العامل الذي يربطها عامل مشترك، أو مهنة مشتركة أو دين واحد ولكن المهم أن يكون أفراد المجموعة مرتبطين مع بعضهم البعض بقدر من التقاليد والموروثات التي يعتبرونها خاصة بهم، وتتيح لهم أن تكون لهم حياة شعبية مشتركة»⁽³⁾.

أما (نبيلة إبراهيم) فإنها انطلقت من عبارة (الأدب الشعبي) أو (التراث الشعبي) >> فإن نكون على وعي تام بأننا نعني نتاج جماعة بعينها وليس الشعب بأسره»⁽⁴⁾

¹ - القنوجي: أبجد العلوم الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، تح: عبد الجبار زكار، ج1، دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان، 1978م، ص: 348.

² - ينظر شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط24، مصر، ص: 08.

³ - أحمد علي مرسى: مقدمة في الفولكلور، ص 161.

⁴ - نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، ط3، دت، ص: 09.

في ذات السياق نجد (أحمد مرسى) يقول: >> ينبغي أن نشير هنا إلى أن تميز الجماعات المختلفة، سواء سمينها شعبا أو جماعة شعبية، لا يعني تستقل تماما بنفسها عن غيرها من الجماعات التي تكون المجتمع الكبير، بل أنها مع بعضها في عناصر كثيرة أثمرها التفاعل المستمر والتأثير والتأثر المتبادل بينها جميعا بحيث يبدو ذلك كله منصهرا في ثقافة شعبية واحدة متأنسة<< (1)

أما (محمد المرزوقي) في كتابه الموسوم بـ (الأدب الشعبي) فيحرقه بقوله: >> إن الشعبي هو ذلك الأدب الذي استعار له الشرقيون من أوروبا كلمة فولكلور على خلاف صحة إطلاق هذه الكلمة على ما نسميه بالأدب الشعبي بالضبط<< (2)، أضاف قائلا: >> بالنسبة إلينا نحن العرب يتمثل الأدب الشعبي عندنا في هذه الأغاني التي تردد في المواسم والأفراح والأفراح، وفي المثل السائر، وفي اللغز، وفي هذه النداءات المسجوعة والمنظومة على السلع وغيرها، وفي النكتة النادرة، وفي الأساطير التي تقصها العجائز، وفي القصة الطويلة كألف ليلة وليلة، وفي السير كسيرة بني هلال، وفي التمثيليات التقليدية،... إلخ<< (3).

نستنتج من مجمل التعريفات السابقة أن الأدب الشعبي يتطلب:

- * عنصر الجماعة والسلوك المشترك تبعا لحيز جغرافي أو اجتماعي معين.
- * التداول الشفوي.
- * التوارث عبر الأجيال.
- * اللغة المشتركة بين جميع أفراد الشعب، وهي تلك المتحررة من قيود الإعراب والمعجم.
- لذلك يمكننا القول أن الأدب الشعبي أهم مواضيع التراث الشعبي، باعتبار أن القول والكلمة المسموعة أو المكتوبة، تشغل الحيز الأكبر من مواد التراث الشعبي، ولهذا عد الأدب الشعبي

¹ - محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، 1998، ص: 13.

² - المرجع نفسه، ص: 14

³ - المرجع نفسه، ص: 14.

>> وجه من وجوه التراث الشعبي الذي يستغرق مظاهر الحياة الشعبية قديمها ومستقبلها، وهو أبقاها على الزمن << (1).

تحاول دراسات الأدب الشعبي التعبير عن ارتباطه بجذور إنسانية، أما موضوعاته فهي كثيرة يندرج ضمنها التعريف الآتي لمفهوم الأدب وخصائصه >> الأدب الشعبي هو العبارات والجميل والأمثال والأشعار والخطب والقصص والأساطير التي تنعكس في ضمير الشعب وقلبه وعقله انعكاسا مطبوعا لا مصنوعا، يدخل في هذا التعريف الحكايات والأمثال والتعليقات والأشعار والقصص حتى الخيالي منها << (2).

ومن أنواع الأدب الشعبي: الحكايات الشعبية، الحكاية الخرافية، الأسطورة، المثل، اللغز، النكتة. ولأن الأسطورة Myth أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية، و>> الأسطورة هي الأحاديث التي تفتقر إلى النظام. وهي جمع الجمع للسطر الذي كتبه الأولون من الأباطيل والأحاديث العجيبة، وستر تسطيرا تعني أنه ألف وأتى بالأساطير. والأسطورة هي الأقوال المزخرفة المنمقة (3)<<، والأسطورة وجه من أوجه الواقع الثقافي، وهي كيان ممعن في التعقيد، وهي قصة ما تربطه بالواقع في أولياته، أبطالها كائنات خارقة يستمر ذكرها عبر العصور، ويتم استحضارها لمقارنة الواقع بمضامينها وقياسا.

والأسطورة من وضع الجماعة، فالفرد وحده لا يضعها، بل هي نتيجة لتأملات الجماعة وخيالاتها، وقد عرّف (عبد الحميد يونس) الأسطورة بقوله: >> أنها تتركز حول تصور الواقع، وإن كان تصورا خارقا أو تقترب دائما بالطوقس التي تمثلها، وإذا أردنا أن نحدد مجالا للأسطورة فإننا نشير إلى أنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعي، وآليات المعرفة فهي تنزع إلى تفسيرها إلى التشخيص،

¹ - حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص: 153.

² - المرجع نفسه، ص 154.

³ - http : // www.welatame.net

والتمثيل والتجسيم وتتأى بجانبها عن التعليل والتحليل وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع، وقد تستوعب تشكيل المادة وهي عند الإنسان البدائي عقيدة لها طقوسها فتطور الأسطورة لعوامل تغيير المجتمع¹.

أما "ما لينوفسكي" فيقول عن الأسطورة >تنشأ بدافع حضاري، ولكن هذا لا يعني أن نهمل جانبها الفني، فالأسطورة تحتوي على بذور ملمحة المستقبل وبذور القصة والمسرحية، لقد استخدمت الأسطورة أروع استخدام من رجال الفن والسحر².

ومن بين الحكايات الشعبية الموجودة بالجزائر والتي تعكس التصور الشعبي على بساطته وسذاجته وتجسد المعتقد الديني الراسخ في ذهنية الشعب بشكل طريق ومن أمثلة ذلك:

أسطورة حمّام المسخوطين: شاع الاعتقاد القالمي أن المعالم الأثرية لهذا الحمّام تمثل أشخاصا ممسوخين كانوا قد حضروا في الماض حفل زفاف أقامه الأخ ليدخل بأخته وانطلقت المراسيم. لكن قدرته - عز وجل - وحكمته مسختهم حجارة وصخورا بقيت شاهدة عليهم إلى يومنا هذا.

هكذا تعددت موضوعات الأدب الشعبي في المجتمع العربي، أدب الطبقات لشعبية تسهم في إنتاجه وتشكيله ذاكرة جمعية ووجدان جماعي، وهو خلاصة جماعية عبر الأجيال متتالية تتداول مشافهة في الأفراح والأحزان مما جعله يتمتع باستمرار انفتاحه على العصور التي تتلاحق فتعطره بميسم زمنها وتطبعه بآثارها.

توظيف التراث الشعبي في روايات "عز الدين جلاوي":

"عز الدين جلاوي" واحد من أهم الروائيين الجزائريين الذين اهتموا بالتراث في إطار بحثهم عن إمكانية جديدة للسرد الروائي إضافة إلى انفتاحه عن التراث السردى والثقافى العربى الإسلامى، وذلك وفق منظور جديد يجعل روافد التراث المستدعاة في خدمة الرؤية الناعمة للعمل

¹ - أحمد صقر: توظيف التراث في المسرح العربى، ص: 94.

² - المرجع السابق، ص: 11.

الروائي، ومن الروافد التي اعتمدها الروائي في أعماله أشكالاً تعبيرية سعت إلى كسر زعزعة الانتظارات المكرسة إلى تراث الشعب وإبراز عناصر القوة المطمورة فيه من خلال تشييد بناءات فنية جديدة نلمس فيها حكي عن الموروث وعن المتخيل للناشئ وذاكرة مستعادة من تاريخ المكان وفعل الإنسان، ومن هذه الروافد تشير إلى قصص الأنبياء، الانفتاح عن القرآن، المثل، كتب الأخبار والعجائب، الشعر، المسرح، حكايات ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، الخرافة، الفانتاستيك، القدسي وغيرها.

فإذا كانت الرواية بناء فنياً مخصوصاً بالحكي في بنائه السردى (بحدث وشخصيات وتشكلات، فضاء وزمن وأمكنة)، وإذا كانت الثقافة الشعبية مجموع العناصر والمظاهر التي تداولتها المجتمعات وجعلتها جانباً من ثقافتها اليومية، وفي الوقت نفسه تعبيراً لغوياً واحتقالياً عن ذاتها الجماعية، فإننا نقصد باشتغال الثقافة الشعبية في الرواية المغربية حضور مجموع عناصر ومظاهر هذه الثقافة في المتخيل الحكائي بما يعكس العلاقة بالتراث الشعبي في اعتباره تعبيراً عن الهوية والارتباط بالمجتمع وسجلاته الثقافية والتعبيرية في بناء فني مخصوص. ولقد أُنعت هذه الرؤية بالفعل في عدد من روايات المغاربة حيث حضرت الثقافة الشعبية بمكوناتها التعبيرية والفنية، وعكست من ثم صلة الكتاب بالذاكرة وبالتاريخ وبالزمن الذي يعيشون .

ونجد أن الروائي الجزائري "عز الدين جلاوي" ولع بالتراث الشعبي، ووظفه توظيفاً واعياً فأخذ به شكلاً ومضموناً، استثمر لغة القرآن الكريم بشكل لافت في الرواية ومن ذلك استلهم الأسلوب القرآني وفق تحويلات أسلوبية للنص مع خلق مقاصد جديدة وكذا استعار القصص القرآني في اتجاه التعبير عن الفساد السياسي والاجتماعي الذي يعم المدينة، ومن ثم فإن القصة الثرية بالنماذج الفاعلة تعتبر جزءاً من الوجدان الشعبي للقارئ حتى ولو ضمت في أقدس كتاب.

كما استطاع أن ينقلنا إلى عالم خيالي نشعر من خلاله أننا نعيش في عالم "ألف ليلة" بخوارقه وعجائبه الذي ينجلي وراءه زماننا الحاضر بكل معتقداته وصراعاته وتناقضاته التي مزجها وعالم القرآن الكريم، واستوحى من خلال كتاب "كليلة ودمنة" المجاز الإليغوري لهذا الكتاب الأساسي في

الثقافة العربية وسعى في اتجاه توظيف رمزية الحوار: أما الخرافية كذلك لها دور كبير من خلال العالم التخيلي تكشف عنه مكبوت الشعب عبر نظم حكايات مكبوتة وحبكات متوازية، والفانتاستيك ميزة فنية أدبية تعارض كل ما هو عادي ويوحي شحنها بطابع جديد يصفه "شلوفسكي" في هذه العبارات قائلاً: >> فالأشياء لدى الشعراء تنتفض خالعة أسماءها القديمة محملة معنى إضافياً إلى جانب الاسم الجديد، إن الشاعر يستعمل الصورة والمجازات، لصياغة التشبيهات، فهو يدعو النار مثل وردة حمراء... هكذا يحقق الشاعر تنقلاً دلالياً إذ يخرج المفهوم من المتواليات التي كان يوجد بها ثم يحمله بمساعدة كلمات أخرى (...). متواليات مختلفة، إننا نشعر بالجديد عندما يوضع الشيء في متواليات جديدة، والكلمة الجديدة تتلبس الشيء مثل كساء جديد.⁽¹⁾

وما يرمي إليه هذا القول هو القول الذي يحدثه القاص في اللغة: إذ يجد القارئ نفسه أمام لغة متمردة على المعايير الكتابية المعروفة، لغة مشوشة لذهنية القارئ وتوقعاته إذ ينتقل عبر الهزل للتعبير عن ثورة المبدع، وغضبه من الممارسات السلبية المتكررة في الواقع.

أما مظاهر القدسي فتتجلى في توظيف الاعتقاد بقيمة البركة ومعرفة الغيب من خلال أجواء ما يسمى "الزردة" حضرة "الولي الصالح" والسحر والتعاويذ والطقوس واللغة الملغزة المؤمنة بالقوة السحرية للكلمات.

ويمكن ضمن هذا المنحى رصد بعض تجليات التراث الشعبي في الرواية من خلال استثمارها لصيغ فنية وأنماط ثقافية زاخرة بالرموز والخيالات المنتقدة والساخرة.

1- الحكاية الشعبية:

تعتبر الحكاية الشعبية من أكثر أشكال الأدب الشعبي غنى وعطاء ما أكسبها الأولى اتساع أبعادها وتعدد مواضيعها، أما ما منحها الثانية اختلاف جوانبها، فاعتبرت نافذة بانورامية تطل على الحياة اليومية بما فيها.

¹ - توما شفسكي: نظرية الأغراض ضمن نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشرين المغربيين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1965، ص: 75.

فعدت الحكاية الشعبية والأسطورة من المواضيع التي نالت خطوة من قبل الباحثين، فبدلوا جهدهم في جمعها والتعرف على ملامحها لتكوين فكرة معينة تعبر عن حقيقة هذا الشعب أو تلك الأمة، والحكاية الشعبية أصدق شاهد على قدرة إبداع شعب من الشعوب وحيوية الشعب في الخلق والابتكار، إذ تؤكد على أن مبدع الأدب الشعبي هو الجمهور وكل شخصية في الحكاية نموذج معين لفئة معينة من الناس ورمز معين لنماذج متحركة في المجتمع وكل حادثة في الحكاية نموذج لحوادث ووقائع في هذا المجتمع أو ذاك، ولعل مقولة "بوشكين" أمير شعراء روسيا "يا لروعة ! >> أن كل أسطورة تشكل ملحمة قائمة بذاتها هي أطرف ما يقال عن الأساطير والحكايات إذ أن كل أسطورة أو حكاية هي ملحمة متكاملة تحوي الجانب التاريخي في وصف وقفة معينة تشمل كل زمان ومكان وتحدد مع هذا الواقع حال شعب بعينه⁽¹⁾، وكما تشير (غراء حسين مهنا) في كتابها (أدب الحكاية الشعبية) في تعريف (الحكاية الشعبية) >> أنها العنصر الأساسي في التعبير الشفهي لثقافة ما، وهي تقدم عددا من الصفات التي ترتبط بهيكل المجتمع الذي تعيش فيه في فترة معينة من حياته ولذا فهي جديرة باهتمام كل من يشتغل في الأدب المقارن⁽²⁾، وكما يفيد (موسي الصباغي) في كتابه (القصص الشعبي العربي) في كتب التراث في تعريف الحكاية >> لفظ (حكاية) أنها جنس فرعي من أجناس التعبير القصصي الشعبي⁽³⁾ وكما عرفها (كمال الدين حسن) في كتابه (التراث الشعبي): >> هي أحد أشكال التعبير الجماعية التي عبرت بها الشعوب عن واقعها وأحلامها⁽⁴⁾،

أما أحمد شهاب في كتابه الحكايات الشعبية فقد قال: >> مكنت الحكاية الإنسان من التحليق في أجواء رحبة وآفاق بعيدة من الواقع الحافل بالبؤس والتعاسة والقسوة والظلم والفساد الاجتماعي

¹ - أحمد علي الهمذاني: الفلكلور اليمني، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، اليمن، 2004، ص: 59.

² - غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشعبية: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، الإسكندرية، ط1، 1997، ص: 05.

³ - موسي الصباغ: القصص العربي في كتب التراث، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، د ط، 2006، ص: 59.

⁴ - كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، تقديم: مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1413هـ، 1993م، ص: 76.

والسياسي نحو الرخاء والسعادة والأمن والطمأنينة والمتع واللذات التي ينشدها ويعجز عن الوصول إليها وتحققها في واقعه البائس التعس⁽¹⁾ .

يتضح من هذا القول أن الحكاية تحقق الحلم أو الخيال الذي يحكيها الحاكي في المجتمع الذي يخيم عليه السعادة والرفاهية والرخاء والنعيم وكل القيم الإنسانية الفاضلة والمثلى.

ومن المعروف أن الحكاية الشعبية منها خرافية ودينية واجتماعية قريبة من الواقع وخيالية لرسم واقع خيالي يحكم به الفرد ويسعى إلى تحقيقه كالأحلام، وتراثنا العربي غني بهذه الحكايات وتختلف من مجتمع إلى آخر ولكن نجد بعض الشبه من ناحية الموضوع والهدف من الهدف الحكاية "ألف ليلة وليلة" التي استلهم منها "عز الدين جلاوي" في روايته "سرادق الحلم والفجيرة" قائلاً في خاتمة الكتاب التي وردت على غير عاداتها في بداية الرواية.

والمثير للغربة أن تبدأ بخاتمة بعد الفاتحة مباشرة، وهذا لا يدل على النهاية بقدر ما توحى بالبداية المغربية للروائي الجزائري "عز الدين جلاوي" والتي تشير بهذه الغربة إلى كسر مقاييس الشكل التقليدي للكتابة الروائية، أي: تقديم ما حقه التأخير وتأخير ما حقه التقديم، هذا المنحى البلاغي الذي لجأ إليه الروائي متيقناً نزوعه نحو شكل جديد للكتابة وهو التجريب الذي أراد من خلاله إعادة توجيه السرد وتعميق دلالاته وهذا في حد ذاته مسار مقلوب باتجاه أحداث ما يرويّه فهو في خاتمته² وما زالت الأجيال المتعاقبة تبحث عن قيمة الجودة حيث رست السفينة...

لكنهم لم يعثروا عليها أبداً رغم كثرة الفرق الأثرية المتخصصة من أرقى جامعات العالم.

ومازال الرواة والباحثون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي ألت إليها المدينة المومس ولم يصلوا إلى نتيجة بعد.

هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟

¹ - محمد أحمد شهاب: الحكايات الشعبية اليمنية، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1980، ص: 15.

هل نجا شاهد هذه الاحداث ومن كان معه في السفينة عباب البحر وبقيت المدينة المومس كما هي.

ربما... ولكن أين ذهب الشاهد والشيخ المجذوب والهدهد وسانان الرمح؟

وهل وجد الشاهد حبيبته نون التي قضى عمره يبحث عنها؟

غير أن الملك شهريار أذاع تيقنا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات.. إن كيدهن لعظيم⁽¹⁾

فهذا البناء الدائري للمحكي الذي بدا من النهاية عمل على كسر إيقاع الزمن وتغيير أفق توقع القارئ الغائب التركيز المشوش الذهن لهذه اللاتقابلات.

لكن هذا لا ينفي الوظيفة التشويقية التي خلقها الروائي وجعلها تمتد على عدة احتمالات، كل يتخيلها بحسب معتقداته وأيديولوجياته ويدخلها إلى عالمه ليصبح فاعلا فيها وكأنه مشارك في أحداثها، وهذا ما سعى إليه الروائي من خلال تكسير خطية السرد.

وفي السطر الأخير من النهاية يحيلنا الروائي إلى عالم "ألف ليلة وليلة" ليسطر طريقه بالملك شهريار وشهرزاد.

فما زال هذا النص "ألف ليلة وليلة" يلهم مخيلة الروائيين العرب وشحن همتهم لإبداع يتنافس معه، وقد تعددت طرائق الروائيين في توظيفه، فبعضهم وظفها بشكل كلي، وبعضهم الآخر ضمنها حكاية من حكاياته، وقد يحيل الآخرون إلى شخوصها ومغزاها، والغرض من إقحام هذه الشخصيات من التاريخ في النص الجديد هو لتأكيد حقيقة وجودها، أو قصد إضفاء الصبغة الواقعية للأسطورة وإيهام القارئ أو السامع بأن ما ورد فيها من أحداث ووقائع قد وقع فعلا وليس من نسيج الخيال.

¹ - عز الدين جلاوي: سرائق الحلم والفجيرة (رواية)، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1999، ص: 07.

فقد ارتبطت هذه الأساطير بأحداث حية رافقت مسيرة الإنسان وشكلت إنجازاته أو انكساراته في هذه المسيرة، هي من الأبيات القوية التي جعلت الروائيين يقبلون على توظيفها في رواياتهم وأعمالهم الأدبية، ولعل تأثير الليالي كان سببا مباشرا يستهوي الكتاب إما تقليدا أو محاكاة بفضل مادتها السردية والمضمونية.

لذلك يمكن استغلالها من وجهين شكلا ومضمونا، وكذا من خلال أسلوبها الخيالي السحري والجو الخرافي الأسطوري.

ليستثمر "عز الدين جلاوي" في ذات الخاتمة النص القرآني، لا لاستعادته وتكراره بل الانتقال به إلى أبعاد دلالية أخرى مرتبطة بالواقع المأزوم عبر الخيال الذي >> لا تنحصر فعاليته في مجرد الاستعادة الآلية لمدرجات حسية ترتبط بزمان ومكان بعينه، بل تمتد فاعليته إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فيعيد تشكيل المدرجات ويبني عليها عالما متميزا في جدته وتركيبه<< (1).

وما يلاحظ حضوره بشكل لافت منحه قوة أسلوبية وبلاغية سواء كان استدعاء القصص (كقصص الطوفان وسفينة سيدنا نوح) أو اقتباس اللغة القرآنية في الوصف والتشخيص.

وما أثار انتباهنا هو قدرة الكاتب على كسر الحدود بين اللغات (بين اللغة اليومية واللغة القرآنية)، فلا توضع الآيات بين مزدوجتين، والهدف من ذلك استراتيجية تمكن من تداخل الرواية مع أجناس أخرى، هذا ما سنتعرض له في نماذج أخرى، زادت النص، رونقا وجمالا ورمزا، وأحيانا أخرى تقحم في النص فتتحرف به إلى منطقة اللاتأويل، ويشوب النص الالتباس معجميا ودلاليا.

وقد لجأ كذلك إلى توظيف رمزية الحيوان كوسيلة نقدية خفية للشخص المقصود وفي ذلك إحالة إلى مبدع "كليلة ودمنة" التي استمد منها هذه الشخصيات. أما "الشيخ المجذوب" فهو إحالة إلى البركة.

¹ - حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص: 183.

بالنص المذكور السابق للروائي "عز الدين جلاوي" وهو عبارة عن خاتمة الكتاب استطعنا الولوج إلى عوالم الرواية بكل منحنياتها وزواياها، والغرض في عمقها، محاولين إعادة تشكيل وعي جديد منبثق من ذهن القارئ من "أفعال الفهم والإدراك، تنتج الموضوع المدرك، وتنتج في الوقت نفسه فاعل الإدراك"،⁽¹⁾ الذي راهن عليه النص بحيث >>فهمت القراءة على هذا النحو، فإنها تحدث بحق تعميق الوعي الذاتي الذي ينمو خلال عملية القراءة<<⁽²⁾ .

بهذا أثبت الروائي قدرته في استحضار النصوص الغائبة وتذويبها بعضها داخل بعض للحصول على نص حاضر يتناص مع الكثير من النصوص الذائبة فيه والمتفاعلة معه، من عبارات خطية إلى عبارات قرآنية فأقوال مأثورة إلى أخرى من ألف ليلة وليلة ثم كليلة ودمنة وقصص الأنبياء، وهدفه من ذلك تعميق وترميز السرد من خلال إحلال دلالات عميقة في جسد النص، وجعل الرواية أفقا لتقاطع ملفوظات متباينة بأسلوب مفعم بالسخرية والتهكم هو أصلح ما يكون لتعرية واقعنا المضحك... المبكي الذي يعج بالتناقضات والمفارقات. التي عدت أهم سيمة تميز ملامح حياتنا الثقافية والاجتماعية والسياسية.

هذه الرواية القائمة على شعرية مضادة هدفها نقض موثيق السرد وقلب بعض أعرافه وقوانينه اللازمة بشكل يؤدي إلى ابتعاث شعرية مضادة، تهجس بتجريب أشكال وموضوعات ووضعيات سردية جديدة، لم تؤسس علاقة محاكاة تامة، كما لم تعد اجترار الأنساق السردية بل تجاوزت الانفلات من تقاليد السرد الموروثة وهذا ما يدل عليه هذا المقطع:

ثنى عطفه.. جمع دموعه من بين ثنايا التراب في خيط من عسجد قلدها جيده عقدا لؤلئيا...
تأملني بحيرة المفارق.. سبحت في عينيه بحيرتين غامضتين.. تركني ومضى.. فر من أمامي

¹ - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2001، ص: 216.

² - روبرت هولب: نظرية التلقي - مقدمة نقدية - ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000، ص: 145.

كأنه حمر مستنفرة فرت من قسورة ... اعترتني قشعريرة رهيبة اصطك لها شعر رأسي فجلست
القرفصاء ..أتأمله وهو يغيب بعيدا بعيدا عني.

.. ويا صفصافتي يا زيتونتي... يا شفاف النور... يا ساقية... جدولا فضيا.. ويا مهرة برية
بيضاء تعشقين التمرد ..تعشقين الكبرياء

... ويا.. حمامة ..حمامة بيضاء لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء.

... إليك أهرع كطفل صغير أقرعته الذئاب.

... ضميني إلى حضنك...هددني بجفون عينيك.. ضميني إلى القلب الملهب

... دعيني أكن قطرة حمراء تعدو متوهجة جذلي في شرايينك.

... خفقة حبل في فؤادك.. سهيلا في كبريائك.

.. ذوبي فيك.

... هأنذا أستجيدك يا ..ضميني إليك

...عطريني من وجنتيك....من سنا شفتيك

...أغمسيني في القلب...اللب...العمق...الجوهر

...امنحيني الحياة>> (1) .

يتضح من المقطع السابق أن القارئ لهذا النص يتوغل في عالم شعري، اكتسبت فيه اللغة تميزا،
وتنوعا كبيرا وثرى في خطاباتها، وانفتاحا على روافد عدة جمعت أصنافا من المفردات والرموز
والمعاني، وذلك باستثمار اللغات المتعددة، حيث جمع بين لغة القرآن الكريم، ولغة المتصوفة،

¹ - عز الدين جلاوي: سرائق الحلم والفجيرة، ص: 59-92.

ولغة التراث العربي الحكائي، ولغة الرمز والأسطورة، ولغة الكرامات، وأيضا تداخلت فيها اللغة العادية باللغة المجازية، وأيضا استثمار لغة المسرح والشعر وغير ذلك.

يقوم السارد بإحداث تجانس نغمي لكلمات اللغة في جرسها وعدد حروفها وترتيب أصواتها وهذا يشكل ما يسمى بالتواتر عند "جيرار جينيت" أحد أشكال العلاقات الزمنية التي تنظم شرعية زمن الخطاب واللافت في هذه الرواية أن الكاتب قد نوع في توظيف لغة القرآن الكريم، حيث تارة يوظف الآية القرآنية دون تغيير كبير بحيث تحافظ على تركيبها المتعارف عليها، ومن ذلك ما جاء في هذه المقاطع:

>> وقالوا إن القمر عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها، فلما تم له ذلك راودها عن نفسه، أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم وفرّ فأمسكت به فقَدّت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها، قال: إن قَدّت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين، وإن قَدّت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين<< (1)، فاستحضر النص القرآني >> الذي أسهم بوصفه عنصرا رافدا في تشكيل الفضاء اللغوي للرواية، نظرا لما تتوفر عليه لغته من فصاحة وبلاغة وقدرة على الخلق والتصوير<< (2)، حيث استحضر قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، ليبنى دلالة جديدة، حيث يسند فعل المراودة إلى المدينة الموصوفة بالشبقية والعهر والمجون، أي إحالة إلى دلالة الانحلال الخلقي الذي تفشى في المجتمع.

كذلك هذا الاستدعاء القرآني: >> وأذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق... عميق... من تحت الأرضة... من عمق البالوعات... من طمي المبوالة البوالة... من تشققات الجدران الخربة... وتكأكأوا عليه كبة... وحملته جماعة فوق الأكتاف وما كاد يعلو فوق

¹ - المصدر السابق، ص: 54.

² - جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السادس، جانفي 2010، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص- ص: 2- 3.

فوق حتى تدثر الجميع صمتا ونصبوا آذانهم سمعا... إنصاتا... طاعة... كأنهم في حضرة إله جبار... قهار... دمار... مكار... (1).

واستحضاره كنص أصيل يعد نصا محوريا في الثقافة العربية، باعتبار أن الحضارة العربية الإسلامية هي حضارة النص، على حد تعبير "نصر حامد أبو زيد". فلا مفر للكاتب باللغة العربية من أن يناصص من القرآن الكريم، بقصد منه أو دون قصد، ذلك لأنها لغة شحنتها القرآن الكريم بالدلالات، التي تحيل دائما إلى هذا النص.

وقصد إثبات قوة حضور التراث الشعبي الذي يتناص والقصص القرآني بطريقة التناص المزدوج من خلال ألسنة الحيوان ودعوة إلى العودة للطبيعة التي فطر عليها، فقد حمل القيم السلبية التي أثبتتها الروائي للحيوان بقراءة استعارية تتطلب قراءة تتجاوز المعنى السطحي للكلمات إلى معنى الباطني، أو إلى الدلالة التي تكسب اللغة معان جديدة خاضعة لاختيارات صاحب النص واستعمالاته الخاصة للغة.

هذه الرواية والتي تتقاطع إلى حد كبير مع كتاب "كليلة ودمنة" للجاحظ هذا الكتاب الذي يحتوي على تفاصيل تتصل بواجبات "الراعي والرعية" ولما يجب على كل إنسان أن يتصف به من أخلاق ومناقب كالصدق في القول وغير ذلك من تعاليم أخلاقية، وأنه وضع على >"ألسن البهائم والوحوش والطير" كي تصير هذه التعاليم سهلة وعذبة (2)، والهدف من ذلك نقد النظام السياسي والاجتماعي أما الهدف الثاني هو تقويم الأخلاق. والمساعي ذاتها استخدمت من قبل الروائي مشحونة بنص القرآن الكريم كنص محوري يشحن اللغة بشحنات دلالية متفاوتة تتقاطع، بمقاصد الكاتب على أن حضور النصوص الأخرى تبقى تأثيثا للسرد وتكثيفا له على المستوى الدلالي بما يخدم المنحى العام لموضوع الرواية.

¹ - عز الدين جلاوي: سراق الحلم والفجيرة، ص: 13.

² - روزلين ليلي قريشي، القصة الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 2009، ص: 212.

وأثناء حديثه عن الأسطورة التي أثبتتها الرواية تسجل الصراع الذي يختصر في ثنائية الحلم والفجيرة، وتتولد عنها العديد من الثنائيات الضدية (الخير ≠ الشر، الأمن ≠ الخوف، القبح ≠ الجمال، النور ≠ الظلام) فالفجيرة مرتبطة بالواقع المأساوي المتأزم الذي آلت إليه المدينة قائلاً في "الخطبة العصماء":

لم أكن أقدر على المشي إلا متعرجاً... ملتوياً... مترنحاً... قافزاً.

هنا وهناك ... كانت الفضلات تملأ الشارع أقصد التجويف...

الذراع... الإصبع... وكانت روائح النتانة تتعرش داخل خيشومي مستعرضة عضلاتها... تختار مهطعة كل إحساس لدي...

وصلت إلى مقهانا... مقهاهم بصعوبة شديدة وأنا أحاول أن أمحو كل ما علق بذاكرتي من صور... كوابيس غير مصورة حبيبتني نون.

عند المدخل اعترضت المدينة طريقي في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها... شكوتها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنياتها المفضلة.

دفعتها عني بعيداً ودلفت على عجل استطلع الصخب الذي كان يملأ التجويف من الداخل وقد تعالى الدخان وشكل غواشي كثيفة غطت السقف كله، ومن خلاله راحت بعض العناكب تتأرجح في خيوطها مادة رقابها تشهد الحدث التاريخي العظيم.

لقد قرر الجميع تشكيل أحزاب سياسية لينتقلوا بذلك إلى الحياة الديمقراطية تأسيساً بالأمم المتحضرة. كان الجميع سكونا إلا من همهمات... ورميمات... ودمدمات... وزمزمات... تزفر غيظاً... دخانا.

خمسة أحزاب كبرى تشكلت حتى الآن وست مئة أخرى في فلك يسبحون... تابعين فما هم إلا تبع...

لا أقصد قوم تبع باليمن وقيلهم سيف بن ذي يزن وإنما هم تابعة محدثون... حدثيون ظهوروا الآن في مدينتي.

وكان الغراب على أس أكبر حزب في المقهى كلها سماه حزب الجماهير الديمقراطية الشعبيات... وبعده حزب الحزونات الشعبي... وحزب دودة الأرض للعدالة والمساواة وحزب... لست أدري لما لم تعد ذاكرتي قادرة على استيعاب كل هذه المعارف.

أنهى الغراب خطبته العصماء لقوله:

- ... يا... الأخدان... منقاري خلفكم، ومخاليبي أمامكم، وحذري محيط بكم، وليس لكم والله إلا بطني به تحتمون، وإليه تعودون، وحول كعبته تطوفون... إنه من الغراب، وأنه باسمي العظيم أن أتوني خانعين... خاضعين... تائبين... عابدين... باخعين... راكعين... ساجدين... وإنما أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها... إن للشيطان طيفا وإن للسلطان سيفاً... والله لو أمرت أحداكم أن يدخل من هذا البلعون (وفتح فاه) فدخل في غيره لأجزن رأسه⁽¹⁾

بهذا الطابع المفعم بالسخرية والتهكم قرر الروائي تعرية الواقع المضحك... المبكي... الذي يعج بالتناقضات والمفارقات التي غدت أهم سيمة تميز ملامح حياتنا الثقافية والاجتماعية والسياسية، وهذا المسلك الذي سلكه كثير من أعلام الرواية والمسرح والأعمال الدرامية بشكل عام، فقد طبعت السخرية أعمال "بن جونسون"، "برناردشو"، "ديكنز"، "الجاحظ"، "المعري"، محمد الماغوط، "زكريا تامر"، فالتهمك يصدر عن نفس ناقدة، يهدف إلى التهذيب والإصلاح والتقويم، يعتمد الإقناع وعدم الإيحاء بشكل مباشر.

بهذا يقدم الكاتب صورة المدينة التي امتص حيويتها الغراب فحولها إلى الصورة القبيحة التي رسمها منذ بدء الرواية (المدينة المومس) وبذلك فقد جاء الوصف لغرض فني، ولم يأت بشكل

¹ - عز الدين جلاوي: رواية سرادق الحلم والفجيرة، ص: 26 - 27 - 28 - 29.

اعتباطي وهو جعل الرواية تحمل شقين أو مرحلتين، مرحلة ما قبل المأساة وهي مرحلة الحلم ومرحلة المأساة وهي مرحلة الانهيار.

والرواية تحمل بناء رمزيا شبيه تماما بقصص "كليلة ودمنة" حيث جاءت شخصياتها على ألسنة الحيوانات والطيور، وهو ما يحمل الدارس على التساؤل عن الدوافع التي ألجأت الكاتب إلى هذه الطريقة الرمزية.

تأتي رغبة الفنان في اعتماد هذا الأسلوب ونقصد به الأنسنة: >> التي تسهم في خلق المناخ العام الذي يطمح أن يحققه، وليجعلها تتجاوز الإنسان ومشاعره وأفكاره كي تشاركه المعاناة والقهر والفرح في الحياة<< (1).

كما تتفجر ذات الرغبة من محاولة الفنان >> لهدم كل الصلات المألوفة، وكل المجاورات العادية بين الأشياء، والأفكار، وفي إنشاء مجاورات غير متوقعة، وصلات غير متوقعة " (2)، وبالتالي: أصبح من الضروري >> خلق مجاورات جديدة بين الأشياء والأفكار تتجاوز وطبيعتها الفعلية، ووضع الأشياء التي فصل وبوعدها بينها بشكل كاذب أحدهما قرب الآخر، والقرن بينهما، والمزاوجة، والفصل بين الأشياء التي قرب بينها بشكل كاذب، وعلى أساس هذه المجاورة الجديدة للأشياء يجب أن تتكشف لوحة جديدة للعالم مشبعة، بضرورة داخلية حقيقية<< (2).

ومحاولة منه تسليط الضوء على الأوضاع السياسية والاجتماعية ومشاهد الحياة العكرة التي تطبع أحوالنا وتحيط ببيئتنا ثم أن هذه السخرية تبعث على المرح والدعة إلى درجة أن القارئ لا يمل ولا يضجر وإن أعاد قراءة القصص مرات ومرات وهذا ما لا يكشف عن أصحابها بدقة، وإنما اعتمد الرمز فقط بلغة تهكمه تكشف عن أوجه الخلل التي تطبع الحياة في بيئة محددة وفق قرائن سردية تفهم عبر القراءة الواجبة تتقاسم فيها الأحداث شخوص مأسنة باعتبارها >>أروع القيم الجمالية في الفن، لأنها رؤية فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية،

¹ - مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، تر: دار الوفاء، الإسكندرية، د ط، 2002، ص: 08.

² - ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1990، ص: 119.

يضيف فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة، والحيوانات والطيور، والأشياء وظواهرها الطبيعية حين يشكلها تشكيلا إنسانيا، ويجعلها كأى إنسان تتحرك، وتحس، وتعبر، وتتعاطف، وتقسو، حسب الموقف الذي أنسنت لأجله⁽¹⁾.

وهذا ما أوجدنا أمام كتابة روائية تتحو إلى أسطورة الواقع، من خلال توظيف أسطورة أبطالها حيوانات سلبية (الغراب، النسور، فئران وثعالب، حلزونات، عناكب ودود، ...)

سماتها الاستبداد والتسلط وتردي الأوضاع وخلق حالة تعفن سياسي واجتماعي، فالاغتراب السياسي تجلى في شخصية الغراب هاته الشخصية المركزية منبوذة في الثقافة العربية الإسلامية، وترمز إلى الحكم الفاسد المستبد المتسلط، رمز الشؤم السياسي والتفسخ على مستوى الطبقة السياسية، وأما الأحزاب فما هي إلا تبع لأكبر حزب تسبح في فلكه تجثم على صدر المدينة تمتص خيراتها، يستعبد أهلها، تشير إلى غرابة وضياح سياسي حقيقي يبعث إحباطا وخيبة، ولعل الاستهزاء من صرح الديمقراطية الذي يتبناه الغراب ويكتشف عن تلك الغربة والخيبة السياسية السائدة في المدينة.

وبما أن اللغة من أهم مقومات أي نص لأي جنس أدبي سواء أكان أسطوري أو غير ذلك، فلغة القرآن الكريم كانت أهم مصدر من مصادر الكاتب في كتابته للرواية لأن >الاستناد على الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية في تحليل ظاهرة من الظواهر في النص بإمكانها أن تثري النص ، بإيحاءات جمالية ، ودلالات معنوية وفنية<>⁽²⁾.

وهذا التناص من التراث الديني جاء ليدل على حالة الانحراف الفكري والسياسي والاجتماعي السائد في المدينة المنحرفة ذاتها، فبقي الشاهد يعيش غربة المثقف الواعي الرافض غير القابل لهذا الوضع المتردي المزري الذي آلت إليه المدينة، راغب في تجاوزه، لكنه لا يجد آذانا صاغية

¹ - مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص: 08.

² - سعيد سلام: التناص التراثي - الرواية الجزائرية نموذجا، عالم الكتب الحديث، إريد، ط1، 2010، ص106.

تستمع إليه بهذا الانحطاط والخضوع والخنوع، قابلين الأوضاع المأساوية وهذا الضياع، فلم يجد الشاهد مفرا أو مآزرة في مواجهة استبداد الغزاة، هذا زاد من خيبته وإحساسه بالغربة والفشل.

فأصبحت هذه الشخصية تعيش بقيم مزيفة متجاوزة في هذا الزمن، لم تستطع التغيرات باعتبارها الوحيدة التي تؤمن بمثل هذه المبادئ هذا العجز ولّد معاناة وزاد هموما أصبح من الصعوبة تجاوزها.

هذه الصورة القاتمة التي عمل الروائي على تمثيلها للقارئ عن حقيقة الأوضاع الاجتماعية والسياسية وكيف يعيش المثقف بينها، عملت اللغة على توظيفها بدقة متغلغلة في دواخلها محلا ومبررا أفعالها من خلال الواقع ومسبباته جعلته يخلق شخصياته من خلال >>تحول الشخصية أمرا واردا ومحتملا<< (1) هو انعكاس لعالم الواقع من خلال وصف اللغة والحركة.

فهذه الشخصية حسب منهج "فلاديمير بروب" تتميز بعمق وانفتاح وانحراف، تتكلم بكامل عنفها وصخبها، ولحظة تنتهي من كلامها ومجمل أدوارها الوظيفة تبدي للقارئ وكأنها تهذي أو تحلم، وتحاول أن تفتت مخزون القارئ الفكري والأسطوري، فيعيد بناء هذه الشخصيات وفق لتضاريس جديدة، مليئة بالمتناقضات والانحرافات و "كل مخلوق يمثل لوحة من لوحات الله الخارقة، منها يكتسب الرحمان قيمته وكبرياهه، وكلما ألغي إنسان أو أهين ظلما شوهت لوحة متميزة" (2).

الأمر الذي يجعل فاعلية الشخصية في الخطاب تقوم على ما تقدمه من جهود لتفعيل مسار السرد جماليا ودلاليا، وسواء أكانت الشخصية ظاهرة، بوصفها أو باسمها أو ما يدل عليها، فهي تمثل إلى جانب اللغة والزمكان عنصر بنائيا من عناصر الرواية المهمة في النص، تأخذ القارئ عبر تلونها وحركتها، تخفيها وراء الضمائر (الشاهد) أو ظهورها بأوصافها الداخلية والخارجية (شخصية الغراب والمدينة المومس).

¹ - حسن يحرابي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص:241.

² - حميد لحميداني: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، د ت، ص: 51.

هكذا يجمع الروائي بين صورتين متناقضتين في الرواية صوت الشاهد وصوت الغراب وأتباعه فالأول حامل للنضال، يفضح الواقع، كاشف للحقيقة، عاجز عن التغيير أما الثاني يعتبر واجهة نفسية اجتماعية وحضارية تعكس نفسيات الأفراد، ومكانتهم الاجتماعية.

وقد رسمت اللغة عن طريق الوصف المشهد ووضعت الصورة واتخذت هذه التقنية كمطية لإغراء القارئ بأن تلك الشخصيات موجودة فعلا في الواقع، وهو حاضر يوجه لها الخطاب بشكل مباشر.

أما شخصية "سيف بن ذي يزن" هذه الشخصية الأسطورية التي أقحمها الروائي في نصه محاولة منه للإشارة إلى شخصية مهمة "ملك"، لأنها لا تؤدي الدور ذاته الذي تحكيه الأسطورة ومن بين النماذج الأسطورية الراسخة في المتخيل الشعبي حكاية "العجائز والقمر".

>>...وهي عن قول مقهانا الشعبية عن الدود اللدود عن الحلزونات أن عجائز المدينة اجتمعن يوما وحدهن وليست معهن المدينة وقررن أن يسقطن القمر في قصعة ملأها بماء، فكن بذلك أول من حاول الصعود إلى القمر من بين المخلوقات أقصد إنزال القمر بدل الصعود إليه لاقتصاد الجهد والوقت والمال الطائل.

واجتمعن العجائز عند بوابة المبولة البوالة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة و**باجوج** و**ماجوج** من كل حذب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون... وحشر كل ساحر عليم...

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء... حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها... شكوتها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيها المفضلة.

تأملت صفحة القمر المضيئة وهي تلوك علكتها... فرأت صورتها بشعة... مفزعة... مخيفة... مرعبة... مهلكة... قهقهت عاليا تنوح ثم قالت:

مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟؟

وأجابتها صفحة القمر صمتا... سخرية... هزءا... تكبرا... تعاليا... فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكنت عن الكلام المباح وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر.

وعملت العجائز على ذلك أياما وليالي ولم يستطعن إلا تسويد جزء منه... إن كيدهن لعظيم...

فلما أدركهن الهلال قلن حاشا لله ما هذا إلا ملك عظيم وأطلقنه ليعود حيث هو منذ ذلك الحين وهو يرى أسود الجانب من الوجه.

مرت الزوبعة بي غير عابئة وما كادت حتى التفتت حيرة وثنت عطفها فطافت بي سبعا ثم انتصبت كالوقاحة وصفعتني بلسانها انتهت حبيبتك نون... تبخرت... حملتها بيدي هاتين... ونفيتها في فج عميق يغلي به ياجوج وماجوج... ولقد علموني من السحر ما أفرق به بين المرء ونفسه⁽¹⁾.

عندما يتأسس النص على مستويات إيحائية تكون الدلالة أقرب لتعريفية متخفية لأن >>البحث في الدلالة معناه اللجوء إلى التأويل الذي هو إنتاج المعنى<<⁽²⁾

انطلاقا من النص السابق الذي يحاكي فيه الروائي قصة "العجائز والقمر" التي لا تزال تتداول حتى الآن في محيطنا الشعبي تحكيها لنا الجدات، خاض معركة اكتساب الحضور وخرج منها ضافرا، حائزا على هويته الثقافية مؤمنا تداوليته في فضاء قرائي واسع ومميز من خلال سياق سردي يحيل إلى فلاشات تناصية فتحت النص على اكتناز اللاوعي.

هذه المرجعية تقربنا من واقعنا اليوم الواقع الممسوخ المتأزم، مزري بأوضاعه، أما الماضي فكأننا عشناه ونعرفه حق المعرفة من خلال العالم التخيلي الذي لجأ إليه وهو واقع شعبي مترسخ في أذهاننا يرسو في خيالنا يقربنا بغرابته من عالم الأمس مكانا وزمانا وشخصيات.

¹ - عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجوة، ص: 56

² - حسن فيلاي: السمة والنص السردي، رابطة أهل القلم، ط1، ص: 30.

أنشأ عالما واقعيا رصد فيه حاضرا جزائريا توخى فيه تسجيل تفاصيله وتوقيع حقائقه، انطلق فيه من حدث يومي يعد بمكانه وزمانه وشخصه بسيطا، عاديا ومألوفا.

حول هذا الحدث حاكي الروائي قصته ونسج خيوط عالم محكي بطابع مفعم بالسخرية والتهكم، وقرر فيه فضح الواقع وتعريته عن طريق جملة تناقضات ومفارقات عدت أهم سمة تميز ملامح حياتنا الثقافية والاجتماعية والسياسية.

مرحلة ما قبل المأساة وهي مرحلة الحلم ومرحلة المأساة وهي مرحلة الانهيار، وبين المرحلتين يقف الكاتب حائرا تارة يتجه بخياله إلى الواقع يعريه ويكشف زيفه، وتارة أخرى يرتد إلى الماضي وتتخرط في ذلك الحلم الجميل، ويتوحد مع مدينته راسما ملامحها بريشة الفنان العاشق لفنه.

محاولة من الروائي تسليط الضوء على الأوضاع السياسية والاجتماعية ومشاهدة الحياة العكرة التي تطبع أقوالها وتحيط ببيئتنا ثم أن هذه السخرية تبعث على المرح والدعابة إلى درجة أن القارئ لا يمل ولا يضجر، وإن أعاد قراءة القصص مرات ومرات وهذا ما لا يكشف عن أصحابها بدقة وإنما اعتمد الرمز بلغة تكهنية تكشف عن أوجه الخلل التي تطبع الحياة في بيئة محددة وفق قرائن سردية تفهم عبر القراءة الواجبة تتقاسم فيها الأحداث شخوص مأسنة وكذا اعتباره الرمز (مطية) من نوع خاص، تفردت في انتقاء شخوصها، انتماء ذاتها حتى إلى نفسها بوصفها مخلوق يتحرك خارج إطار علاقات الاحتواء المفترض وجودها بين الأشياء.

هذا الملمح السيميائي يحيل بالضرورة إلى الانفتاح الصريح بين الروائي والمتلقي من خلال ما تفرضه العلامة الدلالية من دلالة ورؤية مشتركة تستدعي البحث عن التأويل الذي هو إنتاج المعنى.

فالشخصية الرمز هي الشخصية المركزية المتمحورة في شخصية "الغراب" شخصية منبودة في الثقافة العربية الإسلامية، وترمز إلى الحكم الفاسد المستبد المتسلط، رمز الشؤم السياسي والتفسخ على مستوى الطبقة السياسية وأما بقية الأحزاب فما هي إلا تبع لأكبر حزب تسبح في فلكه، تجثم

على صدر المدينة تمتص خيراتها، يستعبد أهلها، تشير إلى غربة وضياح سياسي حقيقي يبعث إحباطا وخيبة، ولعل الاستهزاء من صرح الديمقراطية الذي يتبناه الغراب، ويكشف أكثر عن تلك الغربة والخيبة السياسية السائدة في المدينة.

هكذا يقدم الراوي أوصافا متعمدة لوجه حاضر المدينة، ويترك الراوي هذه الأوصاف تشع، بمعاني يمكن من خلالها أن يشكل المتلقي الصورة النهائية لوجه المدينة، وكأن الكاتب عجز عن إيجاد وصف يرتضيه للمدينة أو أحجم عن فعل ذلك، فراح يفصل في أوصافها، ويشترك القارئ في التسمية النهائية للمدينة، والتي لن تكون سوى المدينة القبيحة، ولعل وصف المدينة بالمومس العجوز إحياء بما وصلت إليه من القبح بحيث لم تعد تستطيع حتى الشواذ.

قدم الراوي في المراجعة الأولى تفاصيل لأوصاف المدينة أضمر فيها رسالة موجهة إلى القارئ يمكن أن تقرأ على أن المدينة تتجه نحو الموت، فإن الحنين إلى الزمن الماضي يظل قابعا في أعماق الراوي حتى وإن كان هذا الزمن هو زمن الكولونيالي.

حول هذا الحدث وبه حاك الراوي خيوط نسيج هذا العالم المحكي مفوضا في المتن ساردا واحدا عهد إليه بمهمة ولسنا نوري وهي إيهامنا بالخيال أو تثبيتا للواقع عن طريق التشكيل والتنضيد والتأنيث متوسلا آليات السرد حيننا وتقنيات الوصف أحيانا كثيرة.

ومن بين المقاطع التي تحيل إلى ذلك:

>> قالت دنيا زاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها إنس ولا جان... ولا طائر ولا حيوان فيما غير وفي هذا الزمان ... مليئة بالعبر... والعظات الكثر...

وخشيت أن تكون دنيا زاد هي المومس الغاوية... الساهية... اللاهية ... فلم أثق بها حتى جاءني كليله ودمنة وكلا عما استعداد الرواية الحكاية عني وعن حبيبتي الخنساء نون... وعن حاء ميم وعن المدينة وما وقع فيها من غرائب وعجائب.

قالا: كان يا مكان في قديم الزمان... وسالف العصر والأوان... كانت مدينة من أغرب البلدان... عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان... ولا الحيوان... لا الإنسان، وقعت لهم فيها أحداث أقرب إلى البهتان... يرونها لكم بطلكم السيد فلان...⁽¹⁾ .

يحيلنا هذا السياق إلى التعالق الفولكلوري لكتاب "ألف ليلة وليلة" إذا اخترقت امتداداته حضارات العالم أجمع، فهذه الحكايات المروية للملك "شهریار" من الرواية أكثر شهرة في العالم زوجته "شهرزاد" والتي استبدلها الراوي بأختها "دنيا زاد" تصور صورة تجريبية تفاعلت معها الرواية، ولا سيما ما يتصل بالحوار النصي، فالراوي وهو المالك لنافية اللغة، يقتنص لحظات عجائبية يبني من خلالها عالما آخر مرجعه السرد المؤسّطر المعادل لأفضية ألف ليلة وليلة من خلال استحضار الشخصيات التي لا تستعيرها جاهزة أو تقحمها قسرا داخل بنية الحكيم، بل تستفيد من ظلال الدلالية بالالتكاء على رمزية المعنى، استنادا على بعض المؤشرات التي توفرت عليها الحكايات من خرافة ومفارقة.

ولعل فضاء "ألف ليلة وليلة" في هذه الرواية عند "عز الدين جلاوي" تديره استراتيجية من خلال الحوار وإقامة الحدث الروائي بواسطة الأبطال، بحيث يصبح عالم هذه الرواية بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدودا إلى تحركات خفية يديرها الروائي الكاتب وفق خطة مرسومة، وهي ما يمكن تسميتها بزواية رؤية الروائي، والذي له علاقة وطيدة بموضوع السرد الروائي.⁽²⁾

وهذا الاستقطاب المرجعي أصبح بؤرة تحرك الفاعل، كان تراصا لرغبات الكاتب في خلق فاعل نموذج بمتناصات ترغب تشريح النماذج الفاعلة والمتفاعل فيها وبها، في رهن تحكمه حلقات من رؤى متباينة، إذ تنبثق دلالات مرجعية بنصوصها، وترمي أحد المتمركزين في مقاعد السلطة بسلبية المواقف، فقد خلق رغبة إقصائه من طرف الفاعل.

¹ عز الدين جلاوي: سرائق الحلم والفجيرة، ص: 135.

² حسن نجمي: شعرية الفضاء السردى، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص: 61.

وقد استعان الروائي بلغة الأدب الشعبي حين قال: >>كان يا مكان في قديم الزمان... وسالف العصر والأوان..<<. التي تشير إلى الحكواتي الذي كان يسرد الحكايات في الميادين العامة والمقاهي فكانت حكاياته مستوحاة من الماضي بقصة ذات بنية كاملة وتسلسل منطقي للأحداث يقترب من خلالها إلى الواقع اليومي المعاش وما يستظل به الناس من أحداث اجتماعية أو سياسية، >> كان الحكواتي أو المخبر يمتلك قدرة واسعة للسيطرة على المتلقين بتنوع خاصيته وحفظه الأمثال الشعبية والأساطير واللهجات المتعددة<<⁽¹⁾.

وتستبطن القصة معاناة مركزة على مأساة المثقف في بلد تتكالب عليه أطماع الأوغاد الشجعين من أبنائه، وتتسلط عليه المتناقضات بأشنع أشكالها حتى يغدو منكرا مرفوضا لا يرتضيه موطنا للعيش أي مثقف أو حر شريف ولقد جسد "جلاوي" في صورة المومس المتوغلة في وحل الرذيلة إلى حد القرف والنقرز وهذا وجه الفجيعة الذي يطرحه العنوان، أما الحلم فهو مدينة "ن" ذلك الموطن الذي يحلم به الأديب ويعيش فيه على سبيل التجاوز الفني، وقد جسده في صورة الحبيبة الرائعة التي يراها كالهواء ويحن إليها فنيا.

ونجد الروائي بين شقين حائرا تارة يتجه بخياله إلى الواقع يعريه ويكشف زيفه، وتارة أخرى يرتد إلى الماضي وينخرط في ذلك الحلم الجميل، ويتوحد مع مدينته راسما ملامحها بريشة الفنان العاشق لغته، ولكن هذه الصورة المتخيلة سرعان ما تتلاشى لأنها لا تملك قوة الثبات والديمومة إنها حلم محروم، حتى أن اسم هذه المدينة الحبيبة "ن" يدل على عدم الحلم وتحقيق وجود هذه المدينة على أرض الواقع.

هكذا نجد أنفسنا أما كتابة روائية..... إلى أسطورة الواقع، من خلال توظيف الأسطورة، لكنها تحافظ على روح الرواية، وتبرز بوضوح تلك الروح الحكائية التي طبعت أسلوب هذه الرواية، إنها خاصية فنية تضافرت مع مكونات سردية، أخرى لتحدث فجوة، تحيل القارئ على رموز وانزياحات

¹ - سعيد عولقي: سبعون عاما من المسرح في اليمن، دائرة التأليف والنشر بوزارة الثقافة والسياحة، اليمن، ط1، 1983، ص:

تتعدى الواقع إلى الخيال، ويبقى أن أسلوب الحكاية حين يوظف تناقضا، يمنح طابع الإغراء والتشويق للقارئ، بدل تبني المباشرة في الإعلان عن العبرة.

هكذا تنامي فعل الحكي كلما سمت اللغة نحو اختراق الجاهز، وكلما أسست لنفسها منطق المفارقة بفعل استحضر أحداث >> لا تتولد بحكم السبب والنتيجة، ولا تستقر كل أبعادها في أرض التاريخ والواقع، ولا تصنعها الإرادة، بل الغيب هو مصدرها ومنطلقها، ومن تكمن أسبابها وبدايتها<< (1)

وللأسطورة في ذلك سبيل حين وظفت توظيفا عضويا، بحيث يقوم النص الأدبي على الأسطورة، فتنمأش أحداثها بأحداث الرواية، مع وجود دواع تسوغ استدعاء النص التراثي، والمبرر في توظيفه هو فضاء الغرابة الذي يعد بنية جمالية مهمة في تأسيس الخطاب، وهذا الفضاء يظل يستمد هذه المرجعية من ظلال الأسطورة التي تصبح هي الأخرى جزء من الشخصيات والأحداث، وهذه الأخيرة في >> الأسطورة ترتبط بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته، وتدخل في صلب طقوسه وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة، إذا إنهار هذا النظام الديني، ويتحول إلى حكاية دنيوية، تنتمي إلى نوع من الأنواع الشبيهة بالأسطورة << (2)

ويعد الرمز أحد مقوماتها ويتجلى بكونه >> سياقيا وإيحائيا وتجسيدا وبكونه أيضا حامل انفعال لا حامل مقولة وهذا لا يتأتى إلا باستنباط القيمة الجمالية للظواهر والأشياء في علاقتها بالذات الشعرية<< (3).

¹ - عبد الصمد زائد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ليبيا، تونس، الدار العربية للكتاب، 1988، ص 190.

² - شوقي قادة: الشخصيات في السيرة الشعبية، رسالة ماجستير، مخطوط، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008، ص:43.

³ - سعد الدين كليب: جمالية الرمز الفني في الشعر الحديث، مجلة الوحدة تصدر عن المجلس تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، المغرب، عدد 82-1991، ص:83.

فاللغة في الأسطورة مسجوعة ونثرية أو شعرية فيها من الرمز والإيحاء واللغة الجزلة إلى درجة الغرابة، تمتاز اللغة الأسطورية بالخيال الواسع واللغة المتقنعة والألفاظ الخشنة فيها من الرقة والتهذيب.

من الوسائل المهمة في اقتباس عمل أدبي من الأسطورة (الاستعارة، التضمين، التهكم، المجاز،...) وذلك بشأن الإطار الزمكاني والشخصيات وما إلى ذلك، وتعد هذه الوسائل الإبداعية والتباين الفردي بعدين ممكنين في إطار هذه الآلية، ويمكن القول أن التطبيق الأضيق لهذه المجازات يعود بمسرود خيالية، في ما يعد التطبيق الأوسع التي تمتاز بها الأسطورة (ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة...) من قوة الألفاظ والمعايير المشوقة التي تؤثر وتجلب القارئ.

بناء على ما سبق، تكونت الحكاية الشعبية مشفرة من قلب الشعب تحاكي واقعا معينا والغرض منها تقويم سلوك ما أو قصف سياسة أو غيرها من الظواهر المجتمعية؛ من أجل الكشف عن قرارات كامنة ومحاولة تحقيقها في الواقع وتغيير أنماط وتقاليد الطرف السائد في مجتمعه، فهو صراع من أجل التغيير أيا كان نوعه، وقد تكون بغرض الإمتاع والتسلية.

أما ما سعت إليه أغلب الحكايات الشعبية هو السعي لإيجاد السبل المثلى بتصحيح الواقع الاجتماعي وبناء المجتمع الأفضل، وإلى ضرورة العمل المشترك والاستعانة بكل قوى الخير والعدل لتحقيق الأهداف الاجتماعية الإنسانية الفاضلة.

2- السير الشعبية:

تعد السير الشعبية من أهم أشكال التعبير الشعبي الأدبي، تعبر عما في الوجدان من آمال وافتخار وأمجاد البطولات وأبعاد الحياة الاجتماعية والعلاقات الاقتصادية للجماعة وما حولها من جماعات، وكما يقول محمد النجار: > ربما تحمله من دلالات ورموز اجتماعية ونفسية يمكن من خلالها التعرف على خصائص الشعوب وبنائها وتقاليدها، وتكوينها النفسي وتاريخها كما تتصوره

وتتشره⁽¹⁾. ويذكر "مرسي الصباغ" في كتابه (القصص الشعبي في كتب التراث) عن تعريف السيرة الشعبية >> تعد مصطلح السيرة الشعبية مدلولاً أدبياً للمدلولات السابقة حيث أن به قدراً من المعنى التاريخي للسيرة، وقدراً من المعنى الاجتماعي لها من فن الكتابة الروائية وقدراً من بقايا الأساطير والملاحم والشعائر القديمة مع قدر من الشعر بعضه معروف متداول وبعضه ينشئه مؤلف السيرة⁽²⁾.

وتعرف السير الشعبية "نعمة الله إبراهيم" بأنها >> عبارة عن نماذج من النثر الشعبي حيث يكون قويا جدا عنصر الفولكلور الذي يتمتع وحده بالقدرة على إظهار صفات ومشاعر أبطالها⁽³⁾، وبالتالي تؤدي هذه القدرة لاستخدام المجازات والمقارنات الدائمة وبعض الصيغ الدارجة.

وكما يفيد الباحث "شوقي زقادة" في رسالة الماجستير في الأدب الشعبي بموضوع الشخصيات في السيرة الشعبية لسيرتي "سيف بن ذي يزن" و"عنتر العبي" عن السيرة الشخصية Biography تعطي وصفا كاملاً لحياة الفرد بوصف وتحليل الشخصية، وهي تفيد الدراسات العلمية في دراسة الحالة في المنهج العلمي الاجتماعي، وعلى وجه العموم >> ينبغي قبل الاعتماد على هذا النوع من الوثائق تحليلها تحليلًا دقيقًا للتأكد من صدقها⁽⁴⁾.

فعرفت السيرة الشعبية ثلاثة أشكال تعبيرية من فن السيرة وهي فن الملاحم التي تعتمد على صياغتها ما بين الشعر الذي يتميز به في الملحمة والنثر المميز لفن السيرة النثرية ويخص بها السيرة العربية.

¹ - كمال الدين حسن: التراث الشعبي في المسرح المصري، ص: 48.

² - مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د ط، د ت، ص: 42.

³ - نعمة الله إبراهيم: السير الشعبية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص: 21.

⁴ - فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشرق، بيروت، ط1، 1992، ص: 164.

1- السيرة لغة واصطلاحاً:

فالسيرة لغة: الطريقة والهيئة، جاءت في (لسان العرب): >والسيرة: الطريقة، يقال: سار بهم سيرة حسنة، والسيرة: الهيئة، وفي القرآن الكريم ورد قوله تعالى: [..سنعيدها سيرتها الأولى] [طه-21] وسير سيرة: حدث أحاديث الأوائل >> (1) فهي بذلك تحمل معنى التقليد والعمل بالمثل واقتفاء الأثر، ومن ثم كانت سيرة شعب من الشعوب تعني قصة حياة، لأنها طريقة الحياة التي درج عليها ذلك الشعب، تشتمل على تاريخه وتعرف بنسبه وعاداته وتقاليده وأفكاره ونظراته إلى الحياة وفلسفته فيها، وموقفه من الآخر، والكون والحياة.

والسيرة اصطلاحاً: فهي طريقة، سنة، سلوك (2)، وقد تشكلت السيرة النبوية أول الأمر من الأخبار الخاصة بتاريخ حياة الرسول (ص) المستمدة من الكتاب والسنة وأحاديث الصحابة والتابعين.

وأصبح هذا المصطلح (Biography): أي هو ترجمة حياة إنسان ما أو تاريخه منذ أن ولد إلى أن مات، أو يطلق أيضاً على مجموعة من الناس الذين قاموا بأعمال عظيمة في حياتهم، أو أنهم انفردوا بالعيش على نمط معين خاص بهم أصبح يميزهم عن غيرهم، وكان جديراً بتسجيل التاريخ له وتدوينه (3).

وجاء في (المنجد في اللغة والأعلام): >...القصة، فيقولون مثلاً "سيرة عنتره"، أي قصته >> (4) فالسيرة الشعبية قصة شعبية مطولة شبيهة من حيث الطول بالرواية في عصرنا الحالي، وهي من شبيهة من حيث الموضوع بديوان العرب في الأنساب أو الترجمات التاريخية، فهي تترجم حياة شخصية من الشخصيات الشعبية التاريخية المعروفة كسيرة "عنتره بن شداد، سيرة بني هلال، سيرة الجازية وال دراويش... وغيرهم من السير؛ باعتبارها تتجاوز التاريخ الواقعي إلى الخيال الشعبي.

¹ - ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص: 390.

² - المصدر نفسه، ص: 659.

³ - أنظر: عبد الحميد يونس: الظاهر ببيرس في القصص الشعبي، مطابع دار القلم، القاهرة، مصر، د ت، ص: 101.

⁴ - مجمع اللغة العربية: المنجد في اللغة والأعلام، ج1، ص: 368.

ويرى "سعيد يقطين" أن تسمية هذا النوع "بالسير الشعبية" >تميزا لها عن السيرة النبوية والسير التي كتبها مؤلفون معروفون عن شخصية بعينها<> (1) أي: أن السيرة الشعبية تختلف عن السيرة النبوية وعن السير الذاتية.

وبهذا استقلت مصطلحات أدبية عن بعضها الأخرى كالرواية، القصة، الملحمة، الأسطورة، السير،... وقد اهتم بالسير الشعبية العربية الكثير من أعلام الفكر والأدب العربي وأحاطوها عناية واهتماما شكلا ومضمونا نذكر منهم: فاروق خورشيد بـ(أضواء على السير الشعبية عام 1964) و(السير الشعبية) 1978، وعبد الحميد يونس بـ (الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي عام 1968، وشوقي عبد الحكيم بـ(السير والملاحم الشعبية العربية عام 1984، وفؤاد حسنين علي بـ(سيرنا الشعبية).

2- أسباب نشأة السير ودواعيها:

أصبحت السيرة الشعبية العربية محل اهتمام العرب والغرب على حد سواء بما لها من أهمية تاريخية، اجتماعية، ثقافية حضارية، فكرية، سياسية ودينية باعتبارها خطاب ثقافي متعدد الجوانب ذو نسيج معقد تدخل في تكوينه خيوط متنوعة، وهي تركيب طبقي مؤلف من ترسبات عديدة تشكلت على مر العصور مهمة الباحث التعرف عليها وتمييز الصحيح من المزيف منها وهي تشبه إلى حد كبير بالعملة النقدية ذات الوجهين فالأول يحنلنا على الظاهر، أما الوجه الثاني فيحنلنا إلى الباطن أو على ما وراء الخطاب، وهذا الوجه يجعلنا نقف في تقابل مع التركيبة الذهنية والنفسية واللاشعورية للشعوب العربية (تلك التي أبدعت السير الشعبية أو ترعرعت بين أحضانها)، فهو كما أشار إليه المفكر العربي "زكي نجيب محمود": >أن ينتقل الإنسان من معلوم إلى مجهول، من شاهد إلى غائب، من ظاهر إلى خفي (مخبئ) من حاضر إلى مستقبل لم يحضر بعد أمام البصر أو إلى ماض ذهب وانقضى ولم يعد مرئيا مشهودا<> (2)

¹ - يعيد يقطين: الكلام والخبر - مقدمة للسرد العربي - المركز الثقافي العربي، ط1 1997، ص: 311.

² - زكي نجيب محمود: تحديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، القاهرة، مصر، ط7، 1982، ص: 311.

- احتكاك العرب بغيرهم من الأجناس الداخلة في الإسلام، فكان العربي يبحث عن هويته الثقافية الحقيقية في ظل الصراع بين العنصر العربي وبقية العناصر الداخلة في الإسلام (فرس، رومان، هنود، مغول...)، لكن السيرة عالجت هذه المسألة من زاوية الخير والشر، وترى أن الخير والشر في صراع دائم، وما على الإنسان إلا أن يلتحق بصفوف الخير كي ينجو، لأن الشر لا بد أن يلقي مصيرا أسود في النهاية، وهو ما نلمسه في النهاية المربعة التي ينتهي إلى الشر في كل سيرة.
- تسعى السيرة إلى انتزاع هموم الإنسان، ورفده بشيء من الأمل المفقود، والنصر القادم، فعمدت إلى استخدام الدعابة والمرح، وركزت على الجانب المفقود لدى الإنسان المتلقي في كل عصر، لذلك تناولت جانب المجون والغنى في العصر العباسي، ويعد الرمز هدفا للسيطرة وأسلوب لنقل جوهرها، وقد حققت السير الشعبية انتشارها بسبب استجابتها لوجدان الإنسان، فالدافع وراءها الذي يعيشها الإنسان، بما فيه من قسوة وظلم وفرح.
- عندما يعجز الإنسان عن فهم الواقع وتحمل قسوته، فإن إما أن يرتبط بالحياة العلوية، فيلجأ بذلك إلى الأسطورة، أو يعيش الواقع ويتحمل قسوته، فيلجأ إلى القصص الشعبي الواقعي، أو يلجأ إلى القصص الخرافي، فيخلق في عالم جميل من السحر والغنى والبطولات، وقد مارس الإنسان عالم الأسطورة وعالم الخرافة والسيرة فجاء الأدب ملئاً لحاجة الإنسان مستلهما هذه الأنواع وموظفا لدلالاتها.
- تحاكي الرواية بطبيعتها كل الأنواع السابقة الذكر، وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة، معلنة انتمائها إلى النوع السردي الذي يميزها عن غيرها من الأنواع الأخرى، ما يكسبها مرونة وطواعية في التعامل بينها وبين النصوص التراثية الوصفية منها وغير السردية على حد سواء، ويبدو هذا جليا في النصوص الروائية التي ظهرت بعد استقلال الجزائر وتبين مدى مقدرتها على احتواء مختلف النصوص قديما وحديثا.

وتكون سير الأبطال شكليا تتفق وجميع السير، من حيث أنها تحكي تاريخ أجدادنا الأبطال الأوائل الذين اشتهروا بعروبتهم وبطولتهم منذ غابر الأزمان.

حتى تصل إلى سرد تفاصيل ولادة البطل التي تكون غير عادية، إذ تصاحبها كثير من الخوارق والمعجزات التي بمثابة إرهاب أو تمهيد ببطلته.

والسير الشعبية تتضمن دفاعا عن قضية هامة من القضايا العادلة التي تهم الجماعة لحظة إبداعها، وبجانب قضية فردية تكون منطلق للقضية العامة فسيرة بني هلال التي تبدأ قضية الزير سالم بأخذ ثأره من ابن عمه حساس قاتل كليب... فالبطل في السيرة الشعبية يعكس دوما آمال الجماعة وأحلامهم ويعبر عن آلامهم، ويمثل قدرة المجموعة على مواجهة القوى المعادية وهزيمتها وتحقيق كيانهما والشعور بذاتها، إذ من خلال معرفتنا بالأهمية وما لها من مردود على القارئ العربي بذاته للاهتمام بأصالته ومعرفة تاريخه القديم وأبطالهم إنما نحشد الهمة بالافتخار لهذا المجد وإضافته إلى حاضره لكي يستعيد مجده >السيرة الشعبية تعرف الكاتب العربي على أنماط الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد المرغوبة في تطورها وتحورها الدائم تحت ضغط الأحداث والحروب والقدرات والاحتكاك، وكذلك نتعرف على الأنماط المكونة لهذا المجتمع وتقاليد هذه الأنماط ولغاتها وعاداتها، وركب هذه كما التحم التحام التعاطف مع بعض الأنماط الأخرى<< (1).

فالمجتمع العربي له من السير الشعبية الكثيرة والمتنوعة التي تزودنا بمخزون ثقافي كبير يستطيع القارئ العربي دراسته ومعرفته، فالسير العربية كثيرة سواء في العصر الجاهلي أو في فترة الإسلام كأفضل سيرة في تاريخ البشرية ألا وهي سيرة النبي عليه أفضل الصلاة والسلام، بنت مجتمعا مسلما راق بأخلاق ومبادئ إسلامية وعادات وسلوكيات حميدة وانتصارات ومعارك عظيمة تفوق أي حدث تاريخي عرفته البشرية، ولكن لا مانع أن نذكر في بحثنا السير العربية التي كانت متداولة منذ زمن بعيد إلى الآن مثل سيرة بني هلال، عنتر بن شداد، الجازية والدرابيش...

¹ - مرسى الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، ص: 33-34.

وكما هو معروف عن حضارة العرب والجزائر كحضارة عربية على مرور التاريخ وتكوين المجتمع القديم بنظام القبيلة والعشائر وما كان يسودها من نظام وعادات وتقاليده متعارفة بين أفراد المجتمع مما أدى إلى بروز السيرة الشعبية للتعبير عن رأي الجماعة بالأنساب والأبطال في الحروب في السيرة الشعبية الذي يمثل رمز للقبيلة بشجاعته وبسالته يعبر عن رأي الجماعة ويستمد قوته منه، كذلك يلزمها تمجيد البطل في الحرب وما يسرده التاريخ على بسالة العرب التاريخية في الحروب قبل الإسلام للدفاع عن بلادهم، وما كان سائد من اختلاف بين القبائل لسبب ما، وما يترتب عليه من معارك وقتل للأخذ بالثأر (كما في سيرة الزير سالم).

وقد سردت الكثير من السير قبل الإسلام وبعده شعرا ونثرا تعظيما وتمجيذا لهذه الأحداث التاريخية التي من نسج خيال مؤلفها وربطها بأحداث تاريخية...

ويمكن اعتبار ما ذكر من الأحداث التي أدت إلى ظهور السير الشعبية وسردها بصورة منظمة متناسقة مع أحداث التاريخ التي يصعب على الباحث الإمام بها في بحث واحد فهي بحاجة إلى مجلدات لإعطائها حقها وتحليلها ومقارنتها بالمصادر التاريخية لإثبات صحتها، وكما يذكر >> محمد بيوعي مهران" في كتابه العرب القديم "بات الاخباريون أن العرب العماليق عرب صحراء من أقدم العرب زمانا ولسانهم العرب التي نطقت به" << (1)

ونستنتج من هذا الرأي: أن العرب العماليق عرفوا العربية سردوا أساطير وحكايات وسير شعبية.

وما يهم في بحثنا هذا السير الموجودة في روايات "عز الدين جلاوي" والمتمثلة في سيرة: "حي بن يقظان" و"سيف ذي يزن" و"الجازية الهلالية".

هذه القوالب التعبيرية الجديدة التي تحتضن رؤى المبدعين وأفكارهم في إطار متميز تمتزج بين الواقعي والخيالي، باستلهاهم الروائي الجزائري "عز الدين جلاوي" للنصوص التراثية بأنواعها، وهذا

¹ - نعمة الله إبراهيم: السيرة الشعبية العربية، ص: 31.

إن دل فإنه يدل على تشبع وإطلاع الكاتب على التراث الأدبي والإسلامي والاجتماعي، التاريخي، الثقافي واستثماره في نصوصه لتتعرف على مدى تمسك الإنسان العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة بكل قيمه وعاداته وتراثه.

ومن بين النماذج المتنوعة نجد "حي بن يقظان" التي تناولها الكاتب في إطارها الشكلي دون الإطار المضموني، فشكلها ملحمة سيرية تحاكي الشعب الجزائري زمن العشرية السوداء، فاستمد من شخوصها متنا لروايته، فكان الحديث على لسان الحيوانات التي تحكي غربة آلاف الشخصيات المضطهدة والمغمورة حقوقها، وكذا العديد من الأشخاص الذين يقضون حياتهم مطاردين باحثين عن الراحة كالشخصية الرئيسية في "السرادق" وغيرها من الشخصيات التي ما هي في الحقيقة إلا نماذج مصغرة لشخصيات موجودة حقيقة في حياتنا، بل إن أكثر المخلوقات غرابة هو حاكم المدينة "سيد غراب" ونائبه "سيد لعن" إضافة إلى الفئران، النخلة، سنان الرماح،... فهي >> تظل تحتفظ بصفات وخصائص يستعيرها المؤلف من تجربة العالم الحقيقي الواقعي <<⁽¹⁾.

وليست هذه المخلوقات في نهاية المطاف إلا مخلوقات بشرية مشوهة ولنتأمل النص التالي عندما يصف الكاتب قائلاً: >>... ثم نهضوا جميعاً وأحاطوا بي وقد استلوا من عيونهم شبقية الحقد- قال السيد لعن:

- لنقطعن رجله ويده من خلاف.

قال الغراب مؤيداً:

- ولنصلبته في جذع النخلة.

قال الجميع مبايعة:

- جزاء نكالاً...

وسكنت الهمهمة فهموا إليّ ... غرابهم ... ونعلهم ولعنهم ... وأتباعهم ... وقضهم ... وقضيفهم.

¹ - مصطفى حسن سحلول: نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 44.

وتعالت من بعيد قهقهة الفأر اللعين سكينا صدئة.

فجمدوا حيث هم... قال قائل منهم لم أتبينه:

- إن في القهقهة سرا.

قال الفأر:

- أتقتلون كتلة تسعى تدفعها الريح فوق تحت إني أراكم من الضالين.

قال الغراب:

- إنه حي بن يقظان⁽¹⁾.

هذا النص الموازي في صورة من صور النص الأصلي يحمل في داخله رسالة تحتاج إلى قراءة وتأويل بصفاتها تجليات نصية، تجعل النص قابلاً لقراءة تستفز القارئ وترمي به إلى مغامرة التأويل.

وعليه فإن تحديد عنصر مناسبي، يتطلب طرح من الأسئلة تحدد موقعه مثل >> أين، متى، وكيف وممن إضافة للوظائف التي تحرك رسالته والتي تسعى لتحديد الغاية والمعبر عنها بـ >> لماذا؟ <<⁽²⁾ وهي >> أسئلة تحيل على مجموعة من العناصر المحيطة بالنص تدل على المكانية (أين) والزمانية (متى) والماهية (كيف) والدلالية (ممن) والوظيفية (لماذا)⁽³⁾.

فالنص الموازي بأشكاله المختلفة وأنماطه المتعددة ووظائفه الدلالية والجمالية >> هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة بين نقل أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له أو يتخلله مثل العنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفتحة، والملاحق والذيل، والخلاصة، والهوامش والصورة، والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما

¹ - عز الدين جلاوي: سرائق اللحم والفجيرة، ص: 41 - 42.

² - G.Genette & Seuil, P 10

³ - جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عمر حلي وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ط1، 1946، ص: 10.

أحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه... سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته أو لإرشاد القارئ وتوجيهه...⁽¹⁾.

وهكذا يقف عنوان الرواية موازيا للنص، يستمد منه خصوصياته الجمالية التي عملت اللغة الجانحة على تلخيصه وإثارة مكانه الممتلئة إيماء وظلالا، حلم الإنسان في الحرية والخلاص من مخالب الفقر والألم في بلد ضحى من أجل راحته واستقلاله.

فكان خطاب المقدمات أحد هذه الأطر التي تخيرها الروائي لتكون واسطة بينه وبين القارئ يدرجها في سياق التشكيل الفني في إطار تعالق دلالي بين النص المستقب والواقع، أو المواقف المعبر عنها، مما يجعل النص أكبر مستثمر لغيره من النصوص التي تقف فاتحة باب النص للمتلقى ليخوض مغامرة القراءة، عبر عوالم مترامية الأطراف، ذلك الأفق النصي يوجه قراءة القارئ، ويهيئه لاستقبال النص.

وتبدو لغة الكاتب أكثر اختزالا وتكثيفا في البناء السردى مما هو مألوف، لغة تغري القارئ بالتوغل في مجاهيل النص وتفكيكه وتأويله، حيث >> اللغة لا تكف عن مصاحبة الخطاب <<⁽²⁾

إضافة إلى الغموض الكامن وراء سياقه المختزل في نقاط الحذف مما يفتح على التأويل، إذ >>الحذف يقود إلى نوع من الغموض والإيهام من طرف الكاتب <<⁽³⁾ .

ف تقنية البياض في النص أو نقاط متتابعة وغيرها من تقنيات الكتابة تشير إلى مبهم أو دلالة عميقة أو رمز أو رسالة تحيل إلى محذوف أو غياب مضمن في لفظه تعتبر وسيلة تواصل أو انفتاح على الآخر عبر اللغة، بتوحد المرسل بواسطتها بالمرسل إليه لتصبح الجسر الرابط بين أحاسيسه، أفكاره أو مواقفه والعالم الخارجي، فهي وسيلة من الوسائل المتعددة للتفريغ والكشف عن الرغبات، بل هي وسيلة >>لتأسيس فضاء سوسيولوجي يجمع الذات والآخر أي: أنها علامات

¹ - جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟ J- Hamdaoui 2/htm /www.arabiancreativity .com

² - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، ص: 33

³ - خالد حسين حسين: ظاهرة العنوان في القصة القصيرة، الموقف الأدبي، عدد 422، ص: 52.

الرغبة على التفاعل والحوار⁽¹⁾، أو علاقة النفس بالذات في تجاورها واندفاعها في رحلة البحث عن كيائها الذي انعكست فيه تناقضات الواقع الذي يلخص مجتمع تتخر جسده جرائم الفساد وعفونة الواقع حيث تلعب العين وهي الكاميرا اللاقطة لصور الحاضر، والمنبه الباعث للماضي دورا أساسيا في رصد الواقع/ الحاضر، ومقارنته مع الماضي، التاريخ المنطلق من الذاكرة.

وبهذا تظل الملحمة السيرية "حي بن يقظان" حاملة داخلها هموم المبدع، ومن خلاله هواجس الإنسان في علاقته بما يحيط به، فتأتي معبرة عن غربته، حاملة أشجانه، عبر لغتها المعبئة بنبرات الذات في رسالة يحملها المبدع إلى القارئ⁽²⁾ رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، وهذه الرسالة مسننة مشفرة لغوية يفككها المستقبل⁽²⁾، عبر كائنات تحمل صفات بشرية اكتفى الكاتب بتضخيمها مستعيرا من عالم الإنسان والحيوان وسبب ذلك أنه يستحيل على المؤلف أن يصف وصفا كاملا إنسانيا حقيقيا.

أما عما ورد عن "الجازية الهلالية" فهي سيرة يتقن الجميع الحديث عنها وعن وفائها وصبرها، نضالها وكفاحها، رحالة جزائرية من الشرق حكى ولا زال يحكي عنها أجدادنا وآبائنا لهذه المرأة رمز الجمال، الكل يعشقها، مترسخة في ذهن كل واحد منا جسدا وروحا ما دامت تمثل التراث المحلي في بعده الاستراتيجي الشعبي المتأصل، صورها معلقة على جدار البيوت والمتاحف، مخلصة في حبها لخطيبها "ذياب" التي ظلت تذكره في غيابه رافضة زواجها من "محمد لملد" رغم كل الإغراءات مثال المرأة التي تتقن فن الصبر رغم كل الأزمات التي تمر بها، فالروائي يقول: >أنت يا الجازية في هذه الحارة كل شيء ...

قد تجف البحار ...

قد ترتخي الجبال ...

¹ - المرجع السابق، ص: 53.

² - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة- عالم الفكر، مجلد 25، عدد 3، الكويت، يناير - مارس، 1997، ص: 103.

قد تجبن الريح...

لكن الجازية يجب أن تبقى أبدا كبرياء...

كل شيء يموت يا الجازية

انطلقى الآن كالمهرة الجموحة المتمردة... ذياب في انتظارك... إنه في انتظارك... إنه هناك على
صهوة الفرس الأبيض ... هناك ينشر بين يديه فستانك الأبيض المضمخ بالحب والكبرياء...
هناك ينتظرك... هناك ينتظرك... ستركيين خلفه وتتطلقين ... تتطلقان إلى ...

إلى المنتهى...

المنتأى...

المرتجي ...

ولكن لا مندوحة من قتله... لابد أن تقتلي هذا الصنم اللعين... لابد من تدميره... لإنقاذ الحارة
... من لسكانها غيرك...؟ من للشتلات اليانعات من قر الصقيع...؟

لا تخافي يا الجازية... يأمل الجميع...

الديناغول ليس إلا هيكلًا خاويًا عما قليل سيخر فتذروه الرياح...

غدا سينعتق المكبلون...

غدا يا الجازية ستشرقين بلون القوزج على حارة الحفرة لتغدو ربوة ذات قرار ومكين...

لتغدو جنتين ذات اليمين وذات الشمال...

امسحي دموعك الزاحفة على ربوة الخد...

ستشرق الشمس فيهما... ستينع عليهما زيتونتين لا شرقيتين ولا غربيتين يكاد زيتها يضيء ولو لم
تمسسه نار... نور على نور...

أشرقي أيتها المشكاة...

ألا أيها الليل الطويل ألا أنجل...

ارحل...

ها ذياب يعود... عبلة الحلوة تعود...⁽¹⁾.

اعتمد الروائي "عز الدين جلاوي" في تصوير شخصياته على النمط الملحمي البطولي
بتضمنين روايته شخصية الجازية الهلالية، وهي ذات حمولات تراثية، تصارع في سبيل التغلب
على صعوبات تعترض طريقها... هذه الصعوبات وليدة نظام اجتماعي سيء تعيش فيه المرأة
جعلتها رمزا للتمرد وعدم الخضوع.

فالكاتب استوحى الملامح التراثية لبطلته "الجازية" من السيرة الشعبية "الجازية الهلالية"، ووظفها
توظيفا فنيا في نسيج الرواية، لكنه اعتمد على التسجيلية، بمعنى اضافة الملامح التراثية الشعبية
لبطلي السيرة (الجازية وذياب)، بحيث تنطبق هذه الملامح على البطل في الرواية، حتى أنه
"الكاتب" حاول استلهم السيرة الشعبية استلهاما كليا في الرواية فقد تتبع تطور الشخصية ونموها
في السيرة وحاول أن يرصدها بحس روائي يقترب من الواقع.

هكذا صور لنا الكاتب بطلته في فترة من الفترات الحساسة في الجزائر ابتداء من الثورة
التحريرية وما عانته المرأة إلى فترة التسعينات أو ما اصطلح عليه "بالعشرية السوداء"، وبالا اعتماد
على آراء "فليب هامون" في تقسيمه لأنواع الشخصيات:

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، دار هومة، الجزائر، د ط، د ت، ص: 14 - 15.

- 1- الشخصيات المرجعية Les personnages Référentiels .
- 2- الشخصيات الإشارية Les personnages Embrayeurs .
- 3- الشخصيات المتكررة Les personnages Anaphoriques .

فإننا نجد حضورا واضحا للنوع الأول وهو "الشخصيات المرجعية" كما هو الشأن بالنسبة لشخصية "الجازية" استعارها السارد من السير الشعبية القديمة، ودفعها نحو فضاء قصته الجديدة لاستثمار أبعادها الدلالية.

هذه الشخصية (الجازية) يحيل عليها اسمها، تحيل إلى عالم مألوف عند القارئ تفرضه عليه ثقافته وتاريخه، وترد بناء على اختيار الكاتب لها >فهو ينتقي ملامحها وسماتها، ويحدد لها موضعا معيناً من عالم المغامرة ويربطها بجملة من العلاقات< (1).

وترى "يمنى العيد" أن المرجع هو كل ما يشير إليه الكاتب وله حضور بشكل أو بآخر في النص، ونتناوله من خلال علاقته بالشخصية من حيث هي تنتمي إلى تاريخ، أو بيئة اجتماعية أو ثقافية معينة، وقراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة.

وبما أن الشخصية حجر الأساس بالنسبة للعمل القصصي، فإن اختيار أسمائها هو أحد ملامح القصديّة في لعبة الكتابة نفسها، واختيارها يدرج ضمن الأدوات الفنية المتاحة للروائي في تشفير النص، ووضع نظم إغلاقه.

هكذا استدعى الروائي شخصية "الجازية" حيث نجدها مشحونة، منتقلة بدلالات تشعر بها وقد نعجز عن الإفصاح عنها والتي اتضح من القول السابق أنها حبلت بالتفاؤل، ومتمردة على الواقع، راغبة في التغيير، اختارت النضال من أجل الوطن فرمزت به، وأصبحت شخصية نضالية حاملة لقيم الوطنية التي قد يعيثر بها بعض الرجال، فأصبحت أمل الجميع في إنقاذ الحارة وإنقاذ سكانها من الديناغول الذي يهدد بقائها، وقد صورها الكاتب امرأة تبحث عن الحب الذي هو تجسيد لازمها

¹ - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص: 101.

في البحث عن الحرية الذاتية وتحقيق الوجود الفردي في المجتمع باعتباره وجه من أوجه الواقع الثقافي، وهو من وضع الجماعة، بل نتيجة لتأملات الجماعة وخيالاتها، يحمل معنى التواصل بين زمنين، يساهما في تفعيل الحدث وتعميق الدلالة.

وقد اعتمد الكاتب في تصوير هذه الشخصية على طريقتين:

1- الوصف الخارجي لشخصية "الجازية"

يعد الوصف من أهم العناصر التي تقدم لنا الشخصية بإبراز ملامحها الخارجية، إذ اعتبر الجانب الشكلي من أهم الجوانب الجمالية التي تحدد أبعاد الشخصية، فمنذ >> بداية التخييل القصصي، استعمل المظهر الخارجي لتضمين سمات الشخصية<<⁽¹⁾، ولأن الوصف يساهم في تقديم الصورة السردية التي تتجلى في الشكل واللون والحجم، فإن تكون على لسان السارد أو أحد شخصياته الرئيسية، لذا استطاعت اللغة بقدرتها الإحصائية المجسمة المرئية وغير المرئية كالصوت والرائحة، لأن >>التصوير اللغوي إيحائي لا نهائي يتجاوز الصوت المرئي<<⁽²⁾.

وقد ارتبط الوصف الخارجي لبعض الشخصيات بالسرد الذي ينقل لنا تفاصيل الموصوف حتى نتعرف عليه، ومن جملة الأوصاف التي نالت حظا وافرا من الوصف ضمن رواية "راس المحنة" هي شخصية البطلة "الجازية".

>>كانت هيفاء ممثلة خصبا ونماء...

سمراء بلون الأرض المعطاء...

في عينها حسن متمرّد وكبرياء كئيبة...

¹ - شاميث ريمون كنعان: التخييل القصصي (الشعرية المعصرة)، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص: 100.

² - سيرا قاسم: بناء الرواية - دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التوزيع للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 80.

شفناها ترتجفان كورقتي نعناع يانعة... يداعبها نسيم الصبا... على الجبين تدلت ذؤابة شعر
حالكة فرت من سجن الخمار وحصاره...

الخمار القوزحي كان يعصر رأسها فيكوره بلورة من كل لون...

ماذا أقول؟ لو بقيت العمر كله أفتش في تضاريس الرأس والوجه... أسجد للحسن فيهما ما وفيتها
حق العبودية والإخلاص.

آه يا لون القمح⁽¹⁾.

ويتضح من خلال الأوصاف المنتقاة لشخص "الجازية" من خلال النص السابق أنه شفاف
يلامس شغف الروح في قوتها للتحرر من آلامها، يستدرج القارئ إلى داخل النص بسحر وجاذبية
العبارة، عله يحظى بما حظي به المقدم من درر المخبوء، ولا شك أن أسلوب التقديم هذا مقصود
لدغدغة مشاعر القارئ واجتذابه للقارئ، ومحاولة التواصل معه، وتحفيزه على القراءة، إذ بقدر ما
يعزف الكاتب على وتر المجتمع والهم الإنساني وقضايا الذات وربطها بالموروث الثقافي الشعبي،
بقدر ما يضمن له قراء ومتضامنين مع شخصياته، وهذا ما يجعل القارئ بقارئ فعال متلق نشط
يحاول ربط الحاضر بالماضي من خلال دغدغة الحكايا والسير الشعبية وإن كانت غير مترسخة
في الذاكرة فإنه يحاول بكل الوسائل والطرق الاطلاع على السيرة الشعبية الحقيقية التي تربط
بخيوط الرواية، محاولاً منه فك لغز رواية الكاتب التي نحت بمنعطفات يصعب تفكيكها لولا
الاطلاع مع التركيز حتى تفك شفراتها، وهذا ما حدث معي كمتلقية وقارئة وفي ذات الوقت باحثة
في موضوع الرواية، ما اتضح أن الأديب متشبع بروح الواقع من خلال معاشته لفترة العشرية
السوداء والراهن جعله يعيش الواقعيين اللذين يمثلان جزء من حياته حملها كل مآسيه، عبر عن
انشغالات وجميع المبدعين المنشغلين بالحاضر، والطامح لمستقبل أفضل ما يجعله دائم التفكير

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 56 - 57.

والتيهان، فلا فرق بين الجيل القديم والجيل الجديد لأن أشكال الأزمة متعددة مختلفة ومتشابهة، فالوطن واحد والهاجس واحد.

فالمبدع دائم البحث عن عناصر تدعم الفكرة التي يبني عليها نصه، بل أن كل نص خارجي يحمل فكرة موازية أو مطابقة هو نص جدير بمجاورة النص المتن، لأن جمالية النص تكمن بتوظيف الشخصية توظيفاً مميزاً، حيث يجعلها تنبض بالحياة بمختلف مظاهر (الاسم، المظهر الخارجي والداخلي، الأفعال والأقوال).

والتوقف عند جمالياتها تقتضي من الباحث الأخذ بمبدأ توزيع الاهتمام على كل عناصر التي تقوم عليها، ولا شك أن مسار الشخصية على المستوى النفسي والاجتماعي والمادي يساعد جوانب كثيرة من القصة على التبلور والتطور والانتشار، نظراً إلى الحيز المركزي الذي تشغله ضمن مكونات الخطاب السردية، فهي نقطة تقاطع بين جميع الأجناس السردية، وعامل تمييزي يفرقها عن أجناس أدبية أخرى.

ويبدو أن هذا الاهتمام المبالغ فيه برسم ملامح الشخصية، ويعود سببه حسب "آلان روب غرييه" إلى ارتقاء قيمة الفرد في تلك الفترة ورغبته في السيادة، هذا ما دفعهم إلى جعل الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية فأصبحت كل العناصر توظف لإظهار الشخصية ومنحها الحد الأدنى من البروز⁽¹⁾.

لذا >>تعامل الشخصية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها وملابسها، ومحنتها وسنها، وأهواؤها وهواجسها وآمالها وآلامها، وسعادتها وشقائها<<⁽²⁾ باعتبارها

¹ - ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990 ص: 76.

² - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص: 76.

>> «بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها، فالرواية هي أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالشخصية»⁽¹⁾.

وعليه لم يقدم لنا الروائي لوحة جامدة تجعل من الوصف إطاراً زخرفياً محضاً، وإنما أكسبه دلالات محددة، وهذه الدلالات إنما هي رؤية للواقع السياسي بالجزائر مع بداية الاستقلال ومرحلة التسعينات لأنها هي في حد ذاتها تعاني من التعفن، وقد أتت هذه الدلالات من خلال تحكيم منظور الشخصية بل وتجعل المتلقي لا يحس إطلاقاً بأن هناك إطاراً وصفياً معزولاً عن الأحداث >> «وقد أدى تطور الأشكال السردية إلى إحلال الوصف الدال محل الوصف التزييني... فاكسب أهمية درامية عوضت ما فقده من استقلالية»⁽²⁾.

فتشكل الوصف بهذه الطريقة يجعل من الراوي في هذا المقال بمثابة كاميرا راصدة للمشاهد، أو مشارك شاهد على الأحداث.

أما من الناحية التقنية فيما شى الوصف في هذه السياقات الحدث، وهو لا ينفصل عن صيرورة الزمن ولا يشعر السرد انطلاقاً من ذلك بأي وقفة من شأنها تعطيل تواصل الرواية، فزمن الرواية في تماثل شبه تام مع زمن الخطاب، مما يحول العملية الوصفية إلى فضاء مشهدي تترك فيه الأحداث، ولعل الاكتفاء باللمحة الواحدة في وصف الشخصيات أو بعض عناصر المكان من العوامل التي أطلقت عنان حركة الزمن كي يسرى ضمن مفاصل النص.⁽³⁾

وهكذا يبدو الأدب اجتماعياً بقدر ما يغدو ذاتياً لأن طرق الموضوعية في الأدب تمر عبر الاعتراف بذاتية الأديب، وبذلك تنبض أمام الأديب مرآة الإنسان الاجتماعية والإنسان الفرد.

وبهذا تعتبر السمات الخارجية بمثابة مؤشرات ذات دلالات متنوعة اعتمدت على تقنية الوصف لتثبت رؤيتها الاجتماعية والحضارية والثقافية وكذلك السياسية والنفسية، وبدت لنا الشخصية من

¹ - صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص: 101.

² - محمد نجيب العمامي: في الوصف، بين النظرية والنص السرد، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2005، ص: 22.

³ - ينظر: سعيد علوش: الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط 2، 1981، ص: 95.

خلال تلك المؤشرات أنها شخصية سوية، واضحة من خلال كل ما تقوله وما تفعله، مع التعليق على كل ما تراه، لا تهاب الاغتيال وتعتبره تضحية في سبيل إثبات الذات ومنح الفرصة للآخر حتى يعيش كريما أما كل ما تفكر فيه فإنها تجعله حبيس الذاكرة وإنما تطلق له العنان في الواقع حتى يمارس حريته بكل التجاوزات التي منع فيها التجاوز، وذلك عن طريق إظهاره.

2- الوصف الداخلي لشخصية " الجازية ":

يعني البحث عن أهم الملامح الداخلية للشخصية حيث يبحث الروائي عما يدور في أعماقها وعما تفكر فيه من خلال رؤيته الثابتة، ولقد برزت أهمية الجانب الداخلي بتطور الدراسات النفسية، التي تكشف عن خبايا النفس التي لها انسجام بين مختلف الوظائف النفسية والعقلية ولها قدرة على الربط بين المعارف والتجارب والخبرات السابقة وتكييفها مع المواقف الطارئة بكيفية ملائمة أضف إلى ذلك أن هذا الشخص الذي يشبه الكل في البنية العضوية ويشبه البعض في الخصائص الاجتماعية لا يشبه أحدا في الأنا (السيكولوجي).

فالصفات السيكولوجية هي كل الاستعدادات وجملة الصفات النفسية من حوادث نفسية شعورية، لا شعورية وقدرات ذهنية التي تتمثل في ملكة الذاكرة، التخيل، الإدراك وغيرها.

لذلك لا يمكن أن يعبر المظهر الخارجي وحده عن حقيقة الشخصية، فمن الضروري >>إضاءة الخصائص النفسية المميزة للشخصية والمحددة لموقعها من الأحداث الموضوعية، إن الانصراف إلى الأحداث الخارجية ليس مبررا كافيا لإهمال الكيان الداخلي << (1) الذي يعتبر عاملا مهما في عملية التكيف الطبيعي، والتوافق بين مختلف الدوافع والميول والحاجات النفسية وبين معطيات العالم الخارجي.

ونجد أن الروائي "عز الدين جلاوي" يعيش الشخصية حضورها وغيابها، وضوحها وضبابيتها، وعيها ولا وعيها واصفا إياها بلغة وصفية جريئة وعميقة، ويمكن أن نستجمع بعض

¹ - فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1998، ص: 138.

من الأوصاف المعنوية الواردة للشخصية البطلية "الجازية": "...وها أنذا أعين بمشفى الأطفال.. في ذاتي أمواج للجزر والمد تكاد تهد حصوني الرملية...لابد أن أخط إليه كل الجراحات التي بدأت تطفو على قلبي الصغير...وماذا يعني القلب المحب إذا لم يكن مفتوحاً لآمالك وآلامك..؟ وما الفرق بينه وبين كيس بلاستيكي إذا لم يكن نابضاً بالمشاعر الإنسانية الحية؟...

اغتيال القلق النوم من عيني ففزعت إلى رواية ذاكرة الجسد أندفأ بها من قر الحياة.. وحده الأدب الجميل قادر على معالجة اضطراباتنا النفسية.. ما أقل روايتنا الجميلة.. ما أكثر روايات المراحيلض عندنا التي لا تقيم مجدها إلا على تهديم الجميل لدينا ...

أفرقع أصابعي.. أرتجف.. يضغط جلدي على كامل الجسد.. يضغط الصدر على القلب الحار.. يتعسر أكثر.. أغير وضعيتي فجأة حين أحسه يبدأ يجلدنا بحديثه...

رجعت إلى البيت ليلا يفترس القلق قلبي... وفي نفسي كنت أردد.. هل خدعونا حين أوهمونا أننا انتصرنا على الاستعمار؟ .. لقد توقفنا وسط المعركة ما الذي أستطيع أن أفعله وحدي.. ليكن ما يكون أنا كالمحراث الذي تعود والدي أن يضرب به المثل > "يحرث واقفا أو ينكسر <". (1)

يتضح من خلال الأوصاف المنتقاة لشخص "الجازية" أنها في معظمها أوصاف معنوية ترتبط بجوانب دلالية عميقة تألفت عبر التصوير الوصفي الداخلي الذي يتأجج في صوت الماضي/الذاكرة ليكون شاهدة على الحاضر.

فالكلمات وإن كانت متخيلة وتنتمي في سماتها وخصوصياتها إلى زمن بعيد، إلا أنها تعبر عن سمات ومواقف الشخصية تحمل رؤاها وأفكارها بعيدا عن التقريرية > "عندئذ تتحول الشخصية بفعل هذا الانهمار المتعدد الأطراف إلى رمز عميق الدلالة". < (2)

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، 0=1+1، ص: 38-39-41-42-43.

² - صلاح فضل: شفرات النص - دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد - دار الآداب، بيروت، 1999، ص: 246.

ومن الملامح الداخلية للشخصية الحزن والقنوط، الغربة، الخيانة، النسيان والحنين و غيرها من الصفات التي استحوذت على القلب والذاكرة، فأرادت "الجازية" الإعلان صراحة عن هذه المشاعر التي أصبحت كمخالب تنقض على الذاكرة، تبني بها حوارا داخليا نفسيا أو مناجاة لتمثل عمق الذات الباحثة عن التغيير >> حيث تبرز حرارة الذات وسطوتها على النص لإيصال الحالة الروحي⁽¹⁾.

تمثلت لنا "الجازية" بطلّة الرواية ممثلة في الوطن، الأرض تعيش إحساسا بالغربة والضياع تجاهه، كلها أحاسيس من باطن الشخصية انبعثت من الواقع الخارجي، وكأنها بعرضها لخلجاتها النفسية تحاول أن تستنطق ذواتنا أملا في تحقيق الحرية.

ومع ذلك فعند التحليل والتأمل الدقيق للعالم الداخلي الخاص بكل فرد نجده لا يتضمن ذكرياته الخاصة فقط، وتجاريه التي مر بها، بل يتضمن أيضا ما هو مشترك بينه وبين الآخرين، لأنه لا يعيش وحيدا منعزلا بل يعيش ضمن الجماعة التي تساهم في وجوده، وتساهم في وجودها، ويتمثل هذا الوجود المشترك في القيم الخلقية، وجملة العادات والتقاليد المشتركة، ويتم الاشتراك معا بواسطة اللغة، ومن ثم فسلوك الفرد لا يرتبط بكيانه النفسي الخاص وبالشروط الجسمية بل يتبلور ضمن حدود الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه.

لذلك عمد الروائي إلى التعبير عن الوعي والقلق الذي ينتاب الشخصية، الذات في مواجهتها للعالم الخارجي فكثيرا ما تخاطب نفسها وهذا ما يحيل على المناجاة النفسية أو أسلوب الاعتراف، وهو الذي يسمح بتقديم أوصاف الشخصية والتمادي في الحديث عن ذبذباتها ورصد ما يعتلج داخلها من عواطف ومشاعر رافضة الواقع البائس الذي يضغط بصدرة على أنفاس البائسين، وبذلك تتحول "الجازية" إلى رمز للكبرياء والتحدي.

¹ - عبد الله رضوان: البنى السردية (2) - نقد الرواية - دراسة في سوسولوجيا الرواية العربية، دار اليازوردي العلمية للنشر، عمان، الأردن، 2003، ص: 437.

كما نجد أن الشخصيات وإن تنوعت وتعددت بأسمائها وأفكارها وملاحمها، وهذا ما عمق وجودها وفعاليتها، وهذا لا يشذ عن هدفها المتمثل في إبراز لوحة فنية خطوطها: الضياع، البؤس والشقاء، الخيانة والعمالة الذي تجسده صورة من صور الواقع الاجتماعي.

ولأن الوصف الداخلي للشخصيات تجاوز كل الملامح الخارجية المرئية إلى الملامح الداخلية اللامرئية، فقام الروائي بسبر أغوار أعماقها للكشف عن خباياها، فربط بينها نفسيا وعاطفيا ببعد وجداني عميق، فكان كل مرة يتوغل داخل النفس الإنسانية بتعدد أحاسيسها واختلافها باستخدامه للغة شاعرية تجسد بعض الرؤى الجمالية.

وبما أن الروائي في عالمه الداخلي، المجتمع الجزائري في همومه، وتحولاته الاجتماعية، وتياراته الفكرية والسياسية المتناحرة، الزمان في صيرورته العنثية، القدر وسخريته، الوطن بأبعاده القائمة، وظلاله الضبابية رحلة ضمن عالم مضطرب كماض يصنع حاضرا مجهول المعالم والأبعاد.

ورغم إصابة هذه الذاكرة بالاضطرابات والتشتت وتخلخل كل القيم النفسية لذات المتحدث، فهو حاضر في أعماق شخصياته يفرض عليها سيطرته بمعرفته لعالمها الداخلي وبلورة رؤيته السيكولوجية من خلال استبطان نفسية البطل، وهذا الوصف يكتسب فيه الموصوف أهمية، ومن خلالها يتأسس الفضاء الروائي لكونه يحدد لنا الإطار العام المشحن بالتفاصيل وهو إطار المكان والزمن والشخصية.

ومن بين النماذج كذلك التي تستبطن باطن الشخصية قول "الجازية": >لقد أحببتني بجنون ونحن في القرية فهل تحبني كذلك ونحن في المدينة؟ لست أدري لماذا كانت هذه الزوابع تعصف في فجاج ذاتي... رغم أن خطواتنا الأولى نحو الزواج قد تمت أمام أسرّتنا... ولم يبق إلا الإجراءات الإدارية... منذ أن كنا صغيرين كانت أمك تقول لوالدتي: الجازية لن تكون إلا من نصيب ذياب.. ها أنا أخطبها.. وها أنت تقبلين.. وها كل سكان القرية يشهدون.

كل ذرة في هذا الكون شهدت حبنا منذ كنا صغيرين...

الحب يا جازيتي لا يعرف السن.. لقد قصدت أباك وفاتحته في الأمر.

ولم أكمل حديثي حتى قفزت مذعورة وغلقت دونها الباب..

لم أشأ أن أبرح المكان.. بقيت أغدو وأروح في الدهليز مرددا..

تتعشين قلوب الغرباء وتدعين قلبي يلفظ أنفاسه؟ لن تبرد جمراته حتى أطأك كالفحل...⁽¹⁾.

نجد أن الأحاسيس المنبعثة من شخصية "الجازية" التي تحمل مخزونا خاصا داخل الثقافة العربية، وهي في الرواية تكون خلفية العمل الفني تربط الماضي بالحاضر وتدعو إلى مزيد من المواجهة والتصدي للواقع، ومن هذه الأحاسيس (الحزن، القنوط، الضجر، العتاب، الاستصغار، الهذيان...) سببها الواقع الخارجي، واقع الاغتيالات والصدمات، حتى وإن حاول أحدهم إدراك العالم من حوله ومحاولة تحقيق ذاته وفرض شخصيته، فإنه سيصطدم مع الواقع، ويدخل في عالم مجهول، واتضح من خلال الوصف المشهدي الذي يعرض من خلاله الروائي كل الجزئيات المتعلقة بالشخصية ^{>>}ويؤدي في الرواية دور بؤرة زمنية أو قطب جاذب لكل الأخبار والظروف التكميلية: فيكون دوما مضخما، لا بل مرهقا بأسطر أدلت من كل الأنواع، من استعدادات واستشرافات ومعتراضات ترددية ووصفية وتدخلات تعليمية من السارد⁽²⁾، ميزها الحوار كمطية لتقديم الحدث والشخصية التي مزج من خلالها الروائي بين الحوار الداخلي والخارجي مستخدما تقنية الوصف المفخم والمشحون بالأحاسيس والمشاعر، والأحداث والمواقف الجزئية.

ولقد ولد حركة سردية دفعت عجلة الخطاب من خلال التصوير والتفصيل، وهذا ما يفسر المزج بين زمنين هما الحاضر والماضي وأحيانا المستقبل في رؤية استشرافية.

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص- ص: 75 - 108.

² - جبرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 121.

فيمكن القول، أن المقطع الحواري أسهم في بناء العمل الروائي لقوة إيحائه الدرامي المبعوث بين ثنايا العمل الروائي، وما يدعم هذا الرأي ذلك الفضاء الذي صنعه "عز الدين جلاوي" اخترق به الواقع متخذاً من شخصياته معبراً للنفوذ إليها، وعرض تجربته بواقعها النفسي ومدى التفاعل بينهما ويتجلى من خلال استنباط شخصياته "الجازية وذياب" وتمديد الحوار بينهما.

فكأن الروائي هنا يأخذ دور المحلل النفسي، فهو ينفذ عبر علاقته بالشخصيتين البطلتين إلى الجانب اللاشعوري لهما فيستنطق ويحكي ما كان ينتابهما من الخوف الآتي عن طريق الموت القادم، والمجتمع الذي مآله السقوط في حفرة الجحيم وعلاقتها بنفسها وبالأخرى، وما عاشته من صراعات، طموحات في مجال النضال الفكري والسياسي، ومواجهتهما للموت الذي يقابله أمل في الحياة وتصدي للصعوبات بكل أشكالها ضمان لشرابيين البقاء ونبض الحياة >> "فالخوف من أن لا يستطيع تحمل العذاب لم يفارقه في الواقع، مدركا مرة أخرى أن معركته ستكون بالدرجة الأولى ضد شعوره بالوعي" << (1).

هكذا يحاول الروائي "عز الدين جلاوي" الاستعانة بذاكرته التي تساعده على استرجاع الماضي الأليم الذي عاشته الجزائر ضمن فترة من فترات الصعوبة، فقد فيها حريته ومعرفته بالعالم الداخلي الذي غمره الإبهام والغموض، وهذا يؤكد علاقة الاتصال بين الإنسان ومجتمعه لأن مجمل شخصياته اختارها بوعي وقناعة والدليل على ذلك ضمير المتكلم الذي يوحي بأنه شاهد أو مشارك في الأحداث، وهي حقيقة أراد التعبير بها عن كل الممارسات المشبوهة، وارتباط بعض الشخصيات بالمسؤولية لأنها الأقدر على التلاعب بالشعب واستغلاله، وليس لأنه كفاء لذلك، ولكن ليشكل بذلك ثنائية المرأة والوطن، وهي في الحقيقة "شخصية الجازية" رمزا لهذا الوطن المعني بالجراح والآلام، رمز الجزائر التي رغم المصائب والخطوب تبقى مكابرة تتحدى العواطف في شموخ، ويغدو خطيبها "ذياب" رمزا للمخلص المنقذ كما في السيرة الهلالية.

¹ - عبد الله رضوان: البنى السردية (2)، ص: 115.

وبما أن اسم "الجازية" ذو ارتباط قوي بالهوية فإن الأصل في التغيير عنوانها وما يدل على ذلك هذا القول:

- >> ما الذي جاء بذياب إلى هذه الأرض؟

ويجب ضاحكا:

- لأنه يحب الجازية.

- وما علاقة الجازية بهذه الأرض؟

- الجازية هي هذه الأرض. << (1)

وكذلك >> ها قد عادت الجازية..

ها قد عدت.. عدنا..

حين تعود الجازية كل شيء يعود..

يعود الإشراق للقمر..

تعود الأوراق للشجر..

تعود الأنسام للهضبات وقد ضمختها حناء الشفق الوردي ..

تعود أسراب الكروان إلى التحليق والتغريد ..

وتهجع عروس النهار ملء عينيها ملفوفة بملاءات الحلم الوردي.. نفتح نحن للأحلام

الوردية نوافذ وشرفات..".

يتبين لنا من خلال دراسة شخصية "الجازية وذياب"، وإظهار نقاط تقاطعها مع شخصية بطلي

السيرة الشعبية، أن السرد الروائي عمد إلى تقنية الاختزال على صعيد المراحل التي يمر بها بطل

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 33 - 53.

السيرة، والسبب في ذلك راجع إلى ما يسمى بـ "بنية الإطناب" كما يسميها "سعيد يقطين" التي تتميز بها السيرة الشعبية، نتيجة تميزها بالسرد الشفاهي الذي يجعل للروائي الحرية في إضافة تفاصيل أخرى عكس السرد الكتابي الذي لا تناسبه بنية الإطناب التي تؤدي إلى ملل المتلقي لذلك يلجأ الراوي إلى الإيجاز والتكثيف.

لقد استدعت المخيطة الشعبية أبطال العرب القدامى إلى تقديس البطل، أما الرواية فتتفق والسيرة في وجود بطل يقود إلى تحقيق الانتصار لكن هذا لا يتحقق بعيدا عن الجماعة أو الجماهير، مؤكدة أن الفرد لن يستطيع تحقيق مبتغاه دون مشاركة الجماهير، لتدافع عن مصالحها وحقوقها، ولذا كانت أسماء الأبطال الذين استدعتهم المخيطة الشعبية هي عناوين السير الشعبية التي لم تعبر عن امتداد الماضي إلى الحاضر فحسب، بل تعدته إلى السيرة الشعبية التي توسلتها الرواية للتعبير عن امتداد الماضي للحاضر من خلال تصوير الشخصية الروائية من جهة ومقارنة ما يحدث في الزمنين من جهة أخرى.

بناء على ما سبق، يتضح أن النموذجين السابقين اللذين اتخذناهما مثالا على توظيف الرواية العربية المعاصرة للسيرة الشعبية يمثلان طريقتين في تعامل الرواية العربية المعاصرة مع التراث القصصي، ممثلة بالسيرة الشعبية وطريقتهما الأولى تتمثل في خضوع النص الروائي للنص التراثي الذي يطفو على سطح النص الجديد، ويطبعه بطابعه وخصائصه، أما الطريقة الثانية فتتعامل مع النص التراثي بأكثر حرية.

وما يميز بنية السيرة الشعبية كذلك المزج بين النثر والشعر واتسام مقاطعها الشعرية بالغنائية، وهو وجه من أوجه التقاطع مع الرواية (رأس المحنة $0=1+1$). لأنها تعبر عما يدور بخاطر ووجدان شخوصها، هذا ما جعلها مؤثرة على المتلقي حتى أصبح مولعا بها حتى ولو تكرر ذكرها، وهذا دليل على حب المتلقي العربي على معرفة تاريخه وأبطاله وبأسلوب مشوق وبكلمات بليغة لها تأثير على المتلقي، كما أثرت السير العربية في الكاتب العربي وكما يقول "فاروق خورشيد" في كتابه "الموروث الشعبي" >تعرف الكاتب العربي على أنماط الحياة الاجتماعية والعادات والتقاليد

المرعبة في تطورها الدائم تحت ضغط الأحداث والحروب والهجرات والاحتكاك، وكذلك تعرف على الأنماط ولغاتها وعاداتها وركب بعض الأنماط بالسخرية التي ظلت مستمرة حتى أيامنا هذه، كما أن التحم التحام التعاطف مع بعض الأنماط الأخرى⁽¹⁾

ونستنتج من هذا القول تركيبة النص للسير الشعبية بما تصفه لنا من أحداث بتسلسل تاريخي واللغة التي كانت سائدة سواء شعرا أو نثرا والذي يعطي قوة وجمالية النص للسير الشعبية وتعطش المتلقي العربي لسماعها ويدون ملل، وهذا ما حدث معي أثناء قراءتي لروايات "عز الدين جلاوي" لما لها من نبع التراث واستعمال اللغة العامية مراعاة لمستويات القراء و طبقاتهم.

ومن نماذج امتزاج الشعر بالنثر هذه المقاطع:

- المقطع الذي أرسله "ذياب" إلى "الجازية" عندما هجرته:

>> منيشي محبوب حب الجدة ومنيشي مكروه ولد بليس

منيشي ركاب خيل العيرة ومنيشي مزلوط ما فديش

إذا قلت أنت: لا لا حتى أنا ما نبغيش <<(2)

ومما كان يغنى فرحا بقدم الربيع لدى المجتمع الجزائري خصوصا السطايفي:

>> أربع ربعاني

كل عام تلقاني

آنا وخياني

في الجبل فوقاني <<(3)

¹ - فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ص: 164.

² - عز الدين جلاوي: رأس المحنة، ص: 56.

³ - المصدر نفسه، ص: 124.

كذلك من الأغاني التي كانت تردد في مسجلة "المحمّد املمّد" والتي يبدو بسماعها أكثر سعادة أغنية >"الشاب خالد".

أنا المهبول

وأنا شراب لا لكول

سربي سربي واليلة نعر رأسي

أنا المريبول

واللي بلاتني وشكون

عمرّ عمر

والليلة نخرّج قلبي <<(1)

وهذا ما يؤكد بلاغة النص المستلهم من السيرة الشعبية وجماليته، واللغة المختارة لكتابته، وتعتبر سيرة "الجازية الهلالية" مجال بحث لباحثين كثر.

نستنتج مما سبق، استلهم الروائي "عز الدين جلاوي" من العناصر التراثية المختلفة، وذلك لأن البناء الدرامي قد استفاد من بنياته: الخرافية والأسطورية، والملحمية والمعتقدات الشعبية، واتخذ الإطار الزمكاني جانب العفوية في التناول وتركيب الأحداث حتى أنها تبدو سهلة في جانبها الشكلي وسطحية في موضوعها، إلا أن الرموز والإيحاءات اتخذت عمقا استراتيجيا سرعان ما نلمح الغطاء التقني الذي عمد إليه الراوي لتوصيل نصه إلى ذهن القارئ بطريقة سهلة مسترسلة ولغة تفهمها جميع الطبقات وشخصيات دافقة بمشاعر إنسانية تجعلنا نتعاطف لأجلها ونبكي عليها وأحيانا نقترح لها الحلول قبل أن نكمل قراءة الرواية لننتقجا بحلول أخرى اقترحها صاحب النص، وقد تبقى النهاية مفتوحة والقارئ سيد في إيجاد نهاية لها.

¹ - المصدر السابق، ص: 91.

يأخذ الروائي في غالب الأحيان شخوصه من صميم الواقع لبناء علاقات محتملة قبل وقوعها، لتشكل هيكلًا لحدث ممكن، انطلاقًا من تصور مبعثه مخيلة الشعب مصاغًا عن طريق الراوي الذي يجسد البعد المعرفي التراثي، بحيث نجد البطل الشعبي الجاهز في الذاكرة الشعبية.

هكذا مدَّ "عز الدين جلاوي" خيوط نسيجه في بناء نصه عن طريق "الجازية الهلالية" وهي أحداث ليست متخيلة فقط من ذاكرته بل يشترك معه فيها التصور الشعبي الحامل لقوة الاحتمال في ممكن الوقوع، وبهذه الصورة يصبح الإطار الموضوعي أكثر اشتمالًا.

تشكل هذه الرواية تجديدًا شمل مستويين: الفني والمضموني وذلك لأن الحدث الأساس يتعلق بإرادة الأبطال وأهوائهم ليصبح حركة أو مرحلة من التاريخ تبدها ذاكرة الشعوب وهو الشيء الذي نلاحظه على شخصيتي "الجازية و ذياب" قبل أن توجد كإنسان من ورق على صفحات الرواية.

وذلك لأن بطل التراث الشعبي يقدم من البداية مجموعة صفات ومميزات تشمل طبيعتها المادية والنفسية فالرجل (ذياب) دوما مخلص، صادق و شجاع أما المرأة (الجازية) خيرة، جميلة، فاتنة، طيبة القلب وفيه مخلص.

هكذا حاول الروائي "عز الدين جلاوي" أن يطبع شخصياته بطابع السيرة الهلالية (شخصيات شعبية مستلهمة من التراث الشعبي) لأنه يحمل جميع مواصفاتها، مطلقا عليها وقد نجح في رسم الواقع وإعطائه صورة فتوغرافية لها من الدلالات والإيحاءات ما يحتاج إلى تفكيك شفراتها، وقد جند كل طاقاتها لوصف الشخصية البطل الذي لا يستطيع أي أحد آخر النظر إليه ونقله إلى المروي له محاولة منه اصطحاب "المروي له" أو "القارئ" لرؤية ما رأى، وذلك لخلق حالة شعورية مشتركة.⁽¹⁾ تجمع إلى جانب الحادثة العناصر السردية التراثية، ويحاول أن يمارس عليها نوعا من التحليل النظري، حتى يجد لروايته شكلا داخل النظام المتسق لسيرة "الجازية"، منبع روايته وانتقائه بتوالد حكايات وتكاثرها، وانتقال الأحداث والشخصيات من حكاية إلى أخرى بكل

¹ - ينظر: ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003، ص: 223.

سهولة داخل عالم سحري، تتقاطع فيه نصوص، وتلغي أخرى، وتمتزج الذاكرة ماضٍ بحاضر مولدة نصاً مقروءاً مشحوناً بثقل الثقافة وتراكمات الدال في انقطاعاته الثقافية وتواصله الحضاري. يتولد الحكيم مؤسساً بين شقين يتماهى القارئ وسطهما بهذه السلطة أحياناً متلذذاً وأخرى تقلب أفق توقعاته بالاحتمالات الممكنة التي رسمها لمسار الرواية.

ومن بين المقاطع التي توضح ذلك:

"يا الجازية..."

بلغ القلب العفن..

انتفضي..

حشاشة الروح ترتعش..

سويداء القلب تختنق..

اقتليه..

اشحذي الخنجر المسموم واقتليه..

قتلك ألف مرة..

باع ضفائرك لصعاليك الأرض..

اقتليه .. و...

يصرخ امحمد املمد:

هذا مليون في خاطر الجازية

يلمع الخنجر في: يمينك.. في ذراعك النحيفة.. تزداد سرعتك.. لا بد من قتله..

حارة الحفرة تنتظر أيتها الفحلة .. يا سلاله الفحول .. اقتليه .. اغسلي العار .. لا يغسل العار إلا الدماء..

يرتفع دوي الطبول.. تراق الخمور.. توزع الحلوى.. ترقص الشقراء.. تتناثر فوقها الملايين.. فستانك الأبيض ينهض من مكانه.. يزحف إلى الميدان...

هنا يظهر ذياب يظهر بين الجميع فجأة.. الشرف شرفي لن يقتله غيري.. أنت فرحتي يا الجازية.. لا تتركي الخنزير يقطف ثمرتها.. أسرعي أيتها المهرة العربية.. لا تدعيهم يسبقونك للشرف.. تدخلين الحلبة.. يدخلون خلفك.. تلمع العيون.. تشتد دقات القلوب.. يصطف الجميع.. إبراهيم جحا.. الشيخ صالح.. أما عرجونة.. عبد الرحيم.. صلاح الدين.. الشيخ الهاشمي.. كل سكان حارة الحفرة.. تلتهب الأكف بالتصفيق.. تشهرين الخنجر.. يسبقك ذياب.. يسبقكما منير.. تسبقنيهما... << (1)

وهنا يتغير مسار القارئ إلى ما لم يتوقعه في قتل الشقراء الراقصة "المحمد لممد": والمقطع الدال على ذلك: "يتهادى محمد املمد نشوان .. وقد لعبت الخمرة برأسه .. يرغي كالبعير ..

يا
ا
ل
ج
ل
ز
ي
ه ..

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة 1+1=0، ص: 259-262.

تتهادى الشقراء راقصة حوله.. تفتح الأشداق مبهوطة مبهورة.. ترتفع صيحاتها.. على مرمى حجر تقفين مهرة جامحة.. تلتصق الشقراء به.. يعدو منير.. يسبقه ذياب.. تحقق فيك عيون البنادق شزرا.. تشحذين القلب.. تشحذين الخنجر.. تدفعينه نحو القلب.. تغرسينه فيه يتهاوى نحوك جثة هامة..

قبل أن يصل إلى الأرض.. ترفعين بصرك.. تلمحين الشقراء تغرس خنجرها في كبده.. تتأملينها.. يهرع إبراهيم جحا.. الشيخ صالح.. العيد الضحوي.. أما عرجونة.. عميروش.. عبد الرحيم.. عزوز البهلول.. السعيد بوخرصة.. عزيز.. الشيخ العيفة.. صلاح الدين.. الشيخ الهاشمي.. عمار لا كريطة.. أحمد لمطروش.. تصفق حارة الحفرة.. جدرانها.. شوارعها.. أتربتها⁽¹⁾.

هكذا لعب عنصر التشويق وانقلاب توقعات القارئ دوره في القراءة التي أعطت ثمارها في القص التقليدي، الذي يحافظ قدر الإمكان على آليات السرد والوصف مضيفا الجماليات القائمة بين القارئ والنص في معادلة أسها التراث العربي ممثلا في السير الشعبية، لذلك نجد تداخل الأشكال التعبيرية المختلفة والتي يستعملها الروائي محاولة منه القبض على اللحظات الهاربة المنزلة إلى الماضي بخيوط رفيعة ملغيا كل الحواجز التي تجعلنا نعيش في الخيال من خلال شبكة العلاقات الحية والضمير المتكلم الذي له السلطة القوية في إيهاونا بواقعية الأحداث.

3- العجائبي:

تشتغل نصوص السرد الحديثة على مستويات عديدة من البنى داخل رحم النص الواحد، لاعتبارات كثيرة أملتتها نظريات التجريب، وأنماط الحكى، ونظريات الشعرية والجمال.

لهذا أعلن النص السردي الحديث كسر نمطية الساكن وأعلن تمرده على سكونية الخطاب، من خلال الدخول في لعبة جدل بين السارد والمسروود من خلال البحث عن علاقات فنية جديدة ترتسم

¹ - المصدر السابق، ص: 262 - 263 - 264.

على مشهدية الخطاب، ذلك أن أسلوب الكتابة ذات البعد الدلالي الواحد لم يعد قادرا على مواجهة زخم النظريات النقدية التي تبحث دوما عن ما هو انحرافي.

هذا ما يطرح علاقات جديدة على مستوى التشكيل السردي وأطروحات النقد الجديد، لأن النصوص >> تعيش زمن التفكك والتكون لهذه القوانين الداخلية، وزمن هدم العناصر واستبدالها في بنيتها النامية والمتطورة نحو اختلافها، وهي في ذلك تتطلب مع أدوات فهمها الجديدة مفاهيم نقدية أخرى << (1).

فكان من بين هذه الممارسات التجريبية في الرواية العربية ابتداء الروائي "عز الدين جلاوي" لنفسه أسلوبا يتميز بالإيحاء، ويجنح إلى الثخونة والكثافة أحيانا، الأمر الذي يجعل المتلقي يعيد قراءة الرواية أكثر من مرة حتى يحيط بمضمون التيمات التي تدور حولها الرواية، وما لاحظته أن هذه الرواية اتخذت من الأحلام واللاشعور والرؤى سبيلا للبناء، ويعتمد البناء على محاولة خلق المفارقة والسخرية من المؤلف الواقعي عبر المكاشفة والتحول والتضخيم أحيانا.

فارتسمت العبثية على امتداد نصوصه السردية التي تنزع دوما إلى قراءة الواقع ونقده وفق رؤية واعية لحقيقة المتقف في الوعي الجزائري والعربي الزائف.

ولهذا فهو يصوره وفقا لواقع البؤس والتشرذم، التهدم والضياع والتمزق القيمي بأسلوب حكاوي عجائبي في بناء لغوي يتسم بالتوالد والتشاكل النصي، ما جعل نصوصه انفتاحية على عديد التأويلات بدءا من العنوان إلى آخر النص، بحيث لا يستطيع القارئ أن يتركز في قراءة واحدة بل وجب عليه التعدد، تعدد الرؤية والخلفية والبطل، لاتكائه على عالم الرمز والأسطورة، وغرائبية الحدث، في محاولة للإدهاش والتخلص في الوقت نفسه يولد حيرة وترددا عند المتلقي. ويؤكد "الموسوي" كون >> العجائبي والخورقي [لم يكونا] متفرجين على الفعل، بل إن حضورهما يأتي بديلا للربحية للامتصاص من الفساد والظلام، وقد يكون هذا التفسير النفسي للعقلية الشعبية وعقلية الرواة

¹ - يبنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص: 17.

شائعاً بين الدارسين، لكن الحضور العجائبي والخارق أكثر انتشاراً من حضور الإنس، بل إنه يطغى على الأجواء في السياق الاجتماعي - العقائدي الذي ولدت فيه الحكايات⁽¹⁾ ومن الجلي التأكيد على عجائبية حكايات ألف ليلة وليلة، السير الشعبية، الأسطورة، الخرافة... التي تقوم على الخرق الواقعي لعالم تختلط فيه مخلوقات مختلفة كالجن، الإنس، الخارق والمألوف، لذلك تبدو ومن جانب اعتمادها على >>بنية عجائبية من خلال تعرضها لعالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف، ومن خلال شخوص يتعرضون للتحول والتبدل وفي أحيان أخرى للمسح<<⁽²⁾.

وهذا النوع من التصنيف "العجائبية" يحول فيه المؤلف عن محاكاة الواقع، وما فيه من حياة عادية إلى نوع من التأليف والسر الذي يتجاوز قوانين الواقع إلى قوانين الفن الخيالي، فقد يجمع في الرواية الواحدة بين عوالم مختلفة، يتخطى بحوافها المروية قواعد الزمان وإمكانات الفضاء والمكان.

ويتوظيف الروائي لهذه العوالم يحتاج إلى كل ما يمكنه من التعبير عن رؤاه وأفكاره بعيداً عن التقريرية والمباشرة، ولهذا تصبح مخرجا من المخارج التي يبتدعها الأديب خاصة، قناعاً من الأقنعة التي تبعد عنه الشبهات وأسلوب من الأساليب لتعميق الفكرة.

وبهذا يتحول الرمز إلى عصب رئيس تقوم عليه الرواية، يلجأ الروائي في توظيفه إلى رحلة بحث عن الحقيقة أو ما يشبه الحقيقة ويبرر بها العلاقات القائمة، فيصبح الأسطوري الخيالي بديل يعوض الروائي من خلاله عالم رؤاه المبني على امتلاك معرفي وجمالي للواقع.

ويخلق الأسطوري ميكانيزمات تتدفع في كل الاتجاهات عبر السرد، اللغة، الشخصية، الزمن والمكان لتخلق لا زمانية الزمان، ولا مكانية المكان، عبر خطاب جانح إلى اللامعقول، الذي يأخذ النص في متاهات الحكي العجائبي. >>هذه الغرائبية جزء أساس من دلالات الواقعية السحرية كما

¹ - محسن جاسم الموسوي: ثارات شهرزاد، فن السرد العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، 1993، ص: 119.

² - المصطفى مويغن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار، اللاذقية، 2005، ص: 232.

شاعت في الأدب خاصة القصة بشكليها الرئيسيين الرواية والقصة القصيرة. << (1) حيث يميل الروائي في كتابته إلى العوامل المرئية واللامرئية البعيدة عن الواقع، والمحلفة في العوالم الخفية، وهو إذ يميل إلى هذا النوع لا تشغله الكتابة الأسطورية والتمثيل العجائبي بقدر ما يشغله البحث عن وعاء يستوعب رؤاه وأفكاره، وعليه فهو يختار >>العجائبي كخطاب فني لرؤية العالم ورسمه بالتحويلات والمسوخ <<. (2)

وقد تعددت تعريفات العجائبي وتتنوعت، وحاول الدارسون التفريق بين العجائب Fantastique والغرائبي L'étrange وهما مصطلحان متقاربان تقوم الحدود بينهما على الحدود بين الشك، التردد والحيرة، واليقين إثبات الشيء، والتأكيد عليه، وقد اهتم "تودوروف" بالعجائبي وأفرد له كتابا يفرق فيه بين المصطلحات المنبثقة عنه فيقول: >> إن العجائبي يحتل الوقت الذي يستغرقه عدم اليقين هذا، فإذا اخترنا هذه الإجابة أو تلك، فإننا نخرج من العجائبي لندخل في نوع قريب منه، أي الغرائبي L'étrange أو السحري le Merveilleux <<. (3)

أما العجائبي فهو >>التردد الذي يقع فيه الإنسان الذي لا يعرف إلا القوانين الطبيعية أمام حادثة تتخذ مظهرها يتجاوز الطبيعي <<. (4) وعندما يقف القارئ أمام ظاهرة في النص مترددا حائرا متسائلا: ما الذي يجري، وكيف حدث هذا؟ وما تفسيره؟ يتدخل الحفي الغامض واللامعقول في ما يمكن أن نطلق عليه الحياة العادية في تمثيل الرواية لينقل الأحداث والشخصيات، الزمن والمكان من المعقول إلى اللامعقول، واقع جديد يختاره الروائي ليؤدي مهمة معينة.

¹ - ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص: 232.

² - شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، 2004، ص: 147.

³ - تزفتان تودوروف: تعريف الأدب العجائبي، تر: أحمد منور، المسألة، اتحاد الكتاب الجزائريين، مجلة مفصلية، العدد الرابع والخامس، ربيع - صيف، 1993، ص: 98.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 98.

1- العجائبي لغة:

جاء في القرآن الكريم: [وعجبوا أن جاءهم منذر منهم وقال الكافرون هذا ساحر كذاب ﴿4﴾
أجعل الآلهة إلها واحدا إن هذا لشيء عجاب] [سورة ص، الآية 4-5]

جاءت لفظة "عجاب" في الآية الكريمة لتدل على بلوغ الغاية في العجب.

قال علا شأنه: [يل عجبوا أن جاءهم منذر منهم فقال الكافرون هذا شيء عجيب] [سورة ق، الآية 2]،
أي تعجبوا من إرسال رسول إليهم من البشر كقوله جل وعلا: >> "أكان للناس عجا أن أوحينا إلى
رجل منهم أن أنذر الناس"، أي وليس هذا عجيب فإن الله يصطفي من الملائكة رسلا ومن
الناس << (1) فحملت لفظة "عجيب" في ثانيا معاني الآية دلالة الغرابة، لما قال كفار مكة هذا شيء
في منتهى الغرابة والعجب.

ذكر "ابن منظور" أن العجبُ النظر شيء غير مألوف ولا معتاد، أي عظم ذلك عنده وكبر
لديه، وليس بعجب في الحقيقة، والتعجب مما خفي سببه، ولم يعلم. (2)

وهناك آيات كثيرة تتضمن معنى "العجيب" و"العجاب"، منها قوله تعالى: >> "وإن تعجب فعجب
قولهم << (3)، وغير ذلك من الآيات التي تؤدي معنى التغير النفسي أو الحيرة أو الدهشة التي
تنتاب الإنسان عند سماعه كلاما يختلف عن الكلام الذي اعتاد سماعه، أو رؤية شيء لم يكن قد
اعتاد رؤيته من قبل، أو تغير الواقع بواقع آخر يختلف عنه بعض الاختلاف. وردت كذلك في
لسان العرب مادة (ع.ج.ب)، فالعجب والعجب، إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده وجمع العجب،
أعجاب والتعجب، الأمر يتعجب منه، والعجب هو النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد (4).

¹ - ابن كثير: تفسير القرآن الكريم، المعرفة، بيروت، ج4، د ط، 1402هـ - 1982م، ص: 222.

² - ابن منظور: لسان العرب، م10، ص: 38.

³ - المصدر نفسه، ص: 38.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 38.

ولما فسر الغرابة قال بأنه غريب: ليس من القوم، ورجل غريب وغُرب أيضا والغريب: الغامض من الكلام، وكلمة غريبة، وقد غرِبَت، وهو من ذلك.⁽¹⁾ من الألفاظ التي تحمل معنى العجائب في القاموس الفرنسي ورد أن أصل كلمة العجائب Fantastique يعود إلى المفردة اللاتينية Phantasticus المأخوذة بدورها عن الإغريقية Fantastikos التي تخص المخيلة، وتعني في القرن السادس عشر كل ما هو شارد الذهن وأخرق وخارق ثم خيالي وفي قاموس لغة القرن السابع عشر تعني العجائبية كل ما يقع خارج الواقع، وكل ما هو مستبعد وشاذ وخارق⁽²⁾.

من الألفاظ التي تحمل معنى العجائب في القاموس الفرنسي:

Merville: ce qui suscite l'admiration l'étonnement, par sa beauté, sa perfection ,ses qualités extraordinaires⁽³⁾.

أي: الرادعة التي تثير الدهشة بجمالها، بكمالها، بمواصفاتها المذهلة الخارقة للعادة.

في القاموس الإنجليزي:

Miraculous : adj : like a miracle, completely unexpected and very lucky.⁽⁴⁾

أي: عجائبي: كالمعجزة التي لا يتوقع أن تحصل.

¹ - المصدر السابق، مج 11، ص: 24.

² -voir : emmanuele Baugarther et Philipe Ménard, dictionnaire ethnologique de la langue française, librairie générale française, 1966, P : 317.

³ -lescus larrouse de la langue française, dépôt legal , janvier, hmprié en Italie, octobre 2002,p 1144.

⁴ -oxford ; advenced learners, dictionnaire of current english, sixth by solly wehmier, phonetics editor michal asgley, university press, p 847

2- اصطلاحا:

ب₁ - عند العرب:

عرفت النصوص العربية القديمة التيمات العجائبية من خلال القص الشعبي - الحكايات والحوادث والمقامات والليالي والمسامرات والسير - أصبح الآن قامة العرب التي يطاولون بها قامة الملاحم والأساطير التي ابتدعتها الحضارات الأخرى، ولذلك يقول " السيد فضل": >"لقد قامت الليالي - بوصفها أحد الأنواع السردية في القص الشعبي - بالدور نفسه الذي قامت به الملاحم القديمة بالنسبة للأدب الغربي في الحياة العربية">⁽¹⁾.

لذلك نجد العالم في العصور الوسطى قد شغف بالحكاية بما فيها من خارق ومعجز، مستحيل وعجائبي يخالط الواقع، ومثال ذلك نص (ألف ليلة وليلة)، إذ يمثل القص المعرفي الخالص الحكي المتولد من القريحة الشعبية، وهي العصور التي اعتمدت في نقل معرفتها وحكاياتها الشعبية على أساس النقل الشفاهي، وقد ساعدت هذه الشفاهية على إدخال الكثير من التعديلات على النص الأصلي، الذي ظل يستوعب من خلال العقل الجمعي الكثير من المعارف والعلوم والثقافات المتداخلة مع الثقافة العربية الإسلامية.

وهذا لا ينفي العجائبية عن نصوص سردية غريبة تمتاز بالثراء والانفتاح ما دعا إلى استلهاهم دلالاتها التي تحمل فعلا تأويليا لا نهاية له من أفعال القراءة، تتشكل منذ اللحظة الأولى من تظافر عجيب بين المرسل والمرسل إليه، تتعدد مغامراتها القصصية وتتنوع وحداتها السردية بشكل دائري ولا نهائي، فيها من قصص الجن والعفاريت والخيالي والعجائبي قدر ما فيها من الواقعي والحقيقي المعاش، وفيها من قصص الحب والقيم والعواطف السامية وكذا قصص الحيوان، الأمثال والنوادر بقدر ما تمتلئ بقصص الخلفاء والملوك والعامّة وهي نصوص تعادل متعتها كل ما أنتجته التكنولوجيا، وفي هذا يقول " رولان بارت": >" التي لن تغيب أو تتمحي لأنها ببساطة كجبل الجليد

¹ - ينظر السيد فضل: حكايات السندباد (دراسة في نص ألف وليلة)، ط منشأة المعارف الإسكندرية، ط1، 1986، ص: 2.

الذي لا يكشف من نفسه سوى أقله <<⁽¹⁾، لهذا نجد الشغف بالنص لايزال باقيا إلى يومنا هذا لكن اتخذ بعدا مغايرا للشغف القديم، لأنه يحمل في طياته آليات وتقنيات وأشكال سردية تعمل على جذب الآذان وملء العقول.

ومن بين النماذج التي عرفت النصوص العربية القديمة المشحونة بالعجائبية، ما أورده "ابن بطوطة" (703 - 776 هـ) من ظواهر عجائبية في مؤلفه (تحفة النظار وغرائب الأمصار وعجائب الأسفار) وكذا (خريدة العجائب وفريدة الغرائب) " لابن الوردي " (ت 749)، ويتجلى لنا العجائبي كذلك في (رسالة الغفران) التي ألفها " أبو العلاء المعري " (363-448هـ) فهي في الحق، جماع أجناس: استعار من الممسوخ الحوار وصدامه، ومن الخرافة العجيب بألوانه ⁽²⁾

التراث العربي زاخر بمفاهيم العجب والغريب استلهمه خاصة عن طريق أدب الرحلات >>فالعجب حيرة تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه...<< ⁽³⁾

ومراد الغرابي التعابير الغريبة التي تستورد من مكان بعيد غير معهود، فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عاداتها أن تكون فيه، ومن هنا الشعور بالدهشة والتعجب ⁽⁴⁾.

بين "حازم القرطاجني" (ت 674 هـ) أن أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقامت غرابته، وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خاليا من الغرابة ⁽⁵⁾.

¹ - رولان بارت: من العمل إلى النص، تر: محمد خير البيقاعي، ضمن كتاب (آفاق التناصية المفهوم والمنظور)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1998، ص: 21.

² - ينظر: عبد الوهاب الرفيق، هند بن صالح: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1999، ص: 08.

³ - القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص: 08، نقلا عن سعين يقطين، السرد العربي، رؤية، القاهرة، ط1، 2006، ص: 267.

⁴ - ينظر: عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، توبقال، ط2، 2006، ص: 67-68.

⁵ - ينظر: أبي الحسن حازم القرطاجني: منهج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 72. نقلا عن الخامسة علاوي: العجائبية في آداب الرحلات، جامع منتوري، قسنطينة، د ط، 2005 - 2006، ص: 34.

هكذا فإنه كلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخييل كان أبداع، وبالتالي فإن عنصر التعجب هو من جوهر الشعر الجيد، وإنما يحصل ذلك عن طريق التخييل والمحاكاة البعيدة عن الصدق دون أن ننسى الغرابة التي إذا ما اقترنت مع التعجب والتخييل كان ذلك أبداع⁽¹⁾.

فالغرابة حدث غير مألوف يقع على نفسية المتلقي فيثير روعة عند استعلاء المتلقي واستعظامه فيحدث ما يسمى بالتعجب الذي تشحنه الحيرة والاندھاش، فهو خيال وهمي لا يعدو حتى يكون وهم للحواس واختراق لنظام الواقع، فهو رؤية مغايرة تقدم تحولا في قوانين الطبيعة، وتحدث صراعا فيما بينها فينزاح الواقع عن الأعراف المنطقية إلى اللامقبول المتشبع بالعجب.

وهذا ما أثاره "عبد القاهر الجرجاني" (ت 481 هـ) في قوله إن >إثارة التعجب تكون أيضا نتيجة وجود الشيء في غير مكانه وإيجاد شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفاته"<⁽²⁾.

ومن الروايات العربية الحديثة التي استفادت من المنحى العجائبي: رواية (الحوات والقصر) "للطاهر وطار"، هابيل "لمحمد ديب" أو كما يسميها "يوسف الأطرش" رواية الاغتراب.⁽³⁾ كذا "ألف ليلة وليلتان" "لهاني الراهب"، وغيرهم كثير، وهكذا فإن الانتقال من القديم إلى الحديث ألزم العجائبي على رؤية خالفت ما أمض سالفا فهذا "محمد برادة" يرى أن الحضور العجائبي على رؤية خالفت ما أمض سالفا فهذا "محمد برادة" يرى أن الحضور العجائبي يكون للتعبير عن رؤية مغايرة. هذه الرؤية المغايرة هي التي تقدم تحولات في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع، وهذه التحولات التي تكون على مستوى بنيات المجتمع هي التي تبرر التحول من متخيل "سائب" إلى حسن تخيلي يسنده وعي⁽⁴⁾.

¹ - ينظر: المصدر السابق، ص: 35

² - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 99. نقلا عن الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص: 34.

³ - ينظر: يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، اتحاد الكتاب الجزائريين، د ط، 2004، ص: 200.

⁴ - ينظر: سفيان زدادقة: بنية العجائبي في رواية "كواليس القداسة"، الملتقى الدولي السابع، مديرية الثقافة، برج بوعرييج، ط7، 2003، ص: 88.

أما "سعيد يقطين" يرى أنه شكلا سرديا بسيطا يبرز في الحكاية العجيبة، فالعجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيناه، إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك، إن حصول هذه "الحيرة" أو "العجز" عن معرفة كيفية وقوع الفعل "العجيب" هو الذي يولد و يحدد "العجائبي" << (1).

نبه "شعيب حليفي" بالقول أن العجائبي >> "عنصر وبنية، باعتباره أسلوبا آخر في التعبير فهو رؤية تستدعي تصور معرفة تؤسس لخطاب معين" << (2).

ولم يغفل "شعيب حليفي" بالقول أن العجائبي دائم الارتباط بالمعتقدات والطقوس كذا المقاربة النفسية التي تنظر له على أساس أنه شكل من الأشكال التي تترجم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي تحقق بها هذه الرغبات (3).

ب2- عند الغرب:

>> "عرفت الأعمال الغربية الكلاسيكية العجائبي كجنس أدبي تجلى هذا في (الشيطان العاشق) لـ "جاك كازوت" (1719-1792)، و(الوحش الأخضر) لـ "جراردي ترفال" (1808-1855)، وساعة الموت لآبال هيفو (1807-1855)، دون أن ننسى ما قام به "بودلير" (1821-1867) مع الحكايات الخارقة لـ "إدغار آلان بو" التي ترجمها إلى الفرنسية سنة 1860. << (4)

تصدى "جورج كاستيكس" في مؤلفه *Anathologie du conte fantastique François* للتعريف بالعجائبي، ذكر أنه الشكل الجوهرى الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخيل في تحويل

¹ - ينظر: السعيد يقطين: السرد العربي، ص: 267.

² - شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، مج16، ع1997، ص: 113. نقلا عن سفيان زداقة: بنية العجائب في رواية "كواليس القداسة"، ص: 89.

³ - ينظر: الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص: 37.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص: 36.

فكرة منطقية إلى أسطورة، ويتولد العجائبي في رأيه من الحلم والوسواس، وكل من الخوف والندم، وشدة التهيج العصبي والعقلي، وكل حالة مرضية.

درس النقد الأنجلوساكسوني العجائبي ونصّ على >> أنه فرضية سائدة باعتباره مجرد حالة خاصة للمتخيل، تتجسد عبر الملائمة بين مجموعة من الثوابت، تكتسي طابعا كونيا مما يجعل الفانتاستيك (العجائبي) يندرج ضمن تراث الأساطير والفولكلور المختلف الثقافات؛ لأنه يستعيد تمثل العناصر التقليدية والعجبية في الموروث الثقافي الشعبي، ثم صياغة كل ذلك صياغة جديدة، وبرؤية فلسفية جديدة، ومحاولة صبّها في الحياة الفردية والجماعية.⁽¹⁾

أسس "تودوروف" طرحا علميا في محاولة التمويه بالعجائبي في إطار دقيق ومحدد فكان بمثابة الميثاق المنبعث، هذا المؤلف الذي أعده سنة (1970) المترجم بـ (مدخل إلى الأدب العجائبي) من قبل "الصديق بوعلام"، أعطى من خلاله للعجائبي تميزا بنيويا، فهو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي surnaturel حسب الظاهر، إنه موضوع ووظيفة يولدها التخيل أكثر من جنس ونوع من الأجناس والأنواع الأدبية. فالعجائبي في حدّه يحيا حياة مليئة بالمخاطر إنه معرض للتلاشي في كل لحظة ويظهر أنه ينهض بالأحرى في الحديث نوعين: هما العجيب والغريب أكثر مما هو جنس مستقل بذاته، رغم هذا لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي، فهما الجنسان اللذان يتراكم معهما، لكن لا ننسى كذلك كما يقول "لويس فاكس" "أن الفن العجائبي المثال يعرف كيف يحافظ على ذاته في الحيرة والتردد"⁽²⁾.

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص: 36 - 38.

² - ينظر: المرجع نفسه، ص: 39 - 41.

>> من أجل كتابة روايات زائفة << (1) يشترط العجائبي، وفي قيام هذا الأخير شروط وضوابط

في تصور تودوروف جعلها ثلاث: (2)

1- لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أن تلك الشخصيات شخوص أحياء من جهة، وعلى التردد بين تفسير طبيعي، وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية من جهة ثانية، وهذا يعيدنا إلى المظهر اللفظي للنص وبشكل أدق إلى ما يدعى بالرؤى: إن العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم للرؤية الغامضة.

2- قد يكون هذا التردد محسوسا بالتساوي من طرف شخصية، وعلى ذلك يكون دور القارئ مفوضا إلى الشخصية، وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلا، حيث يصير واحدا من موضوعات الأثر، ويتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة، ويرتبط هذا المظهر التركيبي في حدود افتراضه وجود نمط شكلي للوحدات التي ترتد إلى الحكم المحمول من قبل الشخصيات على أحداث القصة، الرواية. ويمكن هذه الوحدات برودود الأفعال. ومن جانب آخر يرجع إلى المظهر الدلالي، بناء على أن الأمر يتعلق بموضوعة ممثلة.

3- ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة حيث سيرفض التأويل الأليغوري (3) والتأويل الشعري للأحداث.

يعلق "تودوروف" قائلا: >> الشرط الأول والثالث يشكلان الأثر حقا، أما الثاني فيمكن أن يكون غير ملبي، بيد أن أغلب الأمثلة تستجيب للقيود الثلاثة. << (4)

¹ - إبراهيم صدقة: بنية العجائب في كواليس القداصة، الملتقى السادس عبد الحميد بن هدوقة للرواية، ص: 06.

² - ينظر: الخامسة علاوي: العجائية في أدب الرحلات، ص: 41-42.

³ - ورد في كتاب الخامسة علاوي: العجائية في أدب الرحلات، ص: 46. أن الأليغوري: تعني كما يقول فلنشر أن تقول شيئا وتعني شيئا آخر، وهذا يعني أنها تمثيل مجازي لأحداث تحمل في ثناياها معنى يغلب أن يكون أخلاقيا أو دينيا وهو غير المعنى الظاهر.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 42

> لنقل جازمين: العجائبي دائماً جميل أي: عجائبي هو جميل. بل ليس جميلاً إلا العجائبي، في المجال الأدبي العجائبي وحده قادر على إخصاب الأعمال المنتسبة إلى نوع مثل الرواية وبصفة عامة كل ما يتعلق بالحكاية. إن روح العجائبي تتفخ الحياة فيها بأكملها وحتى قبل أن يحرر المؤلف شخصياته من كل قيد زمني << (1)

وقد أشار "جميل حمداوي" استناد الأدب العجائبي إلى تداخل الواقع والخيال، وتجاوز السببية وتوظيف الامتساخ والتحويل والتشويه ولعبة المرئي واللامرئي، وحيرة القارئ بين عالمين متناقضين، عالم الحقيقة الحسية وعالم التصور والوهم والتخيل: مما يوقعه بين حالتي التوقع المنطقي والاستغراب غير الطبيعي أمام حادث خارق للعادة، لا يخضع لمنطق العقل والطبيعة وقوانينها. (2)

وقريب من هذا التعريف نجد التعريف الذي أورده "تودوروف" عندما عرّف الأدب العجائبي أو ما يسمى بالفانتاستيك قائلاً بأنه التردد الذي يصيب المتلقي الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعية، ويجد نفسه أمام وضع فوق الطبيعي حسب الظاهر، فعندما نجد أنفسنا أمام ظاهرة غريبة: يمكننا تفسيرها إما من خلال المسببات الطبيعية أو فوق الطبيعية، لكن التردد بين هذه المسببات هو الذي يخلق هذا التأثير العجائبي (3).

¹ - ينظر ببيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص:175.

² - <http://www.arabicnadwah.com/articels/fontasia-hamdaoui.htm>.

³ - ينظر: نجاة تميم: الأدب العجائبي: أهو واقع أم خيال؟ الحوار التمدن، العدد: 2992 - 05/01/2010 - 01:36، المحور: الأدب والفن. <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?Aid=213613>.

أما (روجيه كايوا) Roger Caillois، فيعرف العجائبي بأنه اقتحام الممنوع الذي لا يمكن أن يحدث، ولكنه رغم ذلك يحدث في نقطة وفي لحظة دقيقة، وفي عالم متجدد بامتياز حيث يعد وليد استقرار فظّ لما فوق الواقع في عالم مادي.⁽¹⁾

أما "أبتر" Apter فيفضل مصطلح "الفتازيا" حيث يرى أنه ثمة شك بخصوص العالم الذي ينتمي إليه أدب "الفتازيا" هل هو هذا العالم، أم هو عالم مختلف عن ذلك تماما.⁽²⁾

وبهذا يمكن القول أن العجائبي يشكل قطيعة مع العالم الذي ينتمي إليه وبروزا مفاجئا لما هو معروف في الحياة اليومية التي لا تتغير.

وإذا تأملنا في أغلب التعاريف الواردة في هذا الشأن، سنلاحظ أن أغلبها مستسقة من تعريف "تودوروف" سواء في سياق التنظير أو التطبيق. فالعجائبي في نظر "تودوروف" يتجلى في حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي،⁽³⁾ ويتجلى العجائبي في المتخيلات السردية على أشكال عديدة من بينها:⁽⁴⁾

1- ارتباطه بالماضي والغيبى والكرامات والمعجزات.

2- يعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمن.

3- اتخاذ الرؤى والأحلام سبيلا للبناء الفني.

4- اعتماده على خلق المفارقة والسخرية عن المؤلف الواقعي عبر المكاشفة والخرق والمسوخ والتحول والتضخيم.

¹ - ينظر محمد الباردي: التشخيص في الرواية العربية: حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع 38، 1995، ص: 273.

² - voir : denis lalbé et gibert millet, le fantastique, fléps édition, paris,2000,P :06.

³ - ينظر: ت. ي أبتر: أدب الفتازيا، مدخل إلى الواقع، تر: صبار سعدون السعون، دار مامون، بغداد، 1989، ص: 13.

⁴ - ينظر: شعيب حليفي: هوية العلامات، ص: 190.

وتعد الرواية العجائبية واحدة من هذه المتخيلات السردية التي ارتبطت بالشروط السابقة، ونقصد بالرواية العجائبية تلك الرواية التي يبتعد فيها التشخيص هما هو حقيقي وتضعف صلتها بالواقع لتصبح هي مرجع ذاتها وفق ما يسمى بالتشخيص الذاتي وفق قوانين فوق طبيعية.⁽¹⁾

يزخر كل من الأدبين الغربي والعربي بالروايات ذات الطابع العجائبي، بداية من النصوص اليونانية إلى الروايات الغربية الحديثة. >> وهناك من يربط ظهور الخطاب العجائبي بسنة 1970م، لأن الفانتاستيك جاء كرد فعل على الخطاب التتويري العقلاني الذي يمجّد العقل والمنطق والعلم والطبيعة<<⁽²⁾

وبعد ذلك تطور الأدب العجائبي في إنجلترا ثم في ألمانيا، ويظهر في فرنسا الكثير منه، وفي روسيا ومع ظهور الرواية العربية الجديدة، حاولت هذه الأخيرة التجريب لكسر النمط السردى وتأسيس الرواية العربية وربطها بالتراث العربي القديم، قصد ارتياد آفاق العالمية عن طريق تمويه الواقع والسمو بالخيال، ولعل العوامل السياسية والواقع التاريخي ساهمت في ظهور الرواية العجائبية وإثرائها فحاولت التعبير عن ظهوره بطرق مختلفة ومتنوعة استندت إلى المفارقة والسخرية والتحول والمسح وغير ذلك.

ويعد الروائي الجزائري "عز الدين جلاوي" واحد من أهم الروائيين الجزائريين الذي استحضروا الجانب العجائبي في رواياته رغبة منه في التجريب والتنويع، كخطاب فني لرؤية العالم والجمع بين الواقعي والعجيب لجعل المتلقي في حيرة من أمره وفي تردد دائم.

ومن بين مظاهر التجديد في الرواية العربية توظيف الخطاب العجائبي القائم على الغرابة والتردد بين الواقع والخيال، والهدف منه تجريب التقنيات الغربية الحديثة واستعارة القوالب التراثية في السرد والحكي من قصص ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، السير الشعبية (سيرة سيف بن ذي يزن، السيرة الهلالية، سيرة التبع اليميني ...).

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص: 192.

² - ينظر: الراوي في الرواية العجائبية. <http://diae.net/93495>.

ومع ذلك يعتبر مصطلح الفانتاستيك بالنسبة للأدب والنقد العربيين رائجا خلال القرنين الأخيرين كما يشكل محورا بارزا في استراتيجية الكتابة القصصية والروائية ؛ لما يحويه من طرائق رمزية وتمير انتقادات اجتماعية وسياسية ودينية تطمح لأن تكون مرآة عاكسة لتبدلات الواقع المختلفة، فتتهتك حجب الزمنى والآني المألوف المباشر وتستشرق آفاق المطلق والمحتمل الغريب.

تجليات العجائبي في روايات " عز الدين جلاوي":

اعتبر الأدب العجائبي وسطا بين جنسين أدبيين هما: الغريب والعجيب الذي يتميز بالانزياح والخروج عن المألوف، والذي يتجاوز الواقع المتخيل، ليكتب نصا متمردا بين عوالم الحقيقة والمجاز، أي: أنه قائم أساسا على الوصف بواسطة اللغة لإحداث خلطة في التوقع المألوف، وهو مقارب لمفهوم كسر الألفة ostranenie وتغيير طريقة التلقي، أي: تقديم صيغ عسيرة التلقي صيغ غير معتادة وغير واضحة ⁽¹⁾ وإدراجها داخل العمل الأدبي لتخرجه عن الأمور المألوفة والمتوقعة من قبل متلقي الأعمال الإبداعية من خلال >زحزحة ظواهر الحياة، التي هي موضوع الفن، من سياقها الآلي، ويجب تحويلها باستخدام التقنيات الفنية(...) تقنيات لغوية بالأساس << ⁽²⁾.

ويتعلق التركيز في كسر الألفة بالنصوص الشعرية أما الأعمال الأدبية التي لا تتكسر ألفتها بواسطة التقنيات اللغوية مثل النصوص الفنية السردية فتتكسر وفقا لـ "شلوفسكي" "مع الأحداث والوقائع المتمثلة فيها" ⁽³⁾. لأن تقنيات خرق المألوف في النصوص السردية تستمد من عالمها الداخلي في حين تستمد النصوص الشعرية تقنياتها اللغوية التي تتكسر بما ألفتها مع اللغة من >طبقات الصوت ففي التلفظات العلمية، ينبني الصوت وكأنه مجرد خادم للمعنى ينبني بطريقة مصقولة لا نتوء فيها << ⁽⁴⁾.

¹ - بيتر ستاينر: المدرسة الشكلائية الروسية ضمن موسوعة كمبيدج في النقد الأدبي، تر: خيرى دومة، ص: 33.

² - المرجع نفسه، ص: 43.

³ - المرجع نفسه، ص: 43 - 44.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 49.

ولما أراد هؤلاء الشكليون خوض غمار تجربة تطبيقية لهاته المبادئ (الإغراب، التحفيز، الاستقصاء...) التي صاغوها وحددوها نظريا واجهتهم جملة من الصعوبات فرغم أن نقادها اشتركوا في انطلاقة الفرضية الواحدة وهي البحث عن الخصوصية الأدبية إلا أنهم استعانوا بنماذج شارحة من علوم أخرى،⁽¹⁾ وهذا ليس معناه أن الشكلائية الروسية قد فشلت في تحقيق ما قصدت إليه، إلا أن النزاعات الفردية الذي ينادي بها كل فرد بمبادئه الخاصة وما أفرزته كان حائلا في تحقيق التكامل المنهجي.

أشار الباحث والناقد "جميل حمداوي" إلى مميزات الإبداع الروائي العجائبي المتمثلة في الخيال والوهم والخارق والقوانين فوق الطبيعة والتخييل والمحتمل والتردد والشكل وانتمائها إلى زمن متعال باعتبارها أفعالا عجيبة وغريبة، ولجئها إلى ما هو غير مرئي مع التصور الافتراضي.

فإن رواية "العشق المقدس" تتمثل فيها كل هذه الميزات، وتتفاوت فيها من موضوع لآخر على حسب تعدد الموضوعات التي تناولتها الرواية والتي تتراوح بين العجيب والغريب. وبين الوهم والواقع، وبين المنطق واللامعقول وبين الانسجام واللاانسجام تعد أحداثا غريبة ومدهشة تحدث التردد والحيرة عند القارئ الذي يحاول أن يجد لها تفسيرا طبيعيا أو غير طبيعي.

وما يوضح ذلك المقطع:

>>... عزم الرجال على توسعة يتهرت القديمة بادئ الأمر، وكانوا ينشطون نهارا في إقامة البيوت، فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذا، تأكدنا أن الجن قد سكنها، وأنهم كانوا يرفضون أن نجاورهم فيها، فقرر الإمام إقامة تيهرت الجديدة وسط الغابات العملاقة التي تكتظ بالوحوش والسباع وحيات، فلما خشي الناس أذيتهم، اعتلى الإمام صخرة عملاقة، وصاح في كل الوحوش يدعوها باسم الله أن تغادر المكان، وفي لحظات رأينا بأم أعيننا المئات منها تخرج في قوافل، باتجاه الغابات، وتلك إحدى كرامات الإمام.

¹ - ينظر: المرجع السابق، ص: 41.

4- المرجع نفسه، ص: 49.

ولم يمسك الدليل عن الكلام، وسرد الأخبار العجيبة، والكرامات الغريبة، حتى دخل الإمام علينا، وعلى ملامحه ترحيب وابتسام، فأمر لنا بطعام للإفطار، وأوصى الدليل بنا خيرا، وعاد ليخرج كما دخل مجللا بالوقار.

كانت الشمس قد بسطت أشعتها الدافئة على كل شيء، متسللة إلينا عبر النافذة والباب، وكان تغريد العصافير يقيم في حديقة مقر الإمامة حفلا بهيجا، ذكرني بالطائر العجيب: هل يمكن أن نكون في الطريق الصحيح للعثور عليه؟ << (1)

اشتمل هذا الملفوظ على انزياحات أسلوبية نحت منحى عبثيا تخيليا يأخذ من الواقع بقدر ما يحلق في سماء الخيال والمجاز متجاوزا المألوف من الألفاظ.

وهذا ما دفع بالقارئ أو الناقد إلى التخلص من جمود العادة إلى حركية الخيال والأسطورة، والروائي هنا يبني حكايته على مظهر الاختفاء المفاجئ الذي يدهش القارئ ويجذبه في آن، وهو أول مظهر من مظاهر العجائبي، يدهش القارئ ويضعه بين نقطتين استفهام الأولى أن الجن قد هدم كل البناء وفي ذلك إشارة إلى أنها مكان له ولا يجوز لبني البشر السكن فيها، والثانية أن إمام تيهرت تحدث إلى الحيوانات المتوحشة وتقدم بطلبه الذي قبل بالموافقة.

وهنا يقف القارئ مترددا بين فعل خارق قام به الإمام في مظهر حلمي، لكن صاحب النص لا يسعى إلى الإعجاب والإدهاش بقدر ما يحمل نصه من المعاني والدلالات، ذلك أن <<القص العجائبي... يقدم لنا بشرا مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه، إذ بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير >> (2)

فتتكشف سمة الرمزية من خلال البعد اللغوي للتراكيب والمتمثل في عوالم غريبة لا تنتمي إلى عالم الإنسان، بل هي مزيج من خصوصيات عالمين، تداخل مقصود بين العالمين (الإنس والجن)

¹ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص: 17-18.

² - ترفتات تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 49.

استثمر أسلوب الحكيم الشعبي، >لتأخذ الرواية صورة الأسطورة، ويصبح التمييز بين ما هو أسطوري أو قصصي أمرا صعبا<<⁽¹⁾، أما العالم الثاني (الحيوان والإنسان) الذي استطاع الروائي بعجائبيته تمثيل صورة طوعية بينهما يتحمل القارئ السلبي جزء من بقائه في ضبابيته.

يقول الروائي مستخدما ضمير المتكلم الذي يدل على أنه مشارك في الأحداث أو بطل روايته: "قضينا اليوم الثاني في البيت، تعاوننا على تنظيفه، وإعادة ترتيب أثاثه، وإصلاح التلفاز الذي فقدت صوته، وسهرنا نستعيد الأحداث، منذ وجودنا معا خلف شجرة الزيتون بحديقة دار الإمام، إلى وجودنا بقصر أمير المؤمنين، وكانت هبة كل مرة تعيد مشهد اكتشافها جارية في حضرة الإمام عبد الرحمن، فتضحك بدموع حزينة، وكنت أتخيلها وقد أعيد بيعها في أسواق الجوازي لتتقلب في أرض الله الواسعة.

بعد يومين قررنا أن نخرج إلى المدينة، نشطنا نتنكر في الجلابيين، كل شيء كان أسود حتى الجوربين والقفازين، ودرجنا نغادر البيت، ولجنا الشوارع المكتظة حركة وضجيجا، كنا نحس بعيون الشرطة تبحث عنا في كل مكان، وكانت أحاديث الناس تتناقل قصتنا بغرابة، خاصة وقد وضع الخليفة جائزة مغرية لمن يعثر على الجاسوسين الفارين، انضمنا إلى مجموعة من النساء عند سوق شعبي كتبت عليه لافتة كبيرة "محرم على الرجال"، لم يكن لهن من هم إلا الحديث عن الجاسوسين، تأتي كل منهن بحكاية مختلفة، تنقلها غالبا عن زوجها أو عن أحد أقاربها، الذي له علاقة ما بالخليفة وقصره، وتمطط في الحكاية ما أسعفها خيالها، زعمت إحداهن أننا عملاء لليهود والنصارى الذين يسعون إلى سرقة ثروتهم من بترول الشمس وغاز الصخور، وادعت ثانية أن الفتاة جنية أرسلت لاختبار تقوى أمير المؤمنين، الذي أحرقها وهو يغض بصره مرتلا عليها آيات من ذكر الله الحكيم، وروت عن أخيها الذي يعمل حارسا في القصر، أنه قد شاهد الجنية تتعري تماما أمام الأمير، وتكشف عن فنتتها التي لا تقاوم، غير أن أخرى زعمت وهي تقسم أغلظ

¹ - التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص: 12.

الإيمان، أن الفتاة هي من أميرات الجن فرت مع أخيها من مملكتها وجاءت لتهب نفسها لأمير المؤمنين، وأنه احتجزها لينظر في أمرها مجلس علماء الأمة ثم يصدروا فيها فتوى شرعية. << (1)

يتضح من هذا المقطع المطول أن الروائي وضعنا في زمنين مختلفين تماما بين ماض بعيد يرجع إلى العصر الأموي وحاضر بسيط يعيشه الإنسان بتفاصيله العادية.

الأول عصر الخلفاء والجواري والجواسيس والإمارات ، أما الثاني فله مميزات مألوفة لدى كل الناس ما جعلنا نعيش غربة وتعجبا مدهشا، كيف لإنسان يعيش بين زمنين بعيدين؟ كيف لأشخاص يعيشون زمن الخرافة ويؤمنون بها؟ هي أسئلة وضعتنا في حيرة من أمرنا.

فاتضح أن الكاتب أراد تفسير خطية الزمن الذي قامت عليه الرواية ما قبل الحديثة وتحطيم التسلسل الزمني باعتباره العامل الأساسي الذي يربط النص بالخارج، إذ أنه يضيف على النص صبغة تخيلية: تحمل شحنات في إحالات دالة على لحظات ذهنية، فيها إشارات مفعلة للترابط بين إدراك المعنى في سياق النص والموضوع المحال إليه، وحينها يكون زمن الإحالة زمن زائف يراود الذهن لحظة الانغماس في قراءة النص.

تشكل هذه الإحالات الزمنية وحدات انفصلت عن الوعي لحظة انقطاعه عنها نصيا وانزوت في عتمة اللاوعي إلى أن تبعت نفسيا بما يعرف بالاسترجاع، ويحدث عندما يوقف السارد عجلة الأحداث، ليعود إلى الوراء مسترجعا أحداثا ووقائعها حصلت في الماضي، وحينها تكون <<إزاء سرد استذكاري recit analeptique يشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد>> (2)

¹ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 42- 43.

² - حسن بحرأوي: بنية الشكل الروائي، ص: 119.

وبذلك تصبح >>كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة>> (1)

ولأن سمة الرمزية تتكشف من خلال البعد اللغوي، حيث يلفنا الجو الحكائي المنبعث من عالم الحكايات الخرافية. يقول الراوي:

>>لم يكف الشيخ لحظة عن الصلاة، كانت صهوة الحصان بالنسبة إليه محرابا، ولم أكف عن إعادة تصفح شريط ما مر بنا، ظلت صورة الشيخ القطب تلح على الحضور بوضوح وهو يوصينا بالبحث عن الطائر العجيب، وحده هذا الطائر من يريكما طريق السعادة وتذكرت دهشتي بجناحين غريبين، نظرت خلفي لأتأكد من أن الشيخ الراهب لم يبرح مكانه، خشيت أن يطير هو أيضا، غير أنه كان يقلب بصره في السماء داعيا، كانت هبة تتدفع باتجاه الغابة لا تكاد تلتفت إلينا، رغم أننا لم نألف هذا الطريق، وهي عاداتها حين ترتمي في أحضان الطبيعة، تصوير كالفراشة تنفتح على كل ما هو جميل ...

صار زئير الأسد أخفت بكثير، فتحت عيني، كان الشيخ يقف ثابتا، وكان الأسد يقعد هادئا يمد لسانه خارج فمه وقد تسربل وداعة، غشنا الصمت المطبق، وقد فتحت عيني إلى آخرهما، لقد أشربت دهشة، فركت عيني، مططت أذني علي أفطن من الحلم العجيب، أشار الشيخ بيده إلى الأسد فرجع القهقري خطوات، ثم استدار وغاب بين الأشجار الكثيفة. >> (2)

فالمؤلف لا يكتفي بأسلوب الغرابة على مستوى الشخصيات والحدث بل يتعداه إلى الحيوانات التي اتسمت بميزة الوداعة عبر لا زمانية الزمن، ولا مكانية المكان، عبر خطاب قصصي جانح إلى اللامعقول الذي يأخذ النص في متاهات الحكي العجائبي >>لما يحمله من طاقات مفعمة بالإيحاء وباعة للدهشة والتأثير. >> (3)

¹ - المرجع السابق، ص: 121.

² - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 82 - 84.

³ - سامح الرواشدة: منازل الحكاية - دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص: 148.

وهذا لا يتوقف عند مؤلف واحد، بل معاناة وهواجس طرحها مفكرون ومبدعينا تضم هموم شعب بأكمله، بأشكاله وتناقضاته، حاولنا الفينة بعد الأخرى التخلص منها لكن أصبحت جنيركا يخوض في الذاكرة ومتقوقعا فيها لا يريد الانفلات منها حيث يربط بين الصفة والفعل الممارس من قبل الشخصية، وأصبحت فيه تلك الذاكرة تنقد بـماض أليم يعبر عن غربة الذات وتشظيها، إذ يستمد النص المعاصر >> مشروعيته من داخل وجداننا التاريخي المدجج بالخرافات والغارق في ميتافيزيقية الواقع المستلب والمغيب داخل إيديولوجيات قمعية، غالبا ما تكون ذات صبغة دينية تعمل على إنتاج وإعادة إنتاج الاغتراب داخل النص الإبداعي.<< (1)

كما نجد العجائبي في هذا المقطع المدجج بالغرائبي وهو أن صخرة انفجرت ينبوع ماء تدعو كل عابر إلى الشرب من مائها العذب الفرات، وهو الموروث الشعبي الذي يدخل عالم الحكايات حيث خرج من المألوف إلى اللامألوف.

>> خرجنا من الغابة، وتراءت لنا الواحة غير بعيد: تنفست الصعداء وأنا أتمم: الحمد لله: كانت الشمس تسير الخيلاء باتجاه قلب السماء الصافية، وقد هبت نسائم عذاب تحمل إلينا عبق الطبيعة المنعشة، وما فتئ سيرنا أن أخذ منحدرًا جيريا صلبًا، مما دفعنا إلى التعرج ذات اليمين وذات الشمال، كنت أشد هبة بذراعي، وألقت إلى الشيخ خشية أن يهوي، وأخيرا انبسطت الأرض وعلى بعد عشرات الأمتار كانت تمتد الواحة العملاقة، تبدأ نخلات خضراء يانعة، وتتدرج أخرى في الارتفاع، حتى تشعر أنك في سفح الجبل ترنو إلى قمته، ومن خلال شق عمودي في صخرة مستديرة انفجر ينبوع، يملأ حوضا كبيرا ماء عذبا فرتا، يدندن بإيقاعات عذبة، كأنما يدعو الجميع إليه، ينساب في ساقيه لينضم إلى مياه الوادي المبلط بالحجارة الملساء، أطلقت عنان الحصان وقد اندفع يطلب ماء، أعنت الشيخ على النزول، كنا جميعا في حاجة إلى أن نرتوي ونغتسل ونستريح.

¹ - يوسف بن جامع: بعض عناصر شعرية النص الروائي (الأسطورة، الرمز والجسد) في مصرع أحلام مريم الوديعة، واسيني الأعرج، المسألة اتحاد الكتاب الجزائريين، عدد 1، ربيع 1999، ص: 128.

قال الشيخ وقد يغسل يديه:

يمكن أن تتركاني هاهنا، لقد صار معبدي قريباً، يسهل أن أرتقي إليه سيرا، شكر الرب مسعاكما، وأدام محبتكما، أدعو لكما دوما. << (1)

يتضح من هذا القول أن الميزة الفنية في الأدب هي معارضة لما هو عادي ويوحى وشحتها بطابع جديد يجعلها ترقى إلى المستوى الفني، ويصف "شلوفسكي" الأسلوب الأدبي في هذه العبارات: >> "فالأشياء لدى الشعراء تنتفض خالعة أسماها القديمة، حاملة معنى إضافيا إلى جانب الاسم الجديد، إن الشاعر يستعمل الصور والمجازات، لصياغة التشبيهات، فهو يدعو النار، مثلا وردة حمراء... هكذا يحقق الشاعر تنقلا دلاليا إذ يخرج المفهوم من المتوالية الدلالية التي كان يوجد بها ثم يحمله بمساعدة كلمات أخرى (...). متوالية دلالية مختلفة، إننا نشعر بالجديد عندما يوضع الشيء في متوالية جديدة والكلمة الجديدة تتلبس الشيء مثل كساء جديد << (2)

أما رواية "الرماد الذي غسل الماء" فنالت خطأ وافرا كباقي روايات "عز الدين جلاوي" من العجائبي وربما يفسر هذا الإقبال على الأدب العجائبي، واستعارت أدواته الفنية من قبل الروائيين، في رغبة هؤلاء >> "في تكسير قوالب الواقعية الضيقة، والبحث عن طرائق للترميز، وتمير الانتقادات الاجتماعية، والسياسية، والدينية" << (3)، وهو بذلك يعكس السعي نحو إيجاد فضاءات أوسع من الحرية >> "حرية في الكتابة، وأخرى في القراءة. << (4)

وإذا كان الخطاب العجائبي يتبنى مجموعة من المكونات، فإن المكان يعد أحد تلك المكونات التي تجلت في رواية "الرماد"، إذ يرى الباحث أن هذا المكون قد اتسم بسمات عجائبية تعمل على خلق "التردد" وهو شرط من شروط تحقق العجائبي لدى "تودوروف"، ويعني به ذلك الشعور الذي

¹ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 85 - 86.

² - توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن نصوص الشكلايين الروس، ص: 137.

³ - تريزيفان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 05

⁴ - محمد سالم محمد الأمين طلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 248.

يعتري القارئ، فهو >>كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر.<<⁽¹⁾ ويمثل الاقتباس الآتي نموذجاً عن هذا المكان العجائبي:

>>عندما تخرج من مدينة عين الرماد جنوباً، تنهض غابة الصنوبر، في وجهك تدثر صفتي الجبلين الصغيرين (...) شجرة هنا، وأخرى هناك، وروية صغيرة عليها شجرة يتيمة لا يدري أحد من أي نوع هي، ولا في أي زمان غرست، وتحتها تتبع عين ماء شحيحة قيل أنها مريض أحد الصالحين، منها يروي وبقي الشجر وفي الشجر يستظل، ومن ثمارها المختلفة الألوان، والأشكال يأكل ... ثم تكاثر الناس حوله، ودب الفساد بينهم، فاخفى الشيخ الصالح، قيل إنهم رأوه يعرج إلى السماء، وقيل إنه غار في عين الماء، ومنذ ذاك جفت المياه المتدفقة، وحال لون الشجرة العجيبة، وفقدت ثمارها إلى الأبد ... وقيل إن العين رمتهم بحمم من الرماد أياماً، وليالي حتى انفصوا من حولها، وأقاموا مدينتهم بعيداً عن العين التي استمرت تدمع تحت الشجرة الحزينة، واستمر الناس يزورونها متبركين مقدمين القرابين، ومنذ ذاك سميت مدينتهم عين الرماد<<⁽²⁾

إن المكان هنا يبدو مكاناً عادياً، يحمل مؤشرات، تحيل على مرجعيته، وواقعيته، لكن هذه الواقعية سرعان ما تتبدد ملامحها، لتظهر ملامح أخرى، عجائبية تغلف المكان، وتمسح صفاته الواقعية، إذ >>ينقلب الفضاء (المكان) عن الأبعاد الإقليدية إلى أبعاد متعددة (...) تحقق الاختلاف عن الفضاء المألوف.<<⁽³⁾

فقد تبلور هذا الاختلاف في طبيعته هذا المكان الذي يحوي عينا تطفح رماداً، ثم في طبيعة تلك الشجرة العجيبة، شجرة تهب أشكالا عديدة من الثمار بألوان مختلفة، ويبدو كذلك الاختلاف، في قدرة هذه العين (عين الرماد) في احتواء الأشخاص، وإعادة بعثهم.

¹ - المرجع السابق، ص: 18.

² - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، دار المتون، الجزائر، ط1، 2005، ص: 53.

³ - شعيب خليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 166.

إن هذا "التردد" العجائبي سرعان ما يجده القارئ في موضع آخر من الرواية، فقد >قيل إن الولي الصالح قد بعث إلى الحياة، وإن منبع العين تدفق رمادا أسودا حارا الأيام والليالي حتى ردمها، وقتل كل من فيها، ولم ينج منها إلا من نجاه الله.

كما عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرماد فلم يجدوا لها أثرا فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء ثم نشرها إلى الناس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم<< (1)

من أبرز استراتيجيات التجريب استخدام الكاتب لتقنية الحواشي وقد بلغ عددها تسعين حاشية تكمن وظائفها في الشرح، التعليق والتعريف (بالشخصيات، الأمكنة، الأزمنة) محاولة منه لإحياء نمط الكتابة العربية التقليدية وكسر قيود المؤلف من الكتابة الغربية المعروفة، وهذا ما أعطى للرواية تميزا أكبر لأهمية الحواشي والتي كانت بؤرة مركزية يحتاج إليها القارئ بين الحين والآخر حتى يحاول أن يوضح ويعلل بعض المفاهيم، لكن بذات القدر تزداد دهشته وغرائبيته وعدم فهمه وهذا أتى ممزوجا بلذة ممزوجة بدافع قراءة أكبر لهذه المتون الروائية، مع محاكاة خيوط نسيج محكي غير الذي ألفناه.

لكنه رصد به واقعا جزائريا بحثا عشناه زمن العشرية السوداء وقعه بتفاصيل واقعية لكن ترنو إلى عالم الخيال الذي ألقى بظلاله على الزمكان، وهنا تمكن القوة المنشئة للخطاب والتي تمثلت في الراوي الذي عمد إلى تشخيص العجيب الذي لا يفارق الواقع إلا لكونه يشذ عنه، وقد ورد بأشكال متعددة في الرواية، تتجسد انطلاقا من العلاقات المضطربة بين الشخصيات، ثم خروج "الولي الصالح" بعدها تحول منبع تدفق الماء إلى رماد ليصل في الأخير إلى أن مدينة "عين الرماد" غير موجودة أصلا.

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 250

هذه العجائبية في التوظيف التي شملت الشكل والمضمون قد هيأها الروائي للمتلقي حتى يتقبل هذا الحكي العجيب بمخاطبته مباشرة لاختراق الطبقات الزمنية والإفلات من سلطة الخوف والحيرة مما قد يسمعه من أحداث غير طبيعية تفوق التصور، ليحكي ركاما من عجائب القرن الجديد، فيقول:

>>بدأ الصباح يفرك عينيه ويمد ذراعيه متثائبا كسلان.. يلسعه برد زرع الأرض جليدا بلوريا ترتجف عظامه أمام أشعة الشمس التي راحت تظهر في استحياء وخوف تمد السنة حمراء مضطربة .. بدأت الشوارع تتبسط أمام بعض الراجلين، وعجلات يرتفع هديرها من حين لآخر.. وكان الصغار يلهبون الفضاء يهتكون صمته بأصواتهم العصفورية:

مقتول يرجع إلى الحياة.. مقتول يرجع إلى الحياة.. مقتول يرجع إلى الحياة..

وتهافت الناس منجذبين نحو الأصوات كأنها المغناطيس وراحت الأيدي تمتد مستلمة الجرائد متعجلة تصفحها، ومر قريبا شيخ متمتم:

أعوذ بالله ستقوم القيامة.

وتلاشى في الشارع الضيق يحث الخطى إلى البيت عائدا من المسجد .. وهرع طفل صغير وقد عاد بالخبز من المخبزة وهو يتلفت مترقبا خائفا وقد خيل إليه أن الجثة تلاحقه، وحولقت امرأة في الشرفة وهي تفتح نوافذ البيت قائلة:

سبحان الله!! يحيي العظام و هي رميم.

لم يطلق عمار كرموسة صبرا وهو يسمع ما يردده الباعة فعجل يشتري الجريدة من شيبوب، ويندفع بها دون أن يفتحها أو يسأل عما فيها إلى سمير الذي فتح المحل وراح ينضد السلع مستمعا إلى ترتيل ينبعث من شريط اشتراه منذ أيام ...

استرد عمار كرموسة أنفاسه وهو يقول:

سمعت الباعة يصيحون أن قتيلا رجع إلى الحياة والناس يتهافتون على شراء الجرائد..

لم يبال سمير بما سمع أول الأمر.. ثم سرعان ما ربط الخبر بأخيه فأسرع يجلس إلى جانب عمار كرموسة ويفتح الجريدة يلتهم الموضوع...

وعلى غير عاداتها أوقفت عزيزة سيارتها... واشترت جريدة... تصفحتها وقرأت:

.. أكد شهود عيان أنهم رأوا عزوز المريني في الأربعين من العمر يتجول في أنحاء المدينة..
علما أن عزوز المريني قد قتل منذ خمس سنوات.. وحكم على قاتله بعشرين سنة سجنا مزال
يقضي بقيتها في سجن تازولت بباتنة و.....>> (1)

إن الشخصية الروائية بكل مميزاتها ومظاهرها تبدو عنصرا تخيليا يتواشج ويتقاطع مع مفهوم الشخصية الحقيقية التي تغوص في الذاكرة وفق رؤية فنية تتحكم في النص السردي، >>والشخصية العجائبية ما هي إلا مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقعي واللاواقعي وإن طغى الأخير عليها، وهي تقنية فنية استخدمتها العجائبية الحديثة لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر، لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية وفق رؤية جديدة لا تختفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، إنما تعمل على تعويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة، ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة>> (2)

تعمل الشخصية (عزوز المريني) بفعل خرق حالة الطبيعة وخلق قوانين جديدة أصبحت محل بحث، دهشة وتفكير، كيف لميت يخرج من قبره؟ هل مات فعلا؟ مضى من الزمن خمس سنوات، أين كان؟ الجاني حكم عليه بخمس سنوات سجنا، هل العدالة ظالمة؟

¹ - المصدر السابق، ص: 244 - 245.

² - ينظر: فيصل غازي النعيمي: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن <http://www.omar1taled.wom/naeimi>

كل هذه الأسئلة تدور في ذهن القارئ لخلق مشهد عجائبي عمد فيه الروائي إلى تقنية الوصف في مشهد بانورامي يجعلك تعيش الحدث وكأنك حاضِر زمنه من خلال >>تصوير لحالات ووضعيّات تتعلّق بهاته الشخصيات، وبالأمكنة التي وقعت بها الحركات وتمت بها الأفعال.<< (1)

>>ويتم نقل هذه التفاصيل عن طريق تقنية الاستقصاء التي تساعد الروائي على تجسيد الواقع وعلى تناول أكبر عدد من تفاصيل الشيء الموصوف << (2)، التي شأنها تقريب حقيقة الأشياء والإلمام بجوانب الأحداث.

لقول نجيب محفوظ: >>إن أكثر التفاصيل صناعة ومكرا إيهام القارئ بأن ما يقرأ حقيقة لا خيال، وكلما دقت أسرع القارئ إلى تصديقها<< (3)

فكأن القارئ يستجوب النص ويستخبره، ويتبين صدق الرواية، وهذا ما يبرزه المقطع التالي:

>>سيدي ...

هاذي عين الرماد .. وهي ليست شبرا من الجغرافيا، و لا حفنة من دواب البشر كما تتوهم، بل هي امتداد من الأرض رهيب، وهدير من الغناء تعمد على سطح الأرض فأهلك الزرع والضرع، حتى صرت أردد: >>أينما تولوا فثمّ عين الرماد .." وحتى صرت أردد: "إنّ يأجوج ومأجوج مفسدون في الأرض.."، "فكأين من قرية أهلكناها وهي ظالمة فهي خاوية على عروشها وبئر معطلة وقصر مشيد."

هي ذي قصة مدينتنا المسخوطة، لست أدري كيف سيكون موقفك منها.. أينهمر قلبك دموعا حزنا عليها وعلى أهلها؟ أم تستنشق كل الهواء الذي حولك قائلا: >>هي نهاية الضالين والحمد لله الذي نجانا من القوم الضالين"؟.

¹ - إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية- دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص: 101.

² - سيزا قاسم: بناء الرواية - دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص: 88

³ - المرجع نفسه، ص: 82.

وليس يهمني أنا المدينة ولا أهلها.. وليس يهمني حتى نفسي.. لقد آمنت أخيرا أن الحياة في عين الرماد عبث، ولا معنى أن أعيش لعبث.⁽¹⁾

يتضح من خلال هذا المقطع السردى الوصفى أن الكاتب قد وظف لغة واصفة لحالة عاشها، وبهذا يضطلع كشخصية فاعلة في النص تكمن فعاليتها في شهادتها الحية على الأوضاع التي تقترب من القارئ بواسطة مخاطبته مباشرة، وبما أن الفن وليد الخيالي فإن ترسبات الواقع لها دور كذلك في انعكاسها عليه.

نجد كذلك اللغة تتورد عن العبارات المألوفة والساكنة لتمارس نوعا من التضليل والتشويش على القارئ إضافة إلى إثارة فضوله، فيأخذ التأويل أبعادا عديدة.

تمسك الروائي "عز الدين جلاوي" بمبدأ السخرية والهزل في التعبير عن الأزمة في رفضه للواقع بسلبياته وتجاوزاته، مصرحا في نهاية الرواية بأن مدينة "عين الرماد" غير موجودة مطلقا وماهي إلا عبث لكن ذاكرة القارئ تتحو منحى آخر غير النهاية المفتوحة التي أنهى بها الكاتب روايته وهي أن مدينة "عين الرماد" موجودة في مدينة من مدن الجزائر، بل وحتى الوطن العربي، إذ ما يعنيه مواطن هذه المدينة من تخلف وفساد، يعاينه أي مواطن في مكان آخر من مدن العالم العربي الكبير.

فإن كانت الرواية عملا سرديا إبداعيا، فإن التقائها بالعجائبي قد يزيدا تمردا وانفلاتا، بفعل تحولاتها المستمرة والمتسارعة، ومن ثم يكفي أن يحضر العجائبي في عتبة عمل إبداعي ما ليحيل على الشوق والاشتياق لموضوع طريق وجذاب، فالمرء بطبعه يميل إلى كل ما هو غريب وعجيب ونادر، لكن العمل الأدبي أحيانا قد يجعل المتلقي في مواجهة أسئلة لم تتمكن الأعراف والقوانين الطبيعية والأخلاق التي تتبناها الأمة والدين من الإجابة عنها، وهذا ما حدث في المقطع الذي أرادت فيه "غريزة الجنرال" إخراج الجثة من القبر.

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 251.

ليتضح أن رواية "الرماد الذي غسل الماء" قد تضمنت مكانا عجائبيا مفاده >> "أن بناء المجتمع الفاضل ذي الواقع الضد" <<⁽¹⁾، وغايته إنتاج رؤية مغايرة إذ المكان العجائبي يأخذ مشروعيته من حيث أن العجائبي يقوم أساسا على دور لمخيلة في ابتداع الصور وحدث الامتساخات لإنتاج رؤية مغايرة للأشياء والخروج من دائرة المألوفة إلى اللامألوفة. <<⁽²⁾

وما يجعلنا نؤمن بحقيقة المكان فعلا هو أن الأحداث التي جرت فيها كانت إلى وقت قريب عادية في جزائر الفوضى والعنف والقتل العشوائي، وأحاطه بما عاش وسمع ورأى، وقد راق له ذلك واستطابه فأطلق العنان لمخيلته، يستعير أدوات تسعفه على التشكيل والتأليف، فوزع الأدوار وأنتت الأمكنة واستدعى الأزمنة واستحضر اللغة وأطلق فنه يمارس حريته في إعلان السلطة على إنتاج النص.

ولأن المقطع السابق يمثل خاتمة الرواية فحظي بنفس مكانة العنوان، ومما قيل عن خواتم جاء ذكرها في مقدمة ابن خلدون: >> "... ويكون هذا من معنى النهاية والتمام بمعنى صحة ذلك المكتوب ونفوذه، وكأن الكتاب إنما يتم العمل به بهذه العلامات... وقد يكون هذا الختم بالخط آخر الكتاب أو أوله بكلمات منتظمة من تحميد أو تسييح، أو باسم السلطان أو الأمير أو صاحب الكتاب (كائنا) من كان، أو شيء من نعوته يكون ذلك الخط علامة على صحة الكتاب، ونفوذه.. <<⁽³⁾

إن اهتمام الدراسات الحديثة بعتبات النص من عنونة و بدايات وخواتم، يعود لكونها تشكل ركيزة أساسية في النص منها ينطلق وإليها ينتهي، فتبدو >> موضوعا جديرا بالاحتفال ومادة خصبة للنقد عموما والنقد الإيديولوجي بكيفية حصرية، وذلك لسببين: أولهما، يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها

¹ - الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2008، ص:90.

² - المرجع نفسه، ص: 90.

³ - عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1999، ص: 278.

الاستراتيجية وبوظائفها وأدوارها، وثانيهما، يعود إلى علاقتها النوعية بالعالم وبالنص الذي تكتب على مشارفه وتشكل تخومه << (1).

لذلك تلعب دورا مهما في عملية القراءة والتلقي، بها يسترشد القارئ، وعن طريقها يلجأ إلى عوالم النص اللامتناهية و بواسطتها يحاول فتح مغاليقه وإدراك جواهره، فالعمل الفني يستقطب فضول القارئ ولا يصل إليه إلا وقد تسلح بمجموعة من العتبات أو ما يسمى "النصوص المحيطة"، والتي تسهم في تعميق دلالاته >> "لأن قيمته لا تتحدد بمنتته وداخله، بل أيضا بسياجه وخارجه...<< (2)، كما أن هذه المناصات بنوعيتها الداخلية و الخارجية التي ترافق النص دورا أساسيا، فهي تساعد القارئ على فهم النص >> "وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية.. << (3)، وقد فرق "جيرار جينيت" بين النصوص الموازية الداخلية بأن جعلها عتبات لها علاقة مباشرة مع النص الفني، وهي كل ما يحيط بالغلاف والعنوان والمقدمات والهوامش والاقتباسات... وغيرها مما له علاقة مباشرة بالعمل الأدبي... أما الخارجية فيقصد به كل ما هو مستقل عن النص الأصلي وتمثله >> "العناوين والكلمات التي تكتب على ظهر الغلاف... << (4)، كما تشمل >> "المقدمات، والتنبيهات، والهوامش، التي لها طابع تفسيري لبعض الألفاظ والمصطلحات. << (5)

إن النصوص الموازية تحمل في داخلها رسالة تحتاج إلى قراءة وتأويل بصفتها تجليات نصية لألفاظ، رسومات وألوان تحيل على دلالات، وتجعل النص قابلا للقراءة تستفز القارئ وترمي به في مغامرة التأويل، وعليه فإن تحديد عنصر مناصي، يتطلب طرح مجموعة من الأسئلة تحدد موقعه مثل: >> "أين، و متى، وكيف، وممن إضافة للوظائف التي تحرك رسالته والتي تسعى لتحديد الغاية والمعبر عنها ب "لماذا؟ << (6)

¹ - جميل حمداوي: لماذا النص الموازي www.arabiancreativity.com

² - عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، إفريقيا الشرق، 2000، ص: 22.

³ - G.Genette,seuils ;P07.

⁴ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص: 111.

⁵ - سعيد سلام: التناص التراثي - الرواية الجزائرية نموذجا - عالم الكتب الحديث، إريد، ط1، 2010، ص: 103.

⁶ - G.Genette,seuils ;P10.

والماهية (كيف) والدلالية (ممن) والوظيفية (لماذا) (1)

وهذا يعني كل >> ما يحيط بالكتاب، والصورة أو اللوحة التشكيلية والإهداء والمقدمة والاستجابات والتعليقات والنصوص المثبتة على ظهر الغلاف... وكل ما يحفز على الدخول إلى عالم الكتاب << (2).

فالنص الموازي بأشكاله المختلفة وأنماطه المتعددة ووظائفه الدلالية والجمالية >> هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي وهو المتن ونص آخر يقدم له ويتخلله مثل العنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفتحة والملاحق والذيل، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه... سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أو لإرشاد القارئ وتوجيهه.. << (3)

ولأن العنوان عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية، تقوم بوظيفة الاحتواء لمداول النص، ويعد بؤرة تلاقي القارئ والنص، والحقل الذي ينشط فيها فكره ومخيلته، يستوعب النص وبواسطته نقوم بفك شفرات ورموز النص المتشابكة واستثمارها للقراءة والتأويل منذ أول تفاعل والتقاء مع النص >> ولا مناص للدارس هنا من اللجوء إلى التأويل لأن العنوان -حسب أمبرتو إيكو- هو للأسف منذ اللحظة الأولى التي نضعه فيها مفتاح تأولي. << (4)

والراسخ هو تلخيص العنوان للمضمون، أو على الأقل إعطاء توجه عام لذلك المضمون، فهو محفز مؤطر لتواصل النص مع القارئ، ليستقطبه ويحقق ما يمكننا تسميته بالاختزال والاقتصاد للمتن "عبر علاقة توليدية" Généralité تنهض مع التحفيز الدلالي، وتشهد على انسجام عناصر الخطاب، محققة عبر انشغالها على النص لوظائف عدة، تشمل الوظيفة المرجعية المبررة

¹ - G.Genette, seuils ;P10.

² - سعاد درير: رؤية لمقاربة النص المسرحي (وسام من الرئيس) للسيد حافظ www.masraheon.com

³ - جميل حمداوي: لماذا النص الموازي؟ www.arabiancreativity.com/J-Hamdaoui2/htm

⁴ - أحمد فتشوبة: دلالة العنوان في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، محاضرات الملتقى الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 2002، ص: 81.

للموضوع، والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي.¹ والكثير من العناوين تمارس تضليلاً على القارئ فرغم أنها تبدو واضحة مثيرة للفضول، ولهذا فعلى العنوان أن يحبك حباً >ليشوش الأفكار وليس يوحدتها<²، فهو يخفي تحت ظلاله مجموعة من المضامين لا يمكن أن ندركها ونفهم كنهها إلا من خلال السياقات النصية "الرماد الذي غسل الماء".

فمن غير المعقول أن نمنح صفة الغسل للرماد، فهذا العنوان مكون من علامتين سيميائيتين هما: الرماد والماء، فدلالة الأولى: رمز للفناء والدمار، الخراب... بينما الثانية تشير إلى الحياة، النقاء، الطهارة، الغسل، الراحة، الهدوء... وهنا تكمن المفارقة في خرق الترتيب المنطقي للأشياء من خلال سلب الرماد لأهم خصائص الماء وهي الحركة والحياة.

يتضح من التحليل السابق انتصار فعل الموت على الحياة، حتى وإن لم تكن في العنوان إشارة صريحة للموت وإنما تشكلت صورته لدى القارئ كفعل يمتد في الزمن، والمكان والإنسان من خلال سير السرد الروائي ويسري فعل الموت، الرماد في عتبات النص ويتغلغل في المتن من خلال انتصار رمز الرماد، الموت على رمز الماء، الحياة.

فهذا العنوان "الرماد الذي غسل الماء" قلب موازين الملفوظين من خلال العدول عن نسق الدلالة، مبتغاه رسم صورة غير التي نقلها المعنى البسيط الواضح للدلالة، ومن هذا نستشف أن الغسل من وظائف الماء، والعنوان نسب مجازاً للرماد فأصبح هذا الأخير من يغسل الماء، وتجلت هنا خاصية استبدال و قلب عنصرين أحدهما مكان الآخر تتحقق الموازنة الحقيقية للمرجع وهو "الماء" الذي يغسل الرماد، الناتجة عن مقدمة لمحذوف: حيث إن الرماد ينتج عن الاحتراق والانفجار، فلا يقصد من الرماد المعنى المعروف الظاهري، بل يحيلنا على معنى باطني (معنى داخل معنى) تستدعي متخيلاً وافتراساً للدلالة على حالة انطولوجية من الفوضى واللامعنى.

بهذا يعد العنوان بالنسبة للسيميائي نواة أو مركز النص الأدبي، لأنه يجمع كل المعاني التي يفيض بها النص في معنى واحد مختزل، يقول "محمد مفتاح": >إن العنوان يمدنا بزداد ثمين

¹ - أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، 1991، ص: 22.

² - عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2000، ص: 13.

لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: أنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه...⁽¹⁾

مما لا ريب فيه أن عناوين النصوص خاصة السردية منها تتضمن علامات دالة، يغلب عليها الصورة الإيحائية، فإن أي قراءة تأويلية لها تطلعوننا على سياقاتها التاريخية والسياسية والاجتماعية، وتعكس الضرورة وعيا بالواقع المعاش، أو أنها تحيل إلى واقع معين من صنع خيال الكاتب أو كما يتمناه، وكما يقول "رولان بارت": >>...إذا ما قرأت تحت العنوان ستدرك السبب، وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيما مجتمعية أخلاقية، وإيديولوجية كثيرة لا بد بالإحاطة بها من تفكير منظم، هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سيميولوجيا.⁽²⁾

وهذا توضحه أحداث الرواية، فهي تروي قصة تحقيق أمني للبحث عن الفاعل الحقيقي لجريمة قتل، وعن سر اختفاء الجثة التي عثر عليها "كريم السامعي" في طريقه ليلا، إلا أن السرد لا يحسم في مصير الجثة ويربك القارئ من خلال طرح الفرضيات المتعددة المفسرة لارتكاب الجريمة، وكذا اختفائها أو هروبها على حد تعبير الحكي، إن المبلغ عن الجريمة "كريم السامعي" يشكك فيما رآه بحيث يتيه في دوائر القلق متسائلا عن حقيقة الجسم الممدد على طريق الغابة >> "أهو فعلا إنسان مقتول، أم حيوان دهسته سيارة أثناء العبور أم كيس تافه لا معنى له. لأجل توسيع مدى الغموض وفتح مجال الشك وغياب اليقين ويدخل الراوي في ثنايا النص إشاعة خبر رجوع المقتول إلى الحياة.⁽³⁾

وهكذا تصبح قصة الجثة المختفية وسواسا يلف التشويق والحركة التي نتجت عن الحدث الرئيس اختفاء الجثة، وما لحقها من فرضيات حول مصير الجثة، ومرتكب الجريمة. نشير هنا أن الراوي من خلال خلقه لهذا الفعل السردى " الجريمة" وربطه بينه وبينها وبين الشخصيات، وصولا إلى إثارة الشكوك حول علاقة " فواز بالطويل " بالجريمة، وكذا دخول

¹ - محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص: 72.

² - بلقاسم دفة: علم السيمياء، العنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الأول، السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، ص: 39.

³ - عز الدين جلاوي: الأعمال الروائية غير الكاملة، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، 2008، ص: 371.

شخصية "عزيزة الجنرال" التي لعبت دورا كبيرا في نمو وتوالي الأحداث بما خلقتة من مكائد لإبعاد التهمة عن ابنها "قواز"، استطاع أن يخلق جوا من الصراع والتعقيد والتشابك، مما يجعل القارئ مشدودا إلى تتبع التفاصيل من البداية إلى النهاية.

اهتم "غريماس" في أبحاثه على النصوص السردية والحكاية الخرافية، حيث أنه كان متأثرا بعمل "بروب" في استخلاص وظائف الخرافات الأسطورية، فبعد أن استفاد من ملاحظة "كلود ليفي ستروس" الذي ذهب إلى إمكانية اختزال وظائف "بروب" من حيث العدد، >>راح يختصر تلك الوظائف و يبسطها لتصبح ستا عوضا عن إحدى وثلاثين وظيفة<< (1) مبينا أن للوظيفة الواحدة أوجها عدة يعدها "بروب" وظائف. وقد >>جاء تقليص عدد الوظائف تبعا لنظام الفواعل<< (2)

فالنموذج العاملي المعدل من قبل " غريماس " يركز على قاموس من الشخصيات النموذجية يسمى كل منها عملا. تنتظم هذه الشخصيات في ثلاثة محاور يربط كل منها عاملين على النحو الآتي:

1- محور الرغبة:

>>يتميز بكونه نشاطا يمارسه الإنسان اتجاه آخر، يهدف الدفع به إلى القيام بإنجاز ما << (3)، وينطوي على الذات الفاعلة (Sujet)، وعلى الموضوع المبحوث عنه حيث إن علاقة الفاعلين بموضوعاتهم تستند إلى هذا المحور وفقا لمبدأ الاتصال والانفصال، أي أن العلاقة بين الذات والموضوع علاقة صراع.

إذ تتحرك العملية السيميائية " السيموطيقية " من الامتلاك إلى الفقد في اتجاه لا ينتهي إلا تسوية.

¹ - voir joseph courtes : inyroduction à la sémiotique narrative et discursive preface de A.J.Greimas, classique hachette 1976, p,p 60-68.

² - مدلفات سليمة: تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1997/1996، ص: 11.

³ - سعيد بن كراد: مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الزمان، الرباط، د ط، 2001 ، ص: 57 - 58.

2- محور التبليغ

ويشمل المرسل أو الدافع "destinateur" و المرسل إليه أو المستفيد "destinataire" وهنا نسجل ملاحظة لافتة للانتباه مؤداها أن المرسل إليه⁽¹⁾ الخاص قد يكون هو نفسه المرسل الفاعل القائم بدور التبليغ⁽²⁾.

3- محور القدرة:

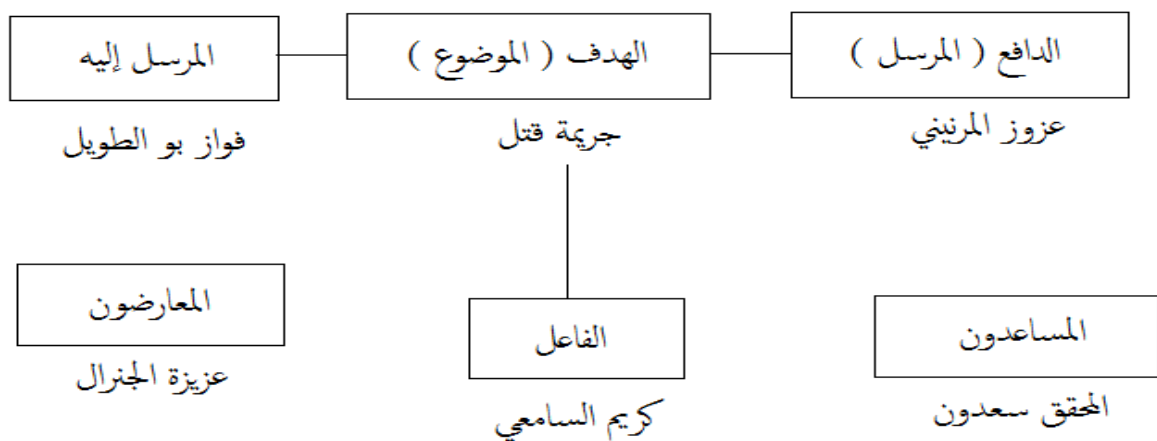
ويضم المساعد والمعارض فبظهور المساندين على مسرح أحداث الرواية تتضح ملامح البرنامج السردى القائمة على مبدأ الثنائية. ذلك أن كل برنامج سردي إضافة إلى فاعله الأساس يحاط بمساندين هم معارضون للبرنامج الآخر أو العكس. فالمساندون يقدمون مساعدات للفاعل في محور الرغبة لتمكينه من القيام بالفعل، بينما يقف المضادون عائق له.⁽³⁾ ومرجع ذلك حسب "غريماس" يعود إلى مستويين: بناء مضمّر وآخر ظاهر.

فالأول: يقع فيه الاهتمام على التحليل العلائقي والبناء الوظيفي بين الفاعلين.

أما الثاني: يكون الاهتمام منصب فيه على اللغة والأسلوب.

هذا الشكل التوضيحي باسترشاد النموذج العاملي لغريماس في رواية "الرماد الذي غسل الماء"

لـ "عز الدين جلاوي":



¹ - مدلفات سليمة: تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم، ص: 165.

² - voir joseph courtes : inroduction à la sémiotique narrative et discursive, P67.

³ - مساهمة في التعريف بالسيمائية: الحياة الثقافية، العدد 36، ص 195.

نجد ضمن محور الرغبة: الذي يشمل الفاعل وموضوع الفعل (الهدف)، أقدم فيه "فواز بوالطويل" على القتل بدون قصد لأنه يسوق السيارة ليلا وهو في حالة سكر، والمقتول هو "عزوز المريني" والعلاقة بينهما صراع نفسي واجتماعي.

محور التبليغ: نقف فيه على الدافع (المرسل) والمرسل إليه (المستفيد)، فالأول مقتول والثاني هي "عزيزة الجنرال" وكل الممارسات من أجل إخفاء جريمة القتل واتهام "كريم السامعي" بها (الفاعل).

محور القدرة: وينطوي على المساعد والمعارض، فالظهاء هم أولئك الذين ساعدوا كريم السامعي للنفاز من السجن الذي زج فيه وهو المحقق سعدون والذي لقي معارضة كبيرة من طرف عزيزة الجنرال التي أمرت بإرساله إلى الصحراء، لكن هدفه لم يمنعه من تحقيق العدالة الاجتماعية وتحققت بإرادته.

المربع السيميائي:

ينبني من خلال علاقات الاختلاف والتقابل القائمة بين مجموعة من الوحدات الدالة، المشكلة لما يعرف بالثنائيات، وتعد هذه الثنائيات البنية الأساسية للدلالة، إذن: فالمربع السيميائي عنصر مشترك يجمع بين كل وحدتين دالتين.

ولقد كان لهذا المصطلح مفاهيم متعددة وتصورات مختلفة للتعريف به.

فهو عند "غريماس" يقصد به: >التمثيل المرئي للتمفضل المنطقي لمقولة دلالية ما<< (1)

ويعرفه "كورتيس" بأنه: >تجسيد مرئي لتفصل مقولة دلالية، كما يمكن استخراجها على سبيل

المثال من علم خطاب معطى، مقولة تمثل الجوهر في المستوى الأكثر عمقا.<< (2)

¹ - رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية، دار القصية للنشر، الجزائر، 2000، ص: 14.

² - جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر وتحر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص: 12.

بينما يعتبره "دانيال باط Daniel Patte" : >نموذجاً تقسيمياً، يسمح بتمثيل نسق القيم الذي ينظم العوالم الدلالية الصغرى والذي هو مسرد في المستوى المؤنس تبعاً لضروريات التركيب السردى.< (1)

في حين تعرفه جماعة "الأنترفون" بطريقتها، إذ ترى أنه: بالإمكان فهمه وكأنه آلية بمعنى مجموعة منظمة من العلاقات القابلة لتمفضلات معنوية. (2)

نحمل هذه التعريفات في تعريف واحد، لنقول بأن المربع السيميائي يجسد ذلك الجانب الشكلي لمعنى مؤنس على علاقات منطقية استدلال بها غريماس قصد التنظير لاستقراء عقلاني للدلالة.

فإن سلمنا بأن الدلالة هي في الواقع تجليات العالم دال يمكن بالمقابل أن نتصور > متسماً بغياب مطلق للمعنى ونقيضاً لـ > وإذا افترضنا أن المحور الدلالي > يتمفصل على مستوى شكل المضمون إلى سيمين متضادين >1.....>2 فإن كل واحد من هذين السيمين يحيل على نقيضه.

Contradiction 1 < 2 .

بناء على هذه الاستنتاجات يمكن أن نصوغ المربع السيميائي في الشكل التالي: (3)

.....علاقات التضاد

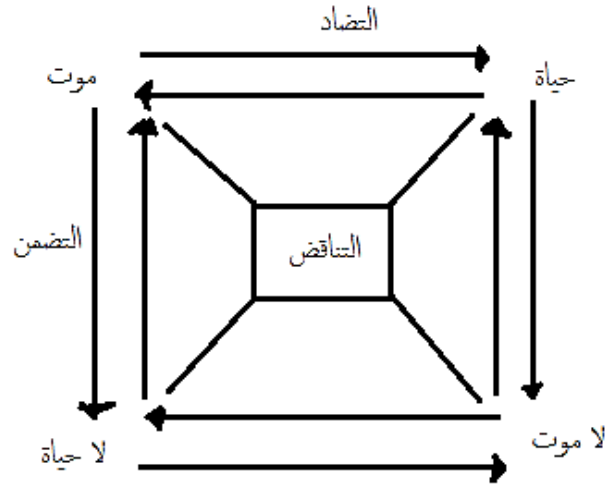
علاقات التناقض

.....علاقات التضمن

¹ - ينظر: نادية بو شفرة: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2008، ص: 104.

² - المرجع نفسه، ص: 105

³ - العيد جلول: القصة الجزائرية الموجهة لأطفال الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة الجزائري، 1999، ص: 123.



ولقد تجسد المربع السيميائي بناء على دلالات النص المفصوح عنها.

وتظهر نوعية العلاقات بين أركان المربع السيميائي كالآتي:

1- تبني العلاقة بين "خيال" و"موت" على التضاد إذ يقابل أحدهما الآخر ويعاكسه كذلك هو الشأن بالنسبة إلى "لا حياة"، "لا موت".

2- تقوم العلاقة بين "موت"، "لا موت" على التناقض، لأن الواحدة تنفي الأخرى وعلى النحو نفسه نجد العلاقة بين "حياة"، "لا حياة".

3- تتسم العلاقة "لا موت"، "حياة من الناحية و"لا حياة"، "موت" من ناحية أخرى بالتضمن.

يمكننا القول بأننا اخترنا هذه الثنائية (حياة، موت) بالذات لأنها المهيمنة على الرواية من بدايتها إلى نهايتها، حيث عنصر الموت يتمثل في النهاية المأسوية التي آل إليها "عزوز المريني" بسبب "فواز بو الطويل" بينما "الحياة" تتمثل في إنقاذ "كريم السامي" من السجن والمصير المجهول الذي آل إليه بسبب الظلم والغدر وكذا الفقر.

الفصل الثاني:

تمظهر الخطاب الديني في روايات

"عز الدين جلاوجي"

الفصل الثاني: تمظهر التراث الديني في روايات "عز الدين جلاوي"

- بسط منهجي

1- مفهوم الدين.

2- علاقة التراث الديني بالرواية الجزائرية

3- الخطاب الديني في روايات "عز الدين جلاوي" آلياته وخصوصياته.

بسط منهجي:

وظف الروائي العربي المعاصر النص الديني بمصادره المختلفة لما يحققه هذا النص من تكثيف للدلالات، كونه مكون استشهادي، إضافة إلى دوره التناسي بأشكاله المختلفة كاستحضار النصوص الدينية، واستدعاء الشخصيات الدينية، وتوظيف الثقافة الصوفية برموزها المتنوعة ويرجع ذلك لارتباطها الوثيق بوجودان الناس وتأثيرها الكبير في نفوسهم لما لها من قدسية ولصدق تجارب شخصياتها كالأنبياء والرسل الزهاد والعابدين، ولذلك فإننا نلمس حضورا مكثفا للنزعة الدينية في مختلف الأعمال الأدبية سواء أكانت شعرا أم نثرا.

كذلك لما يحويه النص الديني من قصص يذهل بها الروائي ليثري تجربته الروائية شكلا ومضمونا، ولأن النص الديني داخل هذه الرواية لا يعبر عن سعة الثقافة الدينية (إسلامية، توراتية، إنجيلية) فحسب إنما تأكيد كذلك على أهميته الذي هو في الحقيقة استحضار للواقع الفكري الثقافي العربي، ليس هذا فقط، بل تعداه أيضا ليصبح تراثا حضاريا يقبل بتعدد الأديان والأفكار وكذلك المعتقدات، فلا يعني الموروث الديني العربي الدين الإسلامي فحسب، بل حتى المسيحي واليهودي وغير ذلك من الأديان السماوية، وهذا ما أكدته إحسان عباس قائلا "أما موقف الشاعر الحديث من التراث الحضاري بعامة، فإن الحديث عنه يستلزم أن يوسع من مدلول التراث ومجاله، إذ هو لم يعد تراثا عربيا إسلاميا فحسب وإنما غدا تراثا إنسانيا"⁽¹⁾.

¹ - إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي الحديث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع2، أبريل، 1978، ص: 118.

إذ يلجأ المبدع في استدعاء النص الديني إلى تقنية الخفاء والتجلي عن طريق إعادة تشكيل النص المستحضر (النص الديني) من جديد وفق ما يستدعيه النص الحاضر ليذوب بداخله، وتبدأ مرحلة الكشف والتعري من قبل القارئ في الوقوف عليه وإبراز مضامينه ودلالاته الخفية.

وقد استفادت الرواية الجزائرية من هذا التراث الحامل لطاقت تعبيرية لا متناهية، تنوعت توظيفاته، وتعددت طرائق تفعيلها، إذ يتم استلهاام النص الديني بطرق مختلفة تفرضها حاجة المبدع، وقدرته على التعاطي مع النص الخارجي، إما عن طريق استدعائه بلفظه أي: اقتباسه حرفيا والمقصود نقل نصوص أو استيحاؤها من الحقل الديني المحيل على القرآن الكريم واستخدامها داخل السياق السردى للرواية، أو تحويله والإحالة عليه إشارة وتلميحا وهذا التوظيف غير مباشر، فالكاتب هنا يأخذ الآيات القرآنية أو كلمات منها في نسيج خطابه الروائي، لا يقصد استحضار آية كاملة من القرآن، بل يقتطع منها جزء ويوظفه في سرده الروائي.

ويلجأ المبدع إلى هذا النص الثري في كل جوانبه >> لما يحمله من طاقات إيحائية وإشارات تخدم غرضه وتكشف عن محور رؤيه الأساسية، يستلهم منه ما من شأنه أن يثير القارئ ويجعله أكثر تفاعلا مع النص. (1)

لذلك نجد النص الديني قد حضر بمختلف مصادره في الأعمال الأدبية بتعدد مذاهبه ومشاربه ولأن: >> الاستناد على الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية في تحليل ظاهرة من الظواهر في النص، بإمكانها أن تثري النص، بإيحاءات جمالية، ودلالات معنوية وفنية >> (2) راح النص الروائي يتفاعل مع النص الديني ويستثمر فيه بما يألف ويوافق فكرته ومعناه أو ما يحيل إليها ما جعله رافدا ثريا ومنهلا غزيرا للمبدعين، هذا الاستحضار استنبت تلك النصوص في حقل عملها الروائي مما أدى إلى توليد دلالات جديدة عمقت تجربته وأكسبتها ثراء.

¹ - موسى رابعة: التناص في نموذج من الشعر العربي الحديث، ص: 80.

² - سعيد سلام: التناص التراثي - الرواية الجزائرية نموذجا - عالم الكتب الحديث، اريد، ط1، 2010، ص: 106.

1- مفهوم الدين:

أ- لغة: جاء في لسان العرب أن > دِينَ، الدِّيان من أسماء الله عز وجل، معناه الحكم القاضي (...)، والدِّيان، القهار؟، وهو فعال من دان الناس أي قهرهم على الطاعة (...). والدِّين: الجزاء والمكافئة (...). والدين: الحساب (...). والجمع الأديان.

يقال دان بكذا ديانة، وتدين به فهو دِيْنٌ ومُتَدِيْنٌ (...). والدين: القر (...). والدين: الطاعة.⁽¹⁾

أما في معجم مقاييس اللغة لابن فارس ورد أن الدين هو الطاعة، يقال دان له، يدين ديناً، إذا انقاد وطاع، وقوم دين، أي مطيعون منقادون (...). والمدينة كأنها مفعلة سميت بذلك لأنها تقام فيها طاعة ذوي الأمر >> (2)

وارتبط الدين قديماً أي: قبل البعثة المحمدية بدلالة الذل والانقياد والطاعة والخنوع وهو قريب من معنى الإسلام الذي ورد في معجم اللغة بأنه >> الانقياد لأنه يسلم من الإباء والامتناع... ومن باب الاصطحاب والانقياد السِّلْم الذي يسمى السِّلْف، كأنه مال أسلم ولم يمتنع من إعطائه >> (3)، ومنه حديث أبي قتادة >> لَاتِيْنِكَ بِرَجُلٍ سَلِمَ، أي أسير، لأنه استسلم وانقاد >> (4)

وقد ورد مصطلح الإسلام في لسان العرب بالقول الآتي: >> الإسلام من الشريعة إظهار الخضوع، وإظهار الشريعة والتزام ما جاء به النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وقال أبو بكر محمد بن بشار: يقال فلان مسلم، وفيه قولان أحدهما هو المستسلم لأمر الله، والثاني هو المخلص لعبادة الله >> (5).

¹ - ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير، محمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ج2، ص: 1467.

² - أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1979، ج2، ص: 319.

³ - المصدر نفسه، مادة سلم، ج3، ص: 90.

⁴ - ابن منظور: لسان العرب، مادة سلم، المجلد3، ص: 2079.

⁵ - ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن سالم: المعارف، تح: ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، ط4، د ت، ص: 59.

أما في كتاب العين >>الإسلام هو الاستسلام لأمر الله تعالى والانقياد لطاعته والقبول لأمره(1)<<

وفي هذا المعنى جاءت الآية الكريمة >>أفغير دين الله تبغون وله أسلم من في السماوات ومن في الأرض طوعا وكرها وإليه ترجعون<< سورة آل عمران الآية 83

ومعنى هذه الآية أن جميع مخلوقات الله مؤمنون كانوا أم كافرون خاضعون منقادون لحكم الله ولمشيئته أبوا أم رضوا.

ب- اصطلاحا:

يختلف تحديد مفهوم الدين لاختلاف المذاهب والمجتمعات في فهمه من مذاهب فكرية إلى تصورات اعتقادية، أو فلسفات بشرية وغيرها، وقد عرف الدين من طرف العلماء المسلمين بأنه:

1->> الدين وضع إلهي يحسن الله تعالى به إلى البشر على لسان واحد منهم لا كسب له فيه، ولا صنع ولا يصل إليه بتلق ولا تعلم<< (2)

2- >> وضع إلهي يرشد إلى الحق في الاعتقادات وإلى الخير في السلوك والمعاملات" (3)

3- >> الدين وضع إلهي سائق لذوي العقول باختيارهم إياه إلى الصلح في الحال والفلاح في المال، وهذا يشمل العقائد والأعمال، ويطلق على كل ملة كل نبي، وقد يخص الإسلام<< (4)

تأسيسا على ما سبق نجد أن الدين هو جملة المبادئ التي تدين بها أمة من الأمم اعتقادا أو عملا، والدين في الاصطلاح الشرعي الإسلامي هو الاستسلام والتسليم لله بالوحدانية وإفراده

¹ - ابن منظور: لسان العرب، مادة سلم، المجلد 3، ص: 2080.

² - أحمد عبر الرحيم السايح: بحوث في مقارنة الأديان، دار الثقافة، الدوحة، د ط، د ت، ص: 25.

³ - محمد عبد الله دراز: الدين: بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان، دار العلم، الكويت، 1952، ص: 33.

⁴ - محمد التتياوي: كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تح: علي دحرج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1996، ج 1، ص: 814.

بالعبادة قولاً، وفعلًا، واعتقاداً حسب ما جاء في شريعة النبي محمد صلى الله عليه وسلم في العقائد والأحكام والآداب، وكل أمور الحياة، أما الأشكال الموحدة فينظر إليها على أنها انحراف وانزياح وابتعاد عن الدين الحقيقي.

2- علاقة التراث الديني بالرواية الجزائرية:

يعتبر الخطاب الأدبي >> صياغة مقصورة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمعطى جوهري، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران والملكة نرى الخطاب الأدبي صوغ اللغة عن وعي وإدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، إنما هي غاية تستوقفنا لذاتها، وبينما يكون الخطاب العادي شفافاً نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه في ذاته، نجد الخطاب الأدبي على عكسه ثخناً وغير شفاف يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا اختراقه، فالخطاب العادي منفذ عبور بلوري لا يقوم حاجزاً أشعة البصر، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري طلي صورا ونقوشاً وألواناً تصد أشعة البصر عن اختراقاته >> (1) لهذا >> استقطب عديد المجالات والتخصصات التي شكلت العلامات الدالة على سيرورتها المفهومية ومنها المجال الأدبي >> (2).

اهتمت الرواية الجزائرية شأنها شأن الرواية العربية بالتناص الديني بتعدد مذاهبه ومشاربه، وذلك بتوظيف نصوصه ومضامينه المختلفة، حيث اشتغل الروائيون على النص الديني وخاصة القرآن الكريم لتوصيل دلالاتهم للقارئ وتكثيفها من خلال النصوص القرآنية المختزلة والمعاني المستوحاة والإيحاءات الكثيرة والأفكار المتعددة، وقد شمل التوظيف للنص الديني مستويات عديدة ومختلفة >> كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدينية، وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرواية في ضوء أحداث القصة الدينية، بالإضافة إلى التنوع في داخل

¹ - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1996، ج1، ص: 814.

² - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، ص: 22.

النص الديني في الرواية⁽¹⁾ حباها منزلة عالية ومتفردة جعلها تؤثر في القارئ لما تتمتع به اللغة الدينية من حضور وتأثير خاصين في الوعي الجماعي⁽²⁾

ولأنها متدثرة (النص الأدبي) فهي مسؤولة عن رصد جمالياته، وهذا ما يؤكد "تزييفان تودوروف" في قوله: >ليس العمل الأدبي في ذاته هو موضوع الشعرية، إنما ما تبحث عنه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب الذي هو الخطاب الأدبي<>⁽³⁾ والذي يرى "سعيد يقطين" أنه >الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى وحددنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة<>⁽⁴⁾

فالمادة الحكائية حسب "سعيد يقطين" تجتمع في الحدث (الفعل)، الشخصية (الفاعل)، الفضاء والتي تعد القاعدة التي تبني بها العمل الروائي إضافة إلى ترابط الدوافع الداخلية والأيدولوجية كمكونات أساسية.

3- الخطاب الديني في روايات عز الدين جلاوي آلياته وخصائصه:

اتضح لنا من خلال قراءتنا لروايات الروائي الجزائري عز الدين جلاوي، اعتماده على نظام التداخل من خلال الأنساق الثلاثة، الماضي، الحاضر والمستقبل، وعدم خضوعها لتعاقب النظام الزمني، وسبب ذلك تمرد وتسلط السرد الاستذكاري على الخطاب الروائي وحيازته على أكبر حيز من السرد، وذلك عبر تقنية التذكر لأحداث ماضية، لأن أغلب رواياته عبارة عن رحلات وأسفار شقت طريقها إلى عوالم مجهولة وأخرى معلومة استحوذ عليها الزمن الماضي، حيث يشكل منطق

¹ - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، الدار المعاصرة، ص: 140.

² - ينظر: حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي أنموذجا)، ص: 38.

³ - نور الدين صدوق: البداية في النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1994، ص: 36.

⁴ - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 07.

الذي يصدر عنه، ومساره الذي يقوم عليه، ومداره الذي ينغلق عليه، باعتبار الروائي ذات ساردة لم تنقلنا إلى الماضي بالطريقة المألوفة بل بشكل فني بارع تعدى إلى الخيال، وزمن الحكي يتخطى الزمن العادي المعروف لدينا بل يتعدى إدراكنا ويفوق كل تخيل ليغوص بنا في أعماق خيالنا ليصف ظلم البشر واستحواذ الأنانية وعبادة المادة والسعي إلى التسلط على حساب سعادة الناس، وفي كل هذا مستثمرا القرآن الكريم بشكل شكل الملمح الأشد بروزا في الشعر العربي المعاصر فهو منهل خصب لجميع أنواع التفاعلات النصية.⁽¹⁾

واللجوء إلى القرآن أو الكتب السماوية الأخرى، يفجر لدى الكاتب طاقات دلالية وإبداعية جديدة، فالتفاعل مع هذه الكتب المقدسة باقتباس نصوصها يمنح الروائي بناء نصه الجديد، وهذا النوع من التناص ليس مجرد اقتباس للنص القرآني أو للتزيين بقدر ما هو استيعاب للنص وتطويعه.⁽²⁾

لهذا يمكننا القول أن التراث الديني شكل حضوره في كل العصور وعند كل الأمم مصدرا سخيا وينبوعا لا ينضب من مصادر الإبداع الذي يستمد منه الأدباء النماذج والموضوعات والصور الأدبية.

هذه المرجعية الدلالية التي سجلت حضورها القوي والفعال في روايات "عز الدين جلاوي" لخصوصيته، وتميزه وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاريه، والتأثير مع الوجدان الجمعي، لأن المعطيات الدينية⁽³⁾، >> تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة<<⁽⁴⁾

¹ - ينظر: ظاهر محمد الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر، ص: 86.

² - ينظر: المرجع السابق، ص: 83.

³ - ينظر: لحسن البنداوي وآخرون: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، 2009، المجلد 11، العدد 2، ص: 246.

⁴ - عاطف نصر: الزمن الشعري عند الصوفية، ط1، بيروت، دار الأندلس، 1987، ص: 35.

ومن أمثلة الاقتباس من القرآن ما جاء على لسان السارد:

>> "ارتفع صوت المقرئ: "اقتربت الساعة وانشق القمر" تساءل فاتح اليحياوي في سره عن أية ساعة يتكلم...؟ لماذا تحزن هذه الأمة، بهذا الشكل لموت واحد منها، وهي جميعا ميتة؟"<< (1)

إن هذا المناص القرآني يكتسب دلالاته من خلال السياق الذي أورد فيه، فيأتي هذا الشاهد القرآني ليدل على قرب فناء هذه الأمة التي أصبحت تعيش حالة احتضار، وهو مقتبس من سورة القمر والتي تدل في معناها على اقتراب يوم الساعة "القيامة" وهو نفس المعنى الذي استثمره الروائي في نصه في قول آخر "جلسنا صامتين على كرسيين ملتصقين بالجدار بعيدا عن تجمع الأمير وحاشيته، لقد كانوا جميعا يغرقون في تحليل حقيقة المركبات الشبحية، قال الأمير كأنما يقطع غيره:

- أما أنا فأسميها الجواري المضيئة، ألم تر أن لا فرق بينها وبين النجوم، غير أنها أصغر حجما، تلمع فجأة ثم تتطفئ، لقد ذكرتني بقوله تعالى "فلا أقسم بالخنس، الجواري الكنس" ولا أظن إلا أنها من مكائد الغرب اللعين في التجسس علينا، من أجل الاستيلاء على ذهب العصر، بترول الشمس، وغاز الصخور.

قاطعه شاب يجلس عن شماله قائلا بحماس فياض:

- "ويمكرون ويمكر الله والله خير الماكرين"، لن يطفئوا نور الله ونحن له وقود يا أمير المؤمنين"

فورد في سورة الأنفال الآية:30.

فالم تأمل لهذا المقطع يجده حافل بالآيات القرآنية، وهي ظاهرة بارزة في نسيج أدب الروائي "عز الدين جلاوي" على مستوى الصياغة والتشكيل أم على مستوى الدلالة والرؤية. فقد تجلى الخطاب اللغوي الديني في أعماله الروائية من خلال أساليب وتراكيب وألفاظ متنوعة تستحضر

¹ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 34 - 35.

جميعها اللفظ الديني الإسلامي الذي تجلى في لغة القرآن الكريم، وهذا ما وضحه الاقتباس السابق فالأول وارد من سورة التكويد الآيتين (15و16) ووظفت بالمعنى ذاته الذي ورد في الآيتين بمعنى حركة النجوم والكواكب ليشبه المركبات الشبحية بها، ووجه الشبه هنا صغر الحجم والإضاءة، لكن دلالة الأولى أنها تستعمل للتجسس، أما الثانية أوجدها سبحانه وتعالى لتهدي بها في ظلمات البر والبحر (النجوم) أما الكواكب لتكون سكنا لنا.

أما الاقتباس الثاني لقوله تعالى: "ويمكرون ويمكر الله والله خير الماكرين"، فورد في سورة الأنفال الآية 30 ليبين أن المكر نوعان: مذموم ومحمود فالأول مكر الإنسان للإنسان وهو المعنى الذي ورد به في النص الروائي، أما الثاني فهو مكر الله سبحانه وتعالى بعباده ولكن مكرًا حسنًا دون إلحاق الضرر بهم لكن لينوهم وينبهم إلى الاهتداء للطريق الصحيح.

نجد أن الروائي اهتم بالخطاب الديني الذي أظهر من خلاله شخصيته الإسلامية العربية الجزائرية التي لا تتفك من الدين وتتنظر إليه نظرة التقديس والاحترام، فهو يتسلل إلى خطابه بدون شعور، ويتخلل أحداثه ويتمزج مع فكر شخصياته الروائية وما يوضحه هذا المقطع الممزوج بالنص القرآني المتآلف في معناه بما يناسب النص الروائي: >>...أسندنا ظهرنا إلى جدار المغارة، والتصقنا كتفا لكتف، أمسكت يد هبة بين يدي حمامة في عشها الدافئ، مازال الشيخ في مكانه لا يبرحه ولا يغير جلسته، لا هم له إلا الصلاة، لا يأبه بكل الذي يجري حوله، تخيلته وحده مصباحًا يشع طهرا وحبًا، في بحر من الدم الأسود البغيض، بدأت أشعة الفجر تلوح باحتشام، وغلق الكون كله حناجره، فساد الصمت في كل مكان، وغشى العيون نعاس قاهر، غير أن هديرًا تسلل فجأة من اتجاه الواديين كأنما هو اندفاع السيل العرمم، وتهائل من فوق روسنا، كأنما الرعب يصب جام غضبه فوق الجبل، وهرع الجميع إلى سيوفهم يمتشقونها، غير أن الأمر كان قد فات، وأسقط في أيديهم، وقفت مع هبة عند مدخل المغارة نتابع المشهد، صاح الزعيم:

- الخوارج يحاصروننا.

ووصل صوت قائد جند الرستميين الذي تعرفنا عليه بيسر، متهددا متوعدا.

- "إنما جزاء الذين يحاربون الله ورسوله ويسعون في الأرض فسادا أن يقتلوا أو يصلبوا أو تقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف أو ينفوا من الأرض ذلك لهم خزي في الدنيا ولهم في الآخرة عذاب عظيم" (1)

حاول الروائي "عز الدين جلاوجي" أن يبرز لنا هوية الشعب الجزائري المتشعب بالقيم الإسلامية، وغايته في ذلك التوافق مع المتلقي والتجانس مع الفكر الديني، والاقتراب من واقعه رغم أن الرواية ذات بعد خيالي بحت، وتضمنت آليات جديدة في السرد، ورغم ذلك التزم الكاتب بالخطاب الديني الذي يقترب كثيرا من شعور وأحاسيس المتلقي، ويلامس واقعه المعاش من خلال الدعوة إلى الإيمان بالله ورسوله والابتعاد عن كل فساد من شأنه أن يخزي الإنسان دنيا وآخرة.

والآية مقتبسة من سورة المائدة آية 35

ولأن الحوار آلية من آليات القص عمد الروائي إلى توظيفها توظيفا شاملا شمل رواية "العشق المقدس" وظف من خلالها الخطاب الديني، ليضفي طابعا إلزاميا جادا على شخصياته خاصة أثناء التعبير عن مختلف المواقف، وفي تعبيره عن موقف الراوي الأساسي في الرواية مصرحا لأنه سارد عليم بأحداث الرواية يوزع الأدوار والمواقف على شخصياته ملزما إياها بكل ما تقوله، ومن أمثلة ذلك:

>> "وأقبل رجال الشرطة من جديد مدججين بالسيوف، وسريعا ما استل أتباع ابن فندين سيوفهم وشكلوا صفين كبيرين لحماية زعيمهم.

وقف الفريقان متقابلين وقد توجس كل منهما من الآخر، وصاح ابن فندين من خلف الصفوف ورد عليه رئيس الشرطة:

¹ - عز الدين جلاوجي: سرائق الحلم والفجيرة، ص: 91-92.

- قاتلك الله يا رأس الفتنة، ومتى عرفت الله ورسوله؟

وأسرع العميد يقف بينهما، رافعا يديه، صائحا في الجميع.

- "إنما المؤمنون إخوة " "ومن قتل نفسا بغير نفس فكأنما قتل الناس جميعا">>⁽¹⁾. فالآية الأولى من سورة الحجرات آية 10 أما الآية(2) التي وظفها الروائي من سورة المائدة آية 24، وهذا إن دل فإنه يدل على تشبعه بروح وتعاليم الدين مذ طفولته، وتلمس هذا التأثير وتلميحه في حضور النص الديني في أعماله هذا ما أعطاهها بنية لغوية محكمة مع الخطاب اللغوي القرآني بصورة مكثفة وعلى عدة أوجه.

يقول السارد:

>>"أشار الأمير إلينا وهو ينظر إلى رجل الدين، وقال مهددا:

- غدا ينفذ فيهما حكم الإعدام، غدا تنهشهما السباع.

رد عليه أبو مصعب عبد الرحمن الخطيب، دون أن يبالي، وقد بدا غاضبا جدا:

- ليس من أجل هذا جننا، وليس بقتل هذين نرد الشيخ المفتي.

ولاحظت الدهشة ترتسم على ملامح الأمير الذي غزا الشيب لحيته، لم يلبس ببنت شفة، وواصل كبير التجار بحزم:

- الناس كرهوا الحرب، سعادتنا في قوله تعالى: "فأطعمهم من جوع وآمنهم من خوف"، لا بد للحرب اللعينة أن تتوقف، لا بد أن تتوقف">>⁽²⁾

نجد أن الآية المذكورة في المقطع من صورة قريش الآيتين 4،5

¹ - المصدر السابق، ص: 78.

² - المصدر نفسه، ص: 125

وفي مقطع آخر تتكرر الآية الكريمة <<إنما المؤمنون إخوة>> (1)

ف"عز الدين جلاوي" عمد على تنصيب رواياته بآيات قرآنية، وهذا ليزداد التفاعل والتلاحم بين النص النثري والنص القرآني، وليثبت نوعا في إظهار أفكاره الي يوحى بها، فاستحوذت نصوصه على تنوع كبير من التأويلات مستنبطة بتأويلات دينية توحى في معظمها إلى تحريم القتل وعقوبته والخسران الذي يلقاه صاحبه دنيا وآخرة، كما أن هناك دعوة جلية إلى اتحاد المؤمنين والحفاظ على الأرواح.

كما نذكر خضوع الرواية إلى نسق جديد ما يعطي النص بعدا آخر من قدسية الآية القرآنية في بعد معناها وبريقها، وكل الآيات القرآنية لها أغراض واضحة اتكأ عليها صاحب النص في إثراء نصوصه التي أولها المتلقي، فأنتج صورا وإيماءات ترسخ في الذهن، تبدى المعنى في السياق الديني.

ومن بين الروايات كذلك التي لها أثر في التعالق النصي ورمزا في فهم موقفه واقتباس ومحاكات النص الديني وقصصه وفق تحويلات تروم منح قوة أسلوبية للنص مع خلق مقاصد جديدة رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر".

وفي الحديث عن توظيف النصوص المقدسة "القرآني" هو نقل نصوص واستيحاؤها من الحقل الديني المحيل على القرآن الكريم واستخدامها داخل السياق السردى للرواية، ويظهر التوظيف للنص القرآني في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" بأكثر من شكل.

الأول: وهو التوظيف المباشر، فقد تعامل الروائي بشكل مباشر مع القرآن صراحة وتنصيحا في مواضع هي:

¹ - المصدر السابق، ص: 126

"... أنهى الجميع العشاء، فوقف القايد عباس وهو يمسح فمه بمنديل حريري أحمر، ونقل بصره في الجميع فنهضوا منصرفين من الزاوية التي كانوا ينحسرون فيها بعيدا عن عباس وضيغه، قال الشيخ عمار، وهو يعدل برنسه في اعتداد:

- جواب الأحجية الأولى هو كلمة "ممددة"، في الآية "في عمد ممددة"، تذكرها حتى تحتاج بها هؤلاء الحمقى". فالآية من سورة الهمزة ورقمها 9.

أنزلها سبحانه وتعالى في تاركي الزكاة، ولا يتصدقون من مال الله سبحانه وتعالى فمصيرهم نار جهنم، وعلاقتها بالنص السردي هي استيلاء الخونة والقياد التابعين لفرنسا على أراضي وأموال الفقراء وكسر شوكتهم بدفعهم إلى الفرار من القرية.

أما النص الثاني فيقول:

>>...وحين يعود مساء يركن للصمت أيضا، يتسلل إلى غرفته، يتسلق سلم الأحلام ويرفرف كالفرشات والطيور، يحز في نفسه الظلم، يحز في نفسه أن يرى الآخرين يتألمون، يتمنى لو كان يملك قوى سحرية فيحيل شر الناس خيرا، وألم الناس سرورا، وظلم الناس عدلا ومحبة، لطالما سأل نفسه: من هم ومن فرنسا؟ وما علاقتها بهم؟ ولماذا هي هنا تقمعهم بالحديد والنار، وتدهم جيوشها قراهم فتفرض عليهم ما تريد، نزع منهم أبسط ما يملكون، وتتقاسم معهم غلاهم الشحيحة؟ وهم ليسوا سواء، ملامح ولغة ودينا، كلما ذكر كلمة النصارى واليهود في القرآن، إلا وتذكر قول معلمه في الكتاب، انهما فرنسا، وتذكر تعليقه مستشهدا بالآية "ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم" <<(1)

يتضح من هذا المقطع الغدر الذي تكنه فرنسا للشعب الجزائري وزواله باتباعهم لدينها، وهذا ما لا يرضى الشعب الجزائري، والروائي "عز الدين جلاوجي" وظف هذه الآية توظيفا يتناسب مع الموضوع الذي يرمي إليه على أن الإنسان المؤمن بمبادئه التي لا يمكن أن يتخلى عنها حتى ولو

¹ - عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 40 - 41.

قتل، وخصوصا إن كان دينه ووطنه وعرويته فهو يتشبث بهم، ومهما كان الثمن غال فهو لن يتخلى عن عقيدته.

كما نجد التناص في إشارات أخرى من رواية "سراق الحلم والفجعة":

>>...إنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور<< (1) والمقتبسة من قوله تعالى >>فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور<< (سورة الحج آية 44)

والمقصود من هذه الآية أن الله مكن للإنسان المؤمن ما تمناه في الدنيا، لكن ما إن حباه حتى تسلط وتجبر واستبد فحاد عن الطريق المستقيم، فكان أن عمى الله سبحانه وتعالى قلبه فازداد في طغيانه إصرارا وتكبيرا.

وفي سياقات أخرى يوظف الروائي نصوص قرآنية يمكن أن نذكرها:

1- قال تعالى: >>وشاورهم في الأمر<< (2) ومعنى هذا النص الحث على المشورة في أي عمل نقوم به لأنها صلاح في الدنيا والآخرة.

2- يقول الراوي "...لم يطل الوقت حتى امتلأت الساحة بالناس، يتصيدون الأخبار، ويعلنون على استيائهم الكبير مما فعله النكار حين شقوا عصى الطاعة.

ولكنهم سرعان ما هرعوا للمسجد لصلاة المغرب، التي استغلها الإمام عبد الوهاب، ليلقي في الناس خطبة حماسية، كشف فيها ظلاله النكار، وخروجهم عن طريق الحق، واصفا إياهم بأنهم نكاث، ومنتهم شعيب المصري بالطمع والإمارة، حاثا الجميع على الدفاع عن دولتهم، دولة الحق التي سقاها آبائهم وأجدادهم بدمائهم وأرواحهم، مستشهدا من القرآن بالآية "فإن بغت إحداهما على الأخرى فقاتلوا التي تبغي حتى تفيء إلى أمر الله".

¹ - عز الدين جلاوي: الأعمال الروائية غير الكاملة، ص: 483.

² - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 77.

ولقيت خطبة الإمام تجاوبا كبيرا، فغص المسجد والساحة وامتأأ المكان كله بصيحات التكبير استعدادا لقتال الفئة الباغية⁽¹⁾

فالآية مقتبسة من سورة الحجرات ورقمها 09 والتي تعني محاربة الظلم والظالمين حتى يهتدوا إلى أمره سبحانه وتعالى.

وهذا الاستثمار عبر مجموعة من الأقوال السردية النص القرآني >>الذي أسهم بوصفه عنصرا رافدا في تشكيل الفضاء اللغوي للرواية، نظرا لما تتوفر عليه لغته من فصاحة وبلاغة وقدرة على الخلق والتصوير⁽²⁾

ويستمر السارد في سرده للأحداث معتمدا ضمير المتكلم توظيف الخطاب الديني الذي من خلاله يبين انتماءه وثقافته الإسلامية ويعكس كذلك طبيعة البيئة تركز عليها ثقافته الروائية، وهو ما يمثله المقطع الموالي "مساء ذلك اليوم، كان يقوم في رحم الصخرة، ونقف نحن الثلاثة خارجها، نسلمه ما يطلب من كتب، كان يتسلمها منا بأناة، ثم يضعها برهة، كأنما ينقل شيئا مقدسا، كأنما يضع جثة نبي في قبره الأبدي، وما كاد الكنز يتوارى في مكمته الآمن، حتى مد يده إلى قطعة جلد كبيرة كتب عليها "مكتبة المعصومة" غطى بها الكتب، واندفعنا في احتفال كبير نبنى على الفتحة جدارا سميكا، وعليه أقمنا بيتنا الجديد، كنت أتأمل هذا الإنجاز العظيم بعين الدهشة والغبطة، وأنا أقول للعميد مازحا:

- من اليوم سأسميك "ذو القرنين"، وفعلك هذا هو الذي سبق إليه القرآن، >>وكانوا ينحتون من الجبال بيوتا آمنين⁽³⁾

¹ - المصدر السابق ، ص: 81.

² - جوادي هنية: التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، مجلة الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، العدد السادس، جانفي 2010، بسكرة، ص: 09.

³ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 155.

والدلالة التي توحى بها هذه الآية 73 من سورة الأعراف أن قوم ثمود من قوة إيمانهم أن الجبال ينحتونها بيوتا والسهول قصورا، وهي ذات الدلالة التي بنى الروائي بها نصه في إنجاز شخصياته الورقية لإنجاز عظيم كان محل الدهشة والحيرة هو "مكتبة المعصومة" في سرعة إنجازها.

نلاحظ من خلال ما تأسس سابقا >> أن النص الروائي قد وظف النص القرآني، لا بهدف التتصيص والاستشهاد أو استحضار الوازع الديني لدى شخوص الرواية أو تكريسا للغة ماضيه (تراثيه)... وإنما استثمر اللغة القرآنية لما تتوفر عليه من حمولة بلاغية ففي ابتكار دلالة جديدة لها ارتباطها بأحداث الرواية بالواقع... ومن هنا فإن الرواية لا تستمد دلالتها من التراث، ولكنها تمنحه دلالات جديدة لها سحرها البياني الخاص<<⁽¹⁾

فوجود هذا النص من التناص داخل لغة السرد الروائي يعطي قوة للنص إجمالا، وبالنظر للتناص القرآني والتوظيف المباشر له في اللغة السردية للرواية، فإنه يعطيها قوة، ويشير إلى سعة اطلاع الروائي وقدرته على استحضار نصوص داخل البنية السردية لحظة الكتابة بأسلوب ينسجم مع رؤيته أو تتطلبه إحدى الشخصيات وتحقيق الغرض الروائي عند الكاتب.

ويشكل هذا الاستدعاء حيزا واسعا في الخطاب الروائي مما يقيم الدليل على أن القرآن وفق لا متناه ومصدر ثر من مصادر البلاغة مليء بالدلالات مطبق بالرمز والإيحاء، والتصريح ما أكسبه تأثيرا ومقروئية في وجدان القارئ وذاكرته.

أما الشكل الثاني للتوظيف فهو غير مباشر، فالكاتب هنا يأخذ كلمات من آيات قرآنية أو يقطع منها جزء ويوظفه في نسيج خطابه الروائي >> فتكون العلاقة في هذا الحال بين النص

¹ - جوادي هنية: التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، ص: 10.

الحاضر والنص الغائب علاقة مشابهة، لا يحدث أي تغيير للنص الغائب، سواء على مستوى التركيب، أم الدلالة، أما السياق فيأتي في كثير من الأحيان على شكل تنصيص⁽¹⁾

ويمثل ذلك هذا المقطع الوارد في قصة "العجائز والقمر":

>>... وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال:

- إن قدت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين...

وإن قدت قميصه من دبر فصدقت وهو من الكاذبين...

هي كذب وهو صدق... هي صدقت وهو كذب.

ومازالت المدينة سعيدة إلى اليوم ومازال القمر حزينا إلى اليوم⁽²⁾

تحضر ضمن هذا النص "قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع زوجة العزيز" هذا النص الحاضر في ذهن المتلقي ما يؤدي إلى حضوره في مستوى القراءة. أي: أيهما أحب الآخر حبا شديدا؟ وأيهما مكر بالآخر؟

والملاحظ في هذا المقطع وفي الرواية ككل هو تكسير الحواجز بين اللغة القرآنية واللغة العادية، فلا توضع الآيات القرآنية بين مزدوجتين كل ذلك انسجما وطريقة التداخل التي عمد إليها الروائي في محاولة كسر الحواجز بين اللغات، والغاية من وراء ذلك هو معاشة الواقع.

هذا الانفتاح نجده في مقاطع كثيرة من الرواية نذكر منها ما ورد في قصة "الطوفان والفلك":

¹ - محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص: 90.

² - عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص: 34- 54.

>>...دخلت المدينة أحمل على كاهلي ألواحاً وأجر جنوعاً خلفي مما أثار الغبار حولي...
تجمهروا حولي عنّت وجوههم إلي... في عيونهم دهشة كبيرة وابتسامات بلهاء هُون... لعلهم
عجبوا لسيدهم يجر هذه الألواح وما كان فيهم الغراب إلا الأمر الناهي وإن هم إلا عبيد مناكيد.
صحت بملء فمي دون أن أتوقف...

- إنه آت...

يا... ها... ولئلك

الطوفان آت... يا... أيها... أيتها...

اسمعوا مني...

الطوفان آت... آت

قد حذرت...

قد أُنذرت...

إني ذاهب لأصنع الفلك...

الطوفان آت... الطوفان آت...

واصنع الفلك بأعيننا ووحينا...

أقبلت المدينة من بعيد وقد نهضت لتوها من سباتها لم تكن في حاجة لأن تتفرك عينيها لقد
فركتها الدهشة... مرت تصك وجهها في صرة... مرعدة... مزيدة... ترمي من عينيها شرراً كأنه
جماليات صفر... ويل يومئذ للمغتربين... ومن فمها شواظاً من لهب وفتنة... ويل يومئذ
للمنبطحين...

وأقبل الغراب من بعيد حسيرا يحجل على قيد مثقلا بصخرة كبيرة قيده فيها الفئران النسور
جزء... نكالا... وفاقا... (1)

تتعدد الاقتباسات من النص الديني وتتنوع، يختار منها القاص ما يتفاعل وفكرته المراد التعبير
عنها، إذ يميل الروائي "عز الدين جلاوجي" إلى اللعب باللغة، وإن كانت بعض نصوصه تصطبغ
بالصيغة التقريرية المباشرة الناقدة للواقع، المحيلة إلى تأويلات تكشفها القراءة الفاحصة المتعمقة،
هذا الاستدعاء للنص الديني والكلمة وكذا اللفظ يساهم في إيجاز العبارة وإعطائها بعدا دلاليا، كي
>>تصبح الرؤية تعرية للأعماق<< (2)

يحيل هذا النص إلى قصة سيدنا نوح مع الطوفان وكيف صنع الفلك التي نجت عباد الله
الصالحين وكان مصير الأعداء أي أعداء الإسلام أن جرفهم الطوفان وبالتالي الموت.

وهو مؤشر دلالي يحيل إلى تماثل النص المستثمر والنص الروائي، وبلقي به بين أحضان
النص الجديد مستمدا منه طاقة تعبيرية جديدة، ووعيا يسهم في إنتاج مختلف الدلالات.

>>...لم أتحرك من مكاني لقد انتحيت ركنا قصيا جمعت فيه الألواح وشحذت الآلات وشرعت
في العمل... الطوفان على الأبواب... إنه قادم لابد أن أعجل ومع كل ضربة منشار أو مطرقة
يتناهى إلي صوت المجذوب...

- الطوفان قادم... الطوفان قادم...

واصنع الفلك بأعيننا ووحينا ولا تخاطبني في الغافلين الضالين.... السامدين... التائهين...
المدهنين...

وتخيلته يهدر... أمواج كقطع الليل المتلاطمة يبتلع المدينة في طرفة عين كأن لم تكن بالأمس.

¹ - المصدر السابق، ص: 129، 130، 131.

² - صلاح فضل: شفرات النص، ص: 88.

لا عاصم من الطوفان إلا الفلك... لا عاصم من الطوفان... لا عاصم من الطوفان...⁽¹⁾

ولهذا التضمين دلالات متنوعة تشير في معظمها إلى الاستبداد والظلم الذي يعيشه المجتمع العربي وخصوصا الجزائري، فالطوفان رمز للهلاك الذي أصاب قوم سيدنا نوح نتيجة كفرهم وعدم إيمانهم بالرسالة التي أتى بها سيدنا نوح، أما الفلك فدلالة على النجاة والعفو والتسامح والإيمان، فكان أن نجاهم سبحانه وتعالى، ونتيجة ذلك أن كل محارب للإسلام والمسلمين فمصيره الهلاك دنيا وآخرة، وهو ما يبينه المقطع الأخير من القصة: >>قال الراوي قالت دنيا زاد قال دمنة بسند صحيح:

- إنه ما إن استوت السفينة كالطود العظيم وأخذت زخرفها وازينت وظن الخراصون أنها لعبة أطفال أتاها أمر الطوفان ففار التتور واندلقت صهاريج السماء بماء كالحميم يشوي الوجوه وساء مشربا... يتجمع ويتعالى... يهدر ويرغد... يعصف ويزيد... يغتال كل ما أمامه... يصهر الحجارة... ومسح المدينة كأن لم تغن بالأمس وهلك الجميع... الغراب... ولعن... ووكر النسور أقصد الفئران... والثعالب تترى من أقصى المدينة تسعى... المدينة المومس... وأخذانها وقومها إنها وقومها كانوا خاطئين... ظالمين... جبارين... مستكبرين... مفسدين... ضالين... مظلين ولم ينج من ذلك إلا هو ما آمن معه أحد⁽²⁾

وفي سخرية واضحة نجد الروائي يعتمد التشخيص على لسان الحيوان وأي حيوان فالحيوانات التي ذكرها كلها قذرة تعيش بين البالوعات، هذا يؤكد لغته المعبرة عن الرفض والتوتر والنقد للواقع، ولسياسة الحكام فهنا >>خليط من فن الهجاء والسخرية<<⁽³⁾ عمد من خلاله السارد >>كشف وإضاءة لجانب من جوانب الحياة التي يختلط بعضها مع بعض<<⁽⁴⁾

¹ - عز الدين جلاوي: سراق الحلم والفجيرة، ص: 131، 132.

² - المصدر نفسه، ص: 133.

³ - نبيلة إبراهيم: فن القص، ص: 198.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 216.

ولأن الروائي يؤمن باستراتيجية الإبداع والتميز لجأ إلى تقنية التعالق النصي وخاصة الديني لإثراء نصه وزيادته عمقا رغبة منه في نقل الفعل من الذاتي الفردي إلى الغيري الجمعي، ورواياته عبارة عن <<حقل مزحوم حتى حافته بعلاقات التناص المختلفة>> (1)

ما خلق ازدحاما نصيا على مستوى النص الواحد جعله يشبه اللوحة الفسيفسائية ليغدو نسيجاً متشابكاً متعدد الحضارات والمشارب، وهذه الميزة ميزت نصوصه، التي تأخذ القارئ في عوالم يرهقك البحث عن جذورها، وإذا كانت اللغة تخرج عن دائرة التقليد إلى دائرة الدين فإن هذا فيها متعمد وواضح وهو ما توضحه هذه المقاطع:

<<وأذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق... عميق... من تحت الأرصفة... من عمق البالوعات... من طمي المبولة البوالة... من تشققات الجدران الخربة... وتكأكأوا عليه كبة... وجملته جماعة فوق الأكتاف وما كاد يعلو فوق فوق حتى تدثر الجميع صمًا ونصبوا آذانهم سمعا... إنصاتا... طاعة... كأنهم في حضرة إله جبار... قهار... دمار... مكار>> (2)

وبما أن اللغة الفنية تروم <<إثارة انفعال لا تقرير وقائع>> (3)، فإن القاص يسعى إلى تحقيق الغرابة اللغوية والتعبيرية لتحقيق المقصدية المطلوبة وهي نقد الواقع وفضح الممارسات، وهو هنا يلجأ إلى قلب المعاني والشخصيات، حيث الكلمات تتزاح عن معانيها الأصلية وتدخل في متاهة الغموض الذي يشغل فكر القارئ الذي لم يكن يتوقع انزياحا على مستوى النص المتناص، إذ المبدع يكسر سياق العبارة لإنتاج الدال الذي يبحث عنه ف <<لا يتبع منطق الكلام... وإنما يقوم بإنتاج الدال، إنها حركة تجمع، بتتابع، بين الإيجاب والسلب...>> (4)

¹ - علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسة نقدية، ص: 194.

² - عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص: 13.

³ - حبيب مونسي: النقد الألسني التلقي الاعتقاد اللبس، كتابات معاصر 38، المجلد العاشر، آب أيلول 1999، ص: 99.

⁴ - جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ص: 75.

وفي مقطع آخر:

>> ...وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا ... ننحته بأظافرنا ... ننفخ فيه بأرواحنا ؟؟؟ ولقد سماه لعن السامري ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع واخترت له اسما رائعا ..إنه قبحون... قبحون العظيم...<< قال أحدهم:

- لن نبرح عاكفين...

وقال ثان:

- هذا إلهكم وإله آبائكم الأولين..

وقال الغراب:

- وعجلت إليك إلهي لترضى..

- وخر إلى الأذقان يجأر فخرؤا معه ساجدين جائرين... ولهج بالورد المورود فلهجوا خلفه

مريدين<< (1)

ضمن هذا المقطع تحوير النص الديني وإسقاط لجانبه الإيجابي المتمثل في عبادة الأصنام لينتقل إلى الجانب السلبي المتمثل في شخصية لعن السامري "و" "قبحون العظيم" و"الغراب" هذه الأجساد الميتة المتعفنة الموجبة بالموت والفناء، وهنا إحياء وعملية استبدال تعبر عن تعفن الواقع الذي أتى على الأخضر واليابس أي: لم يجن منه الإنسان إلا الفقر والجوع، الضياع، الغربة والاغتراب.

>>...كلهم على جسدها المتهدل المهترئ...يغدون حلزونات لا تحسن إلا التلذذ بالالتصاق.. وأنا أرفض ..أكره...أنبذ...الالتصاق...

وهي تحب ...تهوى...تعشق...تبغي....تريد...تطلب الالتصاق.

أنا وحدي تعشقني....تتعشقني....تغشاني...

¹ - عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة، ص: 14، 15.

هي شيطان...ملعون...مطروود...منبوذ...

هو شكلها...هي شكله...الكل على شكل و شاكلة... لقد تشاكل البقر علينا وإنا إن شاء الله لمهتدون.

رفع في عينين مصباحين دريين...فأضاء حوالي...تحركت شفتاه صبا يرفرف عندليبها على القلب الضمأ...قال:

تريد أن تبلغ مجمع البحرين.... وقلبك معلق بالحوت.. ولبك عاشق للعجل...عدا ذبح العجل...واحي الحوت.. ودون ذلك فلن تستطيع معي صبرا⁽¹⁾

تم ضمن هذا المقطع امتصاص النص القرآني من سورة البقرة >>وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً⁽²⁾ ليظل النص القرآني قبلة المبدعين بل هو "عنصر لغوي مدعم للاستدعاء"، يقوم الروائي باستدعائه للتعبير عن دلالة معين، يستلهمه ليكتف من خلاله موقفه ويعبر عن رفضه للوضع السائد.

>>يقال إن أبانا خلق واحدا متفردا استوى على الخير كله ونحن كلنا... جميعا... كافة... عامة... قاطبة نعيش داخله نسيج في ملكوته...فكفر بأنعم الله حين انطفأ نوره الداخلي والتهب نوره الخارجي...تفقد ما حوله فقال مالي لا أرى أنيسا لأكفرن أو انتحرن أو ليأتيني بأنيس مبين... وفي لمح البصر نسخ من أبينا نسخة أحلى وأمر...ودارت عينا أبينا اليمنى صارت اليسرى واليسرى صارت اليمنى، وتحركت فيه بميمنة الأنعام، وتهاوى في دركات الحضيض... قلنا أخرج منها إنك من الفانين⁽³⁾

¹ - المصدر السابق، ص: 45، 15.

² - جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ص: 79.

³ - أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، ص: 99.

>> ووجد نفسه عاريا في الخلاء فبكى، لقد فقد الخلد... العرش... الله على العرش استوى... واستبدل الفرش بالعرش... أtestبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟؟ اهبطوا فإن لكم فيها ما سألتهم.

انبطحت نسخته على ظهرها فوق رمال تشوي الوجوه ساءت مرتقدا... لقد أدركت أنه يبكي الخلود... وفي لمح البصر تقيأنا جميعا في جوف نسخته.

لماذا تتزاحم هذه الخواطر في نفسي كلما دخلت عزلة الشيخ؟؟ جئت من أجل أن أشكو إليه همي من المدينة المومس ثم نسيت كل ذلك وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره << (1)

إن إقحام النصوص الدينية المختلفة في نص سردي واحد يحيل إلى تسجيل خروج النص عما وضع له من بعد دلالي تبعثر بين هذه النصوص، وبعد جمالي تجلى في اختزال المعاني كثيرة في كلمات قليلة (الإيجاز) وهنا تكمل بلاغة النص القرآني، وقد جاء في البلاغة العربية "خير الكلام ما قل ودل"، والنص بهذا عبارة عن تجميع لنصوص تستدعي نص واحد يحسن الروائي اختياره يكمن في معنى واحد وهو رفض واقع الفساد الذي تعيشه الدول العربية وخاصة الجزائر موطن الروائي محاولة منه كسر قوانين اللغة ونظمها المبنية عن طريق كسر أفق القارئ رغبة في إيقاظ ضمائر الشعوب عن طريق التغيير.

ومن بين المقاطع الكثيرة التي تعج بها الرواية والمستثمرة للنص الديني نذكر:

1- >> كان يلهج والأخدان يرددون من خلفه في نشاز يمنشر القلب الفزع... وتغير أمره... فأرعد والقهر... وأمطر علي حجارة من سجيل مسومة... عرش القلب... صهلت في تضاريسه الحيرة... القلق... السؤال... وقطع علي ذلك بسكين كلماته الصدى << (2)

¹ - عز الدين جلاوي: سرائق الحلم والفجعة، ص: 20، 21.

² - المصدر نفسه، ص: 39.

2- >> وهم بكم... بهم... كمه... وما كاد زبده يذهب جفاء حتى مال إلي ورفع ستائر فمه عن أسنان متقيحة سوداء مبتسما... مخض البطن عصارته وعتا الموج داخله... وعاد فأسدل ستائر الفم وعاد مد الموج يهد أمن جديد... دار ميمنة ومشئمة أقعى... انبطح.

ورأوا الغراب يهرع عند سفح الإله قبحون فهرعوا خلفه وانكبوا جميعا إلى الأذقان مهطعين خابئين خشعا وهم يبكون... يولولون... يعوون... ولو ردهم المورد يرددون...

قال الجميع مبايعة:

- جزاء نكالا... << (1)

3->> واضرب بعصاك الحجر... زيتونة لا شرقية ولا غربية... والعاديات ضبحا فالموريات قدحا فالمغيرات صبحا فأثرن به نقعا فوسطن به جمعا.

هكذا قال... رتل... تلا... أو لم يقل... لم يرتل... لم يتل... لعله خيل إلي أنه قال... رتل... تلا... وسواء أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون.

تتري من أقصى المدينة قد جاءت الثعالب تسعى...

من أقصى المدينة قد جاءت الثعالب تتري...

هكذا قالت له... أو لم أقل... أو خيل إلي كأن القول يسعى تتري... المهم أنه قال:

- إن الملاء يأترون بك فاخرج منها إني لك من الناصحين... أو قال:

- فاخرج منها إن الملاء يأترون بك إني لك من الناصحين...

أو قال:

- إني لك من الناصحين... فاخرج منها إن الملاء يأترون بك... << (2)

¹ - المصدر السابق، ص: 41.

² - المصدر نفسه، ص: 52.

4- >> ... ثنى عطفه... جمع دموعه من بين ثنايا التراب في خيط من عسجد قلدها جيده
عقدا لؤلؤيا... تأملني بحيرة المفارق... سبحت في عينيه يحيرتين غامضتين... تركني
ومضى... فر من أمامي كأنه حمر مستنفرة فرت من قسورة...<< (1)

5- >> وأحسست بالاختناق وتراءت لي المدينة قادمة من بعيد تتهاذى في ثوبها الشفاف...
يتصافح ثدياها... تدندن أغنياتها المفضلة أغنية العشق الخالد... وأحست نفسي أنجذب
إليها لقد شغفتني حبا... ملأنتي الأبصار ولكن تهوى القلوب التي في الصدور... فأماها
هاوية وما أدراك ماهيه نار حاميه.

وتدفق الماء من بعيد طوفانا على الكل يطوف بالكل... لم يتدفق... بل تدفق... لا ولكنه خيل
إلي أنه يسعى... وهرعت أضرب في شوارع المدينة لقد شغفتني حبا<< (2)

هكذا نجد أن الروائي "عز الدين جلاوي" انطبق من النص الديني متخذا منه منطلقا للتعبير
عن رؤيته لهذا الواقع الذي أصبحت المصلحة عنوانه أما البقاء فلأقوى وأنا وورائي الطوفان: بهذه
المقولة عبر الروائي عن واقعه المليء بالتناقضات ليأتي بنص "ديناميكي" متجدد متغير من خلال
تشابكه مع النصوص الأخرى وتوالده من خلالها<< (3) فهو لا يتفق عن الحاضر، بل يغوص في
أعماق الماضي يأخذ منه ليستشرف للمستقبل، لأن الأزمة تمتد جذورها في الواقع الغربي
والاسلامي البعيد.

وبهذا يهيمن النص الديني كعنصر متناص وفعال ومتقابل مع العناصر الإبداعية الأخرى في
تكوين النص الروائي بناء يقوم على مقومات تقع اللغة في مقدمتها، بما تمثله من عنصر بناء

¹ - المصدر السابق، 59.

² - المصدر نفسه، ص: 61.

³ - آمنة الربيع: البنية السردية للقصة القصيرة، ص: 60.

حيوي يخلص النص من معقله الكلاسيكي، ليبيّن فضاء متحررا منتفخا على كل الثقافات، محققا بذلك مقولة أن: <>أي نص - مهما كان- ليس إلا ركاما لنواة معنوية موجودة من قبل>> (1)

وما يلاحظ محاولة الروائي من خلال هذه التوظيفات الدينية للقرآن الكريم، سواء على الاستعانة بالآيات القرآنية أو الألفاظ، مدى تأثيره الواضح بالقرآن الكريم، ولقد جاء التأثير على صعيدين اللفظ المستخدم والمعنى المقصود أيضا، حيث حاول الاعتماد على وازعه الديني لمعالجة قضاياها ومحاورة شخصياته الورقية، حوارا حضاريا ينم عن شخصية الروائي الراقية التي هي في بحث مستمر عن الأفكار والأساليب السامية والتي من شأنها أن تلج إلى عقل القارئ العادي وقلبه أيضا، ولا شيء أعظم وأيسر للفهم والحفظ من منابع الذكر الحكيم.

وفي هذا الإطار نجد الدكتور: "جمال مباركي" يقول عن القرآن الكريم بأنه: <>النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعبيرات التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسقا المقاطع تطمئن إليه الأسماع إلى الأفئدة في سهولة ويسر>> (2)

ورغم طابع السخرية في الحكي، إلا أن قدسية القرآن الكريم لم تمس، وهذا بديهي لأن الأدباء في كل الأحوال: <>لا يحاورونه لأنهم يخافون ذلك لأن القرآن يظل نصا مقدسا متعاليا... فهو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها وتاريخها>> (3)

لتلعب في هذا طاقة الخلق والإبداع دورها في ترتيب عناصر العمل الفني، وتفعيل استثمار النصوص الخارجية وذوبانها فيه بحيث يشكلان كلا لا يمكن فصله، وفعالية نصية تسعى لبلورة رؤية جمالية ودلالية، تدهش القارئ وتحفز فيه حب البحث في الأعماق، وهكذا يبتكر المبدع مع كل رواية، قصة شكلا ولغة متجاوزا بذلك نفسه وغيره، ولما لا التفرد والتميز عن غيره، في أنه

¹ - محمد مفتاح: دينامية النص، ص: 82.

² - جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 167.

³ - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص: 269، نقلا عن جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 173.

يعني تماماً الغاية من وراء توظيف كل آية أو لفظة قرآنية في أعماله الروائية، وهذا ينم على مدى ثراء وازعه الديني وفهمه الحقيقي لمعاني القرآن، لأن القرآن ليس للحفظ فقط بقدر ما هو للفهم والتدبر في آياته ومعانيه، وهذا ما نلمسه في قوله تعالى:

"أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها" [سورة محمد الآية: 24]

ويبدو جلياً من خلال التوظيف الجلاوي إلى فهمه وتعمقه للدين، وبأتي أيضاً توظيفه للقرآن الكريم كغيره من الأدباء العرب الذين عملوا على توحيد أمتهم على كلمة الحق، وذلك من خلال لغة الضاد ونشر تعاليم الدين الإسلامي، والدليل على ذلك ما قاله على لسان شخصياته باعتباره سارد عليم - > "تتحنن فاهتز الجميع صياحا.

وقال:

- يا عدو الله وعدو رسوله، أترى أن الله في السماء؟

رد الشيخ بثبات، دون أن يتحرك من مكانه:

- الله في السماء، هذه عقيدتنا، فكيف تنفيه يا عدو الله، وهو القائل: "الرحمان على العرش

استوى" [سورة طه الآية: 04] والقائل سبحانه: "أأمنتم من في السماء؟" [سورة الملك الآية: 17]

قال الشاب، وقد ارتفع صوته، يقلب نظره في الجمهور، كأنما يطلب دعمهم:

- وما تفعل بقوله تعالى: "وهو الذي في السماء إله وفي الأرض إله" [سورة الزخرف الآية: 84]

وقوله: "فأينما تولوا فثم وجه الله" [سورة البقرة الآية: 143]

ما قام به الروائي من خلال تضمين نصه للآيات القرآنية استطاع أن يشكل جزءاً من مخزونه الثقافي الديني للقارئ ليكون من خلاله القاعدة التي يتحرك عليها، فقد قام بامتصاص الآيات والمفردات وهذا من أجل إعطاء خطابه النثري قيمة فنية خاصة ذات تأثير عميق في نفس المتلقي

بعد أن يمنحها رؤيته الخاصة، وهذا التوجه لدى الروائي هو توجه واع ومقصود ولم يكن صدفة إذا علمنا أنه معظم أعماله لا تخلو من هذا التناس.

لأجل ذلك قمنا بعملية استقراء واستقصاء لمجمل المواقع المضمنة معلقين على الأكثر منها ومثبتين البعض الآخر لنستخلص أن كل حدثه تعلق بالواقع العربي الجزائري المزري محاولا الكشف عن واقع التجربة التي عاشها، فتكشف عن نفسية تواصل التشاؤم دون توقف في سفر يكشف عن دلالات متعددة تستند إلى التضاد والتشابه حيث المفارقة بين قسوة العالم الأرضي مقابل عدل السماء بشفافيته وإعجازه.

كذلك من بين الأبعاد الجمالية التي استفادت منها الروايات الجلاوية توظيف النص القرآني مدمجا في عبارات الخطاب الروائي للشخصية بتصرف يقتضيه السياق اللغوي وذلك بفضل ما يحمله النص القرآني من جمال، وذلك عبر >أسلوبه الخاص به في انتقاء أدوات التصوير، وتنويعها، ودقة استخدامها فهو يصور باللون والحركة والإيقاع...< (1)

كما استخدم النص الديني يعتبر وسيلة فنية، لجأ إليها "جلاوي" لتوظيف شذارته المقدسة وتحسين اللغة والأسلوب ما يفضي على النص جمالية فنية أكثر، ويجدر الحديث عن القصص الدينية التي يعد استثمارها رؤية فنية وفكرة واضحة، فحازت بذلك جمالية التناس على كل أبعاده الفنية بحيث قدم حضور هذه النصوص القرآنية رؤية جديدة خاصة بالراوي تعبر عن حبه المطلق للوطن ورفضه للاستبداد، الظلم، القمع، القهر وغيرها فاتحا الباب على مصراعيه لقيم التفاؤل هذه القيم النبيلة المفتقدة كالخير، النقاء، الحب، الحرية، الشمس، الصفاء...) ومن يمثلها من شخصيات خيرة وهي: >نور الشمس، عسل النحل، شذا الزهر، سنان الرمح...<

¹ - الهادي صلاح الدين: الأدب في عهد النبوة والراشدين، ط3، مكتبة الخفاجي، القاهرة، 1987، ص: 84.

الفصل الثالث:

تمثل التراث التاريخي في الروية

الفصل الثالث: تمثل التراث التاريخي في الرواية

- 1- بين الرواية والرواية التاريخية.
- 2- بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ.
- 3- مفهوم ونشأة الرواية التاريخية.
- 4- تحويلات الرواية التاريخية في ظل الرواية الجديدة.
- 5- المتن وانشغال المتخيل الروائي التاريخي.

1- بين الرواية والرواية التاريخية:

عد هذا العصر عصر الرواية لما عرفته على المستويين العربي والدولي من أهمية وثناء نتيجة إعجاب أدباءنا وانتاجهم لكثير من الروايات التي عبرت بشكل جلي عن الواقع، وكذلك القارئ الذي أصبح شغوفا بقراءتها متعلقا بأحداثها متورطا بين ضلوعها محاولا إيجاد نهاية للرواية التي يقرأها (الرواية المفتوحة).

ومن بين التناصات التي لقيت تعالقا بها هو التناص التاريخي باعتباره أكثر الأشغال القريبة من الواقع، يسهل التعالق بين الماضي والحاضر بما يستدعيه الروائي من نصوص ذات علاقة بمشاهد متميزة من التاريخ، كاستدعائه لحادثة أو شخصية أو قول، وغالبا ما يلجأ الروائي إلى الشخصيات التاريخية حتى تمثل واقعه، أو تكون شاهدة على عصر يشحنها بروى ودلالات، ذلك أن النص الذي يندرج في الحقل التاريخي يحضر في النص القصصي الروائي يحتاج إلى عملية تأويل، كونها خطابات ترميز يلجأ إليها المبدع "لتفجير جملة من المكبوتات السياسية والاجتماعية لديه، وجل هذه الصيغ التعبيرية تعد أشكالاً نصية تاريخية مجازية قابلة للتأويل"⁽¹⁾، والعودة إلى التاريخ تمثل الذاكرة العربية التي تعتبر إحدى ركائز التجديد في الرواية المعاصرة الساعية إلى إثبات هويتها الخاصة، ولأنها تشكل الوعاء الأنسب لاحتواء المجتمع، ببنياتها وجمالياتها ومن منطلق أن "الرواية جنس أدبي يتسع لقطاع عرضي للحياة بكل ما تحمله من هموم وهواجس فكرية، واهتمامات أيديولوجية".⁽²⁾

هذا ما يجعلنا نطرح جملة من الأسئلة:

- ماهي العناصر المهمة في تاريخ المجتمع التي يجب أن يسلط الروائي عليها الضوء لتكون درسا للحاضر المتأزم فكريا وسياسيا؟

¹ - إبراهيم القادري بوتشيش: النص التاريخي بين الدلالة والهرمونيقيقا، مجلة علامات، العدد 16، 2001، ص: 35.

² - إبراهيم عباس: الرواية المغاربية: الجدلية التاريخية والواقع المعيش - دراسة في بنية المضمون، د ط، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، 2002، ص: 06

- إذا كانت وظيفة الروائي الحكيم فما وظيفة المؤرخ؟

- ما الفرق بين الرواية التاريخية والتاريخ؟

وهذا ما سنحاول الإجابة عنه.

2- بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ:

الرواية التاريخية لون من ألوان الرواية، وهي عمل سردي فني، لم يكتب قصد أن يكون مرجع في التاريخ وإنما يبنى حكايا على المادة التاريخية التي يستفيد منها الروائي بكل جزئياتها الظاهرة والخفية، ليقرأها ثم يعيد تشكيلها وفق رؤية خاصة به تتناسب وشروط عمله الفني بحيث يقدمها بطريقة إبداعية تخيلية، وهذا ما أشار إليه "سعيد يقطين" في مؤلفه "قضايا الرواية العربية الجديدة" قائلا: >>فكلما كان السرد التاريخي رواية التاريخ ميالا إلى الحقيقة وسرد الأحداث التي يمكن التحقق من واقعيتها أي مطابقتها للوقائع، كانت الرواية التاريخية ألصق بالتخييل والإبداع السردية<< (1)، >>كما أن الرواية التاريخية من عمل الروائي تبدو فيها الذاتية والخيال، في حين رواية التاريخ من عمل المؤرخ تبدو فيها أو ينبغي أن تبدو فيها الموضوعية والواقعية وهما من عناصر التكوين الرئيسية في العرض التاريخي<< (2)، أي نقل الأحداث لا يعتمد على المعلم بالوقائع التي جرت في الماضي، وكيف وقعت، ويقدم هذا السجل >>كمادة لذوي الاختصاص، ومع المادة ذاتها يستطيع الروائي أن يقدم لنا التاريخ في صورة حيوية تجتذب مختلف الفئات المتعلمة في المجتمع، فإذا كان المؤرخ يهتم بتقديم "جثة" التاريخ محاولا تشريحها وفهمها، فإن الروائي يحرك هذه الجثة في عمل فني يعيش بين الناس ويتفاعلون معه<< (3).

¹ - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط، 2002، ص: 159.

² - ينظر جمال محمود حجر: بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ، مقال إلكتروني نقلا عن الموقع www.ahram.org.eg تاريخ الزيارة: 2013/02/09، الساعة 20:20، ص: 01.

³ - قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، أكتوبر، 2009، ص: 76.

ومن المؤكد أن الهدف الرئيسي للمؤرخ يتمثل في صدق الأحداث المنقولة، لكنه مهما حاول من نقلها، إلا أنها تبقى محاولة تقريبية، ومهما نقل من أحداث فحتمًا تغيب عنه أحداث أخرى وهذا ما يوقعه فيما يسمى الانتقاء أو الاختيار مما يفسد منهجه العلمي.

العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة وطيدة وقوية منذ نشأة الرواية كفن أدبي، إذ يعتبر التاريخ من الروافد الأساسية التي نهل منها الكتاب واستعانوا بها في إنتاج عدد من الروايات التاريخية التي تستلهم الماضي وتستدعيه لأغراض متعددة، وتبدو أهمية الروايات التاريخية بأشكالها المتنوعة في أنها تتعلق بالماضي التاريخي والتراثي والحضاري للأمة العربية والإسلامية، الأمر الذي يتصل بهوية الأمة اتصالاً مباشراً، ويعبر عن أصالتها وعلاقتها واستمراريتها في الحياة، فمن ليس له ماضٍ ليس له حاضر، ومن يتجاهل ماضيه، لن يسعى إلى استكشاف بناء مستقبله، ولا جدال في أن استدعاء الماضي وتوظيفه روائياً له دواعٍ وأسباب ترتبط بحاضر الأمة ومستقبلها الفكري والاجتماعي والسياسي.

3- مفهوم ونشأة الرواية التاريخية:

3-1 مفهوم الرواية التاريخية:

تعددت أنواع وأغراض الرواية باعتبارها فن حديث النشأة ظهر في مطلع القرن التاسع عشر وذاع صيتها وانتشر انتشاراً واسعاً، أما موضوعها فهو البعد الإنساني العام، لما له من أهمية بالغة في العمل الروائي، >الطريقة التي يختارها المؤلف لتشكيل الأحداث وترتيبها وتحديد علاقتها بالزمان والمكان والشخصيات بغية الوصول من خلالها إلى أقصى الغايات الجمالية والموضوعية<< (1) التي تستدعي اللجوء إلى التراث التاريخي واستثماره في الرواية لتحقيق التفاعل بين الماضي والحاضر المستمر.

¹ - بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، د ط، الجزائر، 2000، ص 19.

فالرواية التاريخية أحد أهم أنواع الرواية بشكل عام، وقد تعددت تعريفات النقاد العرب والأجانب لها، إلا أنها تتفق جميعاً في النص على اعتمادها على التاريخ كمادة أساسية للعمل الروائي.

فجورج لوكاتش يقدم لها مفهوماً بقوله: >أن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما بهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي< (1)، ويصفها بأنها >رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات< (2).

يشير لوكاتش من خلال التعريفين السابقين إلى نقطة مهمة وهي >مدى التفاعل بين الروح التاريخية والأنواع الأدبية، تفاعلاً يعكس ما خفي سابقاً من غمض لاحقاً< (3). لأن العودة إلى الماضي ليست عودة اعتباطية وإنما عودة يكون فيها التأمل والتصنيف من الشروط الأساسية التي على كاتب الرواية أن يتحلى بها، والتاريخ بالنسبة إلينا هو كومة من المعارف فيه ما هو عام وما هو خاص، فيه ما هو جزئي (ثانوي) وما هو كلي (رئيسي)، لذلك علينا أن نكون عند حسن ظن >لوكاتش< ونقوم في أعمالنا الإبداعية التركيز على البصمات التاريخية البارزة (الشخصيات والأحداث).

أما >ألفرد شيبارد Alfred sheppard< فيعرف الرواية التاريخية بقوله: >تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية. يتمتع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ، لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلا إذا كان الخيال يمثل جزءاً من البناء الذي سيستقر فيه التاريخ< (4)، يثبت هذا المفهوم أن الروائي يعود إلى هذا السجل كمصدر توثيقي

¹ - جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1978، ص: 46.

² - المرجع نفسه، ص: 89.

³ - ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ - بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية: عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006، ص: 12.

⁴ - محمد نجيب لفتة: ولترسكوت والرواية التاريخية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد 40، آذار، 1997، ص: 185.

فيقارن ويختار، طالما أن هذا التاريخ هو سيرة الأفراد والشعوب والمجتمعات بكل تجاربهم وإنجازاتهم وإحباطاتهم، فيهم الحسن والقبيح، الصديق والعدو، العالم والجاهل، الزاهد والماجن،... يأتي الروائي إلى هذا الموروث المتنوع ويستفيد من كل جزئياته الظاهرة والخفية، ليقرأها ثم يعيد تشكيلها وفق رؤية خاصة به تتناسب وشروط عمله الفني.

وبهذا يمكننا القول أن الرواية التاريخية تجلت معالمها بأوروبا عند "والتر سكوت" الذي اتسمت أعماله بالخلق والخيال والإبداع داخل الإطار التاريخي، فكان ذلك تمهيد الأعمال روائية أخرى على هدية محاولة إبراز رؤية تمنح الرواية أبعادا حضارية وثقافية من شأنها أن توطد علاقة الإنسان بالتاريخ.

اختلف كذلك النقاد العرب في تحديد مفهوم واحد للرواية التاريخية لاختلاف الثقافات والمذاهب فـ"سعيد يقطين" >>يعتبر الرواية التاريخية عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخيلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة"<< (1)

في حين "محمد نجيب لفقة" في تعريفه للرواية التاريخية يقول: >>هي إعادة بناء خيالية للماضي تتناول أساسا حياة جمع من الناس وعاداتهم وتقاليدهم"<< (2)

يتضح مما سبق أن الروائيين العرب قد مزجوا بين ثقافتهم العربية وموروثهم العربي الأصل من قصص شعبي يمجّد البطولة العربية، وبين القصص التاريخية التي وفدت إليهم من بلاد الغرب، فالكاتب أو المبدع لا يمكن أن ينقطع عم مجتمعه، حتى ولو حاول تبقى طبيعته وفطرته المتأثرة بعاداته وتقاليده وثقافته الأصيلة، فنسج أدباؤنا العرب في العصر الحديث عددا كبيرا من الروايات التاريخية، التي تأثرت في شكلها الفني بالقصص التاريخي الغربي، ومن بين الروايات التي وظفت التاريخ قديمه وحديثه عند مجموعة من الكتاب العرب المعاصرين أمثال: إدوارد الخراط، جمال

¹ - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص: 159.

² - محمد نجيب لفقة: ولترسكوت والرواية التاريخية، ص: 185.

الغيطاني، عبد الرحمن منيف، حيدر جدر إميل حبيبي، بن سالم حميش، إلياس خوري، جيلالي خلاص، أحلام مستغانمي، مرزاق بقطاش، واسيني الأعرج، عز الدين جلاوي وغيرهم.

هؤلاء جعلوا من الرواية التاريخية جسر يعبره المبدع في مسار رحلته الأدبية كأنه يجد فيها ملاذ، وحكمته، فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن ذاكرة الإنسان هي الماضي الملون بكل الألوان الثقافية (الفولكلورية والاجتماعية...)

إذ تبقى الرواية التاريخية أنموذجا حيا على واقع التاريخ، فهي بمثابة لوحة فنية ينظر إليها الناظر ليفهم ما خلف السطور، ويعيد بناءه من جديد على شكل مشهد واضح يكون أقرب إلى المخيلة البشرية.

والبنية السابقة قد تكون إضافة أو تحويلا للبنية المنتجة، أما إذا أعادها الروائي بالطريقة نفسها، فإنه أمام إعادة إنتاج النص لا إنتاج النص في حد ذاته وتدخل هذه الظاهرة فيها سماه النقد البنيوي المعاصر بالتفاعل النصي أو تدخل النصوص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ومن الواضح أن الروائي العربي المعاصر يتعامل "كمتفاعل نصي"، فيجعل الرواية تستوعب مختلف التفاعلات النصية بدرجات متباينة وعلى مستويات عديدة، حيث نجد متفاعلا نصيا قد يماثل الوقائع والشخصيات التاريخية أو متفاعلات حديثة فيقصد بها تداخل مع الواقع الراهن الذي كتبت فيه هذه الخطابات الروائية كأحداث الثورة التحريرية بتاريخها 1948، أزمة 1967، العشرية السوداء...

3-2 نشأة الرواية التاريخية:

يذهب الدارسون إلى القول أن >>الرواية الغربية [نشأة] في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار "نابلون" على يد الكاتب الأس-كتلندي "الترسكوت" 1771-1832، إذ ظهرت رواية سكوت "وبفرلي" عام 1814، <<⁽¹⁾ وهو ما يرفضه كتاب آخرون يرون أن الرواية التاريخية الغربية

¹ - [http:// www.arabiconwel.com/2010/10/blog-post-10.html-10-05-2018.P03](http://www.arabiconwel.com/2010/10/blog-post-10.html-10-05-2018.P03)

بدأت على يد الكاتب الروسي "ليوتولستوي" (1827-1910) ولم يعرفها العالم قبل كتابته لروايته الشهيرة "الحرب والسلام" (1865-1869) فقد جاءت هذه الرواية لتفصح عن معرفة واسعة يتمتع بها الروائي عن تاريخ الأسرتين اللتين تناولت الرواية تاريخهما، وعن غزو نابليون لروسيا، وعن ما يمتلكه من تجارب، وقوة خيال، قتمكن من خلال ذلك أن ينتج رواية فنية عظيمة، والآن تعيش الرواية التاريخية عصر ذهبيا عند الغرب كما يظهر ذلك على أيدي كتاب معاصرين من أمثال: "خوسيه ساراما جو" و"ماركيز" و"ماريو فاراجاس لوسا" و "مارجريت اتوود"⁽¹⁾

أما على الصعيد العربي فولدت على يد "سليم البستاني" في روايته "زنوبيا" (1871)، و"جرجي زيدان" (1861-1914) الذي غذى هذا اللون الأدبي بسلسلة من الحكايات التاريخية الإسلامية حتى أن البعض يصفه برائد هذا الفن في أدبنا العربي، حيث تبقى الاتجاه التاريخي للرواية، ولم يغير اتجاهه هذا حتى آخر حياته، فكتب اثنين وعشرين رواية تاريخية وأطلق عليها تسمية (روايات تاريخ الإسلام)، وقد كانت رواياته أفضل حالا وأكثر تماسكا من سابقتها في الناحيتين الفنية والموضوعية، ومن الروايات التاريخية التي ألفها:

رواية (الحجاج بن يوسف الثقفي) ورواية (لادياس الفاتنة عام 1899) التي استدعت التاريخ الفرعوني، كان تأثر "جورجي زيدان" بالرواية الأوروبية تأثيرا ظاهريا شكليا فقط، فهو لم يلتفت إلى الخصائص الفنية للرواية كفن أدبي خيالي، وإنما أراد للرواية أن تكون خادمة للتاريخ معلمة له، بخلاف الرواية التاريخية في الغرب التي قدمت الرواية على التاريخ، فاعتمدت على بعض الحوادث التاريخية إلا أنها تحررت من قيود التاريخ، وأعطت الرواية حقها في بعدها الفني والخيالي، ثم لم تظهر العاطفة القومية في روايات "جورجي زيدان" تلك العاطفة التي وجهت رواد الرواية التاريخية في الغرب، فلم نلاحظ أي تعاطف أو حنين من طرفه تجاه التاريخ العربي الإسلامي كما ظهر "على الجارم" (1889-1949) الذي قوم العديد من الروايات التاريخية منها (فارس بن حمدان)، (الشاعر الطموح)، (غادة رشيد)، (هاتف من الأندلس)، (شاعر ملك)، تلاه

¹ - نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، ص: 119 - 120.

"محمد سعيد العريان" (1905-1964) الذي اقتصر على تاريخ مصر الإسلامي، وخاصة عهد الأيوبيين والمماليك في رواياته (قطر الندى)، (شجرة الدر) و(علي باب زويلة) وعلي أحمد باكثير (1910-1965) الذي اتجه إلى التاريخ الإسلامي في أوطانه المتعددة فألف (وإسلاماه) و"الثائر الأحمر" و"سيرة شجاع" وبعد ذلك ظهرت روايات "نجيب محفوظ" التاريخية التي جسدت وصمات من التاريخ الفرعوني في أعماله الثلاث:

1- عبث الأقدار (1939)

2- رادوبيس (1943)

3- كفاح طيبة (1944)

وقد تمثلت في مجملها التاريخ الفرعوني.⁽¹⁾

3- تحويلات الرواية التاريخية في ظل الرواية الجديدة:

عرفت الرواية الخارجية تحولات كبيرة منذ نشأتها في الوطن العربي على مستوى الشكل والمضمون، كما تأثرت بالتقنيات الفنية الحديثة والمتطورة، حيث تحولت الرواية التاريخية تحولاً نحو الأدبية التي تستخدم التاريخ كمادة خام لحاجات إبداعية بحتة تهدف إلى الاستفادة من عبر الماضي ودروسه لتتخطى عقبات وأزمات الراهن المتأزم في أكثر من بلد عربي مشرقياً ومغربياً، والمتمثل في اعتماد الروائي على بعض التقنيات المرتبطة مباشرة بكتابة الرواية التاريخية، أي: وفق رؤية فنية إسقاطية تربط الماضي بالحاضر.

أما الجيل الثالث الذي تبنى مسؤولية تحول الرواية التاريخية، فنذكر أشهر رواده "جمال الغيطاني" صاحب رواية (الزيني بركات) سنة 1974 التي تعالج ظاهرة الخوف والقمع والاستبداد السائدة في المجتمع العربي المعاصر في إطار تاريخي. وكذا رضوى عاشور ورواية (ثلاثية غرناطة) 1994 والتي لخصت فيها هزيمة العرب في الأندلس، ومن رواد هذا الجيل أيضاً عبد

¹ - المرجع السابق، ص: 120 - 121.

الرحم منيف صاحب رواية (أرض السواد) 1999 التي تطرقت لتاريخ العراق خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر، وأعادت تشكيله بنظرة فنية جديدة.

ومن الواضح الآن انتشار الرواية التاريخية في كافة أنحاء الوطن العربي بالتقنيات المرتبطة بكتابة الرواية التاريخية وهي:

- التحولات الموضوعية.

- التحولات الفنية.

- التحولات اللغوية والسردية.

وذلك عن طريق استخدام التاريخ، ومسرحته، من خلال الترهين والتخطيب حتى أصبحت الرواية ذات دلالات فكرية ورؤى متعددة، وفتحت النص على العديد من القراءات التي تتصل بالماضي والحاضر والمستقبل ضمن زمن دائري، يعمل على ترهين اللحظة التاريخية التي تقوم على رؤية جديدة في التعامل مع التاريخ وأحداثه وشخصياته وأماكنه المختلفة.

- وكذا التداعيات بعكس المتواليات، يوظفها المبدع عندما يتناول مساحة زمنية ضيقة مع تنوع الأمكنة.

- الاعتماد على الامتزاج والتداخل في طرق وأساليب السرد على وتيرة واحدة، بل يتداخل الوصف والسرد مع الوصف، والمونولوج بنوعيه (الداخلي والخارجي).

- التنوع في استخدام اللغة بين الفصحى والعامية وكذا الفرنسية، وهذا التعدد اللغوي المتعمد على المرجعية التاريخية يراعي مستويات اللغة تاريخيا واجتماعيا، والجديد أنه يحملها مضامين العصر وقضاياها.

ويدل هذا التنوع اللغوي على امتلاك الكاتب للعديد من المهارات اللغوية والسردية التي يوظفها لخدمة رؤيته الفنية والموضوعية، كما يدل على وعي وإدراك السارد لأهمية توظيف اللغة بكافة أشكالها وأنواعها في النسيج الروائي التاريخي الذي يتكئ على مبادئ الرواية الجديدة، ويعتمد على

التجريب باتباع طرق سردية ولغوية جديدة تتجاوز التقليدي والمألوف، وهذا التعدد يساهم في إيصال فكرة السارد إلى القارئ.

ويقف ميخائيل باختين في مقدمة نقاد القرن العشرين الذين أولو موضوع اللغة بوجه عام، واللغة الروائية على وجه التحديد اهتماما غير مسبوق، وتحديدًا في بعض أعماله الرائدة التي توصل من خلالها إلى بلورة نظرية جديدة في نقد الرواية.⁽¹⁾ حيث يذهب هذا المنظر إلى أن الرواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر، ويتجلى ذلك في تعدديتها اللغوية، فقد تشكلت ونمت بخلاف باقي الأجناس الأدبية الأخرى من التعددية اللغوية الداخلية والخارجية.⁽²⁾

ويتضح مفهوم "باختين" للتعدد اللغوي في الرواية في تعريفه لها "بأنها شكل هجين >إنها نسق مرتب فنيا ليَجعل لغات مختلفة تحتك ببعضها<>⁽³⁾، وبهذا فإن لغة الروائي لا تصبح لغة خاصة به تعبر عن منظوره، بل هي لغات المجتمع وفئاته المختلفة، وعلى هذا الأساس فالرواية >صورة عن اللغة وفي اللغة... حيث تأخذ الرواية في هذه الرؤية صفات الحوار، وتكون جسدا له<>⁽⁴⁾

يتضح مما سبق أن الرواية عند "ميخائيل باختين" هي رواية متعددة الأصوات واللهجات والأساليب، كما أنها رواية متفتحة قائمة على التناص وتعدد الخطابات، وتفاعل الأجناس الأدبية والفنية، وتلاقح اللغات، مما يجعل هذه الرواية تستجمع جميع الأصوات واللغات واللهجات الاجتماعية، لتعبر بكل حرية وديمقراطية عن وجهات نظرها، مع حضور المؤلف الذي تتراجع

¹ - ينظر: جوادي هنية: التعدد اللغوي في رواية "قاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السادي، جانفي 2010، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص: 2- 3.

² - ينظر: بركات وائل: نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14، عدد3، 1998، ص: 72.

³ - إبراهيم عباس: الرواية المغربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش -دراسة في بنية المضمون- د ط، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، 2002، ص: 06.

⁴ - بركات وائل: نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14، عدد 03، 1998، ص: 572

سلطته أو بالأحرى يتنازل عنها لراوي أو رواة أو شخصيات لتعبر عن عوالمها الداخلية ومواقفها تجاه موضوع، ولهذا فالرواية حسب تصور "باختين" بعيدة عن الأحادية بكل أبعادها.

لهذا نحت الأجناس الأدبية الجديدة فنون أخرى إلى إعادة الاعتبار لهذا التراث الذي سيشكل شعريتها ويورث آفاق اشتغال الكتابة الروائية.

ويعتبر "عز الدين جلاوي" من رواد التجريب في الرواية المغربية، حيث تجمع رواياته بين استيعاب التراث والثقافة بمختلف طرقها وبين تعدد التناصات (الأدب الشعبي، الأسطوري، الصوفي، التاريخي، الغرائبي...) استطاع خلق عوالم روائية ذات طابع فسيفسائي جمع فيه الحكم بين التراث والحداثة، ما جعل تجربته ترقى لأن تكون نموذجا يحتذى به.

وسنحاول البحث في أشكال وطرق اشتغال التراث التاريخي في روايات "عز الدين جلاوي" من خلال استقصاء واستقراء حدود التخيل التاريخي والإبداع وفق منهجية تناصية تتقصى أشكال التفاعل والتداخل بين النصوص والأشكال الأدبية والتراثية والثقافية، محاولين الإجابة عن الأسئلة التالية:

- كيف يتم اشتغال المعطى التاريخي داخل النص الروائي؟
- ما تأثير هذا الاشتغال على شعرية الرواية؟
- كيف تم توظيف شكل الكتابة التاريخية؟
- كيف تحول السرد التاريخي إلى سرد روائي؟
- ما هي أشكال ظهور الشخصية التاريخية في الرواية؟
- هل يمكن للشخصية الروائية أن تحل محل الشخصية التاريخية؟ وكيف تم تصويرها؟

4- المتن واشتغال المتخيل التاريخي:

تعد الرواية الشكل الأنسب والوعاء الذي يحوي أزمات المجتمع وطموحاته، لما تتميز به من قدرة على التمييز وبنية جمالية استطاعت من خلالها أن تتسع للحياة بكل ما تحمله من هموم وهواجس.

وهذا يعني أن قيمة الأدب تكمن في الكيفية التي يقدم بها الأديب أدبه بدرجة من الوعي الفردي والاجتماعي، وبوصف خيبيته كفرد من المجتمع إلى ما آل إليه مصير الشعب وحقيقة الواقع المتجلي، وبما أن الرواية >>كبنية زمنية لغوية متخيلة تقدم رؤية خاصة للعالم بالتاريخ كعلم يمتاز بموضوعيته واعتماده على مناهج مضبوطة، وما يؤكد هذا الارتباط هو اندماج أي نص أدبي في سياق مجتمعي تاريخي يشترط ويحضر ظهوره<< (1)

وعليه فإن التاريخ يرتبط ارتباطا وثيقا بالرواية كونها: >> تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي... وقد يكون التاريخ المتخيل تاريخيا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة... أو للحظة تحول اجتماعي<< (2)

فالرواية في تعاملها مع الخطاب التاريخي تتطلب استيعاب مجموعة التقنيات والطرائق التي تكون مشتركة مع روائيين آخرين أو ابتداعها من عنده لضرورة العملية الإبداعية التي تتخذ أشكالا وأنواعا مختلفة: >>منها ما حاول بعث حقبة تاريخية في أمانة ودقة ولم يتجاوز هذا الإطار المحدد واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي ومنها ما بعث التاريخ للماضي لكي يجري عملية اسقاط على الحاضر بغية نقد الحاضر وتغييره، ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وحوله إلى خيال صرف<< (3)

¹ - جوادي هنية: المرجعية الروائية في روايات واسيني الأعرج، ص: 86.

² - الفيومي إبراهيم: الرواية العربية، د ط، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص: 19.

³ - بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ط1، المغاربية للنشر والإشهار، تونس، 1999، ص: 56.

وفي هذا السياق نجد "عز الدين جلاوي" كغيره من الروائيين الجزائريين المعاصرين الذين تجلت في رواياته تقنية التناص أو المناص التاريخي من خلال توليد الصلة بين الماضي والحاضر، والاعتماد على تقنية التلاعب الزمني بواسطة تقنيتي السوابق واللاحق، مما ينتج عن تكسير في النظام التسلسلي لزمن الأحداث كالانتقال من الزمن الماضي إلى الماضي المستمر في الحاضر، وهذا أمد الرواية وأغناها بثمرات مبتكرة وأصيلة.

فقد تمثل التاريخ في عمله الروائي من خلال صراع الأفعال السردية والتي سنحاول تقصيصها في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" والتي حاول الروائي فيها توظيف الحدث التاريخي مع التركيز على الفترات التي قامت فيها وكذا لشخصيات الحقيقية التي أقامت الثورة ونالت الاستقلال.

5- صراعات الأفعال السردية في اليوم الأول:

الأفعال السردية	رقم الصفحة
بدأ الروائي "عز الدين جلاوي" بوجه الأول يموت "بلخير" زعيم عرش أولاد سيدي علي.	15
اتجاه أصابع الاتهام في مقتل "بلخير" إلى عرش أولاد النش وبالتحديد "عباس" القايد و"حميدة"	15
تخطيط أبناء "بلخير" لكيفية الانتقام لقاتل أبيهم	18
حب "سالم" لـ"زكية" بنت "البغدادي" حبا جنونيا، يا ترى هل تحقق له الأقدار أمانيه وأماله؟	19
حب "العربي" لـ"حمامة" بنت الشيخ "لكحل" الذي كان لا مثيل له. فبالرغم من حبه الشديد لها إلا أنه غير مطمئن البال حتى يتزوجها. فهل يحقق له القدر ذلك؟	25
حصار كبير تعاني منه "حمامة" من أخيها "الطاهر" الذي كان يعرف أمواج العواطف الجياشة بينها وبين "العربي". فهو لا يعارض ذلك وإنما أراد أن يتوج هذا الحب	25

	بالزواج.
26	ذهاب أبناء "بلخير" إلى عرش "أولاد النش" لخطبة لـ "سالم"
32	محاولة زيادة أواصر المحبة بين القايد "عباس" وشيخ زاوية أولاد سيدي عقبة
36	رغبة القايد "عباس" في الزواج بـ "حمامة" بنت الشيخ "لكحل"
37	رغبة شيخ الزاوية "عمار" الوحشية في طلب "سلافة الرومية" أن تكون خادمة له
-42 43	رغبة "العربي" أن ينوب السباق في التأثر لأبيه، وتطهير الأرض من الخونة القايد "عباس" و "حميدة" وهو نفس ما يرغب في أخوه الزيتوني.
43	ترك والد "الزيتوني" القبيلة أمانة في عنقه
	وحشية القاتل "عباس" في قتل "الريح" بنت ابراهيم. هل سينتقم "خليفة" لموت زوجته؟
45	انهزام بجاية سنة 1833 واستشهاد المئات من أناسها، وتهدم كل منابرها ومؤسساتها
46	نهضة الشعب الجزائري ومقاومته للاستعمار الفرنسي، ويرجع الفضل في ذلك إلى "أحمد" شيخ زاوية سيدي "بوقية"
46	مساندة الشيخ "عزيز" ابن الشيخ العلامة الوالي الصالح المجاهد "محمد أمزيان الحداد" للشيخ أحمد في مواجهة المستعمر الفرنسي.
47	فشل ثورات الشرق الجزائري والشيخ الحداد اعتقل وسجن في معتقل قسنطينة حيث توفي بعد أيام من سجنه.
47	قتل أحد الخونة "للشيخ المقراني" غدرا بمعركة وادي سوفلات.
47	ترك أراضي البور للجزائريين وتسليم الصالحة للزراعة للمعمرين وكان هذا قرار من طرف فرنسا، كما نفت العشرات من الزعماء والقادة إلى كاليديونيا الجديدة.
48	لقاء الشيخ "أحمد" بالشيخ "مرزوق" أخ الشيخ "المقراني" الذي حمل لواء الجهاد بعد أخيه الشهيد المقراني

49	إعدام جماعي في خمس مئة مقاوم تنفيذًا لقرار فرنسا
50	وفاة" الشيخ أحمد" شيخ زاوية سيدي بوقبة تاركا القيادة لابنه" بلقاسم"
51	محاولة فرنسا تقرب الشيوخ إليها خوفا من الوعي المنتشر وقد انصاع الشيخ "عمار" لضاقتها.
52	زواج "أحمد باي" ب"كريمة" ابنة" حسين المكحالي".
53	سقوط قسنطينة في يد الأعداء عام 1837
53	المقاومة في الصحراء برعاية "أحمد باي".
54	وفاة حسين المكحالي" في مdahمة لفرنسا منطقة قسنطينة عام 1837 وكذا "كريمة" ابنته.
55	زحف فرنسي عام 1850 على منطقة تل الغريان في ممارسة ارهابية.
56	استيلاء أولاد النش وأولاد سيدي بوقبة على الأراضي الخصبة لأولاد سيدي" علي" وفرنسا تحميمهم. فما يستطيع فعله الزيتوني وهو كبير العرش.
-58 79	القايد "عباس" يطلب يد "حمامة" من أبيها"، وخوف "الشيخ لكل من طلب القايد عباس.
69	سعي خليفة للثأر لدم زوجته ونسج خطة لذلك.
84	رغبة الحاكم الفرنسي في رفع مرتبة القايد "عباس" وجعله قائدا على جميع العروش
86	القايد "عباس" ينافس سي "العربي" في الظفر ب "حمامة"
91	طلب الشيخ "لكل" "العون من ابناء "بلخير" في شان زواج "حمامة" بالقايد "عباس" فهو لا يستطيع أن يتحداه وحده.
-100 107	خطبة "العربي" ل "حمامة" من أبيها "الشيخ لكل" وإعلان خطوبته رسميا.
116	تخلي" سالم" على حب حياته" زكية " وزواجه من "سرولة" ابن خالته متذعرا بوصية أمه.

118	مراقبة أولاد النش لكل تحركات أولاد سيدي علي.
123	تخطيط حميدة" لاختطاف "حمامة"
124	تهريب" سلافة الرومية" لابنها" يوسف" خوفا على مستقبله فكيف لفتى بريء مثله أن يعيش بين الوحوش؟
125	سعي "سلافة الرومية" و"خليفة" للثأر من القايد "عباس".
126	فرار "العربي" مع معشوقته "حمامة".
-143 146	دخول "العربي" و"حمامة" إلى سطيف ولقائهما مع "سي رابح" واستضافته لهما.
-160 161	بحث فرسان القايد "عباس" على "العربي" و " حمامة" ومرض "القايد" بسبب هروب حبيبته
161	تخطيط "حميدة" لاختطاف "الطاهر" ابن الشيخ" لكحل" وجعل غاية يسترجع من خلالها" العربي" وحمامة"
162	وفاة زهرة "زوجة خليفة الثانية.
-165 166	بناء "العربي الموستاش" منزل خاص بمعونة" سي رابح "وزواجه رسميا من "حمامة"
169	حصول العربي "الموستاش" على منصب شغل في حديقة "فرانكو".
174	قتل " سلافة "للقايد "عباس" بوضع السم في الأكل.
-175 176	مقتل " البهلي لخضر" من طرف" القايد عباس" وإلصاق تهمة قتله إلى " أولاد سيدي علي" للثأر منهم.
182	فرار "سي الطالب" مع عائلته
182	إرسال "الزيتوني" " عيوبة" للبحث عن " حمامة "و"العربي" إلى سطيف
185	اختطاف "الطاهر" من طرف" القايد عباس"
194	إعجاب "العربي موستاش" بجمال" سوزان الساحر"
201	بحث "سمعون المونشو" و"فرانكو" عن الكنز المزعوم في مدينة كويكول
224	ذهاب " الزيتوني" و"البغداي" إلى " سيدي بوقبة "لطلب المساعدة من الشيخ "عمار" بسبب الوضع الذي آل إليه عرش "أولاد سيدي علي".

227	وفاة الشيخ "لكحل".
234	بحث الضباط الفرنسيين على "العربي" و"حمامة"
258	اكتشاف "أمقران" مقبرة تينهنان في واد الهف
275	انتشار خبر وفاة القايد عباس في المدينة
275	تفتيش الدرك الفرنسي عن قاتل القايد عباس
276	تخطيط سي "رابح" و"أمقران" لتشكيل حزب ثوري

6- الأحداث الروائية في مناجاة المهدي المنتظر.

رقم الصفحة	الأفعال السردية
288	وصول خبر مقتل القايد "عباس" و"حميدة إلى عرش أولاد سيدي علي
-297 301	تخليص "خليفة" لـ "سلافة الرومية" في دهاء الشيخ "عمار" والفرار بها إلى سطيف ووصولها إلى البلدة
306	انتقال القيادة إلى "جلول" ابن القايد "عباس".
309	قسم عرش أولاد النش إلى قسمين: قسم القايد جلول ، والقسم الآخر "فرحات".
-310 319	فرار "سلافة الرومية" إلى القايد "جلول" وأمه ومحاولة "خلاف التيقر" القبض عليها و"خليفة"
319	تخطيط شيخ الزاوية "عمار" والقايد "جلول" لخطف "العربي" و"حمامة"
324	زيارة "العربي" و"حمامة" لقراية سيدي علي.
326	الطريقة التي قتل بها "العربي" القايد "عباس" و"حميدة" والتي تمت بفضل "سوزان" وتزويرها للاستدعاء زفت إلى "الزيتوني" من طرف أخيه.
332	النقاء "العربي" المستاش بـ: "خليفة" في السوق.
-333 336	زواج "خليفة" سلافة الرومية وحمل "سوزان" من عشيقها "العربي"
337	خطف "خلاف التيقر" بلخير" ابن "العربي" المستاش.
338	تهديد "سي رابح" لـ "خلاف التيقر".

339	ذهاب "خلاف" لطلب العون من شيخ الزاوية "عمار"
345	زواج "العربي المستاش" من "سوزان" سرا.
345-346	عودة "يوسف الروح" إلى "سلافة الرومية" من الجزائر العاصمة والتقاؤها بابنها
348	حديث "يوسف الروح" عن الوعي المنتشر في الجزائر العاصمة
359	اجتماع الجزائريين في المساجد لغرض توعية الشعب وزرع الروح الوطنية في نفوسهم
363	بناء المساجد والمدارس لنشر الدين الإسلامي، وتوعية النشأ بنشر العلم وهجر الجهل والتخلف
366	دعوة "ابن باديس" و"الشيخ الابراهيمي" إلى استقلال التعليم العربي واستقلال المساجد
376	تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين برئاسة "عبد الحميد بن باديس" ونيابة "البشير الابراهيمي"
377	ظهور مشروع "بلوم فيوليت" وتداول الناس لأفكاره
386	انتشار الفقر والمجاعة في قرى الجزائر بسبب وحشية المعمرين
394	استقرار "فرحات عباس" بمدينة سطيف ورغبته في فتح صيدلية ومكتبة
395-396	احتفاء سكان سطيف بـ: "فرحات عباس" وتعريف "صالح القاوري" بهذه الشخصية
396	عرض "فرحات عباس" لمختلف منجزاته ومن بينها الشاب الجزائري الذي أصدره سنة 1931 تحدث فيه عن وضعية الشعب الجزائري وما يعانيه من قهر وإقصاء وتخلف
397	رفض "العربي المستاش" و"سي رابح" لأفكار "فرحات عباس"
401	وفاة "سرولة" و"الشيخ البغدادي" وزوجته واثان من أولاد "الزيتوني" بسبب المجاعة والمرض
403	سفر "سي رابح" إلى قسنطينة لحضور اجتماع عقدته جمعية العلماء بشأن ظهور جمعية علماء السنة
406	تأسيس حزب سري سمي "حزب الثوار" بزعامة "سي رابح" و"العربي المستاش" و"سي الهادي" وغيرهم، وتم تكليف "سي رابح" بالتنسيق والإشراف و"أمقران" بالتنسيق و"خليفة" و"العربي" بالتخطيط وقيادة العمليات و"يوسف الروح" بالتوعية والترصد

407	تخطيط أعضاء الحزب لحفر مخابئ تدخر فيها الأسلحة
409	فتح" يوسف الروج" ورفاقه لناد صغير اسمه" نادي الشباب" لعقد الاجتماعات وإلقاء المحاضرات
409	إلقاء" فرحات عباس" محاضرة في قاعة المسرح يدعو فيها إلى مساواة حقوق الجزائريين بالفرنسيين
412	غلق فرنسا لبعض المساجد والمدارس خوفا من الوعي المنتشر فيهما
418	اعتقال "مصالي الحاج" بتهمة التحريض العسكريين الجزائريين في الجيش الفرنسي على العصيان
424	خطف خلاف التيقّر ل : سلافة الرومية وأخذها إلى شيخ الزاوية "عمار"
432	زيارة "مرساي بيريز" خطيبة فرحات عباس ل : سطيف
433	مجيء "حسان بلخير" إلى سطيف وتعرفه على "فرحات عباس"
436	فرض الحصار على نادي الشباب
437	سعي النواب والنخبة لإنجاح قرارات المؤتمر الإسلامي
438	رفض "مصالي الحاج" وجماعته لقرارات المؤتمر الإسلامي الذي يدعو للاندماج
440	توعية "فرحات عباس" للشعب الجزائري على قبول قرارات مشروع "موريس فيوليت" باعتباره المنقذ الذي انفلت من الفرنسيين وما ينبغي للشعب الجزائري أن يضيع هذه الفرصة الثمينة
442-443	فتح "حسان بلخيرد" مكتبة في سطيف تحت اسم "مكتبة الشرقي العربي" وإلقائه لمحاضرة تحت على النضال والمقاومة من أجل استرجاع الهوية الوطنية.
446	تخطيط "يوسف الروج" وخليفة لكيفية إنقاذ "سلافة الرومية" من براثن الشيخ "عمار"
446	خطف "يوسف" و"أمقران" ابن الشيخ "عمار"
451	ذهاب "العربي المستاش" و"حسان بلخيرد" إلى الجزائر العاصمة لحضور المؤتمر الإسلامي أو مؤتمر العار كما يسميه "سي رابح"

454	دعوة "فرحات عباس" و"ابن جلول" الملحة إلى المساواة في الحقوق والواجبات بين الفرنسيين والجزائريين
455	رفع "فرحات عباس" و"الشيخ العقبي" و"ابن باديس" وثيقة إلى باريس باسم "الميثاق المطلبي" للشعب الجزائري المسلم مطالبين فيها بالحقوق السياسية للمسلم الجزائري تامة غير منقوصة، ومنح الجنسية الفرنسية لبعض المثقفين الجزائريين والتعليم باللغة العربية.
456	رفض "سي رابح" و"العربي المستأش" وغيرهم لمطالب المؤتمر الإسلامي فهم يرفضون النضال السياسي ويصرون على الجهاد وحده لاعتباره الطريق الأسلم والأوحد لاسترداد الحقوق المغتصبة
459	تأسيس "حسان بلخيرد" و"سعيد سعيد" كشافة جزائرية عربية مسلمة تحت اسم "الحياة"
461	دعوة أنصار "نجم شمال إفريقيا" إلى إطلاق سراح "مصالي الحاج" و"رفاهه"
475	تأسيس "حزب الشعب الجزائري" الذي هو امتداد لحزب "نجم شمال إفريقيا"
479	اعتقال "مفدي زكريا" و"عمار عيماش" و"كحال ارزقي" و"رابح موساوي" في سجن "بربروس" بالجزائر العاصمة
481	ممارسة سياسة التجنيد الإجباري من طرف فرنسا على معظم شباب الجزائر في حربها ضد الألمان
489	عدم قبول سياسة "العقبي" وآرائه
491	إرساء كشافة عربية مسلمة تحت اسم فيدرالية الكشافة الإسلامية الجزائرية
493	اعتقال "البشير الابراهيمي" ونفيه إلى الصحراء الجزائرية "أفلو"
493	رفع من قيمة الشعب الجزائري بعد أن أطلق "هتلر" مئات الأسرى الجزائريين لديه
494	يوم الثلاثاء توفي "ابن باديس"
499	عدم قبول الجزائريين ورفضهم للتقسيم الهتلري ناحية قسنطينة وتونس لإيطاليا، وناحية وهران لاسبانيا والجزائر وسط لفرنسا
506	إعدام "محمد بوراس" في السابع والعشرين من شهر ماي رميا بالرصاص بالخروبة

525-	اعتقال " فرحات عباس" وعبد القادر السايح" بالمعتقل الصحراوي ونفي " مصالي الحاج" إلى برازافيل.
530	
537	انتصار فرنسا وانهزام هتلر في الحرب العالمية الثانية
540	خروج الشعب الجزائري في مسيرة سلمية يوم الاثنين الثامن ماي بدعوة من " فرحات عباس"
549-	منع المتظاهرين من مواصلة المسيرة بإطلاق الرصاص عليهم من طرف المعمرين
550-	واستشهاد "سلافة الرومية"، "العربي المستاش" و"فرانكو"
559-	
552	

بعد هذه القراءة التي حاولت فيها استقصاء أحداث رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" من خلال استجواب النص واستخباره اتضح الحضور المكثف للتاريخ حيث أن التاريخ ينشر ظلاله في هذا النص الروائي، حين يعود إلى حقبة زمنية ليكتب عن الفرد الجزائري المقهور والضائع، <<الرواية تاريخ اجتماعي>>⁽¹⁾، كما يقول "جورج لوكاتش"، وهنا نقول إن الرواية حين اتخذت التاريخ بأحداثه وشخصياته إطارا وفضاء لها تجعلنا نتساءل عن كيفية صياغة الحكاية ضمن فضاء تاريخي، تجعل من التاريخ أساسا لبناء هيكلها الروائي.

فالرواية التاريخية إعادة كتابة الماضي على نحو جمالي فني، فيأخذ النص التاريخي داخل الرواية شكلين، إما أن يحافظ على بنيته وشكله، وإما التماهي بالسرد الروائي.

وما يمكن أن نشير إليه في هذا المقام هو أن الروائي "عز الدين جلاوي" لجأ إلى توظيف التاريخ وشخصياته في فترة (1920-1945) بالجزائر من خلال حضور شخصيات تاريخية واقعية كشخصية "فرحات عباس"، "ابن باديس" علامة الجزائر، "الشيخ العقبي"، "البشير

¹ -gorge locatch : la theorie du roman. Tard. de l'allemand par geqn chairevoye. Paris. Gonthier, 1963. P50.

الابراهيمي"، "مصالي الحاج"، "مفدي زكريا"، "الشيخ الحداد"، "الشيخ المقراني" وغيرهم باعتبارهم عمالقة تاريخ الجزائر، والركيزة الأولى التي يركز عليها ويقوم بها النص، وهي المحور الذي تدور في فلكه الأحداث، ولا يمكن أن يتأسس النص إلا في وجود الحدث، لأن الحدث لا غنى عنه لتشكيل لبنات النص، ومن هذا المنطلق، فالحدث هو المسؤول عن ظهور القصة، ومن زاوية أخرى ركيزة أساسية فيها، ولهذا يمكننا القول إن الحدث هو الموضوع الذي تدور حوله الرواية، ويعد العنصر الرئيسي فيها، إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات⁽¹⁾. ومن هنا فهو ركيزة أساسية تدور حولها بقية العناصر السردية الأخرى، وتتصل به اتصالاً وثيقاً، وتشكل نسيجاً واحداً.

لذلك لا يمكن أن نغفل أو نتجاوز الدور المحوري الذي يمثله الحدث داخل المعمار السردى، فهو من أكثر العناصر فعالية إلى جانب العناصر الأخرى (الشخصية، الزمان، المكان...) في نسج خيوط الحكاية، وخلق التطور والصراع بين الشخصيات.

ونظراً لهذه الأهمية التي يمثّلها الحدث أعطاه (أرسطو) المرتبة الأولى في معرض حديثه عن الحكمة.⁽²⁾

يتضح أن الحدث التاريخي في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" عنصر فعال في تشكيل ونمو الفعل السردى، ولا يمكننا أن نتصور تقدماً وتطوراً له وخلقاً للدلالة دون وجود الحدث الذي يقوم بدور المؤطر لبقية المكونات السردية الأخرى.

وباعتبار النص التاريخي في هذه الرواية متماهياً فيها يرد غالباً على لسان الراوي الحديث عن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي تأسست عام 1931 بنادي الترقى بالجزائر العاصمة برئاسة "عبد الحميد بن باديس" و"الشيخ الابراهيمي"، وأهم ما كانت تسعى إليه الجمعية هو

¹ - ينظر: عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، 1980، ص 26.

² - ينظر: عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830 - 1962، ج1، دار هومة، د ط، الجزائر، 2009، ص: 362.

محاربة أنصار الاستعمار وحطيم البدع والضلالات الدينية التي استغلها الاستعمار تحت ستار الطريقة، وبفضل مجهوداتها تمكنت من تطهير الدين وإرجاعه إلى تعاليمه الظاهرة.⁽¹⁾

وكذا "مشروع فيوليت" الذي ينص على منح الجزائريين حق التمثيل والانتخاب، وإصلاح التعليم وإلغاء المحاكم الخاصة، وكان المستوطنون قد وقفوا ضد هذا المشروع، أما الأمة الجزائرية فقد قابلته بالرفض في بداية الأمر لما فيه من عدم التسوية في الحقوق بين الجزائريين والفرنسيين، وما فيه من تهيئة الطبقة المثقفة للاندماج مع السكوت التام عن الدين واللغة، ولكن بعدما عدل واستجيب لمطالب الفئة المثقفة وسمح لهم بالمحافظة على الشخصية الإسلامية نالت قراراته رضى النخبة، أما الأقلية فظلت تطالب بالاستقلال التام عن فرنسا.⁽²⁾

أما عن المؤتمر الاسلامي المنعقد عام 1937، فضم رجال الفكر والنواب، وجماعة من العلماء ولم يكن بينهم إلا حزب الشعب الجديد أو رجال نجم شمال إفريقيا، لأن دعوتهم الاستقلالية الانفصالية كانت تتنافى مع المبادئ التي نادى بها "فيوليت" و"بلوم"، أما عن العلماء الذين شاركوا فقد أعلنوا مشاركتهم بغرض الدفاع عن الكيان العربي الإسلامي.⁽³⁾

إلا أن "نجم شمال إفريقيا" فقد تأسس بباريس عام 1960 بعشرين جوان، تضمن إعلان التأسيس على أنه جمعية تهدف إلى مساعدة مسلمي شمال إفريقيا على الحياة في فرنسا، وتوحيد العمل مع كل الطبقات الشغيلة والشعوب المضطهدة، ترأسه "مصالي الحاج" وأزرته مجموعة من الشباب الجزائريين والمراكشيين والتونسيين.⁽⁴⁾

وأكثر هذه السنوات ألما هي مجازر الثامن ماي 1945، هذه الفترة التي استشهد فيها الآلاف من الجزائريين، وفي الوقت نفسه كانت تمهيدا لثورة أول نوفمبر 1954، وامتداد لتلك المظاهرات

¹ - ينظر: أحمد توفيق المدني: هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية، د ط، القاهرة، مصر، د ت، ص: 164.

² - محمد بن سميحة: في الأدب الجزائري الحديث - النهضة الأدبية في الجزائر، مؤتمراتها، بداياتها، مراحلها، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003، ص: 26.

³ - أحمد توفيق المدني: هذه هي الجزائر، ص: 170 - 171.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه، ص: 168.

التي قام بها حزب الشعب الجزائري بمناسبة اول ماي احتجاجا على نفي "مصالي الحاج" إلى الأقاليم الجنوبية ثم إلى برازيل. (1)

ما يمكننا القول أن قوة اللغة الإبداعية التي كانت تخرج من أعماق الوقائع التاريخية وترائب السرد التاريخي هي حقائق ماضوية موثقة، ما جعلها تنتشظى وتتجزأ في لعبة اللغة السردية.

ومما لا شك فيه أن كتابة هذا اللون من الرواية يفرض على المبدع جهدا كبيرا لتأنيته وبناءه بالمراجع والوثائق والكتابات التاريخية، كما يطلب منه وقتا طويلا وقراءة متمعنة ودقيقة واختيارا ملائما لطبيعة نصه، ليخلق بعدا فنيا إبداعيا أو ليرسم له منظارا آخر بنظرته الفنية السردية، وهذا ما يبعده عن الوثيقة التسجيلية المألوفة، لتسطو الذاكرة في تجلياتها على الإنسان الذي يضرب بجذوره بعيدا في تربة ثقافية تحمله إلى الماضي >> تعبيرا عن ضيعة الفرد وحرمانه في وجوده اليومي المباشر وهذا ما جعل اليومي يحتل مكانا واسعا >> (2)

فيكون استدعاء الشخصية باسمها وفعلها يدعم ربطها كماض بالراهن، فالروائي باستلهامه للتاريخ لا يقصد نسخه، بل هو يستنتقه للتدليل على رؤيته بمعنى أن التاريخ يعيد نفسه، وهو إذ يرثي الماضي، إنما يرثي الحاضر من خلاله، كما أنه في توظيفه للشخصيات التراثية لا يركز على خصوصياتها بل >> يمتص مرجعيتها التاريخية داخل علاقتها الوظيفية الجديدة في النص الحداثي << (3)

فقد تظاهر حضور النصوص التاريخية على مستوى النص الروائي على شكل مجموعة من الأحداث الجزئية ليؤكد للقارئ أن سرده المتخيل، استند على حقائق تاريخية، إلى جانب حضور شخصياتها التاريخية التي كانت فعالة في تحريك وتيرة النص الروائي وسرده، بالإضافة إلى

¹ - ينظر: عاشور شرفي، معلمة الجزائر، القاموس الموسوعي - تاريخ الثقافة، أحداث، أعلام ومعالم - دار القصة للنشر، د ط، الجزائر، 2009، ص: 1271.

² - علي جعفر العلاق: الروائي ناقدا، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد الثاني عشر ربيع 1993، ص: 271.

³ - أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، ص: 355.

الحضور المتفاوت للنص التاريخي على صورة مقاطع ومقتطفات بين جمل وأحيانا فقرات تناسقت وتضافرت في مجملها لتشكل الحدث الكلي للرواية، وهذا ما تمظهر في الحديث عن الفترة الاستعمارية في الجزائر وكيفية المقاومة من طرف الشعب.

هذه الأحداث الممزوجة بالخيال والتأويل، تدل على موهبة الروائي في المزج بين ما هو خيالي وواقعي يمجّد التاريخ العظيم للجزائر من خلال تسطير الحوادث وتسريد حركيتها لإيهام المتلقي بواقعية الأحداث، كما حمل على عاتقه هموم الشعب الجزائري الذي يحكي المآسي، فأراد من خلال ذلك التذكير والعبرة، وهو بهذا أضاف رؤية جديدة وخاصة به في عالم الرواية التاريخية، حيث استطاع أن يؤسس ويؤرخ لفترتي حب وحرب عرفتهما الجزائر أثناء الثورة التحريرية >> هذه الرؤية الجديدة تجعلنا ندرك أننا أمام نص محجب ليس ما يظهره بالضرورة هي معانيه الوحيدة << (1) وهذا >> التعالق بين الرواية والتاريخ لا يخلو من محاذير لطبيعة كل منهما، كما أن مقياس تملك المادة التاريخية من منظور موضوعي يجعله طيعا لدى المؤرخ منه للروائي لأن الروائي الجيد عنتا في ترويض تلك المادة وجعلها قريبة من خصوصية الكتابة التحليلية << (2).

"فهذا يجعل الأحداث تتداخل بشكل أو بآخر مع غيرها، وترتبط ارتباطا وثيقا بتنامي الأحداث حيث يجري تصور القارئ بناء على نوع خاص من الأحداث، التي تصدم أفق انتظاره، إذ يحدث تنافر بين ما يتوقع القارئ حدوثه، وما حدث فعلا، وهنا تتجح الأحداث بامتياز" (3)، ويمكن سرها في لذة التلاعب بالحقائق، ونظرا لكونها تركز على عناصر السرد الأساسية ذاتها (الشخصيات، الزمان، المكان) فإنه إذا حدث تلاعب بواحدة من هذه المكونات اهتزت خطية الأحداث وتعدت.

أما التقسيم الإحداثي للرواية فجاء محكما يراعي التتابع الكرونولوجي لها، إذ تكاد تخلو من الثغرات، فهي تظهر في شكل >> مجموعة من الأفعال السردية، تتوق إلى نهاية أي أنها موجهة

¹ - حسين فيلالي: السمة والنص السرد، رابطة أهل القلم، سطيف، (ط1، 2003)، (ط2، 2004)، ص: 82، نقلا عن عبد الحفيظ جلولي، المرجع نفسه، ص: 95.

² - عبد الله حامدي: الرواية العربية والتراث، مؤسسة النخلة للكتاب، د ط، 2003، ص: 222.

³ - رشيد بن مالك: قاموس التحليل السيميائي للنصوص - عربي، إنجليزي، فرنسي - دار الحكمة، د ط، 2000، ص: 72.

نحو غاية... هذه الأفعال السردية تنتظم في إطار سلاسل تكثر أو تقل حسب طول أو قصر الحكاية⁽¹⁾، فهذا الترتيب والتنظيم التسلسلي للأفعال السردية يعود إلى قدرة المبدع الذي يتحمل وظيفة نقل التاريخ بزي فني يخرج من دائرة الحقائق التاريخية المسجلة.

¹ - عبد الفتاح كليطو: الأدب والغربة - دراسات بنيوية في الأدب العربي - دار توفال للنشر، طر، المغرب، 2006، ص: 39.

الفصل الرابع:

تمثل التراث الأدبي في روايات

"عز الدين جلاوجي"

تمثل التراث الأدبي في الرواية

الفصل الرابع

1- النصوص النثرية.

أ- المثل.

ب- السيرة

ج- الرواية البوليسية.

2- النصوص الشعرية (الشعر الفصيح والعامي)

التراث النثري:

يحمل التراث أهمية كبيرة لما يحمله من قيم تمثل الهوية الحقيقية لأمة من الأمم (العادات والتقاليد، التاريخ، الدين، الأدب،...) لذلك وجب الحفاظ عليه، ووضع محل دراسة ولا يتأتى ذلك إلا من خلال إحيائه في كل عمل فني ومن هنا جاء الاهتمام بالتراث بشتى أشكاله ، ولأن التراث الأدبي واحد منها وجب علينا الاهتمام به ودراسته والتعرف على مدى تجليه في روايات "عز الدين جلاوي" فنحن ... >> لا نستطيع معرفة دور أمة ما إلا بإحياء تراثها ودراسته وعرضه على الأجيال الحاضرة << (1) لذلك اهتم الأدباء بالتراث واستثمروه في الأعمال الأدبية، رغبة في تحطيم شكل الرواية التقليدية ،ومحاولة تحديث الرواية العربية انطلاقا من التراث، لا من الرواية الغربية. (2)

وهذا من أجل التعبير عن الواقع وإحياء ثقافة الماضي، يكون بالانطلاق من المرجعية الثقافية والتراثية التي تبرز هويته وهوية الأمة التي ينتمي لها، وفي ذات الوقت نجد أن التراث حينما يرمي بضلاله على أي عمل أدبي يمنحه الأصالة في صورة تجمع بين الماضي والحاضر، أما الجمالية الفنية فتكون بحسب هذا التوظيف. بناء على هذا نقول: >> إن التراث يستدعي الحاضر ويصبغه بلونه المتميز، فيلتحم الصراع في الماضي بالصراع في الحاضر، ضمن لحمة واحدة من أحداث الرواية وصياغتها للتعبير في النهاية عن نفس حضاري واحد << (3) أو هو >> حضور الأصل أي الأدب (الماضي/ السلف) في الابن (الحاضر/ الخلف) << (4)، ويظل التراث بحرا واسعا لما يحويه

¹ - شوقي ضيف: في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، 119، كورنيش النيل، مكتبة الدراسات الأدبية، د ط، القاهرة، ص:64.

² - بوشوشة بن جمعة: في الرواية المغاربية المعاصرة- توظيف التراث- مجلة كتابات معاصرة، بيروت، العدد 29، 1996، ص: 105، نقلا عن محمد رياض وتار،: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص: 105.

³ - عثمان حشلاف: التراث والجديد في شعر السياب -دراسة تحليلية- د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 15.

⁴ - طارق زيادة: إشكالية الأصالة والمعاصرة، ص: 29 - نقلا عن بوجمعة بويحيو، حسن مزدور، السعيد بوسقطة: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، ط1، عنابة، 2007، ص: 10.

من مكتوب أو شفاهي، فصيح أو شعبي أوفي كافة الجوانب الدينية والفنية والأدبية، والمعرفية، العلمية، الاجتماعية، التاريخية وغيرها.

أما التراث الأدبي فيمثل كافة العناصر الأدبية التي انتقلت إلينا عبر العصور المختلفة وتتمثل في الجانب الشعري والجانب النثري، المكتوب منه والشفاهي، الفصيح والشعبي يشمل جميع المصادر: محلية أو عربية أو عالمية، وتكمن أهميته في أنه أصبح >>ثقافة متداولة فهو ينطوي على مادة نثرية وشعرية غنية فيها قيم انسانية صالحة للبقاء والتداول << (1)

لذلك استلهم كتاب الرواية هذا التراث، لما يتضمنه من عناصر جمالية وفكرية، ذلك أن >>الحساسية الجمالية التي يثيرها الأدب بالذات تعتبر من أرسخ مقومات الوحدة النفسية الانسانية، وقد يمكن القول أن أعرق التحام بالتراث ، وأفضل مدخل إليه يمكن أن يتم بالأدب، بمعناه الواسع << (2)، ومن هنا يصبح أداة فاعلة بيد الكتاب والمبدعين، يعبرون من خلالها عن مواقفهم الحياتية، ورؤيتهم لمشاكلها محاولين إيجاد حلول لها.

هذا التنوع التراثي المستثمر وفق رؤية المبدع، يضمن له الهدف والتفاعل المتبادل والخلق بين التراث الأدبي والأدب المعاصر، والمتمثل في النص الشعبي من أغنية وحكاية ومثل وحكمة وغيرها، وهو >>شكل آخر من أشكال مغازلة التراث العربي، يتجلى في الاستفادة من فضائاته وأجوائه << (3) نجده في تضاعيف الرواية التي تمتصه أو تقتبسه، ليمثل شكلا من أشكال التناص وآلية لتكثيف المعنى.

وقد استطاع (عز الدين جلاوي) بموهبته الفذة اختراق التراث بأشكاله المختلفة، وسنحاول في هذا المقام تتبع المثل الشعبي في رواياته الذي تلون بتلون مدن الجزائر من شرقها إلى غربها ومن

¹ - جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، القاهرة دار هجر، 1987، ص: 13 - 14.

² - فهمي جدعان: نظرية التراث، ص 30.

³ - صالح الزروق: بيت الكتابة العربي القصة المضادة تأصيل الحداثة... تحديث الأصول: كتابات معاصرة: العدد 27، نيسان، أيار، 1996، ص: 95.

شمالها الى جنوبها، حيث تبحر ذاكرته في هذا الموروث، وتتخير كنوزه الأكثر تعبيراً عن الفكرة، الذاكرة الشعبية المليئة بالقصص والحكايات التي تضمحل في شكل شعري، أو مثل يلخص عمق التجربة الانسانية.

أ- المناص المثلّي:

يعد المثل أحد آليات التعبير الفنية، إذ يمكننا اعتباره وسيلة فنية جمالية يسند إليها المعبر ليمنح كلامه ثقلاً وتقبلاً، ولعل ذلك الثقل يكتسبه من بناء المثل نفسه، حيث يتسم بالتركيز وعمق الدلالة، أما التقبل فراجع إلى أن المثل كثير التداول من قبل الناس، فكثيراً ما يقبل عليه المرء ليلخص أفكاره ويعطيها دقة وتركيزاً.

ولأن المثل الشعبي من الأنواع الأدبية الأكثر جريانا على الألسن، لأنه يعبر عن تجربة الإنسان، فقد ذكر في القرآن الكريم لقوله تعالى: >إن الله لا يستحي أن يضرب مثلاً ما بعوضة فما فوقها< [سورة البقرة: آية 26]

وعن ابن مسعود رضي الله عنه، عن الرسول صلى الله عليه وسلم: >إن القلوب تمل كما تمل الأجسام، فأهدوا إليها طرائف الحكمة< (1)

وتعرف "نبيلة ابراهيم" المثل بقولها هو "تلك الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية" (2)، والمثل كما هو معروف عنه يلخص تجارب معينة تحدث في الماضي، ثم يصبح خاتمة لتجارب جديدة مماثلة يعبر عنها دون أن يكون له أثر في صقلها، وتوجيهها، ولعل هذه الميزة في المثل تنفي عنه الطابع التعليمي الصريح ، وتجعله يرتفع إلى مستوى أدبي وإن وجه نحو نقد الحياة وبيان سلوكيات أفرادها. (3)

¹ - الهندي، علاء الدين علي المتقي: كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، مكتبة التراث، حلب، د ت، ج2، ص: 3924.

² - نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص: 195.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص: 201- 202.

وقد لقي المثل من الاهتمام درجة مهمة فجمع وصنف >> في كتب قديمة وحديثة نحو: كتاب الأمثال للميداني، وكتاب الفاخر لابن عاصم الكوفي <<(1)

وفي هذا الإطار وظف المثل التراثي مناسبا لعرض المراد الحديث عنها أي: ما يحملها من مواقف ومضمون الرواية ومحتواه الفكري، على اعتبار أن هناك امتداد القيم الاجتماعية وسياسية وفكرية من الماضي الى الحاضر، وإن ظهرت بصورة مختلفة، وترتبط الأمثال الموظفة في النصوص بالشخصيات تصدر عن سلوكها وتعبّر عن تفكيرها الذي تبعثه دوافع اجتماعية مختلفة، لذلك لا بد من الربط بين الشخصية ومضمون المثل ليضمن للمثل وظيفته داخل العمل الروائي، القصصي وبه نرسم معالم جديدة لأفكار اليوم كسرت حدود الزمان والمكان الى تجربة جديدة تلائم الواقع المعاصر .

ويتم استدعاء الأمثال الشعبية في الرواية لتقدم للقارئ تعريفا بالحياة البسيطة التي كان يعيشها أهالي القرية في الماضي القريب وتجاربهم المختلفة، ولأنه ابن مجتمع يكرس هذه الفكرة لتوصيل ما يريد من معان، فإنه لجأ في عديد من المقاطع الروائية إلى توظيف الأمثال الشعبية، وسأحاول بهذا تتبع أغلب تلك الأمثال وأرى السياقات التي وظفت فيها، ومن بينها: >>جوع كلبك يتبعك<<(2): ويقال هذا المثل في الإنسان المتسلط على غيره، فالكل يتبعه لجبروته وخوفهم منه، وفي ذات المعنى يستخدمه الروائي في سلطة فرنسا وجبروتها ضد الشعب الجزائري البائس، أما المثل الثاني: أنا حشيشة طالبة معيشة<<(3) : فيستنثر في الإنسان الجزائري البسيط الذي يبحث عن لقمة العيش بعيدا عن كل ما يزعج مزاجه وعمله من صراعات ومشاكل واضطرابات.

- ومن بين الأمثال الأخرى الواردة في رواية الحب ليلا:

1- "بارد القلب اموت سمين"(4)

¹- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، ص: 161.

²- عز الدين جلاوي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص: 91.

³- المصدر نفسه، ص: 94.

⁴- المصدر نفسه، ص: 98.

- 2- "من سبقك بليلة سبقك بحيلة"⁽⁸⁾
- 3- "من يأمن الرجال كمن يأمن الماء في الغريال"⁽¹⁾
- 4- "خيار القول ثبات العقول"⁽²⁾
- 5- "أكل ذريته في بطنه"⁽³⁾
- 6- "الفم المحلول تدخله الغولة"⁽⁴⁾
- 7- "زرق العين، ما تسرح ما تخمس عليه" وغيرها⁽⁵⁾

تنوعت رموز ودلالات هذه الأمثال الشعبية التي تسعى لتصوير حال المجتمع، وكشف قناعات شخصياته وأفكارها، كما أن هذه الأمثال جاء تلخيصا لتجربة حياته، ومؤشرا ستؤول إليه الأمور، فكانت خير معبر عن ذلك، ومن بين ما تؤول إليه الأمثال السابقة ، فالمثل الأول رمزته للإنسان الذي لا يولي أهمية للأمور أما الثاني فلتجربة برهان أي: الإنسان الأكبر منك دوما أكثر معرفة وخبرة، أما الثالث: أن الرجل لا يمكن أن تأمنه المرأة لكثرة الجبلية والدهاء الذي يتميز به، وقيل هذا المثل في الرجل الذي يتزوج بزوجة ثانية.

أما المثل الرابع فيدل على التدبر في القول والخامس يدل على أن خير الكلام ما قل ودل ليأتي السادس معبرا عن الشخص الذي أتى من العمر غنيا ولم يتزوج، أما المثل السابع فيعبر عن شخصية الجزائري الذي يريد أن يتزوج بأجنبية فإنه ليس له عليها سلطان.

¹ - المصدر نفسه، ص: 121.

² - المصدر نفسه، ص: 125.

³ - المصدر نفسه، ص: 61.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 93.

⁵ - المصدر نفسه، ص: 60.

ومن بين الأمثلة الواردة كذلك: > أن الفأس قد وقعت في الرأس< (1) مستثمر هذا المثل في وقوع المصيبة دون أخذ الاحتياطات، ويعمد الكاتب إلى كشف السلوك السلبي لبعض شخصياته الروائية كقوله كذلك >من عاند السماء أصابه العمى< (2) ؛ ويوحى بالطمع الجشع الذي تتميز به بعض شخصياته من أجل الوصول إلى مبتغاه، وفي مثال آخر >حتى ايزيد نسميه بوزيد< (3)؛ ويرمز إلى عدم تسمية الأبناء قبل موعد ولادتهم، لنجد توظيف لنص شعري: لعبد الرحمان المجذوب لكنه مثل يعتد به في مجتمعنا، ويرجع هذا التوظيف إلى مناسبة للسياق السردى إلى جانب معرفة القاص بثقلها وسط مختلف الطبقات الاجتماعية داخل مجتمعه.

لا يعجبك نوار الدفلى في الواد داير الظلايل

ولا يغرك زين الطفلة حتى تشوف الفعايل(4)

ومعنى هذا أن الجمال المادي وحده لا يكفي، لابد من التقصي والتقرب لمعرفة الحسي والأخلاقي، وفي سياق مشابه يقول الروائي: >كي يروح الزين اخلي أمايرو< (5)؛ أي أن الإنسان الإنسان الجميل الملامح الذي يصاب بنوائب الدهر بشتى أشكالها، والتي قد تنقص وتذبل هذا الحسن فإن هذا الجمال تبقى ملامحه بارزة.

وبهذا حاول الروائي الكشف عن قرى ومدن المجتمع الجزائري قديما ونمطه المعيش من خلال المثل الشعبي، والذي لا يزال يتداول حاليا في بعض المناطق محاولا تعميق دلالة المثل التراثية، والكشف عن بعض الشخصيات السلبية في المجتمع التي تطلع لما هو أعلى من مستواها ولا تقنع بما لديها، كما حاول إبراز بعض الشخصيات الإيجابية وأخذ العبرة منها، وقد اختزلت الأمثال تجارب الإنسان بتعبير موجز لكنه مضمن أورده الكاتب بالمعنى ذاته الذي سبق به المثل في

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة 1+1=0، ص: 93.

² - المصدر نفسه، ص: 111.

³ - المصدر نفسه، ص: 147.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 111.

⁵ - عز الدين جلاوي: الحب ليلا، ص: 59.

قدمه، وهذا ما حقق الامتزاج الفعال بين النصين التراثي والروائي، كما أثرى دلالة النص وزاد من قيمته الفنية على مستوى اللغة الموجزة المكثفة باعتبار طبيعة المثل الذي يميل إلى ذلك.

كما نلاحظ توافق الشخصيات الروائية وأقوالها اللغوية، إذ قدمت الشخصيات الشعبية بصورة مختلفة عن الشخصيات المثقفة، والمثل الشعبي سائر في أغلب الأحيان عن الطبقة الشعبية البسيطة، وقد حقق توظيف (المثل) امتزاجا بين اللغة التراثية التي تشكلت منها تلك النصوص، واللغة الحديثة التي تقوم عليها النصوص الروائية، وبهذا يتحقق الامتزاج بين التراث والمعاصرة في لغة الرواية.

بناء على ما تم سابقا، نلاحظ تلك اللمسة الفنية والجمالية التي وفرها لنا "عز الدين جلاوي" من خلال توظيف الأمثلة الشعبية الجزائرية في نصه الروائي، إذ أن استعمال الأمثال الشعبية يربط المتلقي أكثر بالنص، ويجعل ثلاثية السرد (الروائي، المتلقي، النص) تتناغم أكثر وتقترب من بعضها، وهذا باعتبار أن الأول والثاني يشتركان في خلفية وبنية اجتماعية واحدة، وربما حتى في الأرصة الثقافية والفنية، لذا وعندما ينهل الروائي من تلك الخلفية الشعبية فإنه يدخل في تماس مباشر مع المتلقي خاصة عند نقاط لإحساسه بالجمال، لذلك كثر استخدام المثل في رواياته لارتباطها >> بالفضاء الإنساني والتعبير عن عقلية الشعب، وفكره وعاداته وتقاليده << (1)، وهذا ما أدى إلى إثراء السرد وتحديد هويته. (2) وتقنية التطعيم التراثي >> كانت على مستوى القيم، باستيعاب السياق السردى تلاحقات معرفية حملت معها بنية الزمن الذي أنتجها << (3).

¹ - فضيلة بو لجمر: هندسة الفضاء في رواية الأمير، مذكرة ماجستير (مخطوط)، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009 - 2010، ص: 200.

² - المرجع نفسه، ص: 201.

³ - جماعة من الباحثين: سلطان النص - دراسات -، جمع: عز الدين جلاوي، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2008، ص: 385.

إن استثمار الأمثال في روايات "عز الدين جلاوي" بم يأت عشوائيا، وإنما لغرض تبين حقيقته مختلف الأوضاع التي يمكن أن يعيشها الإنسان في هذه الحياة، وليكشف عن آماله وآلامه، لذلك حاولنا رصد بعض الأمثال التي عكست بيئة الروائي.

الرواية	رواية المثل في الرواية	المثل الشعبي	نوعه	الصفحة
الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال	العارم	- زرق العين، ما تسرح ما تخمس عليه	عامي	60
	عيوبة	1- بارد القلب يموت سمين عبد الله	فصيح	92
		2- أنا حشيشة طالبة معيشة.	عامي	94
		3- العين تدخل الرجل القبر والجمل القدر.	عامي	186
		4- الفم المحلول تدخله الغولة.	عامي	93
	لاله تركية	1- من يأمن الرجال كمن يأمن الماء في الغربال.	فصيح	121
		2- كي اروح الزين اخلي أمايرو	عامي	59
	خلاف التيفر	- أكل ذريته في بنه	عامي	61
	الشيخ عمار	- جوع كلبك يتبعك	فصيح	91
	صالح القائري	- من سبقك بليلة سبقك بحيلة	فصيح	108
	العربي الموستاش	- خيار القول ثبات العقول	عامي	125
	سي رايح	- الفم المغلوق لا يدخله الذبان، والفم المحلول تدخله الغولة والغول.	عامي	166
الرماد		- من زوج ابنته فلينس نومها	عامي	349

الذي غسل الماء		- ويا قاتل الروح أين تروح	عامي	149
رأس المحنة $0=1+1$	امحمد لممد	- أن الفأس قد وقعت في الرأس	فصيح	93
	منير	1- من عاند السماء أصابه العمى. 2- عبد الرحمن المجذوب: لا يعجب نوار الدفلى في الواد داير ظلايل ولا يغرك زين الطفل حتى تشوف لفاعيل.	فصيح عامي	111 111
	عبد الرحيم	- حتى ايزيد ونسميه بوزيد	عامي	147

ففي الجدول المدرج أعلاه، حاولنا إحصاء بعض الأمثال الشعبية التي وردت في الروايات المختارة للدراسة في بحثنا، وقد لاحظنا تنوعها اللغوي ما بين العامي والفصيح، كما لاحظنا أيضا أن توظيفها جاء موافقا لمقتضى حال الشخصيات الروائية، الأمر الذي أضفى على السرد نكهة خاصة، بالإضافة إلى أنها ذات حمولة معرفية وجمالية أضفت على النص تألقا وأكدت واقعيته.

ب/ فن السيرة:

وتستحوذ على الشق الأكبر، ومرد ذلك رغبة الراوي في بعث سيرته، على أن هذا لم يمنع استقصاء جوانب من سير شخصيات روائية أخرى يكون لكثير منه رابطة وثيقة بشخصيات حقيقية وواقعية، يسعى إلى كشف جوانب من تجربتها الحياتية مثل سيرة الوطن وكيفية ارتباط الماضي بالحاضر، أي: ماض يشكلها ومستقبل تسعى لتشكيله.

ولأن البشر والتاريخ والحضارات لا يعرفون من لا هوية له ولا مكان، بتعبير السيميائيين من لا علامات له قادرة على إنتاج مؤولها أو تعبيرها، علامات سليمة الأركان والمكونات لا علامات فاسدة بتعبير "بيرس" أو غير دالة بتعبير "بلو مفيلد"، حتى السماء لا تعرف من لا هوية له ولا مكان ولا مبدأ، وقد تتسى من ينحرف عن هويته، ولا شفاعة لأحد في ذلك ولو كان نبيا، فهذا

سيدنا "يونس" لما أبق والتقمه الحوت دعا هنالك فلما سمعته الملائكة >> قالوا: يا ربنا إنا نسمع صوتا ضعيفا بأرض غريبة؟ قال: ذاك عبيد يونس، عصاني فحبسته في بطن الحوت في البحر<<

فما يميز روايات الروائي عز الدين جلاوي" هو أنها تشبه إلى حد بعيد هذا النوع من الفنون النثرية من مثل رواية" حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، حيث تكشف "عن مستويات الحدث الروائي عن دوال تحليل على الذات الناصية، ليس كيقين مرتب العلاقة والأواصر بين ما حدث في الواقع وما يحدث في النص، ولكن كاحتمال قرائي يستنتج عبر قرائن نصية تتضمن إمكانية الإحالة على ذات الناص، ولعل ذلك ما تعنيه الرواية التي تتطعم في جزء منها بالسيرة الذاتية">> (1)، ونلاحظ ذلك في استخدامه لضمير المتكلم أو تلميحات الذات الأنا التي لا تغيب على القارئ، ويلمح بها الروائي عن نفسه في كل عبارة من عبارات النص مشاركا في مجريات الأحداث، وفي ذات الوقت يعلق على الأوضاع الاجتماعية والسياسية المزرية التي تزيد من توتر الشخصية البطلة ما يجعلها تصرح أكثر مما تلمح، صامدة دون خوف من الخطر الذي يهدد حياتها إيماناً منها أن: >> العمل الفني رؤية عظيمة للوصول إلى غرض التعبير عن فكر<< (2)

ومن بين المقاطع الموضحة لذلك:

>> كانت رائحة المطلوع تغازل الأنوف فتدغدغ البطون الجائعة، وكانت حمامة أما الموقد وقد غسيها الدخان من كل جانب تقلب قرص المطلوع الساخنة داخل الطاجن بصعوبة، حتى إذا احمرت كالشهد وضعتها جانبا، ودفعت غيرها إلى حضن الطاجن أيضا وأقبل الشيخ لكحل من سفح الجبل حيث كان يرعى شويهاته مع ولده، فجلس على مقعد صغير من خشب صغير دون أن ينبس بكلمة، وأسرعت زوجته تحمل إليه شطر مطلوعة وإناء طينيا ملأته لبنا من شكوة مخضت حليبها هذا الصباح، وتناهى إلى سمعه صوت يناديه، قالت زوجته عقيلة:

¹ - عبد الحفيظ بن جلوي: تيمة المراجعة ووجودية الذات في رواية الانكسار، دراسات في أدب محمد مفلح، دط، ص: 78.

² - الصادق النيهوم: الكلمة والصورة، نالة للطباعة والنشر، الأردن، ص: 104.

- أسمعت؟ صوت غير مألوف.

قالت حمامة، وأكملت عملها:

- هذا البهلي لخضر.

قالت الأم عقيلة:

- صدقت، إنه هو، نفعنا الله ببركته.

وأسرعت تلقاه، عادت به حيث زوجها الذي عجل يستقبله بإكبار وتقدير، قبله على رأسه وهو يقول:

- نفعنا الله ببركتك، اجلس لتأكل معنا.

جلس البهلي لخضر متجشئا كما العادة وهو يقول:

- الأرض عطشانة، دمننا يرويها، قلوبنا خرابانة غلنا يسقيها، حمامة حيرانة، للشرق نرميها، سيد القوم يحميها، سيد القول يحميها⁽¹⁾

يتداخل ضمن هذا المقطع صوت الروائي الذي يتماهى في صوت الشخصية للتعبير عن رؤاه (شخصية شاهدة على الأوضاع) معتمدا تقنية الوصف كتعبير عن الرغبة في التواصل مع الآخر موظفا مظاهر القدسي أساسا في توظيف الإيمان الخرافي بقيمة الاشخاص الذين لا يتمتعون بكامل عقولهم معتقدين بأن الحكمة تأتي من أفواه هؤلاء الذين قد يستشرفون المستقبل في بعض ما يقولونه، هذا التوظيف الشعبي العميق الآتي من أغوار الوجدان الشعبي للكشف عن حضور الخيالي في الواقعي في واقع يحضن طبقات تفكير متمازجة، وأنماط عيش لا انفصام فيها بين الطبيعي واللاطبيعي.

¹ عز الدين جلاوي: حوبة وحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 76-77.

وقد مزج الروائي في المقطع السابع تقنية الحوار اليت تسمح بالتخلص من جمود الأسلوب الأدبي بلغة تعلن قدرته في صنع بنية روائية متماسكة > عبر لغة سردية بسيطة بعيدة عن اللغة الشعرية التي باتت سائدة في التجربة الروائية العربية الجديدة وهي لغة ببساطتها تظل قادرة على إيصال مرادها<(1).

كما تجده يحاول كشف المستور باعتباره جزء من هذا الواقع بأفكاره ومواقفه وتصورات، وهذا ما دعا إلى الاعتراف بعلاقة القاص بعالم، وهذا ما يؤكد علاقة الاتصال بين الإنسان وبيئته من مثل ذلك قول السارد:

>باعت كل محاولات عمار شيخ الزاوية بالفشل، كاد يقلب كل صخرة وكل نبتة بحثا عن سلافة الرومية دون جدوى، منذ أن اختطفها عنده تحت ذريعة المرض وهو يراودها عن نفسها، مظهرها رغبته مرة في الزواج منها، كاشفا لها حبه وإعجابه مرارا، غير أن تحقيق الهدف بقي بعيد، حين كان يسمع عنها من بعيد كان يشتهيها للفراش، وكانت حكايات عبقريتها في ممارسة الجنس تصله من كل حذب وصوب، يضيف إليها خيال الناقلين الكثير من التوابل فتصير لها نكهة مغرية تسيل اللعاب، لكنه حين رآها غرق قلبه في بحر حبها، وأعذر السعيد القايد في كل ما فعل، لا يمكن أن ترى سلافة ولا تحبها، ولا يمكن أن تسمع كلامها ولا تعشقها، إنها تملك سحرا جبارا يمكن أن يجر خلفه الرواسي.

وها هو بحمقه يضيعها، كمن وجد ينبوع ماء في صحراء ثم غاض فجأة، ضيعها طمع خدامه وغباؤهم، وهل يكفي أنه طردهم من خدمته؟ وهل يكفي ما عاناه من حزن قاتل؟ وهل سيكتفم عن الأمر فيبحث عن سلافته سرا؟>(2)

نجد أن هذه الرواية تشكل سيرة ذاتية للمبدع ونوعا أدبيا سرديا، له خصائصه المميزة التي يجب على الكاتب أن يلتزم بها ، وهي تقوم أساسا على التحدي الشديد للحقيقة المعبرة عن الواقع متتبعة

¹ - عبد الله رضوان: البنى السردية، ص: 279.

² - عز الدين جلاوي: حوبة وحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 311-312.

في ذلك: السرد الكرونولوجي مقدما في شكل أفساط الأحداث ومحطات عبر مقاطع السرد ومشاهد الوصف لتشكل هذه الشخصية أو تلك الحقبة التاريخية بأسلوب جمالي، وحس نقدي تجلى في مجموع الأوصاف التي قدمها وفق مبدأ التدرج، وهو ينتهي عندما يجد المؤلف أنه أورد ما يكفي من تفاصيل الشيء الموصوف، ويتعلق الأمر "بالوصف المنظم بدقة، والذي يتبع في تسلسله منطقاً معيناً، وهو ذلك الوصف الذي يعرف بداية من القاعدة، ويمضي متدرجاً بدقة في صعود نحو القمة أو يبدأ من القمة ويأخذ في النزول بدقة أيضاً نحو القاعدة"⁽¹⁾، وهذا التدرج نابع عن قصدية الكاتب في رسم المشهد بتفاصيله الدقيقة "الرئيسية والثانوية، الداخلية والخارجية".

وعلى هذا الأساس نقول أن الروائي "عز الدين جلاوي" عمل على توظيف التراث بلمسة فيها شيء من التجديد، أي: استعان بفن السيرة مضيفاً إليه تعديلاته الخاصة به.

ج- الرواية البوليسية:

الرواية البوليسية فن نثري غربي النشأة يكمن في >> نسج خيوط رواية تدرج ضمن الرواية البوليسية وهي الوسائس الغربية التي تحطم الكثير من القوالب الجاهزة للحكي المدجن<<⁽²⁾

كما يعرفها "محمود قاسم" قائلاً: >> هي القصة التي تدور أحداثها في أجواء بالغة التعقيد والسرية... تحدث فيها جرائم قتل بشعة أو سرقة أو ما شابه ذلك، وأغلب هذه الجرائم غير كاملة لأن هناك شخص يسعى إلى كشفها وحل ألغازها المعقدة، وقد تتوالى الجرائم مما يستدعي الكشف عن الفاعل ويسعى الكاتب في أغلب الأحيان إلى وضع الشبهات حول شخصيات قريبة من الجريمة<<⁽³⁾

¹ - عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 37.

² - وهيبه مندا: تجربة متخصصة سردية، الوسائس الغربية، دراسات في أدب محمد مفلح، د ط، ص: 31.

³ - عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، (بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك على الرواية العربية)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص: 15، نقلاً عن محمود قاسم: رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1990، ص: 63.

انطلاقاً من هذا المفهوم الوجيز للرواية البوليسية يدرج " عز الدين جلاوجي " روايته الشبيهة أو القريبة من الرواية البوليسية " الرماد الذي غسل الماء " بغرابة تطفو على الشخصيات والإطار الزمكاني، حيث رصد عالماً واقعياً جزائرياً توخى فيه تسجيل تفاصيله الدقيقة منطلقاً من مكان بسيط وشخصيات عادية تحيل إلى جريمة قتل بشعة حدثت في قرى من القرى النائية بالجزائر زمن العشرية السوداء أينما كان القتل عشوائياً، هكذا صبغ الحدث وحاك الروائي نسج هذا العالم المحلي المؤث بتقنيات سردية ساعدته على ذلك (السرد، الوصف، الحوار والسارد).

ذلك انها تروي قضية تحقيق أمني لبحث عن القاتل الحقيقي وعن سر اختفاء الجثة التي عثر عليها "كريم السامعي" على طريق الغابة ليلاً، إلا أن حقيقة الحكي كانت تذهب إلى رصد محنة الحاضر المسدود الذي كانت تعيشه مدينة "عين الرماد" وتصور مدى البؤس الاجتماعي الذي يعيشه الشباب جراء انتحار كل أحلامهم في تحقيق غاياتهم في الحياة.

وهي تجربة ومغامرة جديدة للمتن الروائي الجزائري بالنظر إلى غرائبيتها وتقاطعاتها الرمزية غير أنها تتفق والرواية البوليسية في الشكل البنائي والأسلوبي المعتمد على الألغاز، غير أنه لا يمكننا تصنيفها ضمن الرواية البوليسية رغم التباين بينهما.

وعلى هذا الأساس، يمكننا القول أن "جلاوجي" حاول كتابة الرواية البوليسية لكنها بدت أكثر منطقية وواقعية وذلك يرجع لعامل >>التعارض والتناقض بين واقعنا اليومي المعيشي والسلوكي، وأدبنا الذي لا يزال يسلك الطريق الكلاسيكي القديم وأن حياتنا تتماشى وفكرنا واقف مكان << (1)

ولأن الروائي لم يسع إلى مجارة الرواية البوليسية بقدر ما كان من باب المتعة والتشويق شأنه في ذلك شأن الكثير من الكتاب لأن >> الأدب البوليسي هو أدب استهلاكي بالدرجة الأولى << (2).

¹ - المرجع السابق، ص: 117 - 118.

² - المرجع نفسه، ص: 129.

والأديب الحقيقي هو الذي يتسلى بهذا النوع الروائي الممزوج باللذة والمغامرة إضافة إلى القارئ الذي تستهويه هذا النوع من الكتابات باعتباره طرفاً أساسياً في الحكى.

مرسل ← رسالة ← مرسل إليه.

(الكاتب) (الخطاب الرواية / القصة) (المتلقي)

4- توظيف الأغنية البدوية والشعر الشعبي:

جاءت فكرة الاهتمام بالتراث الشعبي لما له أهمية تتمثل في الحفاظ على الهوية الحقيقية لكل أمة بعاداتها وتقاليدها، لذلك عمد أدباؤنا إلى توظيف التراث بشتى أنواعه، ومنه التراث الأدبي موضوع دراستنا هذه، وعلى هذا النحو >> نجد الأغنية الشعبية بأشكالها المختلفة وفي المناسبات المختلفة تحمل تراثاً أخلاقياً وتجربة صادقة، فهي ذات وظيفة تربوية تعليمية أيضاً إلى جانب وظيفتها الامتاعية<< (1)، >> والأغنية الشعبية كغيرها من أغاني شعوب العالم تعكس وبصدق خصائص المجتمع الجزائري، وتعبر عن روحه ومختلف سماته ومزايه في بيئته المختلفة، لذا فهي تكتسب غناها وتحددها من غنى هذا المجتمع وخصوصته الثقافية التي تمتح منها<< (2)

>> هذا الانتماء إلى الماضي يمثل ذاكرتنا الثقافية ذاكرة الوعي واللاوعي ومن هنا وقوعه تحت نفوذ آليات التذكر والتخيل، آليات التفكير بالرموز والنماذج والقيم وكل مكونات الخيال الاجتماعي<< (3)

وارتباط التراث بالماضي الذي ينبغي استعادته أو التخلي عنه، إنما هو جزء من بنية الحاضر والمستقبل معاً، إنه زمن من أزمنتنا التي لا تتفك تحضر فينا بشكل أو بآخر، يقول على

¹ - حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، ص: 48.

² - جوادي هنية: المرجعية في روايات واسيني، ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، أنموذجاً، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، تخصص أدب جزائري، جامعة بسكرة، الإشراف: مفقودة صالح، 2006-2007، ص: 150.

³ - محمد غابد الجابري: التراث والحداثة - دراسة ومناقشات - مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص:

حرب: >إن التراث ليس هو القديم الذي مضى أو الماضي الذي تقادم، إنما هو شيء لا ينفك يحضر ويؤثر فينا لأنه جزء من كينونتنا الرمزية ومقوم من مقومات هويتنا الثقافية بل هو يؤثر في جسدنا ذاته لأنه يجسد رؤية الجسد وطريقة التعامل مع الرغبة والهوى، من هنا لا مكان للانفصال عنه بصورة جذرية>> (1)

ولأن الأغنية الشعبية شكل من أشكال التراث الشعبي القديم تجلت مظاهرها بكثرة بين ثنايا الأعمال الروائية، لما تحمله من أفكار ورؤى ظلت راسخة في ذاكرة الزمن، لذلك اهتم بها واعتبر >الالتزام بأصالة الفن الشعبي يستدعي دراسة موضوع الأغاني والحركات المصاحبة>> (2)

والأغنية >نمط من أنماط التعبير الشعبي يؤدي وظيفة خاصة في حياة الشعب>> (3). ولذلك وظفت الأغنية لتنتقل معاناة وواقع أليم.. ويمكن أن نقسم الأغنية الشعبية إلى ثلاثة أنواع بحسب الوظيفة التي تؤديها:

1- أغاني المناسبات الاجتماعية.

2- أغاني العمل.

3- الموال.

ومن مميزات المرونة والقدرة على التعبير، وقرب مضمونها من وجدان الجماهير.

ولارتباطها بحياة الإنسان قديما ينفث عبر نغماتها الهموم والمآسي تارة، والأفراح والسعادة تارة أخرى، فإن توظيفها يحقق غايتين الأولى تتعلق "بالأغنية تخدم مضمون النص، وتساعد على

¹ علي حرب: الفكر والحدث (حوارات ومحاور)، دار الكنوز، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص: 30-31.

² طلعة فؤاد: فنون الضمة والفنون الشعبية المسرحية، مكتبة مصر، القاهرة، 1984، ص: 13.

³ أبو العلاء عصام الدين حسن: مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1989، ص: 28.

كشفه وكشف طبيعة شخصياته كون الأغنية تمثيلا صدقا لشريحة كبرى من شرائح المجتمع⁽¹⁾، أما الغاية الثانية فهي فنية جمالية مرتبطة بالأسلوب.

حفل النص الروائي الجلاوي بالكثير من المقاطع الغنائية الشعرية التي ترسم خارطة لعذابات شخصيته، في متاهات السنين، معبأة بمرارة الواقع الأليم ومنها قصيدة "محمد بن قيطون" في "حيزية" على لسان "العربي المستاش" مظهرا عبقريته في العزف على القصبة، مغنيا هذه الأغنية المفعمة بالحب لحبيبتة "حمامة" التي غدر بها الموت واختطفها منه.

عزوني يا املاح، في رايس لبنات، سكنت تحت اللحود،

ناري مقديا

حسراه على اقبيل، كنا في تاويل، كنوار لعطيل،

شاو النّقصيا

ما شفنا من دلال، كضي الخيال، راحت جدي الغزال،

يا لجهد اعليا

خدها ورد الصباح، واقرنفل وضّاح، الدم عليه ساح،

وقت الضحويا

والفم امثيل عاج، والمضحك لعاج، ريقك سي النعاج،

عسل الشهايا

شوف الرقبة اخيار، من طلعت جمار، جعبة بلار

والعواقد ذهيبا

صدرك مثل الرخام، فيه اثنين اتوام، من تفاح السقام،

مسوه إديا

¹ - إبراهيم السعافين: جمال الغيطاني والتراث، إعداد مأمون عبد القادر الصمادي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1992، ص: 204-

في ذا الليلة أوفات، عادت ف الممات، كحل الرّمقات،

ودعت دار الدنا

لضيت اختي للصدري، ماتت في حجري، دمعة في بصري،

على خدودي جريًا

يا حفار القبور، ساس ريم البور، ما طيحش الصخور،

على حيزيا⁽¹⁾

هذا النص مليء بالحزن والأسى لفقدان "العربي المستاش" حب حياته وشريكة دربه، هذا الشعر الشعبي الحامل لبعدين: جمالي ودلالي بما يحمله من إشارات توحى بما هو سائد بلغة مكثفة لغة البوح النفسي تسهم في >>استراتيجية كشف الحقيقة وفضح ما حولها من زيف من أجل الحصول على المعرفة، تلبي حاجتنا الملحة إلى أدب انتقادي...<< ⁽²⁾ أما الكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة، إذ الأصل في الكلمات في نشأتها الأولى أنها كانت تدل على صور حسية، ثم صارت مجردة من المحسنات<< ⁽³⁾

وفي مقطع آخر مؤجج بالحب يقول السارد على لسان "حمامة" زوجة "العربي المستاش" وما كان يردده على مسامعها مصحوبا بعزفه على الناي.

عندي حمامة ترن في برج عالي

حرقنت قلبي وشغلت لي بالي

صوتها لحن مشكل لالي يا لالي

مشيتها حجلة تنير دلالي

وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالي

¹ عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 206 - 207.

² حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 155.

³ محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص: 357.

عينها سودة مذبالة غيّرت أحوالي

وسنها جوهر مرتب يلمع ولالي⁽¹⁾

وفي ذات السياق يردد "العربي المستاش" قصيدته في حبه للرومية "سوزان"

يا ناس خافوا ربي لا تلوموني

في حبي للرومية واعذروني

هذي حورية هبطت من الجنة؟

ولا من الملائكة فهموني؟

الوجه مدور كالشمس الضواية

دافي واحنين نارو كواية

قلبي عشقها ما تسيئوا بها الظنّه

ما تقولوا عليها شيطان غوايه

عينها يا خوتي جواهر تلمع

خضوره قدامهم قلبي يركع

واشعرها عمار سبول فيه البتة

وقدها قد غزال ف الصحرا يرتع

خدها كالتفاح أحمر مورد

في فمي كلعسل مشهد

وصورتها موسيقى صافية الغنه

¹ - عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص 121.

وأنفاسها نسمة تتعش وتجدد⁽¹⁾

نلاحظ مما ذكر سابقا أن الأغنية الشعبية اليدوية المختصة بالحب منذ القدم، أي: أن الإنسان حساس بطبعه، يعجب بالجمال والله جميل يحب الجمال، فكيف للإنسان البسيط أن لا يحب ويحب ويعجب؟

هذا الإعجاب يساهم في إجادة قريحة هذا الإنسان الشاعر وهو ما حدث مع "العربي المستاش"، أما هذه النصوص فتضيف جمالية وتعطي المعنى دعما، مما يستجيب لمعطيات الكتابة الفنية، وتجيب عن تساؤلاتها، فهي تسهم في توضيح بعض الجوانب الخفية في النص، لكن هذا لم يمنع من ورود الشعر الشعبي الفصيح لشعب ثوري دافع بالنفس والنفيس من أجل وطنه، وهذه القصيدة من بين ما كان يردد من أجل إثارة الحماسة في نفوس المناضلين، وكذا للترحيب بالقادة المناضلين السياسيين الجزائريين:

فداء الجزائر روعي ومالي	ألا في سبيل الحرية
فليحي (حزب الاستقلال)	و(نجم شمال إفريقية)
ولتحي الجزائر مثل الهلال	ولتحي فيها العربية
سلاما سرما أرض الجدود	سلاما مهد معالينا
فأنت في الكون دار الخلود	غرامك صار لنا دينا
فأنا حولك مثل الجنود	لسان هواك يناجينا
سرى بالروح دم الفاتحين	فأذكى فيها معاني الفدا
نخوض المون مع الخائضين	ولا نرتد ولو بالردى
ونعلي الصرخة في الصارخين	ننادي: للعزة والسودا
فلسنا نرض الإمتزاجا	ولسنا نرضى التجنيسا

¹ - المصدر السابق، ص: 64.

ولسنا نرضى الإندماجا ولا نرتد: فرنسيسا!
رضينا بالإسلام تاجا كفى الجهال تدنيسا !⁽¹⁾
وما ورد في ذات السياق (الشعر الشعبي العامي) على لسان "العربي المستأش" الذي يلوم الأحزاب على هذا الانقسام والتشرذم قائلا:

يا خاوتي هذا الفرقة علاه؟ جماعات وأحزاب تتناحر
وهذا التشرذم حتى لو قتاه؟ يخرب حب لقلوب ويدمر
يهدم السور اللي ببنياه يذبح الحب اللي بيناوا فجر
يخي ترابنا بدمنا رويناه ودمنا واحد أحمر وخائر
من أميرنا رباني ما أقواه حتى للمقراني أصبح وأكبر
يخي لسانات القرآن حملناه به نفاخر ونجاهر ونعمر
وذيمنا من رب العالي تلقيناه هداية وحكمة والنور الباهر
بالاتحاد نلم اللي أسسناه بجهة وحدة نعتزو بها⁽²⁾

ومن خلال ما سبق، يمكننا القول، أن الشعر الشعبي بنوعيه (الفصح والعامي) والأغنية الشعبية حظيا بمكانة كبيرة في روايات "عز الدين جلاوجي" وهو دليل على الزخم الهائل من المعالم التراثية التي تخلق في سماء المعاني أطيافا تبرز هوية وأصالة الشعب الجزائري أي: إحياء التراث والحفاظ عليه للأجيال القادمة.

¹ - المصدر السابق، ص 46.

² - المصدر نفسه، ص: 36.

ومن بين الوظائف التي أدتها الأغنية الشعبية والشعر الشعبي في الرواية الكشف عن مكتوبات النفس البشرية، وعواطف الشخصيات وأحاسيسهم التي اختلفت بين الحزن والفرح، وهي تحمل في طياتها تجسيدا صادقا لمعاناة الفرد والجماعة.

امتزج استثمار التراث الأدبي في روايات "عز الدين جلاوي" بين الشعر والنثر، ما منح دلالات عميقة استفادت من أشكالها في تحقيق نوع التجريب الفني اقترن بقضايا تجسد أزمة الإنسان العربي المعاصر التي اتخذت أشكالا من القهر والاستيلاء والاعتداء محاولة تجسيد حلم الإنسان العربي بالحرية التي طالما ينشدها مبقيا على اللفظ العامي حتى يحافظ على دلالتها وطاقتها والتعبيرية واللغة الخاصة بها، لأن الأغنية الشعبية والشعر الشعبي مرتبطان ارتباطا وثيقا بالذاكرة الجمعية الشعبية، فالروائي له دراية بالزخم المعرفي الذي تحمله (الأغنية والشعر الشعبيين وبمدى التأثير الذي تحدثه في الملتقى، إضافة إلى أن إدراجها كان منسجما متوافقا مع الرواية يجعل القارئ يعيش الموقف بكل تفاصيله.

وجمال التراث الأدبي يمكن في دلالاته الرمزية التي تحمل معان وحقائق يفسرها كل حسب خياله وهذه قوة الإبداع الجلاوي في تحميل النص >>القوة الثالثة للأدب قوته السيميائية بصفة خاصة، هي أن نلعب بالعلامات بدل أن نهدها<< (1)

¹ - فانسان جوق: رولان بارت والأدب، تر: محمد سويدي، إفريقيا الشرق، 1994، ص: 104، مقلا عن عبد الحفيظ جلولي: الهامش والصدى، قراءة في تجربة محمد مفلح الرواية، دار المعرفة، د ط، باب الوادي، الجزائر، 2008، ص: 90.

أهم نتائج الباب الأول:

احتلت الرواية الجزائرية مكانة هامة بفضل التطور الهائل الذي أصبح يمثل ركيزة مهمة وحقلا خصبا لتطبيق نظريات السرد، ولأن الأدب الجزائري أضفى مراً عاكسة للواقع. احتل مكان الصدارة في حياتنا اليومية، وأصبح يشغل اهتمام كل من الكاتب والقارئ والناقد جميعاً على حد سواء.

وبعد محاولة استنطاقنا لمدونات الروائي "عز الدين جلاوي" التي لا تكاد تفصح عن محتواها الكلي، بل تختزن دلالات ورموز تبقى مفتوحة وقابلة لتأويلات أخرى تثير زوايا متعددة، تتلون مع القارئ الواحد، أمكننا الخروج ببعض النتائج التي تتعلق بتوظيف التراث وأبعاده الجمالية التي أسهمت في تشييد الفضاء الدلالي للنص الروائي ويمكن حصرها فيما يلي:

- 1- يعتبر التراث من روافد الثقافة الشعبية، ومقاومة من مقاومات الذات العربية، ووسيلة للحفاظ على الهوية العربية التي اهتم بها الروائي واستثمرها في رواياته وتجسدت في التراث الشعبي، الديني، الأسطوري، التاريخي والأدبي.
- 2- تنافس الأديب للتراث رغبة منه في إنتاج تجارب فنية متميزة تتسم بالوسم العجائبي الذي يسعى إلى خلق معادل موضوعي لحقيقية الواقعية لكن ببعد استعاري مطمحة مغامرة تستوعب رؤاه وأفكاره، وهنا تكمن فعالية التجريب الجمالية.
- 3- توظيف الموروث في الرواية الجزائرية جسر تواصل بين الماضي والحاضر مع إضفاء روح القداسة على الماضي الجميل يهدف إلى تأصيل الرواية.
- 4- تعتبر الاستعانة بالتراث الشعبي مسلك هام في تشكيل معالم النص الأدبي، لم يكن وليد العبث الفكري وإنما حاجة ومثال وملاذ للتعبير عن جراح الذات والجماعة، جعل روايات "عز الدين جلاوي" تفرض نفسها بشكل قوي نحى مستوى العالمية.

- 5- يتركز المشروع الروائي عند "جلاوجي" على الواقعية، وخصوصا في توظيف أحداث التاريخ ولكن ليست الواقعية الجافة، بل نلمس فيها الجانب التخيلي الذي يضيف على العمل لمسة جمالية خاصة توحى بأيدولوجية الروائي ونظرته الخاصة بما عاشته الجزائر.
- 6- يعتبر التراث الديني مصدرا ساخيا من المصادر التي تدعم النص الأدبي ومادة غنية يشتغل عليها معظم الأدباء (النص القرآني وقصصه، السيرة النبوية، توظيف بعض الشخصيات الإسلامية).
- 7- تمكن الكاتب من الاستفادة من جوانب الأدب (شعرا ونثرا) مما توفر عليه من طاقات رمزية وشحنات بلاغية، أضفى مساحة جمالية على الخطاب الروائي للناس من خلال تنوع وتشعب مواضيعها التي تضمنتها حسب مجالات الحياة العامة للناس.

الباب الثاني:

توظيف التراث وأبعاده السيميائية

الباب الثاني:

توظيف التراث وأبعاده السيميائية

الفصل الأول:

سيمياء الشخصية التراثية

سيمياء الشخصية التراثية

الفصل الأول:

1- مدلول الشخصية.

2- سيميائية الشخصية.

3- مرجعية الشخصيات في الرواية.

13- الشخصيات ذات المرجعية الثقافية.

23- الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية.

33- الشخصيات ذات المرجعية التاريخية.

43- الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية.

4- الشخصية / الضمير.

1- مدلول الشخصية:

تعتبر الشخصية من أصعب المقولات التي بحثت فيها نظرية الأدب من خلال تفكيك السرود وتركيبها وتحليلها وتأويلها مستعينة بنظريات نقدية حديثة ومعاصرة كالبنوية والأسلوبية واللسانية وكذا السيميائية... لتقديم الشخصية باعتبار مقولة لسانية وعلامة سيميائية ضمن الرواية/القصة.

ولأن الشخصية عنصر فعال من عناصر الفن الروائي، فلا يمكن تصور رواية بدونها مما يؤهلها لأن تحتل المكانة الأولى التي توجه الحدث وتحرك بنيته فهي محور الأعمال مثلما يرى "هنري جيمس" الذي يقول: >> ما الشخصية إن لم تكن محور الأعمال؟ وما العمل إن لم يكن تصوير الشخصية؟ وما اللوحة أو الرواية إن لم تكن وصف طباع الشخصية >> (1) بل هي >> موضوع القضية السردية >> (2) وعلى أساسها تبني الأحداث.

وضرورة البحث عن الشخصية الروائية ضمن البناء الروائي لا يأتي من أن الشخصية هي مجرد عنصر من هذا البناء فحسب، بل تتأتي أيضا من قيمتها في التعبير الجمالي في علاقتها بالفضاء الخارجي (الواقع) أو الفضاء الداخلي (النفسي) من خلال رؤى وأفكار يتخفى وراءها القاص أو يقوم بتحريك الأحداث من منظور الفاعل المهيمن أو هو البطل ذاته ممررا رسالة عبرها إلى القارئ.

وهكذا تتنوع وتتنقل (الشخصية) بين الخيالي والواقعي من خلال جملة الخصائص التي يلبسها القاص لشخصياته وبهذا يبني الخطاب الروائي شخصياته بطريقة مميزة، حيث يجعلها تنبض بالحياة بمختلف مظاهرها.

¹ - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 2000، ص: 96، نقلا عن "هنري جيمس" في مقاله فن القصة عام 1982.

² - تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005، ص: 73.

فكان لدراسة الرواية بجوانبها المختلفة، والتوقف عند جمالياتها يقتضي من الباحث الأخذ بمبدأ توزيع الاهتمام على كل العناصر التي تقوم عليها، ولا شك أن مسار الشخصية على المستوى النفسي والاجتماعي والمادي يساعد جوانب كثيرة من الرواية على التطور والتبلور والانتشار، نظراً إلى الحيز المركزي الذي تشغله ضمن مكونات الخطاب السردى، فهي تقاطع بين جميع الأجناس السردية، وعامل تمييزي يفرقها عن أجناس أدبية أخرى.

ويتبع صيرورة الفن القصصي نجد أن الشخصية في الرواية التقليدية اعتبرت ثانوية مقارنة بباقي عناصر العمل التخيلي، فهي خاضعة خضوعاً ما للحدث، وقد استمر هذا التصور عند المنظرين الكلاسيكيين الذين يرون الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث.⁽¹⁾

لكن في القرن التاسع عشر تبوأَت الشخصية منزلة رفيعة، ف>> كانت في الرواية التقليدية هي كل شيء بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضطرم من أجل كل ذلك نلقى كثيراً من الروائيين يركزون عبقريتهم وذكاءهم على رسم ملامح الشخصية>>⁽²⁾

ويبدو أن هذا الاهتمام المبالغ فيه برسم ملامح الشخصية، ويعود سببه حسب >>آلان روب غرييه" إلى ارتفاع قيمة الفرد في تلك الفترة ورغبته في السيادة، هذا ما دفعهم إلى جعل الشخصية تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية فأصبحت كل العناصر توظف لإظهار الشخصية ومنحها الحد الأدنى من البروز>>⁽³⁾

لذا >>تعامل الشخصية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها وملابسها، وسخنتها وسنّها، وأهواؤها، هواجسها وآلامها، وسعادتها، وسعادتها وشقاوتها>>⁽⁴⁾

¹ - ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص: 208.

² - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 76.

³ - ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص: 76.

⁴ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 76.

ولكن مع مطلع القرن العشرين، بدأت تتغير الرؤية، فحاول الروائيون والنقاد من سلطتها في الأعمال الروائية لذا >>بدأت الشخصية بمفهومها الكلاسيكي، تمحي تدريجيا>> (1)

لأن >>ذلك العصر المتوهج، لم يعد قائما، إن الروائيين الجدد... بدأوا يهوون الصروح الجميلة التي كانت الشخصية الروائية تترع فيها>> (2)، فمنهم من يجعلها إنسانا حيا من الواقع، ومنهم من يشيئها، ومنهم من يتكرر لها تماما مثل "شلوفسكي" وهناك من يقف موقفا وسطا منها.

ومهما قيل أو يقال عن الشخصية وقيمتها في العمل الروائي، فإنها تشكل >>بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها، فالرواية هي أكثر الأجناس الأدبية ارتباطا بالشخصية>> (3)

وإن تعددت الدراسات وتنوعت البحوث النظرية والتطبيقية في دراسة الشخصية الروائية فعاليتها وبنيتها، فإن أهم ما كتب في هذا المجال البحوث التي أنجزها كل من "غريماس، فلاديمير بروب، فيليب هامون". هذا الأخير يرى أن: >>مقولة الشخصية ظلت، وبشكل مفارق، إحدى المقولات الأشد غموضا في الإنشائية>> (4)

هذا ما يجعل البحث عن قيمتها الجمالية وأبعادها الدلالية تقوم على تتبع السمات الدالة عليها في النص، ولأن دراسة الشخصية >>من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة (عالم النص) عبر مستويين: الأول فني جمالي يعطي (القص) قيمته الفكرية الجمالية... والثاني فكري معرفي (على اعتبار أن الشخصية) نافذة للإطالة على البنى المتجاوزة في القطاع الإنساني الاجتماعي>> (5)

¹ - السعيد بوطاجين: الاشتغال العملي، دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوكة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص: 14.

² - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 80.

³ - صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص: 109.

⁴ - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص: 17.

⁵ - صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، ص: 102 - 103.

فقد أسهمت الجهود النقدية في بلورة تقسيمات الشخصية حسب أنواعها وتصنيفاتها، وتقاطعاتها مركزة على مبادئ نظرية وأسس منهجية محددة، وذلك من خلال إقامة معايير تصنيفية للشخصية، تستهدف تنظيم تنوعاتها المدهشة والتحكم في تشعباتها الكثيرة.

وقد عرفت الشخصية تقسيمات عديدة، اختلفت باختلاف المعايير المعتمدة في تصنيفها وهي معايير لا يخرج مضمونها في مجمله عن طريقة بناء الشخصية داخل العمل السردى ومن بين أهم التقسيمات:

تصنيف الناقدة الإنجليزية (E.M.FARSTTER) في كتابه "مظاهر الرواية الجديدة" (Aspect the novel) الذي صنف الشخصيات حسب درجة تعقيدها ووضوحها داخل النص إلى:

شخصية مدورة (Ronds) ف> هي تلك الشخصية المركبة المعقدة، هي التي لا تستقر على حال، ولا تصطبى لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، متبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن<< (1)

بينما الشخصية المسطحة (Plats) >تمضي على حال واحد لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعاملة<< (2)

من خلال هذين المفهومين: يمكن القول أن هذه الشخصية تتصف بالنمو، وهذا يدعو إلى استبدال مصطلح الشخصية المدورة بالشخصية النامية، إضافة إلى هذا نجد خاصية التطرف، فهي ميزة تعرف بها الشخصية، يمكن إدراجها ضمن تسمية الشخصية المتطورة كما تملك قدرة المفاجأة بطريقة مقنعة لأنها تستقر على حال واحد.

بينما الشخصية المسطحة تتصف بالجماد والثبات، وهي شخصيات تولد بسلوك واحد وأحاسيس واحدة وبفكر واحد، وتعد مكملة للحدث وغيرها فاعلة فيه.

¹ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 88 - 89.

² - المرجع نفسه، ص: 89.

كما نعثر على طائفة أخرى تصنف الشخصيات على أساس ثباتها وتغيرها داخل العمل الروائي، فقسمها إلى شخصيات نامية (Dynamique)، وأخرى ثابتة (Statique).

فالأولى تمتاز بالتغير الدائم، كما تكون ذات قابلية التأثير، في حين الثانية تمتاز بالسكون وعدم التأثير.

وهناك تقسيم آخر يعتمد معيار الانتماء أو عدم الانتماء وتبعاً لهذا المبدأ نستطيع تقسيم الشخصيات إلى المنتمية واللامنتمية.

أ- الشخصيات المنتمية:

هي التي تحمل فكراً أو عقيدة أو أيديولوجية والشخصيات المنتمية كثيرة نذكر منها: الشخصية الإقطاعية وهي التي تحمل الفكر الاستبدادي والاستعبادي، الشخصية الثورية التي تتادي بالتخلص من القيود والثورة على الظلم والجوع، وكذلك الشخصية الأيديولوجية التي تحمل أفكاراً رأسمالية.

ب- الشخصية اللامنتمية:

فهي تلك النماذج الروائية التي تتبنى رؤية أيديولوجية، وهما الوحيد منصب على التعبير عن ذاتها، ومن هاته النماذج الشخصية الرمزية والشخصية الهاشمية، وتتسم بعدم إظهار نواياها، ولا تؤدي خدمة أو منفعة للمجتمع.

لكن ما نلاحظه على التصنيفات السابقة أنها مرادفة لبعضها البعض ونحن نؤدي في ذلك ما ذهب إليه "عبد المالك مرتاض" فيما يخص مصطلح "فوستر" الشخصية المدورة (Ronds)، الذي هو نفسه الشخصية النامية (Dynamique) والإيجابية (Positive)، أما الشخصية المسطحة (Plats) هي نفسها الشخصية الثابتة (Statique) والسلبية (Négative).

أما "فلاديمير بروب V.propp" فقد ركز في كتابه "مورفولوجيا القصة" على الأفعال التي تقوم بها الشخصية في الحكاية، وقلل من أهمية الشخصية، أما العناصر الثابتة فهي ما تقوم به

الشخصية من دور ⁽¹⁾، وقد استطاع تحديد >>... الوظائف التي تتكرر في كل الحكايات بإحدى وثلاثين وظيفة، أهمها: الابتعاد، المنع، الخرق، الاستنطاق، الخديعة، التواطؤ، الفشل... إلخ.

واستخراج منها شخصيات هي: البطل، المعتدي، المانح، المساعد، الأميرة وأبوها الأمر، البطل المزور... << (2)

>>أما "تزفيتان تودوروف" (Tzveton Todorov)، فإنه يفرغ الشخصية من كل محتوى دلالي، ويعتبر أن وظيفتها نحوية في معرض حديثه عن العبارة السردية، ويطابق بينها وبين الفاعل بوصفه رتبة نحوية << (3)

وعلى غرار "بروب"، يقترح "غريماس" (Greimas) تصنيف الشخصيات وفق تصرفاتها الهادفة إلى تحقيق مشروع سردي، أي أن اهتماماته تنصب على ما تفعله الشخصيات، لا ما توصف به، وهو ما أطلق عليه النموذج العاملي. (4)

وهو نظام غير متحرك يبني على >>... ثلاثة أزواج من العوامل هي: المؤتى / المؤتى إليه، والفاعل / الموضوع، والمساعد / المعارض، وتنظم بين هذه العوامل جميعا علاقات... << (5)

أما "رولان بارت" (Roland Barthes) فتبنيه الاتجاه البنيوي، يعتمد بأن >>الشخصيات في الأساس كائنات ورقية << (6)، بمعنى أنها حبيسة صياغة تخيلية، ولا وجود لها خارج مملكة اللغة.

¹ - ينظر: فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسميرة عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ص 38.

² - أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د ط، 1987، ص: 31.

³ - تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، د ط، 1990، ص: 67.

⁴ - ينظر محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردى، نظرية غريماس - الدار العربية للكتاب، سلسلة مسائلات، تونس، د ط، 1993، ص: 38-56.

⁵ - المرجع نفسه، ص: 40.

⁶ - رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذ عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سورية، ط 1، 1993، ص: 72.

وعلى هذا يتحدد مفهوم الشخصية حسب "فيليب هامون" بأنه >ليس مفهوما أدبيا محضاً، وإنما هو مرتبط أساساً بالوظيفة التي تقوم بها الشخصية داخل النص.< (1)

بناءً على ما سبق، نجد أن الشخصية بقيت توقع حضورها بامتياز في كل الأجناس السردية، وتفرض على الاتجاهات النقدية التي جاءت بعد البنيوية، مناقشتها وتحليلها، بمناهج شتى وطرائق عدة، في سعي دؤوب لسير أغوارها.

هذه الشخصية التي يتحدد بناءها من خلال مسار الأحداث فتبين دورها من خلال التقنن في وصف حركتها وثباتها، إيجابياتها وسلبياتها، كما تتغلغل في دواخلها محللاً ومبرزاً أفعالها الموحية بدلالات تثير فضول القارئ الذي يسعى إلى كشف خباياها التي ترسم بعلاقاتها عالماً تخيلياً قد يكون انعكاساً لعالم الواقع لتثبت وجودها في العمل السردية.

ولم تبق الشخصية في الرواية الحديثة تلك الشخصية النمطية التي عرفها، بل اختلف تشكيل الشخصية وبنائها، حتى لتبدو صورة باهتة لا تميزها خصائص جسمانية بل هي الشخصية مثلما تقول "نبيلة إبراهيم" تظهر للقارئ من خلال أفعالها وحركتها في المكان، من خلال علاقاتها بغيرها عن طريق الحوار الذي يفتح آفاقاً للقارئ لملاستها والتعرف عليها فهي >كائن متكون تكوناً كاملاً وليست مشاركا..< تصنع الأحداث وتتفاعل معها< (2) فاعتبرت >بياضاً دلالياً< (3)، يقوم على >نسق من المعادلات المبرمجة في أفق ضمان مقروئية النص< (4)، هذا القارئ الذي يتعرف على الشخصيات من خلال السارد، ليجيء الخطاب السردية شكلاً دالاً عن ناتج تركيبي متكون من مجموعة علاقات التناسق أو التناظر الذي يسهم في توصيل الرسالة إلى المرسل إليه/ القارئ، هذا الأخير الذي يسهم مساهمة فعالة من خلال مشاركته في إنتاج الدلالة، وهو ما تؤكد "جوليا كريستيفا" (Julia.Kristéva)، حيث تدافع عن مفهوم الإنتاجية، والتي تحددها على النحو التالي:

¹ - لطفي السيد محمد: أوراق عبد الله العروي، القوى السردية الفاعلة - كتابات معاصرة، عدد 43، ص: 72.

² - عمر صبحي محمد جابر: البنية والدلالة في روايات فهد اسماعيل، ص: 127.

³ - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 80.

⁴ - محمد عزام: النقد والدلالة - نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سورية، د ط، ص: 68.

>>إن النص يشتغل على اللغة، يقوم بتكسيروها وهدمها كلغة تعبيرية، وذلك عن طريق المتكلم الذي لم يعد مستقلا عن الموضوع، وإنما صار يسكن من طرف الدال<< (1)

وعلى هذا أسقطت السيميائية دعاوى جعل الشخصية الروائية معادلا موضوعيا للتاريخية، كما أبطلت أسطورة فصل الشخصيات عن الواقع، وفصمها عن القيم الاجتماعية.

2- سيميائية الشخصية:

لذلك اهتم السيميائيون بالشخصية كأحد البنيات المكونة للخطاب السردي، فاعتبروها >>نسقا من المعادلات المترجمة في أفق ضمان مقروئية النص<< (2) أي أن الذات المستهلكة للنص تسهم في بنائه؛ أما المنتجة له فهي التي تخلقها، فتجعلها ترتدي ألبسة، وتنفض بالحياة، وبهذه الطريقة يمنحها كيانا جديدا، وحرية على مستوى الوجود والدلالة، فتكون نقطة حبر تتسكب بعذوبة على ورق وردي، وأخضر، وأبيض، وأصفر، وأزرق، وتتشكل بعد ذلك ضمن النص<< (3)

ومع ظهور الدراسات الشكلانية والبنوية بدأ الاهتمام بالأعمال والأفعال التي تنهض بها الشخصية داخل النص من خلال مفهوم الوظيفة، ما أدى إلى ظهور مصطلحات متصلة بعنصر الشخصية مثل: الفاعل، العامل، المورفيم، البطل، الممثل... وكذا علاقات الشخصيات، دال الشخصية ثم مدلولها.

وسنوجه الدراسة في هذا الفصل إلى سمات الشخصيات في روايات "عز الدين جلاوي" باعتبارها علامات مميزة ومعطيات مصرح بها أو ملمح إليها غالبا وقد ترد ضمنية غير مباشرة، كما أنها تعد المعالم الأولى لاستجلاء صورة أي شخصية لأنها ترد على مستوى البنية السطحية،

¹ - أنوار المرتجي: سيميائية النص الأدبي، ص: 54.

² - Philippe Hommon : pour un statue sémiotique du personnage. Un poétique du récit seuil, 1979,P : 125.

³ - شريط أحمد شريط: سيميائية الشخصية الروائية، تطبيق على آراء فيليب هامون (Philippe Hommon) على شخصيات رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، النص الأدبي سيميائوه، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة 15-17 ماي، 1995، ص: 179.

وتتسم بطابع متغير استبدالي يراعي الدور الذي أوكلت له الشخصية في بعدها الاستراتيجي المنوط بها.

3- مرجعية الشخصيات في الرواية:

تناول "فيليب هامون" في كتابه "سيمولوجية الشخصيات الروائية" الشخصية كدال تتخذ عدة أسماء تميزها مع صفات تشخص هويتها، وتبرز الوظيفة التي تؤديها بمعطيات سياسية، ثقافية، اجتماعية، وإنسانية، وقدم ثلاثة أصناف للشخصية: شخصيات مرجعية، شخصيات إشارية، وشخصيات استذكارية، وهو في تصنيفه هذا يجعل الشخصيات المرجعية أولى الأنواع لما لها من أهمية، وتواجد على مستوى الروايات المدروسة، ويقصد بها الشخصيات ذات المرجع التاريخي كـ"نابليون"، والاجتماعي كـ"العامل، الفارس، المحتال"، وشخصيات أسطورية كـ"أوديب وفينوس" أما الشخصيات المجازية فهي التي ترمز مثلاً للحب والكراهية.

وهذه الشخصيات يدل عليها اسمها، تحيل إلى عالم مألوف عند القارئ تفرضه عليه ثقافته وتاريخه وترد بناء على اختيار الكاتب لها¹ فهو الذي ينتقي ملامحها وسماتها، ويحددها موضعاً معيناً من عالم المغامرة ويربطها بجملة من العلاقات⁽¹⁾

وترى "يمنى العيد" أن المرجع هو كل ما يشير إليه الكاتب وله حضور بشكل أو بآخر في النص، ونتناوله من خلال علاقته بالشخصية من حيث هي تنتمي إلى تاريخ، أو بيئة اجتماعية، أو ثقافية معينة، وقراءتها، مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة.

وستكون دراستنا للشخصية في الخطاب الروائي عند "عز الدين جلاوي" مبنية على مرجعيات مختلفة سواء قدمت بطريقة مباشرة عن طريق وصفها أو غير مباشرة تتضح من خلال خصوصياتها.

¹ - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 101.

وبما أن الشخصية تمثل الحجر الأساس بالنسبة للعمل الروائي، فإن اختيار أسمائها هو أحد ملامح القصدية في لعبة الكتابة نفسها، واختيارها يدرج ضمن الأدوات المتاحة للروائي في تشفير النص، ووضع نظم إغلاقه.

ولما كان من الضروري التعرف على كل خصوصيات الشخصية والتعلق عليها وجب >>إيجاد طريقة حاسمة تقربنا من التعرف على الشخصية وتسمح لنا بتصنيفها دلاليًا<< (1) فقد اخترنا هذا التصنيف لما له من أهمية في التعريف بالشخصية الروائية، دورها، علاقاتها ووظائفها، ولأن "عز الدين جلاوي" واحد من هذا الجيل أبي إلا أن يستحضر هذه الشخصيات بمختلف الأفكار التي جاءت بها مخيلته لما لها من حضور يميزها وأبعاد تبرز جماليتها.

1.3- الشخصيات ذات المرجعية الثقافية:

يستثمر الروائي الشخصية ذات المرجعية المثقفة، شخصيات أدبية (كتاب وشعراء) ويسعى إلى إبراز صوتها داخل كتاباته الروائية إلى درجة أصبحت تشكل >>واحدة من الشخصيات الرئيسية التي هيمنت على الرواية العربية<< (2)، ورغم اختلاف الآراء في إيراد تعريف متفق عليه حول المثقف، يميل الباحثين إلى اعتباره >>كل من ربط وجوده ومصيره بمجموعة معينة من القيم<< (3)

أما "الغذامي" فيصرح قائلاً: >>إننا منذ الأزل... ونحن مع مصطلح ثقافة في كَرّ وفرّ حول تحديد ما نقصده بهذا المصطلح<< (4)

إلا أن "إدوارد سعيد" يذهب إلى تعريفه بقوله >>فمفهومي لمصطلح المثقف أو المفكر يقول إنه، في جوهره، ليس داعية مسالمة ولا داعية في الآراء، لكنه شخص يخاطر بكيانه كله باتخاذ موقفه

¹ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 224.

² - غسان زيادة: إنه نداء الجنوب - قراءات في الأدب والرواية - دار المنتخب العربي للدراسات، بيروت، ط1، 1995، ص: 135.

³ - حسين عبد: المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 26، ع1، سبتمبر 1998، ص: 285.

⁴ - عبد الله الغذامي: نقد ثقافي أن نقد أدبي، درا الفكر دمشق، ط1، 2004، ص: 14-15.

الحساس، وهو موقف الإصرار على رفض "الصيغ السهلة، والأقوال الجاهزة المبتذلة، أو التأكيدات المبهمة القائمة على المصطلحات اللبقة والاتفاق مع كل ما يقوله وما يفعله أصحاب السلطة وذووا الأفكار التقليدية، ولا يقتصر رفض المثقف والمفكر على الرفض السلبي، بل يتضمن الاستعداد للإعلان عن رفضه على الملأ" (1)

يتضح من هذا المفهوم تعمد الكاتب إلى توظيف صفة الرفض وعدم التسليم بالجاهز، ونلمس في هذا تمرد مستمر على هذه السكونية والرتابة التي تحاول السلطة فرضها قوة وعنوة.

وفي هذا المفهوم يصرح "علي أرمليل" قائلا: > لن نعود إلى عشرات التعريفات القاموسية لهذه الكلمة وإنما نستقر أن الثقافة هي محصلة المعارف والقيم الحاضرة على السلوك، هذه المعارف تتوار في مجتمع وتتلقى في الأسر والمدارس، وتكيف السلوك الفردي والجماعي (2)<

يحمل هذا المفهوم الثقافة في وجهها الموجب أي أنها تؤسس في جو تعليمي للمستقبل.

ومنهم من يربط شخصية المثقف بطبيعة العمل الذي يزاوله الشخص لتصبح معيار التحديد انتماء هذه الشخصية إلى زمرة المثقفين حيث تعد >العنصر الحاسم في تعريف المثقف، ومحلها ذهن الإنسان كالمنتجين في ميادين العلم (المهندسين الفنيين، ورجال المحاماة)، والتدريس (الباحث الجامعي، والمتعلمين)، والفلسفة (الفكر)، وميادين الأدب، والفن (الفنانين)، وفي بعض الأحيان على المتعلم البسيط (العمال الفنيين)< (3)

وتأتي أهمية المثقف في الرواية لما يحمله من رؤى الروائي ومواقفه، ودوره في المجتمع، وشعوره بالغربة في وطنه، فهي علامات دالة على فئة من الناس من خلال ما تتميز أو تتلفظ به

¹ - إدوارد سعيد: المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص: 58-59.

² - علي أرمليل: سؤال الثقافة - الثقافة العربية في عالم متحول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص: 67.

³ - حسين عيد: المثقف العربي المغترب في رواية الحديثة، ص: 285

>>تحليل على أدوار وبرامج، واستعمالات ثابتة<<⁽¹⁾، وكونه يمثل أداة للتقويم، والشعلة التي تنير درب الجماعة.

وباختصار هو ضمير الأمة الذي لا ينام أي: المثقف، يصطدم، يتدحرج ساعيا دون كلل أو ملل صوب إيقاظ المجتمع من غفوته، وقد يكسره هذا المجتمع لكنه يبقى صامدا ساعيا إلى تقويم اعوجاجه.

هكذا انعكست الأزمة الجزائرية في التسعينات انعكاسا سلبيا على المثقف الجزائري، فوجد نفسه أمام مصير محتوم، حاول الروائي الإشارة إليه عبر شخصياته المحيلة على أفكار متصلة به ايدولوجية وفلسفية، وشخصيات مستحضرة من خلال الذاكرة.

وفي رواية "الرماد الذي غسل الماء" تعددت تلك الأصوات المثقفة، وتعددت حالاتها، وتنوعت طرائق بوحها، كما اختلفت كذلك أنماط تفاعلها مع المكان والزمن، وتتمثل تلك الشخصيات المثقفة في الرواية المذكورة في الشخصيات التالية:

1.3 - شخصية فاتح اليحياوي:

تعد من الشخصيات المثقفة الفاعلة، بحكم المكانة التي يحتلها ودوره في إنتاج الوعي وترسيخه في عقول العامة من الناس، ودوره المحوري تطهير مدينة "عين الرماد" مما علق فيها من أفكار بالية وتشوهات أخلاقية وانحرافات وتبعية لمالكي السلطة أي: أن نشاطه كفاحي نضالي.

وترد كلمة المثقف في قواميس علم الاجتماع على اعتبار الفئة المتعلمة >>أعضاء الطبقة المتعلمة في المجتمع الذي يشغلون غالبا وظائف مهنية وإدارية ويحفظون بدرجة معينة الوعي بأنفسهم كطبقة اجتماعية<<⁽²⁾، وقد شرح "إدوارد سعيد" مفهوم المثقف قائلا: >>إن المثقف له

¹ - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 24.

² - محمد عاطف غيث: قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص: 252.

معنى قديم يقتصر على ما هو خاص بالذهن والعقل أو بالفكر المنطقي واستعمالها اسما للدلالة على صاحب الفكر أو المفكر استعمالا حديثا⁽¹⁾

إذن: الاسم: فاتح، اللقب: اليحياوي، المهنة: أستاذ جامعي، التخصص: علم الاجتماع ومهتم بفلسفات "دور كايم"، "سقراط" و "كنفوشيوس" وغيرهم من المفكرين.

مؤهلاته: مفكر مهتم بالمجتمع، يسعى إلى التغيير ومواجهة رموز السلطة والفساد في المدينة بغية إجلاء قيم الخير والجمال والحق.

وتنطبق عليه مقولة المثقف >>الذي يخلص لطبقته، ويجعل فكره متماشيا مع حاجاتها ومتطلباتها، إذ يجب أن يكون منسجما مع ذاته بعيدا عن التناقضات وممتلكا التصور الموحد عن العالم<<⁽²⁾، عكس المثقف التقليدي >>الذي أقرب إلى أن يكون مثقفا حياديا، فهو غير ملتزم بشيء، ويدعي أنه خارج المجتمع وطبقاته، ويرفض أن يعيش في إطار التصور الشامل لأي من الطبقات التي يتكون منها المجتمع<<⁽³⁾

ومن المواصفات التي أدرجها الروائي في وصف شخصية "فاتح اليحياوي" ما أورده هذا المقطع:

>>كان فاتح اليحياوي في سنواته الأولى وقد عين أستاذ علم الاجتماع بالجامعة يفيض حماسا ويتدفق حيوية، فألهب العقول والقلوب، ولم يكتف بفلسفات نظرية، بل راح يقود الطلبة للاحتكاك بالواقع، ويدفعهم للتفاعل معه، وتغييره<<⁽⁴⁾، وفي مقطع آخر: >>ظل يرفض الزواج مخيبا آمال والديه تاركا الفرصة لإخوانه الأقل منه، مؤكدا مقولة أمه: فاتح تزوج الكتب<<⁽⁵⁾

¹ - ادوارد سعيد: المثقف والسلطة، ص: 09.

² - محمد رياض وتار: المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص: 16.

³ - المرجع نفسه، ص: 16.

⁴ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 38.

⁵ - المصدر نفسه، ص: 31.

تبرز هذه الشخصية كرهينة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالثقافة، فهو كالناسك المتعبد الذي زهد في الحياة من أجل العلم، زهد من كل شيء من أجل شيء واحد هو الهدف التنويري، الإصلاح، الثوري من أجل المجتمع، أما الدلالة الإسمية لهذه الشخصية (فاتح) فتؤول تأويلات منها: الفتح والنصر في العصر الإسلامي، متفتح الفكر، واسع الثقافة من خلال اطلاعه على كثرة الكتب وخاصة الفكر الماركسي، يقوم بنشر الوعي في أوساط الطلبة حاملا مشعل التغيير من أجل إخراج المجتمع (مدينة عين الرماد) من حالة التخلف والخوف والتسلط والفقر بسبب السلطة المتعفنة إلى واقع أفضل، لكن السؤال المطروح:

- هل يمكن لهذه الشخصية أن تحمل هذا المشعل وتقاوم من أجله؟
 - هل يمكن لها أن تستمر في التغيير رغم الواقع السلطوي؟
 - هل يمكن أن تتحدى السلطة؟
 - إلى أي صنف يمكنك تصنيف هذا النوع من الشخصية (إيجابية أو سلبية)؟
- وهذا ما نحاول الإجابة عنه.

من هذا المسار تنطلق شرارة الصراع بين "فاتح اليحياوي" و "عزيزة الجنرال" الشخصية الأولى: شخصية مثقفة مناضلة هدفها تغيير، تطوير للقرية، أما الثانية: مستبدة، متسلطة تأبى التغيير من أجل قوة البقاء، رمز للتهديد، السلطة بيدها، الكل يخافها لا يمكن لأحد أن يقاومها وإلا فمصيره السجن، وهذا ما يشير إليه هذا المقطع:

>> كان فاتح اليحياوي أكثر الشباب حماسة، وأكثرهم ثورة على كل مظاهر الانحراف الاجتماعي والسياسي، وكان يدرك جيدا أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون... وما كانت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء، وتأخذها منهم عنوة، وما كادت تشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال، وما كادت تضع أملاك دولة فتشتريها بأسعار رمزية حتى ثار في المدينة يقود الناقمين.. وحدث ما لم يكن يتوقعه.. لقد تدخلت القوات العمومية وفرقت المتظاهرين، ليحاكم فاتح، ويشهد بعض المتضررين على صحة ما وجه

إليه من تهم.. حين زاره كريم في السجن، وقد تجلبب بالحزن العميق قال له: "التاريخ يعيد نفسه، كأي من ذرية علي، وكأن سكان عين الرماد من ذرية أهل العراق.. عليها اللعنة أمة تجمعها الزرنة والبندير، وتفرقها العصا" << (1)

ويجب أن نشير إلى أن التفاصيل الواردة في المقطع قدمها لنا الروائي في شكل قديم جديد لتقنية الحاشية التي تخللت النص بوفرة كادت أن تغطي المتن ذاته، إذ بلغ عددها تسعين حاشية، تقوم بوظائف متعددة من بينها: التعريف بالشخصية ووصفها وصفا دقيقا مع التعليق عليها، كذلك وصف الأمكنة والأفعال، يقدمها بلسان السارد بخط بارز يلفت انتباه القارئ ويدخله في مغامرة السرد كفاعل مشترك في الأحداث باحثا عن الحلول.

يتضح من المقطع السابق أن شخصية "فاتح اليحياوي" باعتبارها (العامل الذات) بدأت في الانهزام ورؤية الأوضاع من جوانب أخرى لم يتفطن لها سابقا، وهي بروز شخصية منافسة له وهي العامل المعارض (عزيزة الجنرال)، فقد صور لنا الروائي عمق الأزمة التي يعانيها المثقفين في بلدانهم لأنهم كشفوا ألعيب السلطة وقاموا بتعريضها عن طريق الكتابة أو الخروج في مظاهرات رفضا منهم للواقع المعاش والبحث عن طرق تخلصهم من القمع المتمثل في (الفساد، الجهل، الخوف،...) والتعبير عن حرية الرأي وتحقيق العدالة الاجتماعية، كما صور لنا الصراع بين الطبقتين (الغنية والفقيرة)، >> "فالمثقف وهو يعيش واقعا مزريا استطاع أن يقرأ في السلطة عطب الوجود، فوقف منها موقف الاحتياج والتتديد إزاء ما يتعرض له الأفراد من ظلم وتعسف" << (2)

هذا الظلم والتعسف لم يلق سبيلا بسبب الصعوبات والمحن التي عاشها "فاتح اليحياوي" ما جعله يعيش اغترابا نفسيا في زمن ينتصر فيه الأقوياء مالا ونفوذا على القانون الذي يطبق على الضعفاء فقط، في البداية لا زالت تعيش الشخصية "فاتح اليحياوي" نوعا من المقاومة ولم تأبه

¹ - المصدر السابق، ص: 38.

² - حفيظة طعام: المثقف والسلطة في روايات عز الدين جلاوي ضمن كتاب سلطان النص، ص: 265.

لمصير السجن الذي زجت فيه فكان حضورها إيجابياً >>وقفت في وجه السلطة وقاومتها، ولم يزدّها جبروت السلطة وقمعها إلا تمسكاً بمبادئها وأهدافها ودورها المنوط بها>> (1)

لذلك >>لم يزعج "فاتح اليحياوي" دخوله السجن... كثير من الشرفاء زج بهم فيه، وما زالوا يزجون، لكن ما خر في نفسه أن تتفض عنه الجموع الغفيرة التي تجمع على أن عزيزة بو الطويل ثعبان عاث في مدينة عين الرماد فساداً.. بل ووصل الحد ببعضهم أن شهدوا ضده زوراً وبهتاناً.. حينما خرج من السجن أعلن أنه على فلسفة أبي العلاء المعري رهين محاسبه.. وأعلن أن هذه الأمة قد قضى عليها القدر بالذل والهوان>> (2)

شخصية "فاتح اليحياوي" شخصية من الشخصيات الجزائرية التي تنتمي إلى طابور المثقفين الذي يعيشون وقع الأزمة، ويحترقون بلهيبها كل يوم، فقد كانت معاناتهم مضاعفة بسبب بذور النقاء والطهر الذين يحملونه في أعماقهم.

إن اصطدام "فاتح اليحياوي" بهذا الواقع المزري بكل تفاصيله الذي يحمل معاناة إلى فئة حملة الشهادات الجامعية كونهم تحدوا الواقع بمبادئهم الطاهرة النقية التي أرادت التغيير نحو الأفضل، هذا الوضع المعاكس حول هذه الشخصية المثقفة إلى شخصية سلبية، تعيش الحاضر بواقع سلبي، لقد صمتت إلى الأبد، ولم تعد تبد إلا من خلال إفشاءات وهمسات ذاتية، عبر حديثه إلى نفسه (المونولوج)، أو عن طريق البوح لدفاتره بخواطر تهكمية، تشي بمفارقات الواقع ومآسيه، وبذلك أصبح "فاتح اليحياوي" يتقاسم مع بقية سكان (عين الرماد) ذلك الزمن الجنائزي بما يؤثته من موت فكري، ومن صمت وسكونية وخضوع، ولأن >>الموت نهاية مجردة، وهو لا يمكن أن يصبح بداية إلا إذا تخطى الإنسان عن كل لحظات الإثارة وتقبل الموت نفسه باعتبار أنه وجه الحياة الآخر..>> (3)

¹ - محمد رياض وتار: المثقف في الرواية العربية السورية، ص: 38 - 39.

² - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 38 - 39.

³ - الصادق النيهوم: الكلمة والصورة، نالة للطباعة والنشر، الأردن، ص: 109.

يتضح تفاقم الوضع الاجتماعي والسياسي الذي زاد من حدة توتر الشخصية، مما يجعلها تفقد الثقة في كل ما يحيط بها، لأن الموت يحاصر تحركاتها، ويحاول الحد من موقفها والقضاء على أفكارها، ما جعله يعيش مصيرا محتوما كثيرا ما واجه المثقف في ظل مجتمع لا يعي قيمته، ولا يحسن رد الجميل، فكانت وجهة الشخصية "فاتح اليحياوي" الاعتزال بمعنى اختار أن يعيش >>بعيدا عن المجتمع (مغتربا في الذات)، وهو مستقر داخل مجتمعه، لكنه منعزل عنه، والعزلة هنا استعمال آخر لمصطلح اغتراب<< (1)

هذا المثقف تحول إلى مغترب عن المجتمع بسبب لا وعي المجتمع (مدينة الرماد) التي تفتقد له وتعيش انهيارا على جميع المستويات، ورغم هذه الظروف والانهيارات على مستوى القيم والتي انعكست على المثقف، ولم يأبه لذلك وبقي وفيما لمبادئه و متمسكا بنقائه من أجل صنع قيم جديدة، رغم عجزه عن ممارسة التغيير والثورة فقد دخل السجن، لأنه أراد محاكمة السلطة (عزيزة الجنرال)، والتي لفقت له مجموعة من التهم بالتواطؤ مع مؤسسات الدولة التي تمثل السلطة القانونية، فوجد نفسه في السجن، والذي يمثل الجزاء والعاقبة التي تنتظر كل مثقف متمرد عن الواقع.

وما يدل على ذلك هذا المقطع:

>>وقد قضى فاتح اليحياوي سنوات معتزلا عن الناس، يقضي وقته في القراءة والتأمل وسماع الموسيقى، والوحيد الذي كان يجرو على اقتحام خلوته هو صديق الطفولة كريم السامعي الذي كان يسميه حي بن يقظان، وكان فاتح اليحياوي يحس بالنشوة وهو يسمع هذا اللقب ويقول:

- ليتني أكونه.. تلك درجات العليين الفائقين.

ثم تنفتح شهيته للحديث عن أسال وسلامات وحي وأمثالهما في واقع الناس<< (2)

¹ - حسين عيد: المثقف العربي المغترب في الرواية الحديثة، ص: 287.

² - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 18.

هكذا أصبحت مدينة عين الرماد في نظر "فاتح اليحياوي"، مكانا معاديا يثير الإحساس بالضيق والعداء⁽¹⁾، وكان من آثار ذلك (زمن المدنس)، ارتداء الشخصية في أحضان المكان المعزول أن تولدت شخصية أخرى >>تشكل ذات جديدة أشد صلابة لكنها أكثر تشاؤما<<⁽²⁾، وإحباطا، ولا سيما عندما تواجه هذه الشخصية تحدّيات أخرى، ترفضها وتتناقض مع هويتها، ولكن هذا الرقي بالذات من هذا الواقع الفاسد الأليم يبرز حجم الاغتراب الذي يعيشه المثقفون في أوطانهم، فيسعى جاهدا إلى استعادة شخصيات (حي بن يقظان، وآسال وسلامان) ليبرز أن أزمة المثقف واحدة في كل الأزمنة (ماض-حاضر-مستقبل)، فالأيام والأشهر والسنوات تكرر نفسها، لقول الروائي >>تعرض فاتح اليحياوي لانتكاسات كبيرة جعلته يعيد كل حساباته، ويصاب بإحباط رهيب، ويفقد الثقة في الناس جميعا فينطوي على نفسه بعيدا عن الجميع وقد آمن أن هذا النوع من البشر لا يمكن إصلاحهم<<⁽³⁾ وهذا ما جعله يفقد الأمل في الحياة والناس جميعا.

2.1- كريم السامعي:

تختلف الاتجاهات والرؤى وكذلك الأيديولوجيات في بناء الشخصيات المثقفة وما تحمله من أفكار التي قد توافق الشخصية أو تفاجئ القارئ، هذا ما لجأ إليه "عز الدين جلاوي" في منح شخصياته خصوصيات مميزة تحمل طاقات كبيرة لأنها تخطط، تفكر، تعبر، وتدهش القارئ، لكن الشيء الوحيد المشترك هو لقب المثقف، إلا أن فاعلية كل شخصية تختلف، وشكل الأدوار التي تمنح لها.

¹ - محمد عويد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي 484هـ - 898هـ، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005، ص: 15.

² - شاكر عبد الحميد: الوعي بالمكان ودلالاته في قصص محمد العمري، مجلة فصول، القاهرة، مج13، ع4، 1995، ص: 261.

³ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 192.

"كريم السامعي" شخصية مثقفة أقل درجة من حيث الفاعلية من "فاتح اليحياوي"، تخلق عن الدور المنوط له واكتفى بالدراسة والاهتمام بالموسيقى ليستثمر فيها بعد دراسته في مجال الزراعة وخدمة الأرض مع والده.

و> "فاتح اليحياوي" هو ابن خالة "كريم السامعي" .. لم تجمع المدينة الواحدة بينهما فحسب .. بل والبيت الواحد أيضا.. لقد قضينا الطفولة معا لا يكادان يفترقان في ليل أو نهار، حتى اضطر العائلتان إلى تسجيلهما في مدرسة متوسطة بين الحيين، وكان التنافس بينهما على أشده لكن ميولهما اختلفت ففي الوقت الذي اختار فيه كريم السامعي دراسة الزراعة، مال فاتح اليحياوي إلى دراسة علم الاجتماع والأدب والفلسفة.

وفي الوقت الذي كان كريم السامعي يقضي معظم وقته عاملا بالزراعة، كان فاتح اليحياوي يتخذ من بيته صومعة يمارس فيها رهبة العلم والفكر والثقافة...

وإذا تزوج كريم من نورة وأنجبا أولادا...< (1)

يتضح مما سبق أن "كريم السامعي" شخصية متزنة تتمتع بأخلاق عالية، أحب الزراعة، تخصص فيها، اشتغل ووالده في هذا المجال، إنسان عادي، لا يملك نفس مقومات "فاتح اليحياوي" برغم صلة القرابة والصداقة بينهما إلا أنهما اختلفا في مجال التخصص، وكذا الروح الوطنية والثورية.

شاهد جريمة قتل قرر الإبلاغ عنها لم يستطع كتم شهادته برغم الأوضاع المزرية التي تعيشها مدينة "عين الرماد" قرر أن يكون مواطنا صالحا، أخبر عما شاهده من وقوع جريمة قتل، ووقوع ضحية، وهو الأمر الذي جعل حياته شبكة من التعقيدات كان الأثر في تغيير مسار حياته فيما بعد، لأنه أصبح متهم بالقتل وليس شاهد عن الجريمة، هنا تبرز شخصية المثقف في معاناته اليومية.

¹ - المصدر السابق، ص: 12.

>> ظل كريم السامعي يغالب ظنا يلح على نفسه إلحاحا مقلقا.. ما الذي رآه ممددا يمين الطريق؟ أهو جثة إنسان طوحت به سيارة مجنونة.. أم غدر به على قاعة الطريق؟ أم هو حيوان من الحيوانات الكثيرة التي اعتادت أن تعبر الطريق على غير هدي فتلقم ضربة قاتلة؟ أو ربما لا يعدو ما رأى أن يكون كيسا تافها لا معنى له.

لكن صورة إنسان ظلت تسيطر على نفسه، وتكاد تكون يقينا لا يقبل النقاش.. أوقف سيارته يمينا ثم استدار بها.. ليقطع ميلا بالتقريب وعند الهاجس أوقف سيارته وترجل.

كانت الأمطار لا زالت تلهث منحدرة.. وكانت حواف الطريق قد جرت بماء عزيز يكاد يتحول سيولا عارمة.. وصدق ظنه كان ما رأى جثة شاب ملتوي الرجلين، مهمش الرأس ينكفي على وجهه كأنما يحاول الفرار من الموت.. عند رأسه جثا.. ومد أصبعين مرتجفتين إلى رقبته.. ثم دس يميناه فوضعها على صدره يتحسس بنبضات قلبه ورن جرس هاتفه النقال وألح في الرنين فلم يأبه به، بل أسرع يمتطي سيارته ويسرع بالابتعاد.

بعد أقل من ربع ساعة أوقف كريم سيارته الرمادية أمام مركز الشرطة.. وتتنفس بعمق كأنما أحس بالنجاة من كارثة خطيرة.. ثم فتح الباب ونزل مسرعا.. وقبل أن يعيد الباب كان الشرطي يقف أمامه مستعدا لإشهار رشاشه، وأسرع كريم السامعي يشرح له الأمر:

- جئت لأبلغ عن جثة رأيتها على قاعة الطريق..⁽¹⁾

يوحي المقطع بالمقصدية التي أراد تبليغها للقارئ وهي أن الإنسان المثقف إنسان واع، يبحث عن الحقيقة، لا يخاف المجابهة تيقنا منه بأنه مجبر على البحث عن قاتل الجثة الملقاة باعتباره شخصية تنتمي إلى حضارة زمان ومكان معينين، تحمل فكرا وتعبر عن رؤى.

في هذه اللحظة ينطلق الصراع مع السلطة المستبدة التي استطاعت أن تهمش دوره وتقصيه، وترسم له صورة باهتة لا قيمة لها المتمثلة في شخص "عزيزة الجنرال" لقول السارد: >>إذا أردت

¹ - المصدر السابق، ص: 12.

قضاء مآربك فعليك بعزيمة الجنرال.. هكذا يردد الجميع.. وهكذا يعتقدون أيضا.. كلما ضاقت الدنيا بأحدهم هرع إليها، وهي تعرف الجميع، تمد خيوطها السحرية فإذا الحق باطل والباطل حق، وقد سماها الناس الجنرال لقوتها وعلاقاتها بالجنرال صاحب ملهى الحمراء.. والجميع يعرف أيضا أنها وراء وصول مختار الدابة ونصير الجان إلى كرسي البلدية لتسهل على نفسها تحقيق ما تريد، وهي أيضا كانت وراء سجن فاتح اليحيوي الذي حرض الناس ضدها وضد مختار الدابة بعد استيلائها على قطعة أرض وسط المدينة⁽¹⁾

تحول "كريم السامعي" من شاهد على جريمة قتل إلى قاتل بأدلة وهذا ما يثبتته المقطع التالي:

>>لقد وجدنا على الهراوة دم عزوز ووجدنا على الكيس بصماتك ووجدنا الإثنتين في مزرعتك.. أم هل لك أيها الفنان الكبير أعداء لا نعلمهم؟

ووضع كريم في الحجز ليتحول في الغد إلى العدالة.. ونام الضابط سعدون تلك الليلة ملء جفنيه غبطة وسرورا⁽²⁾

إذن: "فكريم السامعي" أيضا يعيش زمنين، كما أنه يعيش كذلك تجربة مكانين، حيث يمثل حدث تبليغه، عن وقوع تلك الجريمة هفوة تدينه كمتقف لتشير على حرص السلطة على مراقبة الحاضر والمغيب لنتهمه، وما أقساها من لحظات تتنوع فيها الوسائل القهرية والشبكات العنكبوتية للحيلولة دون تحقيق الذات مآربها ورغباتها في كشف الحقيقة المعتمدة، والتي لا يسمح لها بذلك، ليظل الفكر مقموعا، والمواقف مدفونة، ولتظل السلطة آمنة تعمل في الخفاء في زمن من الهيمنة والاختلاف، وتكميم الأفواه ومصادرة المواقف، حيث يبدأ الإنسان >>نضاله خيرا ولكن المغريات المغناطيسية للسلطة والمال تسقطه في الوحل⁽³⁾

¹ - المصدر السابق، ص: 69.

² - المصدر نفسه، ص: 206.

³ - محمد ساري: السلطة الكليانية وجرائمها في قراءة في رواية عزوز الكابرات لمرزاق يقطاش، المسألة، عدد 01، ص: 153.

فيجد القارئ نفسه أمام قضية بوليسية معقدة أصبح فيها البشر يحققون طموحاتهم بطرق غير مشروعة، ليقف صاحب المبادئ في طرف نقيض وحجر عثرة في طريقهم فتصبح كل الطرق مشروعة لإسكات صوته، فتحقق لهم ما أرادوا >>وفي السجن تغير كريم كلية.. صار منطويا على نفسه يقضي الساعات الطوال لا يكلم أحدا.. ينسج أفكارا ثم ينكثها.. يعيد إلى مخيلته كل محطات حياته التي كانت رتيبة عادية.. في قريتهم المعزولة المهمشة ولا في أسرة مزارعة فقيرة.. رحل إلى المدينة حين منحت الدولة أباه قطعة أرض أعطاها سنوات من عمره لتصير على ما هي عليه.. وبفضلها صار له سكن.. دخل الجامعة وتخرج منها مهندسا فلاحيا دون أن يحصل على عمل، ووجد مزرعة أبيه لتقيه من الضياع.. تعلم الموسيقى وهو في الثانوي واكتشف الجميع قدراته الصوتية الفائقة .. غنى في الأعراس والمناسبات والحفلات العامة.. وكسب من وراء ذلك أموالا كثيرة، ومنذ أن تزوج اعتبر نفسه قد كبر من الشباب ليهجر الغناء تماما، وبقي حب الموسيقى قائما في نفسه.. ثم ألح عليه هرب عوده إلى غابة المدينة وارتوى من لحنه.. وفجأة تحداه الزمان ليصير متهما بجريمة قتل، ثم تثبت التهمة فيزج به في السجن عشرين سنة كاملة مع غرامة تزيد عن عشرة ملايين.

ومتى سيخرج؟ وهل سيجد بعد هذه السنوات شيئا يذكر؟ هل سيكون للحياة طعم ورائحة؟ هل سيجد أباه الذي أنهكته السنون وهمومها وانكساراتها؟ أباه الذي هو بحماقاته وتصايبه؟...

كان كريم يؤكد لصاحبه الجديد أنه بريء وأن العدالة لا معنى لها إذا كانت تتهم الأبرياء لمجرد دلائل لا يدري كيف دست له وكان صاحبه يجد فرصة ليبدأ بسرد حكاياته ومغامراته⁽¹⁾

يتضح مما سبق، أن حاضر مثقف يمثل الخوف، الملاحقات القانونية، الاتهامات المزيفة، زمن القتل والموت العشوائي، لذلك فإن هذا الزمن لا بد وأن يترك بصمته على إيقاع لحن وأوتار سيمفونية "كريم السامعي" فأصبحت الزيارات الروتينية إلى مركز الشرطة أمرا ضروريا لتنتهي

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 207-208-209.

بعدها تلك الزيارات إلى إقامة دائمة في السجن لمدة لا تقل عن عشرة سنوات، وبذلك تعيش الشخصية أيضا نوعا من الاغتراب بعد أن أجبرت على الدخول إلى السجن.

وهكذا يجمع الروائي بين صوتين متناقضين: صوت الحق والقيم والمبادئ ممثلا شخصية المثقف "كريم السامعي"، وصوت الباطل ممثلا في السلطة، هذا الصوت الذي أصبح ممارسة يومية وعادية، بل ومهيمنة على حياة الإنسان الذي يجد نفسه تأثها بين أن يكون شريفا وضحية أو عكس ذلك، لنوضح من خلال الرواية أن المبادئ تغتال كل يوم، هذا نتيجة انحطاط في الوعي ليبقى أصحاب المبادئ الشريفة عرضة للظلم ، التصفية الجسدية وغيرها من الممارسات المتعفنة اللاأخلاقية، لتقف الذات المثقفة منهزمة ترفض الحياة، ترغب الاعتزال، لعجزها عن مواجهة هذه الطبقة في ظل الصراع غير المتكافئ.

3.1 - بدرة السامعي:

"بدرة السامعي" نموذج المرأة المثقفة البسيطة التي تعيش انعزالا عن المجتمع، ما يهمها عملها والعائلة الصغيرة، من حيث الأهمية ليس لها سلطان حتى على نفسها، رغم أنها أستاذة العلوم الطبيعية، فتاة مثقفة، أخت "كريم السامعي" المتهم بالقتل، من أسرة محافظة وهي >>الطبيعة العامة للمجتمع الجزائري الذي كان يتميز إلى حد بعيد بالمحافظة وبالنظام الأبوي<< (1).

وعلى الرغم من ذلك، فإنها تعيش حالة انسجام في ظل هذه البيئة، فهذا الزمن يمثل بالنسبة إليها زمن السعادة، خاصة وهي تعيش في أحضان البيت الأسري، وما يحمله هذا البيت من معاني الكينونة، فالبيت هو ركن الإنسان في العالم (2).

ولكن هذه الألفة للزمن والمكان سرعان ما تتلاشى، خاصة عندما أقدمت "بدرة السامعي" على الزواج من ابن "عزيزة الجنرال" بتدبير من هذه الأخيرة لتنتقل بعدها إلى بيتها، وتهمش من طرف

¹ - صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، بسكرة، الجزائر، ط1، 2003، ص: 29.

² - جاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص: 36.

هذه السلطة، وتعامل معاملة الخادمة وتلغي بذلك كل الاعتبارات الإنسانية والعلمية لها، وهي من أكثر الظواهر الاجتماعية المنتشرة في عالمنا اليوم، فقد أصبح المجتمع لا يفرق بين المرأة المتعلمة وغير المتعلمة كلاهما سواء، وهذا القهر أعاق حرية "بدر السامعي" باعتبارها شخصية مثقفة سلب إرادتها وغير مسارها من الإيجاب إلى السلب إذ >> "أن الإنسان المتحرر من العادات والتقاليد الجائرة، وهو الذي يبني وعيه بنفسه أما إذا ركن إلى الوجود الاجتماعي متنازلاً عن إنسانيته، صار واحداً من قطيع المجتمع، مجرد شيء لا يملك إرادته، وذاته" >> (1)

أصبحت "بدر السامعي" المرأة المسلوب حقها، من خلال ممارسة العنف عليها من طرف امرأة "عزيزة الجنرال" التي ألغت شخصيتها تماماً ومارست عليها السلطة الذكورية التي يتمتع بها الرجل، فأصبحت المرأة المثقفة مضطهدة في بيتها منهاراً نفسياً بسبب القهر الذاتي ما زاد من عذابها. وما يثبت هذا قول السارد على لسان الشخصية >> "وضحكت بدر في أعماق قلبها من زمن حرية المرأة ونهضت من مكانها.. سارت خطوتين نحو الباب ثم التفتت إليه وقالت:

- الزواج بالنسبة لي مغامرة.. وكل امرأة وحظها في الحياة.

وخرجت بدر من الغرفة وكلمات زمن حرية المرأة كجلاميد صخر تنهوى في فراغ ذهنها الكليل >> (2)

حاول الكاتب أن يجسد لنا معالم العنف الذي شوه الواقع وخاصة الطبقة المثقفة وطال الذات الأنثوية، وهذا كله من أجل التسلط، تهديم صورة الآخر، من أجل إرسال رسالة مفادها البقاء للأقوى، وكذلك يعبر عن صورة أراد تبليغها للمرأة، وفي نفس الوقت سخطه على المجتمع الذي يحمي هؤلاء ولا يسخط عليهم في صورة مرضية مقبولة منه.

¹ - الشريف حبيلة: الرواية والعنف - دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 1431-2010، ص: 198.

² - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 135-136.

ومن الملاحظ أن العنف ضد المرأة وسط استلاب الواقع وتأزمه، هو أحد أهم القضايا التي تضمنتها دفات الرواية، حيث مثلت أشكالاً مختلفة من العنف والقهر القاسي والجاف والقمع والاضطهاد للإنسان داخليا وخارجيا بفعل ممارسات ومواقف لا إنسانية وهمجية، حاول الكاتب انتهاز الفرصة للحديث عن مثل هذه القضايا وطرحها من أجل محاولة تغيير الواقع الذي قبلته "بدره السامعي" بكل تبعاته السلبية، وهذا لا يعني دفع المرأة إلى رفع راية التمرد >> فالتمرد ليس إلغاء شاملا للماضي وقطعا للصالات مع التراث في المطلق، ولكنه يعني إعادة النظر في ركام الأفكار المتوارثة والقيم المنحطة التي ينوء تحتها الإنسان العربي رجلا كان أم امرأة، والمرأة تنوء تحتها أكثر لأن المرأة مظلومة المظلومين وكادحة الكادحين، والكاتب يقف ضد الظلم أينما وجد << (1)

فالكاتب يدعو إلى حرية البناء، حرية الإنسان المسؤول، ليس التمرد بغرض التهديم، ومن أراد التغيير فإنه يبدأ بالسلطة السياسية.

وعلى العموم فإن هذه الرواية تعالج موضوع الانتماء وغيباه لدى الفئة المثقفة. كما تعالج ألم الغربة في الوطن، والإحساس بأن أمة تخلت عن أبنائها، وهي عبارة عن مجموعة من التساؤلات والأفكار لا يمكن أن تصدر إلا عن أشبع عنفا، وضاق ألما، حتى قرر اللامبالاة، لئلا يموت قهرا.

والقاسم المشترك بين الشخصيات المثقفة الثلاث في رواية "الرماد الذي غسل الماء" كونها تعبر عن >> ما آل إليه حال (المثقف العربي) من موت (معنوي) تحت قمع وعنف واستغلال نظام دكتاتوري حاكم، يكشف بشكل سافر غيبة الوجه (المقابل) أي: النظم السياسية الديمقراطية، وأهمية تواجدها على الأرض العربية << (2)

¹ - باولادي كايوا: التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، تر: نور السمان وينكل، تق: إيزابيلا كامرادا فليتو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص: 72.

² - حسين عيد، المثقف العربي المغترب، ص: 320.

فكان من نتيجة هذا الاستبداد القائم في البلاد العربية غياب ثقافة مشاركة السلطة، وحق تعداد الحريات، وتقبل فكر الآخر والقدرة على الحوار والإمتاع، أن أصبح المثقف يعيش نوعا من <<الإحساس بالتغرب والرفض، وبالتالي المعاناة>> (1)

وهذا ما اتضح في الرواية لدى الشخصيات المثقفة من خلال ما تعيشه من عدم انسجام وتقبل الزمن الذي تحياه، إضافة إلى النظرة العدائية، واللاتوافقية مع المكان الذي أصبح يحاصرها أكثر مما يحتويها.

أما في رواية "حوبة ورجلة البحث عن المهدي المنتظر" تتعدد أصناف المثقفين بين الثوريين والنضاليين، فمن الطبقة المتوسطة نجد شخصية عمي رابح الذي يمكن أن نصنفه ضمن فئة المثقف التراثي بما له من مميزات خاصة أهمها المقاومة والنضال لتحرير الجزائر من الاستعمار الغاشم، وما يسعى إليه ضمن الرواية كذلك تحرير الثقافة الجزائرية العربية قبل المطالبة بتحرير أرض الجزائر، لأنه لا يمكن إقامة دولة بشعب أمي جاهل.

ويخبرنا "عمي رابح" في هذا المقطع عن جشع وطمع الفرنسيين بأن الجزائر أصبحت ملكهم، وهذا ما يثبته في قوله: <<سيحتفل الأوباش هذه الأيام بمرور مئة عام على احتلالهم القدر الجزائر، حالمين أنها أصبحت لهم>> (2)

وفي مقطع آخر يبدد حيرة الشعب الجزائري عن نبأ تأسيس حزب الشعب الجزائري باعتقادهم أنه حزبا جديدا قائلا: <<ليس حزبا جديدا كما تظنون، بل هو استمرار لنجم شمال إفريقيا التي حلتها فرنسا، وسيحتفظ الحزب بجريدة الأمة التي تصدر في الجزائر العاصمة أسند الإشراف عليها إلى الشاعر مفدي زكريا>> (3)

¹ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص: 320.

² - عز الدين جلاوي: حوبة ورجلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 348.

³ - المصدر نفسه، ص: 475.

أما عن إجبار فرنسا الفرد الجزائري على تأييدها في حربها ضد الألمان، هذا ما يقوله سي رابح: >>يا إخوان إن فرنسا تضغط على الجميع من أجل تأييدها في حربها ضد الألمان، وستعصف بكل من يرفض<< (1)

مما سبق يتضح، أن شخصية المثقف التراثي المتمسك بالتراث والمدافع عن تاريخ الجزائر وعروبته ودينها شخصية >>ثورية لا ترض عن واقعها، وتتمسك بنقائها الشخصي، وتسعى إلى صنع قيم جديدة<< (2)، أهمها ما تلفظ به سي رابح لـ "يوسف الروج" و "سي الهادي" قائلاً: >>أنتما ونحن جميعاً، كأغصان شجرة واحدة مهما تشعبنا نرجع لأصل واحد، ونسعى لإنتاج ثمرة واحدة.

- صدقت عمي رابح، أنت حكيم فعلاً، لكن هل تعتقد أن الاندماجين من أمثال فرحات عباس وابن جلول وسعدان فروع من هذه الشجرة أيضاً؟

- نعم هم من هذه الشجرة.

قاطعهم أمقران مشيراً بيده:

- سنقطع هذه الأغصان اليابسة.

رد سي رابح.

- إذا كانت يابسة كما تقول ستسقط من تلقاء ذاتها، الطبيعة ترفض الميت<< (3)

¹ - المصدر السابق، ص: 486.

² - محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ص: 118.

³ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 377.

ما يؤول له هذا المقطع أن >>التاريخ البشري ما هو إلا تاريخ صراع بين المستغل والمستغل، والظالم والمظلوم، وأن الخلاص من الظلم والقهر لا يكون إلا بالمواجهة والتصدي<< (1)

ولأن الرواية تاريخية فإنه تحضر فيها شخصيات تاريخية لها باع كبير في السياسة، شخصيات ثقافية بوجوازية تحفر في التاريخ الجزائري، أهمها: شخصية "فرحات عباس" الذي يعد من النخبة الجزائرية خلال فترة الاستعمار الفرنسي، أحد عمالقة تاريخ الجزائر، كان من دعاة المساواة والاندماج، يدعو إلى تساوي حقوق الشعب الجزائري مع الفرنسيين، ومنح الجنسية الفرنسية للنخبة المثقفة، وقد >>كان فرحات عباس قد أنهى دراسة الطب والصيدلة في جامعة العاصمة، وكان إلى جانب شابا طموحا مثقفا مطلعاً بشكل عميق على آداب الغرب وثقافته، متأثراً بها<< (2)، صاحب مقولة: >>لن أموت من أجل الوطن الجزائر لأن هذا الوطن غير موجود، ولم أكتشفه<< (3)

يوجي المقطع الأول بالمسار التعليمي للشخصية المثقفة "فرحات عباس" وطبيعة الفكر الذي يحمله (العلماني)، إلى جانب هذا فهو يحمل روح التغيير التي دعا من خلالها بالمساواة والاندماج، وهذا ما يدعمه المقطعين: >>... نحن سنطالب بالجنسية والاندماج، ونأخذ حقوقنا بالتساوي مع الفرنسيين واليهود...<< (4)، >>إني أحلم أن نعيش إخوة في هذا الوطن... مدينة واحدة تضم اليهود والنصارى والمسلمين<< (5)

ومن أعماله التاريخية تأسيسه لجمعية الطلبة شمال إفريقيا وترأسها لمدة أربعة سنوات (1927-1931) (6)، وأنشأ الاتحاد الشعبي الجزائري في جويلية 1938 الذي لم يعمر طويلاً ولم يكن برنامجه يتطابق مع طموحاته، تطوع للتجنيد الإجباري عام 1939، وتخلّى عن مواقفه الاندماجية

¹ - محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ص: 106

² - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 395.

³ - عاشور شرفي: معلمة الجزائر القاموس الموسوعي - تاريخ، ثقافة، أحداث، أعلام ومعالم - در القصبة للنشر، د ط، الجزائر، 2007، ص: 1005 - 1006.

⁴ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 432.

⁵ - المصدر نفسه، ص 440.

⁶ - علي تابلت: فرحات عباس، رجل الدولة، منشورات ثالثة، د ط، الجزائر، ص: 23.

وتحول إلى قائد حقيقي للاتحاد الليبيرالي علم 1942 عندما تحالف مع العلماء وحزب الشعب الجزائري للدفاع عن فكرة برلمان جزائري ودولة مستقلة ذاتية متحدة مع فرنسا.

ومن مواقفه من أجل تقريب وجهات النظر بين مختلف الأطراف السياسية الفاعلة تواصله مع الحركات الوطنية >> وفرحات عباس من مؤسسي جمعية الطلبة المسلمين لشمال إفريقيا وعمل رفقة الأمير خالد، ومواقفه مشرفة لتحقيق حقوق الجزائريين من أيدي المعمرين والمطالبة بالمساواة معهم، لقد تخرج فرحات عباس من جامعة الجزائر، كلية الطب وصيدلة وأبى إلا أن يفتح صيدلية في هذه المدينة، ومنها سيخوض نضاله النيابي، إنه كطائر النورس يحب الحرية، يحب التحليق في الفضاء المفتوح، يحب ارتياد الشواطئ ليختار أجملها وأبهاها وهذا شاطئه نرجو أن يجد رماله ناعمة و... << (1)

هكذا صور لنا الروائي شخصية المثقف العلماني المتشبع بثقافة الغرب وأفكاره لينطلق الصراع بين وجهين العملة الأولى تمثلها النخبة المتمثلة في شخصية "فرحات عباس" أما العملة الثانية فيمثلها عمي رابح شخصية المثقف المتمسك بمبادئ الدين الإسلامي لينطلق الصراع بين المثقف التراثي والمثقف العلماني، هذا الأخير الذي يسعى إلى علمنة الدولة وجعلها ديمقراطية. (2)، أما >> المثقف الثوري فدوره حمل الوعي الثوري << (3)، الذي يحتاج إلى شخصية من أمثاله (سي رابح) كونها >> أقدر وأصلب على المواجهة والصبر والتحدي << (4)، >> وهو الثابت على المبدأ والمواجهة حتى النهاية << (5)

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 395.

² - ينظر محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ص: 103.

³ - المرجع نفسه، ص: 119.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 121.

⁵ - المرجع نفسه، ص: 123.

شخصية صالح القاوري:

"صالح القاوري" شخصية من الشخصيات المثقفة السلبية، وما يدل على ذلك دلالة اسمها المبطن بطاقة إيحائية تكشف علاقته بفرنسا من خلال فكرة الاندماج التي تبناها من خلال قوله: >>وقلت لكم ألف مرة، إن الاستقلال عن فرنسا مستحيل، بل هو جريمة لأنه هروب من نور الحضارة إلى ظلام الهمجية<< (1)

فكان الهدف الوحيد لهذه الشخصية هو تقليد الفرنسيين في ملابسهم وحديثهم، وكل حركاتهم وسكناتهم، فهو حريص أن لا يرى الكون إلا بعيونهم وعيون حضارتهم. ويتضح هذا من خلال المقطعين التاليين:

فقد قيل على لسان السارد >>ليس من عادتك أن تجلس في مقهى العرب، يا صالح ألسنت من النخبة؟ درست في فرنسا، وتعمل معلما للفرنسية، ألم تتعود على الجلوس في مقهى فرنسا بالشارع الرئيسي حيث يجلس الفرنسيون؟ (...)

- خيرا يا صالح ما هذا التواضع الكبير؟ ستخرج الدابة اليوم لا محالة.

- بل سيبعث الأنبياء<< (2)

أما المقطع الثاني فيشير إلى القطيعة التي يتبناها "صالح القاوري" مع التراث والدين:

>>رجال جمعية العلماء رجال دين ، ثقافتهم محصورة في التراث العربي القديم، هم لم يقرأوا مثلاً جون جاك روسو ولا لامارتين ولا خوجو ولا فرجيل وصوفوكل ولا منتسكيو وكتابه الرائع روح الشرائع<< (3)

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 379.

² - المصدر نفسه، ص: 393 - 394.

³ - المصدر نفسه، ص: 405.

وهنا يسعى "صالح الفاوري" تنفيذ برنامجه السردى من خلال الأيديولوجية الفرنسية التي تبناها، فهو مثقف نخبوي يسعى لبقاء فرنسا في الجزائر، محاولاً إجهاض كل محاولات الثورة من أجل المحافظة على الأوضاع من خلال بقاء فرنسا في الجزائر كما يسعى إلى القضاء على الهوية العربية والإسلامية.

ويسمى هذا النوع من المثقفين >>بالمثقف الانتهازي المتستر لتحقيق مكاسب شخصية<<⁽¹⁾، >>ينتهي بعلمنة الدولة وجعلها ديمقراطية<<⁽²⁾

وفي المقابل هذه الشخصية المثقفة السلبية الانتهازية المتمثلة في شخص "صالح الفاوري" نجد شخصية "يوسف الروج" الذي يمثل نموذجاً للمثقف السلفي >>الذي يتوسل التراث لتغيير الواقع، ويرى أن النموذج الأمثل للحضارة قد أنجز وانتهى، وأنه أفضل للبشرية محاكاة الماضي ومحاولة تمثله وإعادة تشكيله<<⁽³⁾

وهذه السخرية في مشاركة "صالح الفاوري" والطبقة البرجوازية النخبوية لصالح الاستعمار الفرنسي ترجع إلى منظور الكاتب، الذي نظر إلى مسيرة النضال ضد هذا المستعمر وعي مسبق، يقسم الناس إلى طيبين وأشرار، أما "فرحات عباس" فقد حاول تقريب وجهات النظر بين الأطراف المتصارعة، من دون التخلي عن مبادئه الأساسية، والداعية إلى العمل السياسي على حساب العمل الثوري، لذلك لقيت جهوده سخرية ورفضاً منقطع النظير من طرف المثقفين التراثيين >>قال سي الهادي:

- وهذه هي النخبة التي يريد مشروع موريس فيوليت أن يمنحها الجنسية، بمعنى لا تمنح الجنسية إلا لمن تأكدوا من ذوبانه داخلهم، أي من صار يحسن النباح<<⁽⁴⁾، فالمثقف النخبوي لا يملك

¹ - محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، ص: 115.

² - المرجع نفسه، ص: 103.

³ - المرجع السابق، ص: 56.

⁴ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 397.

وعيا ثوريا بل أكثر من ذلك يقيم تحالفا مع المستعمر، لذلك >تسعى البرجوازية الاستعمارية كما يقول فرانز فانون إلى عقد صلات بالنخبة المثقفة في البلد المستعمر، وبذلك ينشأ تحالف بين الطرفين ويعمل كل طرف على تحقيق مصالح الطرف الآخر فتحقق البرجوازية الاستعمارية مصالح النخبة المثقفة بدعمها ومساندتها لتتمكن من المحافظة على امتيازاتها وتحقق هذه النخبة مصالح البرجوازية الرأسمالية عن طريق عجزها عن إنجاز التقدم والتطور للمجتمع<<⁽¹⁾

ومن هنا يبرز الموقف السلبي للمثقف النخبوي من قضايا الاستقلال الوطني والتحرر، ولكن هذا لا يلغي بعض المشاريع المنجزة من قبل النخبة، لكنها لا تلقى الإجماع من الشعب لجهله بأهداف المشروع وعدم فهم مفرداته ومصطلحاته.

الشيخ ابن باديس:

نجد أن الشخصيات الروائية المثقفة ضمن رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" شخصيات حقيقية ساهمت في نشر الوعي عن طريق النضال والمقاومة والأحزاب التي أسستها، والتعامل معها يحتاج إلى ذكاء ودقة وإطلاع على إسهاماتها خاصة بالنسبة لكتاب الرواية التاريخية، لأنها تدخل إلى العمل الروائي بحقيبة ملابس جاهزة لا يمكن إبعادها عنها أو اقتراح ملابس جديدة لها لا علاقة لها بالصورة المرسومة عنها.⁽²⁾ وكذلك توظيفها يحتاج إلى دراية كاملة بالأحداث التي اشتركت فيها وتلك التي لم تشترك فيها.⁽³⁾

فهذا اللون من الشخصيات يحد من حرية المبدع لأنه يمتلك مرجعية ماضوية سابقة لا بد من التقيد بها، فلا يخفف هذا التقيد إلا نمط آخر ألا وهو الشخصيات المتخيلة، فبالرغم من العراقيل

¹ - محمد رياض وتار: المثقف في الرواية العربية السورية، ص: 75.

² - ينظر: نضال الشمالي: الرواية والتاريخ - بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية- عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006، ص: 226.

³ - المصدر نفسه، ص: 227.

والصعوبات التي يواجهها منتج النص في توظيفه لهذا النوع من الشخصيات إلا أن قدرته على التخيل والإبداع جعلته كفؤاً على رسم صورة لها وتجسيدها في القالب الروائي.

فشخصية "ابن باديس" من الشخصيات التاريخية المثقفة الصامدة الراضة رفضاً تاماً فكرة الذوبان في فرنسا واستحالة خروجها من أرض النقاء والطهارة الجزائر، وهذا ما يثبته المقطعين >>... نحن لسنا فرنسا ولا يمكن أن نكون فرنسا ولو أراد بعضكم<< (1)

>>قضيتنا عادلة، وسنواصل الدفاع عنها ضد كل من يقف في طريقها، لن أرسل تأييداً ولو قطعوا رأسي<< (2)، وهذا في حرب فرنسا ضد الألمان.

وصاحب الثلاثية المشهورة >>الجزائر وطننا، والإسلام ديننا، العربية لغتنا<< (3)، وقد درس في الزيتونة على يد كبار المشايخ منهم >>سعد بن قطوش السطيفي أهم أساتذتي بالزيتونة<< (4).

من أهدافه >>تأسيس جمعية إصلاحية، هدفها المطالبة باستقلال المساجد واستقلال التعليم العربي<< (5).

وكذا قيل على لسان سي الهادي: >>الحمد لله لقد أعلن أمس الخامس من شهر ماي ينادي الترقى بالعاصمة عن تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وقد أسندت الرئاسة لعبد الحميد بن باديس، واختير الإبراهيمي نائباً له<< (6)

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 363.

² - المصدر نفسه، ص: 489.

³ - المصدر نفسه، ص: 491.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 484.

⁵ - المصدر نفسه، ص: 366.

⁶ - المصدر نفسه، ص: 376.

وبعد تأسيس المطبعة الجزائرية الإسلامية أصدر عدة جرائد أشهرها "المنتقد" عام 1925. وكان شعارها "الحق فوق كل أحد، والوطن قبل كل شيء" فكان يرمي من خلالها إلى توعية وإيقاظ الشعب الجزائري الذي انصاع لأوامر فرنسا، كما انتقد فيها الطريقة التي شوهت صورة الإسلام، وجريدة "الشهاب" التي حملت اسمه الخاص، و"البصائر" باسم جمعية العلماء وكذلك الشريعة، السنة، الصراط لغرض الدعوة الإصلاحية وتنمية الحس الوطني في تونس الفرد الجزائري.⁽¹⁾

شاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكريا":

يلقب "مفدي زكريا" بشاعر الثورة وهو صاحب النشيد الرسمي للجمهورية الجزائرية (قسما بالنازلات)⁽²⁾. أما إذا تحدثنا عن مفدي زكريا كشخصية تاريخية فسنجد سجله حافل بالأحداث السياسية والتاريخية، إذ بدأ نشاطه في جمعية الطلبة المسلمين لشمال إفريقيا عام 1925، وانخرط في نجم شمال إفريقيا عندما انخرست في الجزائر نحو عام 1933، ثم بعد ذلك ناضل في صفوف حزب الشعب الجزائري بعد ما حل نجم شمال إفريقيا، واعتقل في 22 أوت 1937 في نفس الوقت الذي اعتقل فيه مصالي الحاج وحسين لحول، وأطلق سراحه في 1939، وبعد ذلك أصدر جمعية مناضلين جريدة الشعب التي عبروا فيها عن قضايا الشعب الجزائري ومعاناته بسبب المستبد الفرنسي، كما اعتقل مرة أخرى في فيفري 1940 وحكم عليه ستة أشهر حبسا، وفي سنتي 1943-1944 راسل سريا جرائد سرية مثل "الوطن" و"العمل الجزائري"⁽³⁾.

وفي فترة سجنه كتب بمعية "مصالي الحاج" نشيد النجم يتغنى به قائلا: >فداء الجزائر روحي ومالي ألا في سبيل الحرية

فليحي حزب الاستقلال ونجم شمال إفريقيا.

وليحي زعيم الشعب مصالي مثال الفدا والوطنية

¹ - ينظر: عاشور شرفي: معلمة الجزائر، ص: 28-29.

² - حسن فتح الباب: مفدي زكريا - شاعر الثورة الجزائرية - الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997، ص: 22.

³ - عز الدين جلاوي: رأس المحنة، ص: 56-57.

ولتحي الجزائر مثل الهلال ولتحي فيها العربية»⁽¹⁾.

وبعد سجنه ومجموعة من رفاقه نذكر منهم: مصالي الحاج، عمار عيماش، حسين الأحول، رايح موساوي، كحال أرزقي، خليفة بين عمار، ... في سجن بربروس بالجزائر العاصمة كتب نشيد "الرعد" عام 1937 ليكون أنيسا لهم في الزنزانة.

يقول مفدي زكريا:

"اعصفي يا رياح واقصفي يا رعود

واثخني يا جراح واحدقي يا قيود

نحن قوم أباة

ليس فينا جبان

قد سئمنا الحياة

في الشقاء والهوان

لا نمل الكفاح لا نمل الجهاد

في سبيل البلاد"

تغنى "مفدي زكريا" بهذه الأبيات لإغاضة الفرنسيين، وتأكيدا لأواصر الأخوة بين دول المغرب العربي يقول:

>> وحدة أحكم الإله سداها من يرد قطعها أراد محالا

نصبوا حولها حدودا من الألواح جهلا وخدعة وظلالا

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 56 - 57.

فاجعلوا إن أردتم الكون سدا وضعوا البحر بيننا والجبالا

نحن روح مزاجه الضاد والدين لن يستطيع قط انحلالاً⁽¹⁾.

هذه الشخصية المثقفة والتي لها دور فعال في الثورة الجزائرية لكنها لم تتل الحظ نفسه في الرواية لأن قانون الرواية مختلف قد تهمش شخصيات وقد تفعل أخرى فمن " كان في التاريخ

بطلا/شخصية تاريخية لامعة قد يغدو في الرواية شخصا ثانويا مهمشا والعكس يصدق على ذلك⁽²⁾، وما هذه التقنية إلا استراتيجية يتبعها المبدع لتبيان الأدوار المختلفة (أساسية/بطولية)، (ثانوية/جانبية)، وما يهم الدور الذي تؤديه والقلب الذي تجسد فيه.

وقد تم هنا استدعاء الشخصيات التراثية المثقفة "بشحمها ولحمها ودمها، أي أن التراث يعطي للروائي شخوصه مجهزة الملامح والسمات والأبعاد وما عليه إلا أن يحركها بطريقته الخاصة التي تتفق مع متخيله السردى ومع ما يقدمه من تفسيرات ودلالات جديدة للمواقف والأحداث، وربما أجرى الكاتب بعض التعديلات بقلمه في سمات الشخصية التراثية، لتتفق مع ما يرمي إليه من مدلولات، لكنها برغم ذلك تظل في النهاية بسماتها التي عرفت بها في التراث⁽³⁾ .

يتضح مما سبق، أن الرواية الجزائرية عند "عزالدين جلاوي" حفلت بعديد المثقفين الذين ينتمون إلى طبقات مختلفة رصدت أفكارهم، نضالهم، تحركاتهم، وأفعالهم فقسمناهم بحسب ذلك إلى نوعين مثقف تراثي وآخر نخبوي فلكل دوره في الساحة السياسية التي شهدت صراعات وتناقضات صارخة في معظمها بين المثقف التراثي والنخبوي العميل لفرنسا وكذا السلطة التي ألغت دور المثقف وحاولت تشويهه وفي أغلب الأحيان قتله حتى لا يكون سببا في توعية الشعب ونهوضه ضد ممارساته القمعية سياسيا، اقتصاديا واجتماعيا.

¹ - المصدر السابق، ص: 56-57.

² - المصدر نفسه، ص: 56-57.

³ - المصدر نفسه، ص: 56-57.

هذه الغربة والعزلة التي يعيشها المثقف في جل الروايات الجزائرية، حاول الروائي استثمارها بمختلف الإمكانات التعبيرية والتقنيات السردية التي قدمت للقارئ صورة واضحة عن المثقف الجزائري وما يعانيه في مجتمعه من عراقيل وصعوبات، حالت دون قيامه بمهامه النبيلة المنوطة به، وهي وإن كانت تمثل ذكرى واسترجاع من طرف الراوي، إلا أنها تقدم صورة عن واقع الأزمة من خلال امتزاج الضميرين (الغائب والمخاطب) في النص، لتمثل شخصية السارد عين الكاميرا التي التقطت الحدث وأخرجته في شكله النهائي، بعد أن أضافت له مشاهد من متخيلها لتكون مساعدا على تشكيله ليكون مطابقا للواقع.

2³ - الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية:

تحليل الشخصية ذات المرجعية الاجتماعية إلى فئة من المجتمع تمثل شخصية بعينها ونموذجاً بذاته، وهذا ما أشار إليه "فيليب هامون" بـ "العامل والفارس والمحتال"، وهي النسبة الأكثر تواجداً بالرواية باعتبارها نماذج تسند لها أدواراً تقوم بها تسهم في تفعيل الحدث، وتحريكه إلى الأمام، فهذه الشخصيات >>تحتل موقعا هاما في بنية الشكل الروائي، وهي أحد المكونات الأساسية للرواية إلى جانب السرد والبيئة وتأتي للشخصية أهميتها كعنصر أساسي في الرواية بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري والقوة الواعية التي يدور في فلكها كل شيء في الوجود...

ثم إن الشخصية الروائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عبره كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية الضرورية لنمو الخطاب الروائي وإطراده >> (1)، >> وهذه الشخصيات لم توجد فعلا خارج القصة، وإنما هي ممكنة الوجود، باعتبار أن بعض سماتها وملامحها وأفعالها (أو جلها أحيانا) مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي >> (2).

ومن بين هذه الشخصيات نذكر ضمن رواية "رواية المحنة 1+1=0"

¹ - محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية، ص: 152.

² - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 102 - 103.

2- شخصية "صالح رصاصة":

شخصية من فئة اجتماعية متوسطة، مجاهدة، ترفض الخونة أعداء الوطن، عنوان رسالتها الكفاح من أجل الوطن ساهمت في خروج الاستعمار الفرنسي من الجزائر، أقصي حضورها بعد ذلك بتهميشها رغم النضال الذي أنجزته، لقب بصالح رصاصة على حمله الرصاص أثناء الثورة بعد نيل الاستقلال انقلب الوضع فأصبح يسمى بـ "صالح المغبون"، ظلم بكل الوسائل والطرق، يقول: >>كنت صالح الرصاصة يوم كان الرجال رجالا... فلما تحررت البلاد أسموني صالح المغبون... وفي آخر عمري صرت صالح المجنون<< (1).

تعيش هذه الشخصية واقعا متأزما متعفنا سببه الإخلاص والوفاء للوطن وللمبادئ السامية يقول: >>ظلم طبقة تعنتي بطرق ملتوية وتكنز الذهب والفضة لطبقة أخرى خانتها ظروفها أو سارت على الطريق السوي فبقيت أقل من الأولى<< (2).

يتضح الصراع بين طبقتين اجتماعيتين، صراع مشحون بالتوتر، طبقة مسندة إلى ثرواتها ومالها ونفوذها ووساطتها على الرغم من قلة من يمثلونها تريد إخضاع الطبقة التي يمثلها الشعب خاصة الفقراء لأنها مخلصة لمبادئها.

هذه الوضعية الاجتماعية والاقتصادية والطبقة اللامتوازنة خلقت صراعا بين طبقتين غنية وفقيرة استمرت إلى ما بعد الاستقلال، كان الهدف من إبراز هذا الصراع كشف نسق النص الأدبي مجسدا للحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب، وما كانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات هي أن تمكنا من فهم البشر ومعاشتهم<< (3).

كان من الطبيعي اعتبار مقومات الهوية لدى الشخص في الواقع المعاش من: اسم وكنية وجنس وسن وحالة اجتماعية هي نفسها مقومات الهوية لدى الشخصيات الروائية، وهذه العناصر

¹ - عز الدين جلاوي: رس المحنة، ص: 47

² - المصدر نفسه، ص: 186.

³ - روجرب هينكل: قراءة الرواية- مدخل إلى تقنية التفسير - تر: صلاح رزق، دار الآداب، القاهرة، ط1، 1995، ص: 231.

في مجملها تشكل ما يطلق عليه بالبطاقة الدلالية للشخصية، وتحقق هذه السمات وجودها من حيث هي >>الاسانبا، باعتبار السمات هي دال الشخصية، عن طريق (وصف بورتريه، اسم علم، اسم وبدائله)<< (1)

يشير ما سبق إلى أن الشخصية الروائية قد يتم تعريفها بصفة تكون ملازمة لها أو من خلال مجموعة من الصفات، أيضا قد يتم تعريفها بواسطة اسم صريح أو أحد بدائله مما يقوم محله من كنية أو لقب...إلخ.

وفي ذات السياق نجد أن الروائي استعمل أسماء جزائرية خالصة ك"صالح رصاصة"، وهذا يعكس جليا شخصية مستوحاة من الموروث التاريخي الاجتماعي: لأن هذه الرواية تعبر عن فترة ما بعد الاستقلال والمصير الذي آلت إليه الشخصيات التي ضحت بالنفس والنفيس وعائلاتهما من أجل أن يعيش هؤلاء المستفيدون من الاستقلال أبناء الحركيين.

2² - شخصية امحمد لملمد:

ابن حركي، استغل الثورة من أجل الهيمنة على أملاك الشعب، شخصية اجتماعية متسلطة، استغلت حي الحفرة وسكانها الفقراء الأميين المغلوبين على أمرهم، يريد الزواج من "الجازية" ابنة عمر صالح المغبون" رغبة في الانتقام لوالده الحركي: يحاول الانتقام لمقتل أبيه الخائن إبان الثورة يتظاهر بفعل الخير، الذهاب إلى الحج ويغتصب فتاة قاصر لقول السارد: >>وتجرات فأخبرته أن الحلوة وقعت في شرك امحمد لملمد الذي اقتادها كالفريسة واغتصب شرفها.. وما إن أشبع غرزه الحيوانية حتى أطلق سراحها...

دخلت الدار وأنا خائر القوى...لم أكن أقدر على النطق بكلمة واحدة...كنت غارقا بكل حواسي في مستنقع الحزن...كيف يجرو إنسان على اختطاف حمامة مكسورة الجناح كالحلوة لم

¹ - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، ص: 51.

تتجاوز الثامنة عشر من عمرها؟ إنها جريمة بل جرائم >> خطف وحجز واغتصاب قد تكون عقوبتها الإعدام >> (1)

فالجسد الأنثوي يعد قيمة ثقافية وجمالية كبرى، كما أن الجسد يوجد داخل عالم الأشياء، فهو جزء منها ولا يتميز عنها في شيء: >> فالجسد واقعة اجتماعية ومن ثم فهو واقعة دالة، فهو يدل باعتباره موضوعا، ويدل باعتباره حجما إنسانيا، ويدل باعتباره شكلا، إنه علامة، وكل العلامات لا يدرك إلا من خلال استعمالاته >> (2)

هكذا اتخذ الجسد محورا هاما ضمن الرواية باعتبار الحديث عنه يتخذ بعدا دلاليا واسعا، ويصبح السرد حين ذلك معادلا لغويا لحالة الجسد، ويمثل بين عناصر الوجود المادي والكيان الجسدي الإنساني، وهذا ما تمثله حالة الاضطهاد والعنف الجسدي (الاغتصاب) الذي مارسه "المحمد لملمد على جسد "الحلوة"، فأصبح مصدر عار بالنسبة للعائلة، فقد قابلها أهلها بالرفض والعبوس إذ أصبحت هما ثقيلًا عليهم، وهذه النظرة قديمة قدم التاريخ -كيف لا وهي تمثل وصمة العار، والفضيحة التي تلحق بالأسرة مدة طويلة، لذلك يعتبر موتها خير من حياتها، فهي بلاء وشؤم منذ ولادتها حتى وفاتها.

فالأنثى تسعى جاهدة لإيجاد مساحة تفاعل بينها وبين المجتمع، تغادر بها لعبة التخفي والتواري خلف أسوار الاستسلام لشروط التسلط فهي ترفض حياة الذل وجاهزية الغلبة الذكورية، وهذا ما يوضحه السارد ضمن هذا المقطع: >> وفتح الشرطي على الجميع صواعق ماحقة حين أخبرهم أنهم أطلقوا سراح الحلوة هذا الصباح فكيف يطلب منهم إطلاق سراحها الآن... ومنذ ذلك اليوم لم تظهر الحلوة ولم يرها أحد في الحارة ولا في المدينة كلها... لعلها فرت بآلامها إلى مكان

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة 1+1=0، ص: 120 - 121.

² - سعيد بنكراد: السيميائيات - مفاهيمها وتطبيقاتها - دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 2005، ص: 215.

بعيد حيث لا نراها ولا تحاصرها عيوننا المتلصصة، أو ربما انتحرت في هاوية سحيقة وهوى معها سرها إلى الأبد... وربما اختطفت وقتلت وربما... وربما⁽¹⁾

أما فيما يخص تظاهره بالقيام بأعمال الخير وفي الباطن يقوم بالقتل والتخريب، يقول السارد على لسان شخصياته >>منافق يمارس الإرهاب ويتهم الناس به<<⁽²⁾، أما ما يخص الحج يقول منير مستكرا: >>الحاج متى حج هذا النجس؟<<⁽³⁾، ويقول هو عن ذاته: >>أعظم حاج في الدنيا أيها المنافق وأنا لم أحج بعد؟ وأنا أسكر معكم حتى أرى الديك حمارا<<⁽⁴⁾

توحي هذه النصوص بأن "امحمد لملمد" رجل فاسد، ينسج خيوطه العنكبوتية بطريقة عجيبة لا يمكن اكتشافها، اشترى السلطة بأكملها وهذا ما يدل عليه هذا المقطع على لسان منير: >>...والسلطة عندنا تطبق سياسة ملء الملائن وتفرغ الفارغ "إنها تطبق نظرية الناموس"...>>

ومفادها أن الناموس إذا ألح في الدوران حولك فلا مندوحة من أن تسلمه جسدك ليمتص دمك فإذا شبع سيدعك وحالك... لكن الناموس عندنا ازداد وتكاثر وازداد شراهة... وقد نفذ دمنا فماذا يمتص؟ هل سيتوحش ويلتهم اللحم والعظم؟

الأثرياء يزدادون ثراء وطغيانا... اشتروا كل شيء... القانون... المسؤولين... وصاروا هم أصحاب القرار...، أما الفقراء فقد كثر الفقر أنيابه عليهم ليسحقهم...<<⁽⁵⁾، ولأنه حقق مآربه في إخضاع هذه الفئة التي لا تمتلك سوى حب وطنها والإخلاص له يقول: >>هذا عصر المادة لا أحد يمكنه أن يقف أمامي... سأدوسكم جميعا كالصراصير... من يملك المال يملك كل شيء... إنه إكسير البشرية... أصحابه يحققون كل ما يصبون إليه... سخرت الجميع... الكل خضع لإرادتي والذين أبوا الويل لهم من سطوتي" رجل عبد الرحيم إلى غير رجعة" جن إبراهيم "الشيخ صالح في

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 121 - 122.

² - المصدر نفسه، ص، 183.

³ - المصدر نفسه، ص: 189.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 197.

⁵ - المصدر نفسه، ص: 187.

طريقه إلى الجنون والانتحار" منير حبكت له تهمة لن يفلت منها ليس أقل من الإعدام أو المؤبد... ذياب شردت به محاصرا طريدا... دربي الآن ممهد كل الحجارة أزلتها من حذائي... كل الينابيع التي كانت تسقي غطرسة الجازية جففتها وإلى الأبد... الآن يجب على الجازية أن تركع أمام قدمي صاغرة...⁽¹⁾

نجد أن الروائي عمد إلى تقنية الوصف التي ساهمت بدقة في كشف وتصوير واقع الشخصية ذات المرجعية الاجتماعية التي استغلت كل الفرص المتاحة من أجل إخضاع السلطة وتخريب واقع البلدة لا شيء إلا بسبب قتل والدها الحركي هذه النزعة الانتقامية التي ولدها الدافع النفسي بداخله مثلت الشخصية القاهرة التي نجحت في تكييف السلطة ودفعها إلى قمع "حارة الحفرة" وهمشت دورهم.

ولأن الوصف من أهم العناصر التي تقدم الشخصية عن طريق إبراز ملامحها الخارجية، إذ اعتبر الجانب الشكلي من أهم الجوانب الجمالية، التي تحدد أبعاد الشخصية فمنذ "بداية التخيل القصصي استعمل المظهر الخارجي لتضمين سمات الشخصية"⁽²⁾ حددت الشخصيات بعض سمات "امحمد لملمد": "تبين لي من ملامحه أنه شيطان بلحية مبعثرة كلحية التيس... وعينان تزيغان يمينا وشمالا كعيني إبليس"⁽³⁾، وفي مقطع آخر "كان الزيتون طويلا عريضا مشحما كجثة فيل ينبطح على بطنه"⁽⁴⁾، أما الجازية فتصفه بوصف مختلف تماما تقول: "عند الباب وجدت رجلا في انتظاري... لبست منزري وعدت إليه... كان في العقد الرابع من العمر أو أكثر بقليل

¹ - المصدر السابق، ص: 195.

² - شاوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة)، تر: لحسن احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص: 100.

³ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 165.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 87.

ممتلئ الجسم أشقر اللون أخضر العينين يميل إلى الطول... عليه ثياب أنيقة لكن كلامه ينم عن أميته⁽¹⁾

يتضح من خلال هذه الأوصاف المنتقاة أنه مسؤول حظي بميزات جسمه ولباسه، لأن المظهر الخارجي أصبح مؤشرا يدل على المكانة الاجتماعية، والملاحظ في هذا الوصف تحقيقه لمبدأ المصادقية للشخصية في وصفها وتقديرها لنا فلم يصفها وصفا مستقلا من خلال رؤيته بل بارتباطها بالحدث الروائي لأنها عنصر مهم من عناصر الرواية، ومن الصعوبة فصل هذا العنصر عن غيره، فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بالحدث، ويرسم معالم الفكرة التي تنطق بها الرواية، عن طريق تصرفات الشخصية وعلاقاتها المتشعبة والمتشابكة، تنمو وتتطور الأحداث وعليه، فإن الشخصية هي: > > ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة و واقعيتها، وتفاعلاتها، فالشخصية أولا وأخيرا من المقومات الرئيسية للرواية، والخطاب السردي بصفة عامة⁽²⁾

فالروائي يختار شخوصه من الواقع ثم يجري عليها تغييرا وتعديلا وإضافة عنصر الخيال عليها حتى تبدو صاحبة مصداقية وفعالية في النص الروائي المعتمد: > > إن الشخصية في الرواية لا يمكن أن تطابق الشخصية في الحياة اليومية، فثمة فرق بين الشخصيتين، ولا يمكن أن تكونا متطابقتين، فالفن والحياة شيان متباينان، الحياة تفرض علينا وجودا مستمرا، بينما الرواية لا تفرض على الشخصية الظهور إلا عندما ينتظر منها أن تقوم بعمل لافت للنظر⁽³⁾

ومن هنا وجب التركيز على الشخصية التراثية لما تحمله من حمولات دلالية تهدف إلى إبراز الصراع بين نوعين من الشخصيات لكل منهما أيديولوجيته في الحياة، بهما خلق برنامج سردي متصارع، يمثل الأول: الشخصية الوطنية المخلصة الممثلة في عامة الناس "صالح رصاصة"

¹ - المصدر السابق، ص: 40.

² - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 173.

³ - محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1966، ص: 93.

وسعيه لإعادة بعث قيم الثورة التحريرية وبناء مجتمع العدل والحق في جزائر ما بعد الاستقلال وقد ساعدته في ذلك الجازية، ذياب ومنير وسكان "حارة الحفرة"، رغم أنه ابن شهيد إلا أنه بعد الاستقلال نجده يعمل حارسا لمستشفى وسرعان ما يطرد منه ومن مسكنه بعد مؤامرة مدبرة من المدير، لأنه لم يسكت عما كان يراد من فساد وتبديد لأموال الشعب من طرف المسؤولين، وهنا يقف البرنامج المضاد كعثرة في وجهه وهو الممثل في "امحمد لملمد" الذي يسعى إلى تكسير هذا الحلم عن طريق التملك، السلطة، المال وخدمة مصالحه على حساب الفقراء والمساكين، وله أطراف مساعدة ممثلة في شخصيتي مدير المستشفى "السي سليمان" و"العجوز عكة".

ولأن الخير بطبيعته أقوى من الشر فتكون الغلبة له ولأصحابه وهذا ما بدى واضحا في نهاية الرواية بانتصار الحق وسيطرة قيم العدل، يتمكن سكان "حارة الحفرة" من القضاء على "امحمد لملمد".

قامت الرواية على محاور مثلتها الشخصيات بعلاقاتها فتنوعت بين الصراع والصدام، الاختلاف والتباين، التكامل والاتحاد أملت عليها عوامل تمثلت في مزاج الشخصيات، أوصافها (الداخلية والخارجية)، الوضعية الاجتماعية والاقتصادية والطبقية وكذا الثقافية، خلقها الروائي في جو جمالي عكس تجربته لفترة من الفترات التي عاشتها الجزائر (التسعينيات) فترة التناحر، التعفن، الفساد والقتل العشوائي وغيرها من الممارسات بغرض تعرية وفضح الواقع والسخرية منه لأنه يمثل رؤية وأيديولوجية لا تقبل الاعوجاج والتسلط بل تسعى إلى كسره وحجزه في زنزانة لا يمكن الخروج منها (الحكم عليه بالمؤبد).

ضمن رواية "الرماد الذي غسل الماء" نجد شخصيات ذات مرجعية اجتماعية اعتمد فيها الراوي على رصد الحركة التطورية للمجتمع الجزائري في مرحلة من أهم المراحل في تاريخ الجزائر المعاصر، ومن خلال قراءة الرواية، نكتشف أن الارهاب هو امتداد طبيعي للاستعمار وما آلت إليه أحوال البلاد بعد الاستعمار، وهو ما توحى به هذه الشخصيات:

1- شخصية مختار الدابة:

شخصية ذات مرجعية اجتماعية جاهلة، فاسدة، لا تتقن إلا الاستغلال، تسلفت درجات أوصلتها إلى مرتبة رئيس البلدية بمساعدة الشخصية السلطوية "عزيزة الجنرال" حتى تحقق به مآربها، يقول عنها >>مختار الدابة... بدأ حياته خضارا متواضعا، ثم سائقا لشاحنة خضر، ثم بائعا للمواد الغذائية بالجملة، ثم نشيطا في الحزب، وممولاً رئيسيا لفريق نجوم المدينة، ومقربا من الإعلام ورجال الدولة، ثم مرشحا للانتخابات البلدية<<⁽¹⁾

ساعد "عزيزة الجنرال" في السطو على ممتلكات المدينة مدرسة المدينة وحديقة الأمير، بعد أن صرح "مختار الدابة" بأنها مهددة بالسقوط، وذلك بغية استفادتها (عزيزة الجنرال) من هذه الأرض التي تقوم عليها تلك المنشآت، بل إن علاقاته المنحرفة وصلت حد الامتزاج مع أحد أكبر رموز ترويج المخدرات في المدينة، والذي يتمثل في شخصية "نصير الجان"، ومن أثر تلك العلاقة الوطيدة أن >>صارا متلازمين لا يفترقان إلا لماما<<⁽²⁾

وتلك الطبيعة المنحرفة لهذه الشخصية جاءت لتفسر طبيعة الاسم الذي تحمله من جهة، كما أنه سيشكل مفارقة من جهة أخرى، ونعني هنا بالمفارقة ذلك التضاد الذي حمله اسم "مختار"، وشكل الأفعال التي يمارسها، لأن اختيار شخص لمنصب إداري مهم، كمنصب رئيس البلدية لابد وأن يكون ضمن قواعد وشروط محددة، وكفاءات معينة، كتوفر المستوى العلمي، وهو الأمر الذي لم تمتلكه هذه الشخصية.

أما عن علاقة "الدابة" "بمختار" فهذه الصفة تحمل دلالات عديدة منها دلالة الجهل وعدم المعرفة، لا يفقه شيء من أمور الإدارة والساسة، فهو مجرد أداة في السلطة العظمى، كما أن هذا الاسم يحمل دلالة الحيوانية، وهذا لأنه يسعى وراء رغباته الحيوانية >>فمختار الدابة لا هم له إلا مطاردة النساء<<⁽³⁾، حيث استغل كذلك فقر عائلة المريني انطلاقا من الأم "سليمة" التي عانت

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 35.

² - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 56-57.

³ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 34.

من ظروف العمل القاسية حتى الموت، وكذلك سعى إلى التقرب من ابنتها "العطرة" عن طريق إمداد أسرتها بسكن اقتصادي من حقها إذ استغل توزيع المساكن للاستحواذ على "العطرة".

يمكننا القول استنادا بهذه الشخصية أن الزمن الحاضر يمثل زمن انقلاب الموازين، فأصبح المثقف يعيش حالة تهميش من دائرة الفعل واستعويض عنه بأناس جهلة لا يتقنون غير فن الفساد والاضطهاد، وهذه صورة الواقع الجزائري المهترئ، وانعكاساته على المواطن الضعيف في مجتمع أصابه مرض الانحطاط بكل أشكاله >> وسعيا وراء إبراز العلاقة بين التحول العام الذي أصاب المجتمع وانعكاسه المباشر على الشخصية⁽¹⁾، عمل الروائي على إعطائنا صورة مصغرة عن الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية السائدة، وانعكاساتها على الفرد الذي لا يترك وسيلة للخروج من الأزمة، لكن الواقع المرير يسيطر على كل شيء مما يجعل هذا الواقع الشغل الشاغل لكل المبدعين، تعكسه لغتهم وشخصياتهم وأحلامهم وإحباطاتهم، حيث الأزمة انعكست على كل شيء، أزمة سياسية وأصداء اجتماعية.

2- سالم بوطويل:

شخصية اجتماعية بسيطة تعيش واقعا مأزوما من زوجها "عزيزة الجنرال" من اسمها توحى دلالة القوة التي تمتلكها هذه المرأة وعلاقتها بالجنرال لذلك سميت بذات الاسم، مجرد تابع لزوجته، لا رأي له أمامها، يعيش بين ذكريات الماضي لعدم حضوره كشخصية في منزله تمتلك حق الكلام والرد، يقول مبرزا سخرية زوجته "عزيزة" منه >> واندفعت إلى مكتب الطبيب الذي خرج صدفة فحيا عزيزة التحية الحارة، ودخل معها إلى المكتب يقودها من يدها دون أن يعير سالما أي اهتمام وتأثر سالم فاستدار إلى الجدار، وضربه بقبضته وهو يردد اللعنة على هذا الزمن⁽²⁾

لأن حاضره يقتل ماضيه >> ودخلت عزيزة تبحث عنه فاغتالت أحلامه⁽³⁾، يحاول تغذية ذاكرته عن طريق الاسترجاع باعتبار الماضي حماية له يقول: >> تألم سالم بوطويل الوجوه الجامدة، وهو

¹ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 240.

² - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 20 - 21.

³ - المصدر نفسه، ص: 21.

يسند خده على راحة يده ويبحث عن الدفء الذي كان يشيع في القلوب حرارة أيام كان في أسرة أبويه، لم تكن عندهم دارة ولا سيارة ولا تلفزيون ولم يكونوا يأكلون على الطاولات والكراسي، ولا ينامون على الأسرة، ولكن كان للحياة طعم ومذاق، وكان الحب الذين يحملونه في مخازن قلوبهم هو رصيدهم الأكبر ورث أبوه عن جده الأراضي الشاسعة وقطعان الغنم والبقر، وبقدر ما كان جده يحب التوسع في المال كان خيرا، يفتح يديه وقلبه للجميع... للفقراء والمساكين وأبناء القبيلة... وكان يلقب بأب الفقراء»⁽¹⁾

يعيش فراغا كبيرا وسط أسرته بسبب تسلط زوجته التي لا تعيره اهتماما ولا تستشيريه في أي أمر من الأمور المتعلقة بمنزله وأبنائه أو انشغالاتها، فقط تحاول توريطه في جريمة قتل ابنه لـ "عزوز المريني"، فيطرح العديد من الأسئلة حول الاختيار "لماذا لم يتزوج ذهبية بنت الطاهر وكانت رفيقة صباه؟ لماذا لم يجرؤ ويصيح في الجميع إنني أحبها ولا أريد غيرها؟ وانسابت ذاكرته تعود به إلى المحطات الأولى التي بدأ قلباهما يخفقان بالحب، وبدأ كل منهما يختصر العالم في الآخر... لم يجرؤ كي يقول لها أحبك، ولم تجرؤ هي أيضا... ولكن كل نبضة في جسديهما كانت تدل على ذلك... في العيون... والشفاه... والحدود... وفي اليدين... والقدمين... وحتى في اللباس... في نسيمات الهواء التي كانا ينشقان... وتزوجت ذهبية شابا جاءها من بعيد... التقتها أمه في الحمام، وأعجبت بها، وتم الزواج... هل هو قدر الله؟ أم هي خيانتنا ننسبها زورا وبهتانا الله»⁽²⁾ >> "تمنى لو كان مجرد فلاح فقير يرعى شويهاات ويأكل كسرة شعير تصنعها أنامل زوجته... تمنى لو لم يكن أصلا في هذا الوجود...»⁽³⁾

يتضح أن الروائي يقوم بتحليل اجتماعي بوضع جزائري مس طبقات مختلفة من المجتمع (الفقر، الغنى، بائع المخدرات، المثقف، الجاهل...) ومن أجيال مختلفة حتى يقدم لنا مجتمعا متفاعلا متكاملا مع وضع بطاقات تعريفية لشخصيات روايته في حواشي، من خلالها تتضح

¹ - المصدر السابق، ص: 39 - 40.

² - المصدر نفسه، ص: 14 - 15.

³ - المصدر نفسه، ص: 57 - 58.

صورة الشخصية قبل دخولها مسرح الأحداث، وعن ذلك يقول "فيليب هامون": >>تحدد في مسرح النص من قبل دال متقطع ومجموعة العلامات يمكن أن نسميها البطاقة، ويحدد الكاتب الميزات العامة لهذه البطاقة لاختيارات جمالية<<⁽¹⁾

وبهذا تصبح الشخصية عبارة عن وعاء يحتوي على مجموعة من الإيماءات والإيحاءات التي يتوجب على الدارس أن يستخرجها، ويؤولها حسب طبيعة هذه الشخصيات وخصوصياتها.

3- سليمة المريني:

شخصية اجتماعية بسيطة، فقيرة، تعمل كمنظفة في دار البلدية، يراد التحرش بها واستغلالها، لكن تأبى القبول محافظة على شرفها لقول السارد >>ظلت كبرياء يرفض أن يدنس<<⁽²⁾، تعيش في مدينة عين الرماد، تمثل شخصية المرأة البائسة، اسمها لا يحيل إليها البتة "سليمة" من السلامة والصحة والعافية، لكن هذه المعاني لا تجد صداها في أرض الواقع، وهنا تبرز الذات المبدعة في إبراز المفارقة في التسمية، وهي استراتيجية يوظفها الروائي في رسم شخصياته الروائية مثل ما فعل نجيب محفوظ في رواية "اللس والكلاب" عندما أطلق اسم "سعيد مهران" على بطل الرواية رغم أن هذه الشخصية تعيش حياة مأساوية متلونة بألوان العذابات المتعد تعيش "سليمة المريني" في ظل >>الرماد الذي ظلت تمطر به سماء المدينة وتهب به رياحها<<⁽³⁾، مجبرة على المكوث بهذه المدينة التي تتنافى وقيمها، لعدم وجود مكان آخر تأوي إليه.

¹ – Philippe hommon : pour un statue sémiotique du personnage un poétique du récit, seuil, paris, 1979,P: 142.

² – عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 109.

³ – المصدر نفسه، ص: 109.

4- العطرة المريني:

ابنة سليمة المريني "يحيل اسمها على مظاهر الجمال أحبها مختار الدابة وأراد الزواج بها مستغلا ضعفها وفقرها، بعد وفاة أمها دخلت في علاقات معه (مختار الدابة) حتى يمنحها مسكنا لائقا بها وبعائلتها، لكن بعد منحها المكان أحست بأنها >>فقدت في هذا البيت الجديد كل ما كان يعشوشب فيها من ذكريات جميلة... ذكريات الطفولة، وذكريات الحب الأول،... وذكريات أمها، وطيفها الذي كان يزورها حينما بعد آخر يخلق في جو الحارة والبيت القديم<<⁽¹⁾

هذا يدل على أن التغيير من مكان إلى آخر ومن زمن لآخر يخلق نوعا من الفقدان والحنين إلى المكان الأول والزمن الماضي وإلى الشخصيات كذلك، هذا ما يولد تقنية الاسترجاع والعيش في رحاب الماضي بكل ما يحتويه.

وما يمكننا قوله أن هذه الشخصية ثانوية لا تسهم في دفع عجلة السرد.

5- عمار كرموسة:

شخصية بسيطة، شعبية، لا تحمل مؤهلات علمية، أحد المروجين للمخدرات والمتاجرين بها، وهذا يعني أنها شخصية سلبية ساهمت في الفساد المنتشر في مدينة عين الرماد، يدل اسمها على الإعمار وخلافة الأرض، والمفارقة الاسمية هنا ما تشيعه هذه الشخصية من فساد عبر ترويجها لتلك السموم، أما المتعلق الثاني باسمه هو "كرموسة" تدل على الكرامة المداسة، وذلك عندما نقوم بعملية تلاعب بحروف هذه الكلمة (أي بحذف الواو وإضافة الميم والذال والألف)، ولا سيما عندما نكتشف أن "عمار كرموسة" كان دائما يتجنب >>الخوض في تجاعيد أسرته<<⁽²⁾، أما عن بطاقته التعريفية يقول الضابط سعدون: >>عمار كرموسة شاب في السابعة والثلاثين من عمره، قصير القامة، بدين، يملأ الوشم كثيرا من أنحاء جسده... نشأ يتيم الأب في أسرة معدمة تسكن الأحياء القذيرية... تسرب من المدرسة في سنواته الأولى... ماتت أمه التي كانت تمارس البغاء في حادث مرور مع مجموعة من السكارى... اشتغل في أيامه الأولى نادلا، ثم مساعد بناء، ثم بائع

¹ - المصدر السابق، ص: 144.

² - المصدر نفسه، ص: 30.

خمرة في حانة، ثم بطالا... ثم دخل السجن مرتين... مرة بتهمة الضرب العمدي المبرح والجرح باستعمال السلاح الأبيض ضد رب العمل... ومرة بتهمة السكر العلني وانتهاك الآداب العامة⁽¹⁾

ما يوحي به المقطع السابق أن والد "عمار كرموسة" مجهول، أما والدته فقد ماتت في حادث سير، وهي مخمورة رققة أحد الغرباء، يقول معلقا بشأن العمل للضابط سعدون الذي أيده في قرارة نفسه دون أن يعلن له ذلك صراحة >> "أنت تعرف يا حضرة الضابط واقعنا المزري... كل الأبواب غلقت في أوجهن... اليتيم... الفقر... البطالة... فتصعلكنا وتشردنا... مرة لنكسب لقمة العيش... ومرة لننسى ومرة لننتقم... أنا.... تجاوزت الأربعين.... لا بيت... لا مال... لا عمل... لا زوجة... لا أولاد... أليست حياة كلاب⁽²⁾

يعني ما سبق حياة التشرد والضياع والاستقرار الذي تعيشه الشخصية بسبب الظروف العائلية والمجتمعية الصعبة، هذا جعله يعيش انقساماً نفسياً، فقد تغير زمن الصحة الإسلامية وانتشار الفكر الإسلامي السلفي المتشدد ذي الطابع السياسي، فقد تغير مسار كرموسة تماماً، إذ اعتنق هذا الفكر وصلح حاله، بحيث تغير >> شكله، وفي سلوكاته... أسدل لحيته، وقصر قميصه الأبيض، وضمخ كل جسده بالمسك المكي⁽³⁾

ليس هذا فحسب، بل اتجه نحو القيام بوظيفة أخرى بدل الترويج للمخدرات وتتمثل في وظيفة الراقي، بحيث >> "راح ينتقل بين بيوت الناس يرقى مرضاهم من السحر، والعين وكل داء"⁽⁴⁾، وصار يمتلك بيتاً يأويه ليلاً.

وفي إطار هذا البرنامج السردى نسجت رواية "الرماد الذي غسل الماء" بصراعاتها وبرامجها الفرعية التي لن تؤثر على سير الأحداث كصراع "سالم بوطويل" مع زوجته "عزيزة الجنرال" وصراع "العطرة المريني" مع بدرة السامعي من أجل "فواز بوطويل" وغيرها، هذا البرنامج الذي

¹ - المصدر السابق، ص: 56.

² - المصدر نفسه، ص: 71 - 72.

³ - المصدر نفسه، ص: 243.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 243.

يقي متصلاً بالإطار العام للرواية ككل من خلال خيوط رفيعة، ولكنها جوهريّة، حيث عمل الكاتب على جمع شملها، مقتنصة دور الذات الفاعلة التي تحركها ثلاث عوامل على حد تعبير "تودوروف Todorov" هي الرغبة، الإبلاغ والمشاركة.

حيث تظهر لنا شخصية الراوي منذ البداية رغبة تحركها للسير في برنامجها السردية، وتتمثل هذه الرغبة في تناول ظاهرة مجتمعية مست شرائح متنوعة لتشكل ثنائية، نقيض في ظل معادلة غير متساوية الأطراف لتخرج بنتيجة مفادها: السلطة للأقوى ولذوي النفوذ وقد ساعدته شخصياته بتبليغ ما أرادته للقارئ حتى يحقق فعل التواصل.

توحي شخصيات الروائي "عز الدين جلاوي" بالانكسار والتمرد على الواقع، وكره كبير لركود الحياة واللاتغيير، حيث الإحساس بالضيق والتشظي والعدمية يرافقان الشخصية، ويدفعانها دفعا إلى مصيرها المحتوم وهذا >>اقتراب من النظرة المأساوية التي جاء بها (غولدمان) والتي تعني لديه ذلك القلق المعاش من قبل الإنسان والذي سيطر على مجتمعاتنا<< (1)، وغذته الأوضاع السيئة الناجمة عن عشرية من سنوات القحط السياسي والاجتماعي والنفسي، والذي أفرزته الشحناء والبغضاء والمعاناة القاسية لإنسان كان يطمح إلى تحول إيجابي يطرأ على مختلف الهيئات فخاب انتظاره.

>>وإذا كان الخطاب في رأي رولان بارت ينتج الشخصيات فيتخذ منها له ظهيرا، فليس ذلك من أجل أن يجعلها تلعب دورا فيما بينها، أمانا، ولكن من أجل تلعب معنا. فكأن هناك شيئا من التظافر (complicité) الحميم بين الخطاب والشخصيات<< (2)، الأمر الذي يجعل فاعليتها في الخطاب تقوم على ما تقدمه من جهود لتفعيل مسار النص جماليا ودلاليا.

¹ - سليمان كاصد: الموضوع والسرد - مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، 2002، الأردن، ص: 224.

² - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- ، ص: 29.

3 - الشخصيات ذات المرجعية التاريخية:

يتم استدعاء الشخصية ذات المرجعية التاريخية لتكون شاهد التاريخ (الماضي على الحاضر)، باعتبارها ذات انتماء تاريخي تؤدي دورا مهما عن طريق رمز قصد إليه الكاتب وبذلك أضحت >>الصنف الأكثر غموضا في الشعرية>> (1)، فعلى الرغم من كون >>الشخص هم أهم ما في الرواية لأنهم الفاعلون، والفاعلية هنا نعني بها صنع حدثية الرواية كيفما كان شكلها>> (2)، فهي بذلك أي الشخصية التاريخية - >>تعتبر أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي، الذي يضطلع بمختلف الأفعال>> (3)، حتى وإن كانت متخيلة وتنتمي في سماتها إلى زمن بعيد إلا أنها تعبر عن سمات ومواقف لشخصيات أو أحداث من الحاضر، وتخدم الروائي الذي يحملها أفكاره ورؤاه، بعيدا عن المباشرة والتقريبية، تتبدى للقارئ من خلال أسمائها أو أفعالها، أقوالها ومآثرها. تجاور باقي الشخصيات وتقوم بدور أو تؤدي وظيفة مما يجعلها مشاركا في تفعيل الحدث.

ويقدم "لوكانتش" هذا التوصيف للرواية التاريخية في معرض حديثه عن رواية الكاتب الإيطالي "منزوني" "المخطوبات" مقارنا إياها بأعمال "ولترسكوت".

إن روعة وجاذبية الرواية التاريخية تكمن في أنها تجذب القراء إلى عالم هو مزيج من الرواية والحقيقة مما يجعل التاريخ حيا، ونافذة يطل منها القارئ على تاريخه العريق، كأن هذا المصدر مرتبط بوجود الإنسان، لأنه كائن يعيش بين الماضي والحاضر ولا سبيل للخروج من هذه الثنائية. وفي سياق مغاير يصفها بأنها >>رواية تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات>> (4)

¹ - ترفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، ص: 71.

² - ذوبي خثير الزبير: سيميولوجيا النص السردية - مقارنة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان - رابطة أهل القلم، سطيف، د ط، 2006، ص: 83.

³ - سعيد يقطين: قال الراوي، ص: 87.

⁴ - جورج لوكانتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، ص: 89.

إن استدعاء الروائي لشخصيات تاريخية لها شأن عظيم في تاريخ الجزائر، وساهمت مساهمة فعالة أدت إلى استقلالية في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" باسمها الحقيقي تبعث الحيرة في نفس المتلقي الذي يتساءل عن هذا التوظيف وما الهدف منه؟.

إن توظيف الشخصية التاريخية يحيل إلى أن أحداث الرواية حقيقية ولها مصداقية كبيرة تجعل المتلقي يوهم بواقعية الأحداث رغم تخيلها من طرف الراوي الذي يتخفى وراء شخصياته من خلال أفكاره وما أراد أن يعلم به القارئ من أحداث غامضة تفتح أسفار التواصل بينهما، وتتمثل الشخصية الأولى في صورتها المرجعية:

فرحات عباس: >> من مؤسسي جمعية الطلبة المسلمين لشمال إفريقيا، وعمل رفقة الأمير خالد، ومواقفه مشرفة لتحصيل حقوق الجزائريين من أيدي المعمرين، والمطالبة بالمساواة معهم، لقد تخرج فرحات عباس من جامعة الجزائر، كلية طب وصيدلة، وأبي إلا أن يفتح صيدلية في هذه المدينة، ومنها سيخوض نضاله النيابي، إنه كطائر النورس، يحب الحرية، يحب التحليق في الفضاء المفتوح، يحب ارتياد الشواطئ ليختار أجملها وأبهاها، وهذا شاطئه نرجو أن يجد رماله ناعمة و... - أيها الإخوان هذا كتابي الأول عنوانته بـ "الشباب الجزائري" أصدرته سنة 1931، تحدثت فيه عن وضعية الإنسان الجزائري وما يعانیه من قهر وإقصاء وتخلف >> (1)

عمل الروائي ضمن المقطع السابق الذكر على التعريف بشخصية "فرحات عباس" هذه الشخصية التاريخية الثورية وكذلك ذات المرجعية الثقافية، بربط العلاقة بينها والتواصل مع المجتمع من خلال أفكاره وبحثه عن حقيقة الوجود، وهو صوت التاريخ (الماضي في مقابل صوت الحاضر/الراهن، شخصيته تتناوب الحضور وأداء الدور الذي أناطه لها الكاتب مع الشخصيات الأخرى، ويبدو أن النص حامل لصورة مستقبلية أخرى أراد صاحب النص تبليغها لنا تحمل تفاؤلا مفاده كتابه الحامل لصورة ووضعية الشعب الجزائري المزرية >> عندئذ تتحول الشخصية بفعل هذا الانهمار المتعدد الأطراف إلى رمز عميق الدلالة >> (2)، هذا الرمز يحمل اللغة الفرنسية التي كتب

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 396.

² - صلاح فضل: شفرات النص - دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، ط1، بيروت، 1999، ص: 246.

بها الكاتب بمعنى الذوبان في فرنسا حتى تمنحه الجنسية، وهذا إن دل فإنه يدل على النقد الموجه لهذه الشخصية المسلوقة اللسان والعقل وكذا القلب منبهة في صورة أخرى إلى التغيرات والتحولات السياسية والاجتماعية بفعل هذه الشخصيات (فرحات عباس) من أجل مآربه الخاصة، إذ حاول الكاتب الوقوف على الجانبين (السلي والإيجابي) للشخصية المستحضرة >>لنتحول من شخصية نوعية خاصة إلى شخصية كلية عامة<<⁽¹⁾، يبعث من خلالها >>ضمن سياقاتها الدلالية والتاريخية والمعرفية، مما يجعل النص إطار البؤرة خاصة، ولكن مموهة<<⁽²⁾، هي الجانب الفكري للكاتب في بحثه عن الحقيقة التي انعكست سلبا على جميع الجوانب.

فهذه الشخصية تصر على إرغام الشعب ليقبل بقرارات "موريس فيوليت" باعتباره المنقذ الذي انفلت من عقلاء فرنسا، وما ينبغي للشعب الجزائري أن يضيع هذه الفرصة الثمينة. وأنه لا عيب إذا كان الشعب الجزائري مسلم وفرنسي، وهذا ما يدعمه المقطع: >>أي إخواني الأعزاء، لقد بحثت في القرآن الذي هو كتابنا ودستورنا الغالي، فلم أجد ما يمنع أن أكون مسلما فرنسيا، أنعم بالعلم والحضارة<<⁽³⁾، فهذه الشخصية التاريخية أرجعت سبب تخلف الجزائر واستعمارها هو جهلها، وسبيل تقدم الشعوب هو العلم، وأن مطالبة الشعب الجزائري بالثورة يعني أمرين أولهما الزوال والفناء لتكون محاولات أسلافهم وأجدادهم باءت بالفشل، وثانيهما تضييع على أنفسهم فرصة كبيرة في التقدم والتحضر وبناء مجتمع قوي في ظل الدولة الفرنسية العظمى، فيقول: >>إني غير مستعد أن أموت من أجل وطن جزائري، لأن هذا الوطن لا وجود له، فقد بحثت عنه في التاريخ فلم أجده<<⁽⁴⁾. وهذا ما يقصد به الكاتب بالانعكاس السلي للواقع.

¹ - شاكِر عبد الحميد: الحلم والرمز والأسطورة، ص: 325.

² - عبد الله إبراهيم - صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية - قراءات نقدية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، ط1، 1998، ص: 88.

³ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 441.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 487.

أما عن الشخصية التاريخية الثورية الثانية فهي "حسان بلخيرد"، طموحه الوحيد هو تحرير الشعب الجزائري وتحليقه في فضاء الحرية، باتخاذ النضال الثقافي مبدأ رئيسيا في مواجهة المستعمر، الذي يدعو فيه إلى نشر المعرفة العربية الجزائرية، وبناء المدارس والمساجد لتعليم النشء وتوعيتهم، مما يخلق في نفوسهم الروح الوطنية، "فحسان بلخيرد" يرى أن الكلمة الحرة المجاهدة أقوى من الرصاصة، فإذا تعششت الكلمة في أذهانهم وقلوبهم فحتما يثور الشعب الجزائري ويكافح من أجل استرجاع الوطن الغالي الجزائر.

فتقول هذه الشخصية ردا على "فرحات عباس" الذي يقول نحن لسنا ضد بسط فرنسا هيمنتها على الجزائر، إنما نريد أن نكون شركاء معها >>...مصلحة الشعب الجزائري في حريته، هذا الشعب ليس فرنسا ولا يمكن أن يكون فرنسا ولو أراد << (1)

ومن مواقفه كذلك الرفض لقرارات المؤتمر الإسلامي أو كما يسميه مؤتمر العار، لأن قبول قراراته يعني التنازل عن حقوق الجزائريين والتفريط في لغتهم وأرضهم، وهذا ما يبينه المقطع الآتي: >> هذه الأرض ليست للبيع، وليست للتنازل، أرض يوغرطة والأمير، وليذهب الخونة إلى الجحيم، وأي معنى لنضال العلماء إذا كانوا يضعون أيديهم في يد النواب << (2)

"حسان بلخيرد" من الشخصيات المؤمنة بالنضال الثقافي، والتي تدعو إلى تثقيف وتعليم الشعب الجزائري قبل المطالبة بالاستقلال، لأن العلم هو السلاح الفتاك لمواجهة الأجنبي، والمقطع يوضح ذلك: >>...حان الوقت لنفصل عن الكشافة الفرنسية، وأن تكون لنا كشافتنا على مبادئها العربية الإسلامية... << (3)

ثقة هذا الرجل الوطني الثوري التاريخي في الاستقلال ودعم جمعية العلماء المسلمين وحزب الشعب في عدم تأييدهما لفرنسا في حربها ضد الألمان يقول: >>أما حزب الشعب والعلماء فمن

¹ - المصدر السابق، ص: 455.

² - المصدر نفسه، ص: 458.

³ - المصدر نفسه، ص: 459.

المؤكد أنهم لن يؤيدوا فرنسا في حربها، إن لم يقفوا ضدها فلن يؤيدوها، أما النخبة والنواب فسيهرعون لتقديم الدعم»⁽¹⁾

تعانق هذه الشخصية هموم الشعب الجزائري لتكون صوتا من الأصوات المشاركة في توصيف الواقع »وفي حركة الرجوع إلى الوراء، في لعبة الإيهام هذه، يبدو الماضي كأنه هو الواقعي«⁽²⁾

أما في رواية "راس المحنة" تتمظهر شخصية "الجازية" في صورتها المرجعية يقول ذياب: »ماذا أقول؟ لو بقيت العمر كله أفتش في تضاريس الرأس والوجه... أسجد للحسن فيهما ما وفيتها حق العبودية والإخلاص.

آه يا لون القمح.

يا لون القمح الطالع من ربوة القلب.

لن أشفى من هذا القر الدايم حتى احتمي بدفء عينيك.

... ارتميت فوق سريري وبت أعيد إلى ذهني شريط الجلسة التي كنت أستمع فيها لأما... وأتصفح تضاريس الجازية... وبت أفكك شفرات العينين وطلاسم العينين وطلاسم الشفاء... حزن عميق كنت أراه... حزن عميق لم أعده على محياها من قبل مطلقا.

عند الصباح الباكر أصرت أن تغادر البيت عائدة إلى المدينة.. على نفس الطريق الذي عرف أولى خطواتنا رافقتها... في الوقت الذي كنت أستتطق أطلال الطريق كانت تغرقني بطوفان همومها.. مرض أمها.. ومرض أبيها.. وبطالة أخيها.. مضايقة محمد املمد لها...

¹ - المصدر السابق، ص: 486

² - يبنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص: 165.

ولم تعطني فرصة كي أطوف بها في حداثق أحلامي.. أن أقول لها لقد أكملت دراستي هذا العام وسأوظف صحفيا بجريدة الشروق وسأسخر قلبي لخدمة شعبي ووطني سأجعل منه كابوسا يقض مضاجع اللصوص والخونة...»⁽¹⁾

يمكننا القول أن الروائي "عز الدين جلاوي" أبدع في استثمار شخصية "الجازية" ونال بها إعجابا لدى القارئ، هذه الشخصية التراثية التاريخية التي تحمل أفكاره ورؤاه، حاول من خلالها التعبير عن تجربته الفكرية وبهذا الأسلوب يعيد الكرة ويستحضر صوت الماضي من خلال الحاضر، وفي كل هذا محاولة منه للتعبير عن واقع منكم، إنسان مظلوم ساهمت السلطة في ذلك عن طريق السيطرة والتسلط على الشعب الضعيف الذي يعاني من الحرمان، الفقر، الجوع وغير ذلك.

هذه حقيقة واقع جزائري عاشه الشعب بكل تغيراته وعلى جميع مستوياته وبكل فئاته وطبقاته، سبب حزنا وبكاء وغضبا، فكان تخاذلا وضياعا بكل مستوياته، لكن المبدع حاول استتطاق ذلك بجعل هذه الشخصية نموذجا يحذر من وشك ضياع آخر في الحاضر، فوجودها في النص ليس لأخذ العبرة بقدر ما هو تواصل في الزمان والمكان، ورغبة في المعارضة حتى لا يعيد التاريخ نفسه لقوله: >> هذا دربك يا الجازية.

الدم وحده قادر على غسل العار...

ها أنذا أجري...

ها عرقي ينساب وديانا حولي ...

ها الخنجر يلمع في عيني...

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 57- 58.

أشده بقوة لا بد أن أغرزه إلى آخره... حتى مرفقي... لا بد أن أراه يتقيأ دما... لا بد أن أراه يتخبط كدجاجة مذبوحة... كجثة والده العفنة حين ذبحه الرجال الكبار... لا بد أن أدبحه... انتفضي حارة الحفرة... انظريني أظورك من الرجس...

الأفيون... << (1)

وهكذا تظل صورة الذاكرة العربية المأزومة المعاصرة، وبهذا تتحول إلى رمز وقناع، يتخفى وراءها الراوي، ويمارس من خلالها لعبة نقد الواقع، للتعبير في الغالب عن رؤيته الخاصة التي لا تكتفي بالدلالة التاريخية، بل تجعله دالا على الواقع السياسي المعاصر الرافض للانكسار والانهزام، وهنا تبرز إيجابية الشخصية لتكون المرأة العربية وخاصة الجزائرية رمز الكفاح والتحدي والنضال، وقد وقفت جنبا إلى جنب مع الرجل أثناء الثورة التحريرية والتاريخ شاهد على هذا، لتبقى هذه الصورة المتحدية هي صوت الجزائر الرافضة للمواقف السلبية المستمرة التي أدت بها إلى التهاوي والاحتراق بنار الأزمة، حيث تبين أن: >>الثورة المسلحة أبرزت صورة المرأة المحاربة والمناضلة والمشاركة فكان حضورها هذا دليلا بارزا على التحول الاجتماعي الذي وقع في البلاد وفرض مساهمة كل مواطن في محاربة الاستعمار << (2)

فشكلت بذلك حضورها الغائب، وهذا راجع إلى مساهماتها التي عبرت عن انكسارات وأوجاع الانسان والأرض والدولة والتاريخ بصفة عامة، وحاولت تخطيها ولو عن طريق الأمل والتفاؤل بغد أفضل، فمنح الاحاح في استدعاء شخصية يعينها كشخصية الجازية، يتيح للقارئ قدرا من النواتج الدلالية.

ومن هنا أمكننا القول أن نصوص "عز الدين جلاوي" استلهمت من التاريخ، وهذا إن دل فإنما يدل على اطلاعه الكبير وتمكنه من دراسة التاريخ ما منحه قدرة التعبير الخلاق للاعتناء به في نصوصه ضمن أصوات لعبت أدوارا مختلفة في أزمنة متباعدة من تاريخ البشرية.

¹ - المصدر السابق، ص: 259 - 260.

² - مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، بسكرة، الجزائر، ط1، 2003، ص: 31.

ولأن الروائي "عز الدين جلاوجي" يرحل عبر العصور المختلفة حاملاً محنة وطنه، جاعلاً من تجربته صورة يأوي إليها الراوي كلما سنحت له الفرصة، باحثاً في صفحات التاريخ عمن يتوحد معه، ويضمّد من خلاله جرحه، لجأ إلى شخصية شهرزاد من كتاب "ألف ليلة وليلة" قائلاً:

>>وسكنت شهرزاد عن الكلام المباح ...

حين ولى النهار وراح...

حين تتعبن الدامس الطامس وصاح...

حين ظل الزمان وجاح...

قالت دنيا زاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان...ولا طائر ولا حيوان فيما عبر وفي هذا الزمان ... << (1)

نجد أن التاريخ يمجّد المرأة لما منحته لهذا الوطن، فإذا كانت "شهرزاد" قد وضعت حدّ النزوات "شهريار" فإن وجودها في هذا النص ما هو إلا رمزا لسلطة متعفنة قهرت الشعب بظلمها وجبروتها.

أثقت المرأة لغة التوغل في قضايا الوطن فكانت ثائرة على الأوضاع السائدة في وطنها بكثير من العناد والجرأة بلغة مشحونة بحمولة نفسية، معبرة عن عمق الذات وذلك اعتماداً على نظامها الذي يتمرد على السائد، فهي تعانق جرح أبناء وطنها وترسم وجع الإنسان وانكساره ، وهذا ما يبينه المقطع السردى التالي:

>>قال الراوي قالت دنيا زاد قال كليله: واستمر يصنع الفلك وينتظر الطوفان والسنون تمضي وكما مر به ملاً سخرها منه قال:

_ إن تسخروا منا فإننا نسخر منكم كما تسخرون...

¹ - عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيرة، ص: 135.

وقد أكمل عمله في بضع سنين ثم بقي حيث هو لا يبرح... عاكفا على تنفيذ الأمر وانتظار النبأ العظيم... يختلفون وبه يستهزؤون... يحسن من أمر السفينة ويزيد وينقص حتى اشتعل الرأس شيبا ووهن العظم... وأدركه الموت وترك خلفه السفينة يتيمة وهو على يقين لا يتزعزع بأن الطوفان لا محالة حتى يحين الأوان >> (1)

سيطرت شخصيتنا "شهرزاد" وأختها "دنيا زاد" على الحكى، وأينما حلنا يحل الملك "شهريار"، لذلك فإن حكاياها لا تنتهي لأن انتهاءها يعني موتها، وعليه: ما يجعل الرواية أكثر تشويقاً تقنية الحكى المتتابع المستمر الذي لا ينتهي، وبه تزداد الرواية جمالية وفنية فضلاً عن التاريخي (الشخصيات الدالة المستوحاة من التاريخ).

فالأنثى في هذا النص تمثل كبح جماح الحمق الهستيري الشهرياري، وهو تعبير عن تغيير في وعي الأنثى وعلاقتها بالآخر، وهو حضور مقصود له دلالاته ورمزيته بل هو تعبير عن رؤية جديدة تصبح الذات الأنثى طرفاً من أطراف المواجهة الفعالة.

يوحي النص السابق الذكر إلى نكاء المرأة ووعيها وهذا في حد ذاته رمز، أما الرمزية الثانية أي أن المبدع يمثل الوطن وبالتالي حاول استقاء شخصياته من التاريخ لما لها من مصداقية وحقيقة تجعل المتلقي يصدق كل ما يقرأ رغم عنصر التخيل الذي أضافه الراوي، وبهذا يمكننا القول أن الروائي استطاع بجدارة ربط الماضي بالحاضر عن طريق رؤية جديدة زادت النص جمالية وبلاغة أدت فعاليتها فأصبحت >>صورة مكثفة لم تحتفظ الذاكرة منها سوى بالعناصر المميزة، أي العناصر القابلة للاشتغال كرموز لحالات حياتية أخرى مشابهة>> (2)

¹ - المصدر السابق، ص: 133.

² - فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: السعيد بنكراد، ص: 49.

3 4- الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية:

تحليل الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية في النص إلى الماضي والتاريخي معاً، لاشتراك الأسطورة والتاريخ في الماضي، واحتمائهما به، وتحمل معاني التواصل بين حقتين بعيدتين زمانياً، قريبتين دلالياً، تسهم في تفعيل الحدث وتحريكه إلى الأمام، ولأن توظيف الأسطورة يعني >>استثمار المخزون العاطفي والنفسي لها في وجدان القارئ ليدفع به الانفعال بعالم {النص}<<⁽¹⁾، إلى تحميلها طاقة أكبر من الفاعلية، والذي لا يختلف فيه أي توظيف الشخصية الأسطورية يكون تبعاً للموقف المراد التعبير عنه.

ويدخل في تصنيف الشخصية ذات المرجعية الأسطورية شخصية الأولياء التي تتجلى فيهم مظاهر الاعتقاد بقيمة البركة لقول السارد: >>دخل القرابة* وقد وضع مكحلة على الأرض احتراماً للمكان، أعاد صورة الشيخ الذي تجلى له في المنام، من هذا المطرز بالوقار، المدثر بالبياض؟ هل هو بشرى ليصير ولياً صالحاً، هل هي روح والده تدعوه للانتقام؟ هل هو صورة أخرى من البهلي** لخضر؟ تلمس قبر سيدي علي، داهمته قشعريرة، نزع عمامته بيسراه، جثا على ركبتيه، قبل الضريح، وراح يجهش بالبكاء كطفل صغير: البرهان يا سيدي علي... البرهان يا سيدي علي...<<⁽²⁾

يتضح من هذا المقطع أن الولي رجل صالح حظي باحترام الناس في حياته ومماته، يلجأ إليه للتبرك والحظوة، وما يحكى عنه أنه رجل دين وتقوى، فتحول بهذا إلى شخصية أسطورية بفعل العقلية الشعبية وما كانت تروى عنه، فحظيت بالتقديس لدى عامة الناس وخاصتهم، توظف ضمن

¹ - عبد الله الغدامي: تشريح النص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، دار الطليعة، بيروت، 1987، ص: 145.

* - القرابة: هي بيت صغير يبني فوق ضريح الولي الصالح، له قبة، ويطلق ببياض، وسميت كذلك لأن الناس يتقربون فيها إلى الله من خلال الولي، وعادة لكل عرش ولي يعتقد أنه جدهم الأكبر، نقلاً عن المصدر نفسه، ص: 44.

** - البهلي لخضر: تعني الدرويش الزاهد في الدنيا، وقد يطلقون عليه اسم المرابط أيضاً، ولعلها في الفصحى من لفظة الباهل أو البهلول، نقلاً عن المصدر نفسه، ص: 38.

² - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 44 - 45.

النصوص السردية لإدهاش القارئ وجذبه من المعقول إلى اللامعقول، إضافة إلى العالم العجائبي الذي يضعنا صاحب النص فحواه، وهنا تكمن الفاعلية التي يضيفها هذا الولي في قول السارد: >> "ولم يكتف ببناء الزاوية فحسب، بل أقام قريبا منها قرابة بنى فيها ضريحا لأبيه ليتخذها الجميع مزارا، وبقدر ما ظل الناس يدعونهم أولاد سيدي بوقبة، كانوا يدعونهم أيضا أولاد سيدي أحمد، وراحت المخيلة الشعبية تنسج حوله الأساطير، كان بلقاسم يراه دائما في منامه، طائرا مرة محلقا فوق العرش يحرسه ويحميه، ومدججا بالأسلحة ثمانية يدافع عن حماه، ومبتسما مستبشرا رضا بما صنع بلقاسم، وقلقا عليه يلومه في أمر لم ينجزه أو لم يتقنه، ويجذبون فيغيث ببركته، ويمرضون فيشفي ببركته، وتكاثر الناس حول قرابته يذبحون الأضاحي، ويقربون الهدايا، ويتبرعون بأعز ما يملكون من أنعام وبهائم وحبوب وأراض، مقابل دعوات يرجون قبولها، أو حصوات يحملونها من القبر وما حوله تدفع عنهم غائلة الزمن القاسي" << (1)

ليؤدي بهذا المقطع مفهوما فحواه أن "الولي" في المجتمع الجزائري يؤدي وظيفتين: الأولى اجتماعية تتحقق بفضل التفاف الناس حول "الولي" فينشأ بينهم نوع من الارتباط الروحي وتتكون علاقات اجتماعية، وأما الوظيفة الثانية فهي وظيفة دينية تنشأ عن كون الولي/الرجل الصالح، قدوة حسنة للناس نتيجة التزامه بتعاليم الدين والعمل بها (2)

أما عن هذه الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية ومدى استشرافها للغيبة تقول حمامة >> هذا البهلي لخضر.

قالت الأم عقيلة:

- صدقت، إنه هو، نفعا الله ببركته.

¹ - المصدر السابق، ص: 50.

² - ينظر: إبراهيم فضالة: شخصيات رواية الشمعة والدهاليز - دراسة سيميائية - رسالة ماجستير، إشراف: د نور الدين السد، ص: 68.

وأُسْرعت تلقاه، عادت به حيث زوجها الذي عجل يستقبله بإكبار وتقدير، قبله على رأسه وهو يقول:

- نفعلنا الله ببركتك، اجلس لتأكل معنا.

جلس البهلي لخضر متجشئاً كما العادة وهو يقول:

- الأرض عطشانة، دمننا يرويها، قلوبنا خرابانة غلنا يسقيها، حمامه حيرانه، للشرق نرميها، للشرق نرميها، سيد القوم يحميها، سيد القوم يحميها.

يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الراس، اسمه بالعين بيذا، والنفوس له تهذا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا.

ومد يده بادئاً الأكل متناوباً شرب اللبن مع الشيخ لكحل الذي كان يتروى مفسحاً المجال " للبهلي لخضر"، متأملاً ملامحه في تقدير وإكبار متذكراً كل ما تناقله عنه الناس من كرامات، ثم أشار إلى عقيلة التي وقفت بالقرب منهما تنتظر الأوامر كي تأتي له بشيء من الزبدة، وما كادت الرسالة تصلها حتى أُسْرعت وعادت بالمطلوب، كان البهلي لخضر قد أكمل أكل المطلوع واللبن وغمس أصابعه في الزبدة وأكل شطرها وهو يردد متجشئاً: >> يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الراس، اسمه بالعين بيذا، والنفوس له تهذا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا(1)<<

تقدم الشخصيات الأسطورية لغزا ورمزا للفئات الاجتماعية، لما تحمله من جماليات مستعارة وعجائبية تقدم في كل نص تأويلاً جديداً للوجود، تغذي الفضاء السردي للرواية بإيحاءاته وإيماءاته، ولكن الإيمان بقدرات هؤلاء الأولياء في تحقيق رغباتهم عن طريق الدعاء والقرايين سبيلاً في قبول دعواتهم ما جعلهم يضعون واسطة بينهم وبين خالقهم، وما كانت هذه المعتقدات إلا دليلاً على تخلف الشعب وضياعه بينها ما جعله يغير من آرائه وأفكاره ودليل ذلك "الشيخ لكحل" الذي أراد تزويج ابنته "لعباس القايد" رغبة عند "البهلي لخضر" وما كان يقوله من ألغاز تمكنت "عقيلة" وزوجها بفك شفراتها بتزويج ابنتهم "للقايد عباس" رغم رفضهم لذلك في البداية، وما

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 76 - 77.

يدل على ذلك المقطع التالي: >>عاد إلى زوجته، وقد كانت أنفاسه تتقطع، اختلى بها داخل البيت وقال:

- ما رأيك

ردت عقيلة مرتجفة:

- كلام هذا البهلي يخيفني.

احتقن وجه الشيخ لكحل، وقال:

- أردناه عونا على عباس الظالم، فإذا به يجعل منه سيد الناس.

سألت زوجته عقيلة فرد:

- ومن غيره يبدأ بالعين ويمكن أن يكون سيدا؟

التحفت الحيرة ملامح عقيلة، كلام البهلي لخضر لا يمكن أن يخطئ، هي تذكر ذات يوم حين دخل عرش أولاد النش، وكيف تعرض له السعيد القايد والد القايد عباس بالأذى، وكيف نزع برنسه غاضبا ودسه في ثغر النبع الذي كان يسقي منه الناس وصاح: يا نبع تدفق شعرا ونم دهرا، وغاض الماء إلى غير رجعة، وتسارع الناس يستسمحونه ويغدقون عليه العطايا والهدايا، ولم يرض حتى قبل السعيد القايد يديه وهامته.

قال الشيخ لكحل حائرا:

- كأنما يوحي إلينا بوجوب قبول خطبة القايد عباس لحمامة⁽¹⁾

إن الروائي من خلال ارتداده إلى الماضي الأسطوري يستمد رؤية واقعية جديدة تمتد في الحاضر وتستشرف المستقبل دون أن تفقد انسجامها وتلاحمها الممثلين في هويتها الأولى التي

¹- المصدر السابق، ص: 77- 78.

وردت فيها، كما يحرص على إضاءة بعدها الحضاري والإنساني فيزيل عن أبطالهم الزمن الأول (الميثولوجي) ليدفعهم إلى البحث عن الانزياحات المتعددة الواردة في النص.

فالأسطورة بهذا تضيف أبعادا واقعية تعكس معاناة حقيقية إنسانية فتبعث رؤية مستقبلية، فهي ليست مجرد قصة خرافية تروي أحداثا عن شخصيات تخيلية عاشت الزمن الميتافيزيقي لأجل تحقيق مغزى معين مرفوق بتعبير جمالي عجائبي يربط الماضي بالحاضر عبر التطور التاريخي، ولهذا يغدو التاريخ >مادة طينية، تأخذ كل الأشكال التي يمنحها تخيل الكاتب إياها. والتاريخي من هنا لا يقوم إلا بالخضوع للكتابة التخيلية مما يفتح مواجهة بين الواقعي والتخيلي بالرواية والأمر إذن يتعلق بمهنية الروائي، حيث تتواجد المعرفة التاريخية والمعرفة الروائية>> (1)

من هنا يتضح أن روايات "عزالدين جلاوي" استثمرت التراث مستلهمة إياه في قضاياها بأشكالها المتعددة، لتجربة جديدة في الكتابة، أثبتت رؤيته الأيديولوجية التي أسكنها عالمها التخيلي لواقعه الذي عاشه ولا زال يعيشه والذي يجيب عن الكثير من تساؤلاته.

كذلك استثمر شخصية "الطالب" الذي يقوم بطقوس الشعوذة والسحر قائلا: >تتحنح سي الطالب دون أن ينطق، هو يعرف أن العربي لا يعنيه الطاهر بقدر ما يسعى لرؤية حمامة، وكم استغاث به ليكتب له حرزا يصرف به الناس جميعا عن التقدم إلى خطبتها... ولا يختلف الأمر مع حمامة التي ظل سي الطالب يكتب لها هي أيضا المرة تلو الأخرى حروزا تلهب بها قلب العربي وتصرف نظره عن الأخريات، ولا حرج عند سي الطالب في أن يعيد الحرز تلو الآخر مادام يحظى بكل بيض دجاجاتها...<

¹ - سعيد علوش: الرواية والأيديولوجية في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1981، ص: 27.

أخرج سي الطالب من مخلاته منجلا ودواة ويراعا، وراح يكتب طقوسا على نصل المنجل، وهو يتمم بكلمات ترتفع حيناً وتتنخفض أخرى، فلا يفهم منها العربي شيئاً سوى أنها كلمات مقدسة يجب الخشوع أمامها⁽¹⁾

يتضح مما سبق، أن > بناء الشخصية ليس عملية اعتباطية خاضعة لمزاج المبدع ومزاج المتلقي، وإنما هو عملية واعية لمجموعة من القيود والإرغامات، ولا يمكنها أن تتشكل ككيان حي إلا من خلال هذه القيود والإرغامات⁽²⁾

مما يجعل وجودها في النص مقصودا، وبناءها مدروسا، يبين أن جل الشخصيات ذات المرجعيات المختلفة مستمدة من الواقع الجزائري، مساهمة في بلورة الوعي، ويمكن أن يكون للصراعات السياسية والاجتماعية فترة التسعينات دور في تكرار بروز هذا النوع من الشخصيات ذات التواجد الفعلي في مجتمعنا، لكن الهدف من استثمارها هو المساهمة في بلورة الوعي، فكان أن جمع المبدع بين > الحقائق التاريخية والموروث الثقافي الشعبي، وما نتج عن التحولات في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يمر بها المجتمع وخياله الفني⁽³⁾

إن محاورة المرجعي والمقدس من بؤرة الحكمة برموز كشف خصوبة وعي الفاعل برهن عن فعاليته وتجاوبه مع كل متغير وطارئ وبهذا خلق نموذجا تخييليا > يسعى إلى الغنى الدلالي، وإلى التعدد في مستوى توليد الدلالة، فإن هذه الاستراتيجية تؤدي بلا شك إلى هذا الغنى⁽⁴⁾، الذي عمق الفكرة وتجاوز السطحية محققا بعدين تميزت بهما الأسطورة الأول دلالي والثاني جمالي.

تجولنا مع الروائي "عز الدين جلاوي" بين أدغال رواياته مستدعيا التراث منتقيا كافة أشكاله ما يحقق الفعالية بينة نصوصه للتعبير عن وعي الشخصية الذي يتعالى فوق الواقع، كاشفا

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 27-29.

² - سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات الروائية - قراءة في رواية الشراع والعاصفة لخنامينه- موقع سعيد بنكراد على الأنترنت، كتاب إلكتروني، ص: 46.

³ - إبراهيم فضالة: الشخصيات في رواية الشمعة والدهاليز - دراسة سيميائية - ص: 72.

⁴ - سيزا قاسم: المفارقة في قص العربي المعاصر، مجلة فصول، عدد 68، ص 108.

خصوبة وعي الفاعل مع التآلف في الدافع ومآل الحدث، كأن أيديولوجيته خولت له تحويل المرجعي كحق رؤيوي للواقع عاش حضورا جديدا، بمعايير جديدة، فهو نموذج <لبطل الزمن الحديث، مرآة لزمان غادرته الحكمة، يلتقي فيه بوعيه الذاتي ولا يلتقي بكلية اجتماعية توافقه، ويبحث السير إلى استقلاله الذاتي ويخلط بين الاتجاهات جميعا>> (1)

هذه الشخصيات ذات الطابع الأسطوري طبعت النص جمالية منتقاة انتقاء محكما، جعل القارئ يتتبع حركتها مشدود بعجائبيتها، يظل الراوي مسيطرا عليها بأفكاره وأيديولوجيته مبتكرا شخصيات مكملة لصوته، معبرة عن حلمه بالتغيير، مضيئة لانشغالاته بما يحدث من صور التعفن الاجتماعي والسياسي، فكانت وسيلة من وسائله في نقد الواقع الذي كشفت حقائقه وعرت دسائسه.

4- الشخصية/الضمير:

تعتبر الشخصية/ اللاشخصية نمط من الأنماط التابعة للشخصيات ذات المرجعية والمعبر عنها بأحد الضمائر الدالة عليها في سياق السرد، شخصية فاعلة بحركتها وفعلها وفكرتها بها نوهم القارئ بواقعية ما يقرأ، يوظف المبدع الضمير جاعلا من الوهم حقيقة وإثباتا (2)، يسهم في تحريك وتفعيل وتيرة الحدث على ما أسسه من أفكار، وهي صوت أو مجموعة من الأصوات يقوم عليها القص، فلا هي تحمل اسما يميزها، ولا صفة تفرقها عن غيرها، تتماهى من وراء ضمير يحيل عليه <<ليس إلا شكلا لفظيا وظيفته أن يعبر عن اللاشخصية>> (3)، واختيار الضمير يترتب عنه <<فرق بين الحكي بضمير الغائب "هو" أو ما ينوبه من أسماء الأعلام من جهة والحكي بضمير المتكلم من جهة ثانية>> (4)، حيث يكتفي الروائي بالإحالة على الشخصية من خلال حملها على ضمير من الضمائر، ومن نماذج ذلك نذكر: <<لم يبال أحد أول الأمر بغياب العربي المستأش

¹ - فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص: 14.

² - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971، ص: 64.

³ - نقلا عن حميد الحميداني: بنية النص السردية، ص: 50. E mail Benveniste, Proplème de linqu général.

⁴ - سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، تق: محمد القاضي، دار تونس للنشر، ط1، 2010، ص: 37.

وعيوبه...حتى سي رابح اغتال آخر سيجارة له، واغتاله التعب فغرق في نوم عميق، غرى به أكثر دفء جمرات ظلت تقاوم رماد الفناء في الكانون الحديدي الواسع...

بات يوسف الروح يمخر بخياله أمواجاً عاتية من الشكوك، ويتقلب في مكانه كأنما يفترش الشوك، الحركة الوطنية على وشك الانفجار، والتأمل داخل القيادة قد يعصف بكل سنوات النضال المريرة، وكل التضحيات الجسام⁽¹⁾

يلعب ضمير الغائب "هو" دورين في الآن نفسه، معبراً عن الأنا والـ"هو" معاً، في حوار يتكئ على الداخلي/النفسي، المترجم لعلاقة الشخصيات التي تقوم في معظمها على الاتحاد من أجل المقاومة وفرض شخصيتهم في صوت أحادي تمثله الحركة الوطنية التي تعاني من الصدام واللاتوافق، فيقف الراوي وسيطاً متتبعا هذا المصير الذي آلت إليه الحركة >مما رسخ في الذاكرة من كلام المروي عنه نفسه في حوار مع، عن حياته المتقلبة وعلاقاته ومواقفه الأيديولوجية والسياسية<>⁽²⁾

وقد يمتزج ضمير المخاطب "أنت" مع ضمير الغائب "هو" على طول النص، في خطاب هو أشبه بالمحاكمة العلنية، تضمنها آخر القرارات المبنية على التباعد الحاصل بين الشخصيتين، حيث ضمير المخاطب يوحي بوجود مسافة حقيقية أو وهمية يخلقها الطرف الآخر ليبيدي رأيه بصراحة قائلاً: >- خيرا يوسف، حيرتنا، انطق، تكلم.

- نريد أن نرى ما خزنه عندك من أسلحة.

رد يوسف الروح، تبادل الآخرا النظرات دون أن ينطقا، قال سي رابح:

- لماذا تريد ذلك في هذا الوقت بالذات؟ لقد مضى على الأمر مل يقرب من خمس عشرة سنة.

رد يوسف الروح بغضب:

¹ - عز الدين جلاوي: الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال-، ص: 81.

² - سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، ص: 73.

- إن كنت لا تدري فأنت أحمق.

- وإن كنت تدري فأنت خائن

أمسكه العربي المستأش بقوة من قميصه وضغط رقبتة إلى الجدار.

- عليك اللعنة يا سليل الخونة أتحدث هكذا عن أسياذك؟

إلينا إبليس

- والله ما أدري كيف وصلوا إليها، ولا من فعلها.

- أين ابنك بلخير.

- وما دخل بلخير؟ أنت تعلم أنه مسافر إلى العاصمة.

_ لعله باعها وسافر بئمنها إلى فرنسا، وألا ما معنى رغبته المباغثة في الهجرة؟⁽¹⁾

لتساهم تقنية الحوار التي تسمح بالتخلص من جود الأسلوب الأدبي من خلال استخدام ألفاظ وصيغ نحوية وتعابير مستفادة من اللغة الحية، ويعمل على تقوية أو إضعاف أو كشف التعاطف بين الشخصيات، وهو في نسيجه الراض للاختلاسات المختلفة وراء الإصلاح المزيف وكذا الخيانة.

اعتمد في ذلك على المكون الحوارى باعتباره جزء من النظام السردى الوصفى، خصوصا في عصرنا الحديث الذي يمكن وصفه بالعصر الحوارى² فالكلام المتمظهر أساسا في الحوارات الداخلية ليس استراحة للكاتب والقارئ أو تزيين للنص، وإنما قناة التلفظ الروائى، وملتقى الشفوى بالمكتوب، ومن هذا المنظور تبرز إمكانات المكون الحوارى في الرواية بوصفه مظهرا خلاقا لعوالم لفظية ممكنة ولتشخيص الصيرورة الايديولوجية ولتفاعلات الشفوى بالمكتوب⁽²⁾

¹ عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص: 178 - 179 - 180.

² عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائى الواقعي عند نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية- موقف للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000، ص: 171.

هذا الحوار الصريح بين الشخصيتين، يظهر مدى الصراع بينهما لتسيطر إحداها على الأخرى في مجريات القص معبرة عن رفضها للموقف الذي تحمله إحداها، وهذا ما يشير له هذا المقطع: >>لم أفهم كلمة واحدة عمي صالح، لكنني تأكدت أنهم أقوياء، ولن يهزمهم أولئك المغرورون.

تقدم صالح القاوري أكثر من عبد الله وقال كالهامس

- أولئك ليسوا إلا كلابا ضلوا، سيتم سحقهم جميعا، هذا ما سمعته مباشرة من كبار قادة فرنسا، وأنت شاب قوي ولكنك فقير وتحتاج أن تحيا حياة كريمة، أنصحك بالانخراط في الجيش الفرنسي، أنا أضمن لك القبول ابتعد عبد الله قليلا، تأمل صالح القاوري في حيرة ساخرة وقال:
- لا، فرنسا لن تقبل بي صفوفها، ولا...

صرخ فيه صالح القاوري.

- لماذا لا تفهم، أنا أضمنك عندهم.
- والمجاهدون، سيذبحونني، قيل إنهم يأتون في شكل كباش أو أحصنة أو حتى طيور.

قالها عبد الله وبدا خائفا يلتفت في كل اتجاه>> (1)

يمتزج في هذا المقطع مجموعة من الضمائر تراوحت بين المخاطب والغائب والمتكلم فالأول يوحي بوجود مسافة حقيقية أو وهمية يخلتها الطرف الآخر ليبيدي رأيه صراحة، أما الثاني فيتخذ صفة الشاهد الذي يسرد الأحداث بموضوعية تامة، لا يتدخل فيها، بحيث يتحدد دوره في مجرد >>الشهادة، شهادة الكتابة على زمنها على واقعها الثقافي، أما ضمير المتكلم فيعزز وهم الواقع لهذه الحقيقة وصيغة المخاطب هي التي تكون أكثر فاعلية>> (2)

¹ - عز الدين جلاوجي: الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال - ص: 109.

² - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص: 70.

وباعتبار الأحداث الروائية تتراوح بين الشخصيات فإن الروائي سعى لإثبات رؤيته من خلال إحدى شخصياته بشرط أن يحتل حضورها المحور المركزي الذي يتحكم في مدار الحكى، والروائي هنا حاضر في الرواية كشخصية موازية لباقي الشخصيات، ومعرفته مساوية لمعرفة البطل، ولأن الحرية أضحت من المطالب الواضحة التي شكلت نقطة مركزية في الخطاب المعاصر، كونها تعبر عن تطور الوعي الجماهيري وإدراكه لهدف وجوده فإن الروائي له الحرية التامة في توجيه الحكى بأي ضمير شاء، وبما أنه لا وجود لرواية دون صوت يحكيها يتحول صوت ضمير المتكلم إلى شاهد عيان على كل الأحداث، بل هو طرف أساسي فيها وهو الذي يمكننا من الولوج إلى عالم الحكى دون وسيط، إذ يلتقي بالقارئ مباشرة ويروي له ما حدث: >حين اشترت الحمام كان شريكي رجل يهودي، وكان صديقا حميما ومخلصا، ووقعت في حب ابنته خدوج، التي بادلتني أعرق مشاعر الحب، لكن حظي كان تعيسا، ما كاد أقاربها يعلمون حتى ضغطوا على أبيها لفض الشراكة بيننا، ثم رحل مع ابنته إلى حيث لا أعلم<< (1)

حيث الضمير في هذا النص يحيل على الداخلي، أو يفترض الحلم، كما أن استخدام ضمير المتكلم يجعل القارئ يشعر بأن ما يقرأه حقيقة وإثباتا وليس وهما، >وبذلك تمكن الراوي من دعوة الشخصيات لتفجير ما بداخلها من أسرار فأحدث حركية قولية في النص، ونشط رغبة السرد لديها كما أحدثت الدعوة تواصلا بين الشخصيات أو تنافرا واختلافا، وتراوحت وضعيتها بين التصريح والإخفاء أي بين الكلام والصمت وهي خطة أخرى من الراوي تسمى بإرجاء السرد إلى حين وفق المنهج الذي كان قد رسمه<< (2). الذي قوي ودعم هيمنته في السرد وانفرد بالحكي وتحكم بتسيير وتيرته، وهذا بدوره يؤدي إلى توجيه الضمائر وتفعيل حركتها ودلالاتها في النص.

وبما أن الرواية تمثل ذاكرة المجتمع الجزائري، ذاكرة الجرح العميق الذي نزع بشدة أثناء الثورة التحريرية، وما تبعه زمن العشرية السوداء استعارت الرواية ضمائر تنوب عن شخصياتها بأسمائها

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 142.

² - سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، ص: 74.

وملامحها تباينت بين الغائب والمخاطب والمتكلم في تعبيرها عن الوعي والقلق الذي ينتاب الذات في مواجهتها للعالم الخارجي، وهنا تكمن التجربة الحقيقية للأديب أو الروائي >> الذي يكاد يرى فيه المجتمع صورة ذاته متمثلة ومنعكسة داخل النص الروائي >> (1)، الذي حمل لنا هذه الهموم الاجتماعية والتناقضات الحياتية مخاطبا نفسه أحيانا بضمير الغائب ليعبر عما يختلجه، أو عن طريق ضمير المتكلم (أسلوب البوح والاعتراف)، أو المخاطب الذي يمثله أسلوب الحوار في شكل محاكمة علنية، ومهما تعددت الضمائر فإن ضمير المتكلم يمتن >> لعبة الكر والفر، فإن أفصح فهو ليلغز وإن أظهر فهو ليخفي، فتارة نراه يرغب في الكشف وطورا يبدي تفهمه لكل رغبة في معرفة ما يدور بين الشخصيات من مكاشفات... تلك هي أنانية الذات في أبرز صورها، إذ ترغب دائما في أن تكون محور السرد >> (2)، الذي يتحدث ويحاور ويتحرك من خلال جميع الشخصيات.

¹ - عبد الله رضوان: البنى السردية "2" - نقد الرواية - دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، ط1، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص: 07.

² - سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، ص: 82.

الفصل الثاني:

سيمياء البنيات الحكائية ودلالاتها

في الخطاب الروائي

الفصل الثاني: سيمياء البنيات الحكائية ودلالاتها في الخطاب الروائي

- 1- مفهوم الفضاء الروائي.
- 2- أنواع الفضاء الروائي.
 - 2-1 الفضاء الجغرافي.
 - 2-2 الفضاء النصي.
 - 2-3 الفضاء الدلالي.
 - 2-4 الفضاء كمنظور.
- 3- جدلية الانفتاح والانغلاق.
 - أ- الأماكن المفتوحة.
 - المدينة.
 - القرية.
 - المقهى والملهى.
 - الماكن المقدسة (المسجد، الأضرحة والزوايا، المقبرة)
 - الشوارع والأحياء والأزقة
 - المستشفى.
 - ب- الأماكن المغلقة:
 - البيت.
 - الغرفة.
 - مركز الشرطة.
 - السجن

الفصل الثاني: الفضاء الروائي.

1- مفهوم الفضاء الروائي:

شغل الفضاء القصصي حيزا هاما في الدراسات المعاصرة بوصفه عنصرا بنائيا أساسيا وغير منفصل عن المادة الحكائية لأغلب الآثار السردية المعاصرة منها بشكل خاص وأي ملفوظ سردي يمكن أن يتجسد إلا من خلال لحظة زمنية تستوعب حركة الكائنات ضمن حيز مكاني معين، فهو حاضر دائما كعنصر حكائي وفني إلى جانب العناصر السردية الأخرى >> فالفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة قبل أن تسطرها يد المؤلف⁽¹⁾

لذلك اعتبرت الرواية فنا فضائيا قبل أن تكون زمنيا، ثم إن تشخيص الفضاء في القصص هو الذي يجعل من أحداثها شيئا محتمل الوقوع أو >> يكون صورة دقيقة عن المكان الواقعي >>⁽²⁾ عندما يصور أماكن واقعية، فهذا الأسلوب يعتبر من أبسط أشكال التصوير في القصة، وهو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي، الذي يلجأ فيه الروائيون إلى ذكر تفاصيل المكان بكل دقة بعيدا عن إحساس المتلقي.

والاتجاه نفسه يخلق أيضا أمكنة متخيلة تؤدي الدور نفسه، وتمارس على القارئ تأثيرا مشابها رغم عدم واقعيتها الفعلية، فعندما يمتزج الواقعي بالخيال بطريقة تجعل المكان الواحد أمكنة متعددة، فإن القاص حتما يختار مكانا معروفا من الواقع ليحمله المجال الذي تنشط فيه شخصياته القصصية، وهذا النوع من وصف المكان يقوم بالوظيفة الإيهامية إذ يجعل القارئ يشعر وكأنه يعيش في عالم الواقع بعيدا عن عالم الرواية التخيلي⁽³⁾. وفي ذات السياق يقول "نجيب محفوظ": >> إن أكثر التفاصيل صناعة ومكرا لإيهام القارئ بأن ما يقرأ حقيقة لا خيالا إذ أنه لا يثبت

¹ جوزيف ا. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، بيروت - لبنان - 2003، ص: 08.

² صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر - دراسات ثقافية عربية - دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 1998، ص: 18.

³ ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 80.

الموقف أو الشخص كحقيقة مثل التفاصيل المتصلة به وكلما دقت أسرع القارئ إلى تصديقها»⁽³⁾

فالقارئ تستوقفه التفاصيل الصغيرة فيشعر بأنه يعيش في عالم الواقع لا الخيال، ومن هنا برز اهتمام الواقعيين البالغ بالأشياء التي تعد جزءا من المكان، فجعلوا عوالمهم تزخر بالأشياء الكثيرة كونها تعبر عن حضارة الإنسان وتتجلى فيها إنسانية.

يجمع "حميد لحميداني" في تعريفه للفضاء بين الزمان والمكان إذ يرى: أن الفضاء ينشأ من (التحام السرد والوصف) وإذ كان السرد عنده >>أداة الحركة الزمنية فالوصف أداة تشكل صورة المكان<<⁽¹⁾. وهو بهذا يؤكد على العلاقة بين الفضاء والمكان دون أن يعادله بها في الدلالة، فالأحداث المختلفة وتعدد الشخصيات وتنوع الأفكار والرؤى في الرواية اقتضي تنوع الأمكنة، وهو >>ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء<<⁽²⁾، وهو عنصر أساس في القصة يوهم القارئ بواقعيتها، ويقنعه بتحريك شخصياتها وانتمائها، وهذا ما يجعله محتوي للمكان والزمن معا.

وبما أن الفضاء في مفهومه الشامل يحتوي المكان ولا يختزله، وجب علينا أن نتعامل معه بحذر، فقد اختلفت تعريفات الفضاء وتنوعت، فهو >>يتحدد بالمكان في زمان محدد...<<⁽³⁾ وهو >>كل معقد لا يمكن اختزاله إلى مجرد وصف للأمكنة<<⁽⁴⁾.

¹ - حميد لحميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص: 80.

² - المرجع نفسه، ص: 63.

³ - عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، ص: 89. نقلا عن إبراهيم صالح: القضاة ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، الدار البيضاء، المغرب، ص: 08.

⁴ - ماهر جرار: أرض السواد وخضار السرد، مجلة الطريق، عدد 4، نقلا عن إبراهيم صالح، المرجع السابق، ص: 08.

وهو "الزمان والمكان" كآليتين من آليات النص "آلية السرد وآلية الوصف"، وهذا >>المكان تشكله اللغة<< (1).

وبهذا يأخذ الفضاء أبعاداً أخرى تقربه من معنى المكان، فكل تعريف للفضاء مهما ابتعد وحاول أن يتسع فإنه يحيل بشكل أو بآخر على المكان.

وذلك لأنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان في السرد الروائي، ومن هنا تأتي أهميته ليس للأحداث فحسب، بل كعنصر حكاوي قائم بذاته إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للسرد الروائي، وهذا ما يؤكد "عبد المالك مرتاض": >>فإن الذي يبقى من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي يمثل غالباً، في أمرين مركزيين أولهما الحيز، وآخرهما الشخصية التي تضطرب في هذا الحيز بكل ما يتولد عن ذلك من اللغة التي تتسج والحدث الذي ينجز والحوار الذي تدير، والزمن الذي فيه يعيش<< (2) و >>هو القاعدة المادية الأولى، التي نهض السرد عليها وعلاماته اللغوية منوطة بخلق بناء فضاء خيالي "حميمي" له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة، التي تعبر عن الهوية والكيونة والوجود<< (3).

فالمكان في الرواية متعدد الرؤى بحيث يثير في كل شخصية أحاسيس ومشاعر قد لا تتراءى لشخصية أخرى رغم وقوفها في نفس الموقف الذي نقف فيه الشخصية الأولى، وعلى أساسه يصبح المكان منطلقاً لمختلف الدلالات كما يقول "غاستون باشلار": >>إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن تبقى مكاناً لا مبالياً، ذات أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إذ أننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية<< (4).

¹ - عثمان اعتدال: إضاءة النص (قراءات شعر أدو نيس، محمود درويش، سعدي يوسف...) وآخرون، دار الحداثة، ط1، 1988، ص: 05.

² - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 132.

³ - أحمد طالب: السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، عدد 403، ص: 25.

⁴ - غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص: 31.

فالمكان الذي يتعدى حدوده الهندسية ليتخذ أبعادا إنسانية مجردة لأن >>المكان القصصي ليس هو المكان الواقعي أو المساحة الجغرافية المحددة وإنما يتشكل بالإضافة إلى صفاته الفيزيائية من علاقات مجردة تصاغ في قالب لغوي<< (1)

وعند التعرض للحديث عن المكان في الرواية، يشير "جيرار جينيت" إلى الدلالة التي تنتجها أفضية النصوص، فهي تعتمد اللغة لتشكيل سياقات تعبيرية لها ارتداد في مستوى المعنى، وقد يكون هذا المعنى أساسا حقيقيا أو مجازا، وبالتالي فإن اللانسياق المجازي ينتج صورا ذهنية تشكل الفضاء الدلالي للنص، >>الصورة هي الشكل الذي يتخذه الفضاء وتهبه اللغة نفسها له، بل إنها رمز لفضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى<< (2) و>>اللغة تقضى ذاتها (s'espace) كيفما يصير الفضاء في حد ذاته لغة يتكلمها ويكتبها<< (3).

أما "حميد حميداني" فيدعم القول السابق، ويبين دور المكان في التعبير عن موقف ورؤية الكاتب أو الشخصيات قائلا: >>إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم<< (4)

وهذا النظام ينجر عن مجموعة من الملاحظات التي تتصل بالفضاء من حيث هو فضاء ثمري و حيز مكاني، على اعتبار أن يشكل مع المكان ثنائية لا تتفصل فحيثما وجد المكان فالزمان حال فيه ولا وجود لزمان خارج المكان.

¹ - اعتدال عثمان: تشكيل فضاء النص في (ترايبها زعفران)، مجلة فصول (النقد الأدبي)، المجلد السادس، العدد الثالث الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 163.

² - عمرو عيلان: بنية الخطاب الروائي، ص: 215.

³ - جوزيف ا. كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2003، ص: 43.

⁴ - حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص: 70.

وقد ميز "برغسون" بين الزمان والمان على أساس أن الزمن يقوم على الحركة، والحركة لا تتم إلا في مكان، وبهذا >>يموت مفهوم الزمن ويذوب في مفهوم المكان<< (1)

فلفظة الفضاء لا تتحدد بالدلالة عن المكان فحسب، بل هي أشمل منه، ومن أبرز الدراسات التي تناولته بالتحليل والتفصيل دراسة "غاستون باشلار في شعرية الفضاء la poétique de l'espace" التي نشرها سنة 1957، وقد أشار إلى ملازمة الزمان للمكان ملازمة جدلية إذ لا يمكن تصور الزمان مجردا عن المكان وفي هذا الصدد يقول: >>السهل المحروث يرسم لنا صورا من الزمن شديد الوضوح مثل صور المكان وهو يبين لنا وتيرة الجهود الإنسانية، إن التلم هو المحور الزمني للعمل وإن الراحة المساء حد الحقل<< (2)

ويؤكد "باشلار" على أنه لا يمكن أن يتحقق إدراك الإنسان لصيرورة الحياة خارج الزمان وبمعزل عن المكان. يقول: >>في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيطات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان... إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي الزمان مكثفا هذه هي وظيفة المكان<< (3)

وبناء على ما تقدم فإن الفضاء يحتوي أو يوازي عنصر الزمان والمكان باعتبارهما عنصرين أساسيين من عناصر العملية الإبداعية، نجد هذا عند "حسن بحراوي" الذي تناول الفضاء في مقابل المكان، كما درس الزمان كعنصر فني لصديق بالمكان، وبهذا ننطلق في دراسة الفضاء كبعد جمالي ودلالي في القصة الجزائرية من مقولة أن الفضاء مساويا وموازيا لعنصري (الزمان والمكان) من منظور أن الفضاء يتسع ويشتمل كل ما يحيط به أو يقع داخله. وإذا كان فضاء

¹ - عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار البيضاء للكتاب، 1988، ص: 16.

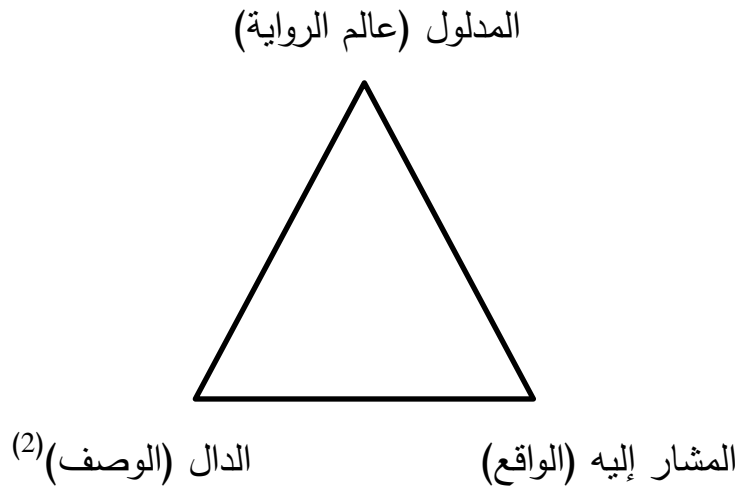
² - غاستون باشلار: جدلية الزمان، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1998، ص: 08.

³ - غاستون باشلار: جدلية المكان، تر: غالب هلسا، ص: 39.

الرواية >> مكانا منته ولا متجانس، وهو يعيش على محدوديته، كما أنه فضاء مليء بالحواجز والثغرات وغاص بالأصوات والألوان والروائح << (1)

فإن فضاء القصة فضاء اللحظة أو الومضة أو الموقف أو الفكرة التي يوظف القاص كل إمكانيته، ومن ضمنها الزمان والمكان (مكتفين) فالمكان قد يكون واقعيًا، وقد يكون نفسيا ظاهرا أو ضمنيا.

وهو في كل الحالات يحتاج إلى قدرة المتلقي على استحضاره في خياله والوقوف عند وظيفته أو دلالاته في القصة. وبناء على ما تقدم يوضح لنا هذا المخطط كيفية اشتغال الفضاء (الزمان والمكان) في الرواية/ القصة.



فإذا اعتبرنا أن الدال هنا "الكلمة التي تشكل العالم التخيلي" هو الوصف، والمدلول يمثل قوة الخيال كطاقة يتغذى منها الإبداع تحمل المبدع إلى عوالم مرئية ولا مرئية فالمشار إليه يكون الواقع، وتوضيح ذلك "سيزا قاسم" بقولها: >> إن الروائي عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص، الذي سوف يضع فيها إطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن حيث أن الزمان لا يوجد مستقلا عن المكان، يضع عالما مسكونا من الكلمات، وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا يشبه عالم

¹ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص: 36.

² - Umberto éco : le signe histoire et analyse d'un concept adapté de l'italien Par géant- marie klinkenmbaerg éd- lalior Milan, 1980, page : 35-41.

الواقع، وقد يختلف عنه وإذا يشير إليه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم، ويوضح المثلث الدلالي الذي خطه "أوجدن وريتشاردز" في كتابهما "معنى المعنى"¹ العلاقة بين عالم الرواية التخيلي وعالم الواقع² (1)

باعتبار الخيال طاقة يتغذى منها الإبداع تحمل المبدع إلى عوالم مرئية ولا مرئية ترتبط أساسا بالوعي المدرك لجمالية الأشياء في فضاء الكتابة، حيث يركز الكاتب على مجموعة من العناصر الجمالية التي يمكن للخيال الانطلاق منها: كاللغة والصور والرموز والشخصيات والزمان... مهتمين >> "بالمكان كوعاء يحتوي الزمن وكمركزية يمكن للخيال والذاكرة الانطلاق منها للامساك بتلك اللحظات الغامضة التي تنشط في ذات وتتصدع في سعيها لامتلاك الوعي بالعالم والأشياء، ومجمل العلاقات الأنطولوجية التي تتشابك في النسيج الجمالي"²، فأصبح المكان نابض بالمعاني من خلال حضوره القوي.

يتضح أن الفضاء من المصطلحات الأكثر إثارة للجدل في النقد الحديث وينصب الاختلاف على الدلالة التي يؤديها، فهو من المصطلحات التي توجه الدارسون إليها مع انتشار الدراسات الحديثة التي منحت منزلة رفيعة وأحاطته بعناية فائقة، غير أن حداثة الاهتمام به تسببت عدم بلورة نظرية متكاملة حوله، فتبقى من المصطلحات الشائكة التي دارت حولها نقاشات كثيرة فاختلف الدارسون في تحديد مفهومه بدقة.

وفي دراسة النص السردى قسم الفضاء إلى أربعة أنواع لكل منها خصوصياته نوجزها في "الفضاء الجغرافي، الفضاء النصي، الفضاء الدلالي والفضاء كمنظور"

ومع اختلاف الدارسين في تحديد مفهوم المصطلح اختلفت تسمياته، فالبعض أطلق عليه اسم "الحيز المكاني" والبعض الآخر "المكان" وآخرون "الفضاء" >> وما دامت الأمكنة في الرواية غالبا تكون متعددة فإن فضاء الرواية يلفها جميعا فهو العالم الواسع الذي يشمل مجموعة الأحداث

¹ - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص: 78.

² - معاوية بلال: قراءة في استراتيجية معنى المكان القصة السودانية، نادي القلم السوداني www.nizwa.com

الروائية فالمقهى أو المنزل أو الساحة كل منها يعتبر مكانا محددا ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأماكن كلها فإن جميعها يشكل فضاء الرواية⁽¹⁾.

ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا وكأن المكان محدود إذ يدخل من الفضاء ويعطي ذلك المكان المحظور الذي حدد بالحيز المكاني فضاءات مختلفة من خلال تفاعله مع جميع عناصر الرواية الأخرى بالسرد والأحداث والشخصيات والزمن.

لذا حاول "حميد لحميداني" أن يميز بين هذين المصطلحين قائلا: >>إن الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكى سواء تلك التي يتم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية<<⁽²⁾

بينما نجد البعض الآخر يرفض هذه التسمية، ويقترح تسمية أخرى مثل "عبد المالك مرتاض" الذي يقترح مصطلح (الحيز) بدلا عن الفضاء والمكان، وفي حين حاولت فئة أخرى التفريق بين أنواعه المختلفة.

2- أنواع الفضاء الروائي:

1- الفضاء الجغرافي: L'espace géographique

هو معادل الحيز المكاني في الرواية أو الحكى عامة، فالروائي مثلا في نظر البعض >>يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافيات منهجية للأماكن<<⁽³⁾. ويقصد هنا أن الروائي في الأصل لا يقدم المواقع الجغرافية إلا بغرض أنها فضاء، يعتمد إلى تحريك الأحداث وفق هاته المواقع التي في

¹ - المرجع السابق، ص: 62.

² - المرجع نفسه، ص: 64.

³ - المرجع نفسه، ص: 53، نقلا عن R.bournef et rouellet. Du roman P.V

الأصل هي أماكن، والغاية هنا تحريك خيال القارئ وفق هذا الفضاء للانتقال من مكان إلى آخر لمسيرة أحداث الرواية/ القصة أو الحكى عامة وذلك من خلال مضمونه.

وهذا ما أدلت به "جوليا كريستيفا J-Kristiva" التي لم تجعل الفضاء الجغرافي منفصلا عن دلالاته الحضارية: >فهو يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له التي تكون عادة مرتبطة بعنصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم وهو ما سمته "أيديولوجيم" العصر وهو الطابع الثقافي العام، الغالب في عصر من العصور، ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما حقبة تاريخية محددة>> (1)

إن رأي "جوليا كريستيفا" هذا يقر بعد الفصل بين الفضاء الجغرافي ومضمونه الدلالي الذي يتشكل من خلال العالم القصصي.

2- الفضاء النصي: L'espace textuel

الفضاء النصي ذلك الحيز الذي تشغله مساحات الورقات وكذلك تغيرات الكتابة المطبعية بمعنى المقاسات الخطية التي يعتم الكاتب إلى إدراجها ضمن صفحات كتابية، وكذا العناوين ومدى مساحتها والفضاء الذي تشغله في بداية الكتاب، يقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية، على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكل العناوين وغيرها (2).

كما اهتم "ميشال بوتور" بهذا الفضاء أي الفضاء النصي فلم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها، بل نظر إلى هذا الفضاء بالنسبة لأي مؤلف كان، وفي ذلك يعرف الكتاب بتقديم هندسي،

¹ - المرجع السابق، ص: 54. J-Kristiva. le texte du roman. Moutam 1976. P82.

² - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 55.

وتحدث في ذلك المقاسات، وأبعاد الكتاب الثلاثة من طرف السطر وعلو الصفحة، وسمك الكتاب على اعتبار أنه لا يخلو من أهميته.

فالفضاء النصي هو أيضا فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة >>مساحة الكتاب وأبعاده إلا أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه إلا عن القارئ، وبمعنى أنه فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة<< (1).

وفي مجمل هذه الفضاءات نجد "ميشال بوتور" يشير إلى مجموعة من المظاهر تشكل فضاء النص والتي لا تخص الرواية فقط وإنما يمكن مصادفتها في جميع الكتب، ومن المظاهر التي وجدت أنها موزعة في المجموعات القصصية موضوع الدراسة كفضاء يحمل معاني ودلالات كثيرة نجد تلك الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية، البياض، التشكيل وعلاقته بالنص والذي يتضمن تشكيل واقعي، تشكيل تجريدي.

3- الفضاء الدلالي: L'espace sémantique

هو الصورة التي تنتجها لغة الحكي، وما ينجم عنها من أبعاد ترتبط بالدلالة المجازية، ونقصد هنا ما جاء به "جيرار جينيت" عن الصورة على أنها >>في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، إذ أنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى<< (2)، والمعروف هو مراعاة المجال المكاني من جانب الإدراك أو التخيل.

4- الفضاء كمنظور:

وهو الطريقة التي يتحكم بواسطتها الروائي في عالمه المحكي، وقد تناولته "جوليا كريستيفا" من زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي إذ تقول: >>هذا الفضاء محول إلى كل، إنه واحد وواحد فقط، مراقب بواسطة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيم على مجموع الخطاب،

¹ - المرجع السابق، ص: 56.

² - المرجع نفسه، ص: 61..

بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق العام حين يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون les Actants الذين تتبعوا الملفوظات بواسطتهم مشهد الرواية⁽¹⁾.

إن الفضاء هنا متعلق بالراوي على أساس إدارة الحوار وإقامة الحدث الروائي وذلك بواسطة الأبطال، ولا يكون ذلك إلا على خشبة المسرح لتأدية هاته الأدوار على أكمل وجه والواجهة المسرحية هنا بالطبع الرواية، وذلك لرصد كل الأحداث، والمحرك الخفي لهاته العناصر "الشخصيات"، "الأبطال"، "الأحداث" هو الراوي من خلال ما يدلي به القارئ من تأثر وتأثير.

وبناء على ما تقدم فإن دراستنا لفعالية الفضاء في بناء النص الروائي عند "عز الدين جلاوي" تتطلق من مجموعة عناصر بنائية لا يستغني أي نص عنها، نقف اللغة كوسيط بين العناصر بحيث تتحرك الشخصيات داخل إطار زمني ومكاني يتخذ فيها >الوصف أداة أساسية في القصة بها يتم نقل الأعمال بنقل الأحوال وبها يضطلع بالبعد "المكاني" إلى جانب البعد "الزماني" الذي يؤديه السرد⁽²⁾، الذي ينقل لنا رؤية الروائي للواقع من خلال شحنة دلالية مختزلة في اللغة التي تمثل وسيطا بينه وبين القارئ: >لتنشأ من ذلك النسيج المتميز والمتربط مع الخط المتتابع والموازي لسير الأحداث علاقة تفاعل خطابي من الإثارة والتشويق ومن الفنية والجمالية القصصية⁽³⁾، إذ تعلن تلك العناصر مجتمعة "آلية السرد وآلية الوصف وتشكل اللغة" مدى فعالية هاته الآليات في بناء فضاء محدد.

وانطلاقا من هذه التوطئة النظرية سندرس الفضاء في العالم الروائي لـ "عز الدين جلاوي" من خلال رواياته: سراق الحلم والفجيعة، الحب ليلا في حضور الأعور الدجال، حوبة ورحلة البحث

¹ - المرجع السابق، ص: 61.

² - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 162.

³ - سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص: 164.

عن المهدي المنتظر، الرماد الذي غسل الماء، العشق المقدس، راس المحنة $0=1+1$ ، مبنية على ثنائية "مغلق/ مفتوح".

تأسيسا على ما تم سندر في هذا العنصر أشكالاً محددة من الأفضية، وجدنا أنها الأفضية الأساسية للأحداث المنتقاة من الروايات السالفة الذكر، الغاية من اختيارها أنها تكشف عن التوجيه العام لهذه الروايات، والأهم من ذلك فهي تسعى إلى تكوين خصائص تمنح الخطاب خصوصيته المكانية، لذا سنتناول الفضاء في هذه القصص وفق ثنائيتين متضادتين هما "فضاء مغلق" و"فضاء مفتوح"، فالفضاء المفتوح هو مكان انتقالها، وقد رصدناها حسب هذا الترتيب.

أ- فضاء مغلق.

ب- فضاء مفتوح.

أ- الفضاء المفتوح: L'espace ouvert

يشغل المكان مساحة محددة، ووجودا ذا أبعادا هندسية وحيزا يمثل أوسع وأشمل هي العالم اللامتناهي⁽¹⁾، فهناك أفضية يسكنها الانسان، وأخرى يستخدمها في مآرب متنوعة.

وقد أثبتت الكثير من التجارب الإنسانية وجود صلة قوية بين المبدع والفضاء فيبقى المبدع متعلقا بالفضاء الذي يكتب فيه وعنه، فتميز كل مبدع بطريقة توظيفه للفضاء، فمنهم من جعل من القرية أو الجبل موقعا لإظهار أحداثه، وآخرون اتخذوا الشارع مكانا لإبراز انفعالاتهم، وكان لـ"عز الدين جلاوي" رؤيته الخاصة للفضاء، حيث أنه اهتم بالفضاء الداخلي (الوطن) وجعل من المدينة، القرية، الملهى، المسجد، المقمرة وغيرها مساحة واسعة في خريطة روائية، كما اكتفى في الكثير من الأحيان بوضع الملامح العامة لها، ودفع القارئ إلى كشف خصوصيات الفضاء بنفسه، فكانت هذه الفضاءات هي التي تكتب عليها باستمرار، والمسرح الذي يتحرك فيه الشخصيات التي تكررت في المكان والزمان نفسه لأن >>بناء المكان لا ينفصل عن بناء الزمان

¹ - ينظر: عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد العربي المعاصر، مجلد جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، مجلد 27، العدد 1، 2005، ص: 125.

والشخصية والحدث والموضوع⁽¹⁾، بما يحمله من رؤى الكاتب وما يضيفه من جوانب جمالية تقربه من القارئ وتجعله يشعر بوجوده من خلال حركة الشخصيات.

لذا نجد الروائي ينتقل بين هذه الأفضية وبشكلها حسب أفكاره وتصوراتهِ وشكله الذي صممه بما يناسب عصره، ومن هنا تلقف المبدعون هذه الأفضية، وجعلوا منها إطاراً لأحداث قصصهم ومتحرك شخصياتهم، ف اتخذت بذلك خصوصيات مختلفة باختلاف تصورات الكاتب، ولا تخلو روايات "عز الدين جلاوي" من هذه الأفضية المفتوحة.

جدلية الانفتاح والانغلاق:

1- الأماكن المفتوحة:

1¹ - المدينة (صراع بين المقدس والمدنس)

تتعدد الأماكن في الرواية الجلاوية إلى درجة يصعب فهمها وتحديدًا دقيقًا لاختفائها وراء اللغة المراوغة التي تحكم السيطرة على الفضاء العام، إذ لم تعد المدينة مجرد مكان للأحداث، بل استحالت موضوعاً خصباً يثري الرواية ويمدها بأحداث وشخصيات تساعد المبدع على بناء وبلورت خطابه الإبداعي لهذا يتبدى النص للقارئ بصورة، ثم لا يلبث أن يلبس قناع التخفي، لتستمر الملاحقة بين القارئ والنص، حيث يمنح المبدع المكان قدرة عميقة في تأمله والخوض في مختلف تفاصيله التي شكلت خصوصيته ومنحته هذه الرؤية وهذا العمق.

ولأن المكان يندرج ضمن ثنائية "المقدس والمدنس" انعكس على المدينة التي تمثلت في روايات "عز الدين جلاوي" والمقصود بالمكان المقدس: هو ما أجمع عليه علماء الأنثروبولوجيا الدينية وعلم الاجتماع الديني والأنثروبولوجيا الاجتماعية بأنه >>طابع الموجودات التي تستلزم من الإنسان القيام حيالها بطقوس دينية خاصة، عند التجاؤه إليها أو معاملته معها أو اقترابه منها مادياً أو

¹ - نجيب العوفي: مقارنة الواقع في القصة المغربية: المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989، ص: 584.

معنويا بأية صورة من الصور << (1). هذا المكان الذي تتشكل فيه ممارسات الإنسان العقائدية والتي تشكل تجربته الدينية، لكن المبدع ضمن نصه الروائي تعامل مع المكان المقدس على اعتبار أنه لا وجود له في الواقع وهنا يكمن الاختلاف بين المكان الملموس، فالمكان الذي أنتجه المبدع مكان تصنعه اللغة من وحي خيال المبدع وبثت فيه من روحها الفنية لتجعل منه الخلاص من الواقع المرير المتعفن الفاسد الذي نعيشه في الحاضر.

ليقابل المقدس مكان مدنس تمثله صورة تحمل كل أنواع القذارة والقيح، جسد من خلالها بشاعة الواقع وظلاميته، فدينيا >> يطلق هذا التعبير على حالة الفرد التي يصبح فيها غير صالح للمشاركة في القيام بالطقوس والفروض الدينية نتيجة لتدنسه كالجناية أو الطمث أو ارتكاب محرم (...). وحالة التدنيس هذه تعتبر خطرا على النجس << (2).

وتحضر المدينة بثنائيتها (مقدسة ومدنسة) كقضية تطرح من باب العمل الروائي الذي يصف فيه المدينة المدنسة كيف كانت في الماضي السحيق وكيف أصبحت في الحاضر، فهذه المدينة مقدسة ولكن في صورة أخرى مشوهة، سقطت عنها صورة القداسة فأدخلتها في مستنقع الدنس والقذارة، فهي المدينة العاهرة والمدينة القبيحة والمدينة الملعونة والمدينة المقرفة والمدينة المومس وغيرها من الأسماء القبيحة التي ارتبطت بهذا الفضاء، وهذه الأسماء تنمو عن عاطفة التذمر والسخط والحقد الذي أصاب الروائيين أنفسهم من الوضع الذي آلت إليه مدنهم بفعل الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أصابتها، حتى صارت المدينة في نظرهم "مجلبة الأوجاع والمآسي، إنها أرض المتاعب والويلات، تقتل العافية وتضرب الحياة في الصميم، مر عليها زمان دنسها

¹ - علي عبد الواحد وافي: الأسفار المقدسة في الأديان السابقة للإسلام، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1،

1964، ص: 17.

² - المصدر نفسه، ص: 23.

وبدل أطوارها، فضاعت فيها هوية إنسانها، إذ تلاشت من أعماقها جذورها⁽¹⁾، لذلك أصبحت متناقضة ومتداخلة مما تحمله من واقع موحش مثير للقلق والاضطراب.

لهذا السبب تعددت رؤى المبدع الجزائري للمكان وبناء على أيديولوجيته واستراتيجيته الفنية في تقديم أحداث نصه التي تمثلت خصوصا في فترة التسعينات، التي عرفت فيها الجزائر سنوات من التقتيل والإرهاب الهمجي، الذي عصف بسكانها وخلق الرعب والخوف في نفوسهم، وجعل المدن مسرحا لمجازر رهيبة راح ضحيتها أبناء الجزائر بشرائحه المختلفة (نساء، رجال، أطفال، شيوخ)

هذه الانتكاسة جعلت المبدع الجزائري "عز الدين جلاوي" يخوض في غمار المدينة، يشرح وضعها، يعبر عن سخطه وتدمره من هذا الواقع الذي عرفته الجزائر ومس خاصة الفئة المثقفة فكانت الأكثر تعبيرا وكتابة عن ذلك، من خلال استثمار هذه الأحداث كمادة خام في متونهم الروائية، وعبر هندسة سردية تقوم على وصف المكان وصفا دقيقا باعتباره الفضاء الحامل لكل هذه الأحداث الدرامية، >>ووعيا عميقا بالكتابة جماليا وتكوينا، وذاكرة وهوية ووجودا قائما، كما يتجلى أيضا كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسيجنا السيكلوجي والمعرفي والأيدولوجي<<⁽²⁾، الحامل لكل ما هو دلالي.

من هذه الثنائية الضدية نستشف رؤية الروائي في نصرته للمكان، وتسميته بأسماء متعددة إلى درجة أنسنته وتحوله من مكان مقدسه إلى مدنس يسوده الفساد من كل جانب وبهذا تراجعت قيم الخير والأخلاق النبيلة في مجتمعنا وانتشرت سلوكات فاسدة أدلت بالإنسان مقام الرذيلة والشر، الضياع والتهلكة وغيرها.

المدينة:

¹ - جورج شكيب سعادة: الصراع بين المدينة والريف في شعر إليا أبو ماضي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، د ط، 2002، ص:

² - عاليّا محمود صالح: البناء السردى في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص: 75.

1- لغة: من >مدن بالمكان يمدن مدونا: أقام ومدن المدينة أتاها، مدن المدائن تمدينا مصرها وبنائها، وتمدّن الرجل بأخلاق أهل المدن، وانتقل من حالة الخشونة والبربرية والجهل إلى حالة الظروف والأنس والمعرفة، وتمدين الرجل تنعم (...)، المدائن مدينة كسرى قرب بغداد كان فيها إيوائه المشهور، سميت بالجمع لكبرها (...)، المدينة المصر الجامع وقيل الحصن يبنى في أصطمه الأرض (...) ج مدائن ومدن (...)، والمدينة أيضا الأمة (...)، والنسبة إلى مدينة الرسول (ص) مدني وإلى غيرها مديني (...) ومدينة السلام بغداد (...) والعرب تقول ابن مدينتها<< (1)

فالمدينة تمثل الرحم الأول الذي احتضن الإنسان، فتشكلت بينهما علاقة وثيقة بين >الذات والموضوع<< (2)، والتاريخ شاهد على ذلك، أي: المدينة والإنسان وما يربط بينهما.

2- اصطلاحا:

تمثل المدينة مجموعة سكانية تتسع في رقعة جغرافية معينة، لها من المواصفات ما يؤهلها لأن تحمل طابعا حضاريا، يعمل أهلها عن مهن مختلفة متخصصة وهذا الطابع غير موجود في المناطق غير الحضارية >فضلا عن أن نسق التفاعل في المدينة معقد والحراك الاجتماعي فيها أسرع مما هو في القرية<< (3)، >فالمدينة مرحلة حضارية ومفهوم حضاري نسبي، فما يعد مدينة في بيئة قد لا يعد كذلك في بيئة أخرى<< (4)، وهذا يدل على ارتباط المدينة بالزمن، وما تحمله من دلالة خاصة في النص >إذ تتحول من مجرد عناصر من العالم الخارجي إلى رموز<< (5)، تشكل خطابا إشكاليا ذات قوة مضاعفة >فهو جزء منه خطاب مباشر يستفز الحواس ويرشدها

¹ - بطرس البستاني: محيط المحيط، قدم له وعلق حواشيه : محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، مادة مدن.

² - السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي - دراسة سيميائية- غدا يوم جديد لابن هدوقة، عينة، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص: 23.

³ - زهير عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، دار الكندي، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص: 13.

⁴ - المرجع نفسه، ص: 13.

⁵ - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 101.

إلى طبيعة الأشياء، وهو في جزئه الآخر خطاب ملتبس يتوجه إلى أهم الملكات كالخيال والعقل والذاكرة والقلب⁽¹⁾.

بناء على هذا القول، ندرك حقيقة المدينة من خلال بعديها المادي والمحسوس والعاطفي المجرد في النص الروائي الذي يبني بناء فنيا اجتماعيا يحدد نمط الروابط والعلاقات والسلوكيات، التي تخلق فضاء مدنيا متميزا، يحمل سكانه من التقاليد والأعراف التي تميزه عن باقي الفضاءات المكانية الأخرى فيخلق لنفسه خصوصية وتفردا، ووعي جديد من قبل قاطنيه، ومن قبل القراء الذين يتلقون هذا الفضاء بوعي وتأويل جديدين.

أما المدينة في روايات "عز الدين جلاوي" فتعبر عن انتمائها، وهو المنطلق الأول الذي طرح من خلاله همومه ومشاكله وبسط فيه مختلف الآراء والأفكار التي تخص موقفه من النشاط السياسي، الاقتصادي، الاجتماعي وكذا في فترة حساسة جدا من الفترات التي عاشتها الجزائر ولا زالت راسخة في الذاكرة (التسعينات).⁽²⁾ "ومحاكمتها بتخييل استثمار تجارب شخصية عاشها الكاتب وعاشها ليثأر منها ويتخلص من آثارها"⁽³⁾، وهذا يدل على حضوره الواقعي إلى جانب الأسطوري والعجائبي ضمن نصوصه.

ومن خلال التخييل صور لنا المدينة بكل ما فيها من كائنات مادية: شوارع، أزقة، ساحات، مجاري المياه... وكأنها كائنات حية تتنطق وتعبر، وتحس وتتكلم، ووصل به الأمر إلى تجسيد المدينة في صورة إمرة من لحم ودم، تعشق، تمارس فعل الإغراء، مجسدة في الفساد والريزلة في قول السارد "أيتها المدينة المومس، إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء، إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء"⁽³⁾، وقد نجح الروائي في رسم صورة "المرأة المومس"، وذلك من خلال استخدام كل الطاقات الفنية المتاحة لتقوية البعد الدرامي، وتعميق الوعي بالذات والواقع

¹ عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص: 110.

² شعيب حليفي: الرواية والتخييل الاجتماعي ضمن كتاب الهوية والذاكرة، كلية الآداب والعلوم الانسانية، بنمسك، المغرب، ط1، 2013، ص: 386.

³ عز الدين جلاوي: سرداق الحلم والفجيرة، ص: 09.

المعيش... >> وعلى هذا الأساس تستدعي الحكاية تركيباً حديثاً يتخذ من الفضاء بؤرة للفعل السردي... ينتقل بمركز الثقل من الإنسان إلى المكان ممثلاً في "المدينة المومس" المدينة المرأة⁽¹⁾<<، >>إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب... الفئران... والخنافس... تعلي قصورا...؟؟

يا... أيتها المدينة المومس... !!

إلى متى تطاردين الثعالب المشردة... تعدو خلفي عند كل منعطف... عند كل زاوية... عند كل موقف... ها هم إني أراهم يأتوني من هناك... يضحكون... يعوون... يعوون... يلهثون... وأنا... وحدي والمدينة...

مدينتي بقايا الأسن بجوف الغدير...

مدينتي مبغى كبير...

وأنا الغريب... أجمع الفرع المرير...

أنا الغريب أيها الغرباء... السعداء... التعساء...<<⁽²⁾

هذه المدينة التي صورها الكاتب بكل ما تحمله من قذارة وقبح، جسد من خلالها بشاعة الواقع وظلاميته والتي امتد حضورها بدء من المقطع الأول "أنا والمدينة"، وكأن السارد أراد أن يضعنا مباشرة في مواجهة المأساة ليعمق شعورنا...⁽³⁾، تلتها صورة المدينة الحلم التي يبحث عنها بطل الرواية، والتي غابت عنه فهو يناشدها ولكنها اختفت وتركته في قبضة المدينة المومس الظالمة >>تمنيت لو لم أدخل أصلاً إلى هذا المكان القذر غير أنني لم أتحرك والمدينة المومس تتهدى

¹ - عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري - دراسات نقدية - رابطة أهل القلم، طر، سطيف، الجزائري، 2006، ص:

112.

² - عز الدين جلاوي: سرائق الحلم والفجيرة، ص: 09 - 10.

³ - ينظر: عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، ص: 115.

أمامي في ثوبها الشفاف يتصافح... ثدياها... وطبتها... وتعالى ضحكتها الهستيرية. غطرتهم جميعا... عجلوا إليها سراعاً... التصقوا بكل تضاريسها حلزونات مختلفة الأشكال والأنواع. كلهم على جسدها المتهدل المتهرئ... يغدون حلزونات لا تحسن إلا التلذذ بالالتصاق... وأن أرفض... أكره... أنبذ الالتصاق...

وهي تحب... تهوى... تعشق... تبغي... تريد... تطلب الالتصاق. أنا وحدي تعشقني... تعشقني... تغشاني...

هي شيطان... ملعون... مطرود... منبوذ... هو شكلها... هي شكله... الكل على شكل وشاكلة...⁽¹⁾

تتراوح الرواية بين الفجيرة التي هي راهن المدينة، والحلم الذي هو استشراف المستقبل، ولذلك نلمس في النص أسلوب التقابل أو الثنائيات الضدية من خلال هذا الصراع والتناحر وهذا الراهن المستشرق، وهذا الحلم الفجيرة في كل شيء ابتداء من العنوان⁽²⁾، ومن هنا تشكل الفجيرة التي جسدها الراوي في واقع المدينة المومس مع الحلم الذي جسده في أحلامه بالمدينة (نون) ثنائية ضدية تتناظر بحضورها أطراف الدلالة أكثر مما تلتئم، لكن الكاتب حاول ترسيخ حالة التمزق الوجداني التي يفرضها عليه الواقع السياسي والاجتماعي المتمثلة في رفضه لهذا الواقع المفجع الذي تمثله "المدينة المومس" ومن يهيمن عليها، وتعلقه - في الوقت نفسه - بمدينة فاضلة ذات مثل عليا ستشرفها حلما في المستقبل يرمز إليها بالحبيبة "نون"⁽³⁾.

¹ - عز الدين جلاوي: سرائق الحلم والفجيرة، ص: 12 - 18.

² - ينظر: عبد الحميد همة: علامات في الإبداع الجزائري، ص: 112.

³ - <http://www.diwanalarab.com> - دراسات نقدية في روايات عز الدين جلاوي - مقال: تجليات المهيمنة في رواية

سرايق الحلم والفجيرة لمسعود وقاد، ص: 121.

تتجسد هذه الثنائية بين الواقع الذي تسيطر عليه المدينة المومس، والمستقبل الذي يحلم به البطل في كثير من محطات الرواية ومن ذلك >>حين حركوا جيوبهم... تبخرت رائحة العفن... إن المدينة تصب قاذوراتها فيهم... أقصد أنهم لم يشاؤوا تضييع الوقت والمال لإقامة قنوات لصرف القاذورات فحملوها في جيوبهم وحتى في أنوفهم وأفواههم وعبر كل فتحاتهم.

تمنيت لو لم أدخل أصلاً إلى هذا المكان القذر غير أنني لم أتحرك والمدينة المومس تتهاذى أمامي في ثوبها الشفاف يتصافح... ثدياها... وطبثاها... وتتعالى ضحكتها الهستيرية.

لم أعبأ بهم... اقتربت مني مدت أصابعهم شبقية مرتجفة... كأصابع العاهرة العاشقة... اقشعر بدني... قمت من مكاني... انزويت مني طاولة نخر السوس عظامها... لقد قررت أن أكتب رسالة لحبيبتي نون التي لم أرها منذ أمد بعيد... حبيبتي التي لم ترد على رسائلي قط<< (1)

وفي مقطع آخر تحضر المدينة المومس لتمارس على البطل طقوس الحب والعشق والهيام لعلها تتمكن من السيطرة عليه وتقربه منها، لكنه يأبى ذلك في حضور حبيبته "نون" في ذهنه دون أن يغيب أبداً >>وسكت فجأة... لماذا جئت إلى هذا المكان؟ لماذا كلما تضيق بي السبل أقصده كالعاشق الوهام؟؟ وعم أسأله؟؟ هل أسأله عن غريتي بين الغراب والنعل والأخدان؟ أم أخبره عن قصتي مع حبيبتي نون التي لم ترد على رسائلي؟؟ أم أسأله عن عشق المدينة لي وهيا مهابي؟؟

والحقيقة أنني جئت أسأله عن المدينة المومس التي ظلت تتهاذى أمام بصري بثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شوكتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي... تدندن أغنياتها المفضلة.

- يا سيدي... يا مولاي...

يا من أوتيت رحمة وعلما...

¹ - عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص: 11 - 12.

لم لا تخرج إليها تمنعها عني؟ لقد أصبحت أخشاها... أرهبا... أنا أرى في لحظيها شهيق الشهوة... خوار الشبقية... ليس لي بها طاقة... أخشى أن تبتلعني... إنها تبتلع الجميع... (1)<<

وفي مقطع آخر يناجي حبيبته "تون" مستنكرا:

>>آه مدينتي...

عفوا أقصد حبيبتي... لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

ما الذي صيرك كالهواء أعدو خلفه... أضمه إلى صدري يحرقه ثم أفطن على الفجيرة.

أو لم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟؟

أو لم تكوني يوما خورا يملأ الآكام الضاحكة؟؟

أو لم تكوني يوما... موجا... شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الزنانة؟

حسناء حبيبتي يا لون الفرع القمح البري...

يا طعم الطفولة والحلم والليمون...

يا قامة الصفصاف وكبرياء السرو...

يا... نسيم البراءة... يا براءة النسيم...

هل صدقا لقيتها...؟ سبحت في فضائها...؟ نشقت أريج الروح منها...؟

لعل الأمر لا يعدو أن يمون حلما جميلا؟>> (2)

وقف الروائي في هذا المقطع موقف الواصف لحبيبته "تون"، تتعدد الأوصاف لتتقل كل ما رآته العين من جزئيات وكميات كعين كاميرا تسجل كل ما يحيط بها، لتتيح للقارئ أن يتعرف على العلاقات التي ينسجها المكان مع الشخصية التي تعيش فيه، أو تأوي إليه كلما شعرت بإرهاق

¹ - المصدر السابق، ص: 17 - 18.

² - المصدر نفسه، ص: 25 - 26.

التجوال عبر سطور النص، ولا أحد ينكر قيمة الوصف في حدود المطلوب، حيث >>الوصف يستطيع أن يقدم لنا معطيات وتحديات تفيد على المدى الإقليمي الذي يتشكل فيه الفضاء<<⁽¹⁾، بل يستطيع أن يحيلنا على البعد الاجتماعي والنفسي من خلال ربط العلاقات، لكن التماهي في الوصف يوجه اهتمام القارئ إلى نقطة قد لا تكون ذات أهمية.

تقصت المدينة ضمن رواية "سراق الحلم والفجيرة" دور البطلة لتتحول من مجرد إطار مكاني سامن إلى شخصية أساسية داخل النص السردي، عبرت عن تدهور في سلم القيم في حياة الناس في هذه "المدينة المومس" فهي مصدر كل الشر، وسبب البلاء وعلة المفاسد الاجتماعية، واجتمعت الأمور جميعها مجسدة موت الإنسان، والمقطع التالي يدل على ذلك:

>>الموت لحى...الموت لحى.

وتدافعوا كالقطيع على صفعا... ركلا... لطما... قضا... لكما... قصما... وغيم المكان غبارا يعضد العيش إلى سويداء القلب يزرع مرارة الموت الزؤام وتتاهاى إلى أذني صوت لم أتبينه في البداية كان يرعد في الجميع فكفوا أيديهم عني وما كاد يصل ويتبين الأمر حتى هطل على الجميع شتما وضربا... وهم بكم... بهم... كمة... وما كاد زده يذهب جفاء حتى مال إلي ورفع ستائر فمه عن أسنان متقيحة سوداء مبتسما... مخض البطن عصارته وعتا الموج داخله... وعاد فأسدل ستائر الفم وعاد مد الموج يهدأ من جديد...دار ميمنة ومشأمة أفعى... انبطح... تمرغ... نعق وقال:

- وتعتقد أمرك لا ينكشف؟ خلناك كتلة تسعى تدفعها الريح فوق تحت فإذا بك حي بن يقضان

تريد أن تزعج موتانا فتزرع فيهم الحياة...؟

قسما برفاة موتانا الناخرات...

قسما بأحلام المدينة الجميلات...

لأتركك عبرة لأولى الحماقات...

¹ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص: 44.

واندفع الجمع خلفه فحيحا...

- الموت لحي... الموت لحي... << (1)

فالكاتب هنا لا يكتفي بذكره للمدينة كمكان تحل فيه الشخصية، وتدور فيه الأحداث بل >> يأخذ
شعرية الكتابة وشعرية النص بعين الاعتبار سواء بسواء << (2)

وبهذا تتحول المدينة إلى مبعث لليأس، وبالتالي الموت >> والمكان إذ حول على هذا النحو، لم
يكن علامة على الديمومة، إنما دل على التخلخل النفسي العميق الذي تعرضت له
الشخصيات << (3)، من خلال علاقة ذاتية/نفسية تحول المكان عن طبيعته، مشفوعا برؤيا داخلية
يحفزها الواقع، كما تساعد القارئ على كشف عالم الشخصية الداخلي الأكثر ضبابية وغموضا.

هذا ما جعل البطل يصاب بإحباط، وهو يرى أحلامه تتبخر وتتكسر فلم يصل إلى مدينته التي
تصورها في خياله، والتي تظل عصبية على التحقق، فيعبر عن خيبة أمله من خلال الحوار
النفسي الذي يكشف عن رؤية الشخصية تجاه المدينة/الحلم، وانكساره النفسي وهو يقف عاجزا
أمام طموحاته فيعلن عن فشله وإحساسه بالغربة والضياع بقوله:

>>... وأجهدت نفسي أفنع سنان الرمح أن حبي الأوحد الذي لا أحب غيره... والذي لا يتغير...
ولا يزول... ولا يفنى... ولا يندثر... هو لـ نون حبيبتي وهو يدرك ذلك ويعلمه ويدرك مدى ما
عانيت من الهجر والفرق ومدى الحزن الذي يقطع نياط قلبي كلما ذكرتها وذكرت ما حل بها
واستشهدت له في آخر كلامي بقول شاعرنا:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول << (4)

¹ - عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص: 39 - 40.

² - رضوان ظاظا: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي - مجموعة من الأساتذة - تر: رضوان ظاظا، علم المعرفة، ع 221، مايو
1997، ص: 43.

³ - صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ص: 53.

⁴ - عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص: 113.

أما في رواية "الرماد الذي غسل الماء" فهي رواية فضاء بامتياز >>"رواية مدينة" بكل ما تحمل المدينة من شخصيات متناقضة، ومتداخلة، وبكل ما تحويه المدينة من علاقات اجتماعية، متفاوتة، ومتعارضة، ومتداخلة<<⁽¹⁾، ولأن الزمن بماضيه وحاضره يكسب المكان أبعاد أخرى، فإن مدينة (عين الرماد) التي تجري على ركحها أحداث الرواية، تبدو خاضعة لهذا المنطق الزمكاني، والمبني على زمنين (حاضر وماضي)، لذلك تبدو ملامح هذه المدينة عبر الرواية مشكلة من صورتين، الأولى تحيل إلى صورة جميلة عبر عنها السارد بقوله: >>وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة: أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي أسموها La belle ville

هذه الصورة التي تحيل إلى زمن الصفاء (الماء)، أو واقع أفضل، ميزته مدينة جميلة (عين الرماد) في الزمن الاستعماري، والأقوياء الذي يعيشون على حسابهم، والأصل أن يكون العكس وما فتئت الكتل الإسمنتية تتكثف حولها، كخلايا سرطانية حتى شوهت كل ما حولها من هكتارات ضخمة<<⁽²⁾

ولكن تشوه مدينة "عين الرماد" لم يقتصر على هذا الازدحام الإسمنتي، والعمراني العشوائي فحسب، بل إن المدينة كلها تحولت إلى مكب نفايات عمومي، زادت حفر البرك قذارة وهو ما يشي به الاقتباس الآتي:

>>"مدينة عين الرماد كالعجوز المومس تتفرج على صفتي نهر أجذب، أجرب تملأه الفضلات التي يرجى بها الناس، والتي تقاذفها الرياح،... تتدحرج فيها البنايات على غير نظام، ولا تناسق... يسد عليها الريح من الجنوب أشجار غابة صغيرة تعاود الانحدار مرة ثانية على جبل صغير، تشقه طريق معبد قريبا منها عين الرماد الأصلية التي قيل إن السكان قد هجروها ثم اتخذوها مزارا، أو معبدا وتمتد المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباح نخرة... وتملئ مدينة عين الرماد بالحفر، وببرك المياه القذرة، يتوسطها سوق منهار السور...

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، دار المتون، الجزائر، ط1، 2005، ص: 20.

² - المصدر نفسه، ص: 20.

تتلقى شوارعها، وأزقتها التي تضيق، وتتسع في غير نظام... إلى جانب من جوانبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة، ثم تغوص في الغابة⁽¹⁾.

يتضح من خلال المقطع السابق أن المدينة تفوح بدلالات الانتساخ والتحول الذي طالها بين زمنين (زمن الاستقلال/ الزمن الرمادي)، و(زمن الاستعمار/ الزمان الماء)، وهو ما يحمل على تأويل هذا التقابل الذي مس زمنين مختلفين على أنه تقابل بين "الذات والآخر" التي تحضر في سلبية الأنا وإيجابية الآخر؛ وهذا التقابل سيظل السمة المميزة المشكلة لهذا الفضاء الروائي.

وفي مقطع آخر استحضر السارد "هولاكو" قائلا:

>> - مدينتنا يا أحبتي ضاجعها هولاكو على الأرض الخلاء.

واغتال من أفقها بدرا كان يبدد الظلماء.

واجتث شرايينها من سدرة المنتهى.

مدينتنا أسلمت شموستها للدود والفناء.

فها مدينتنا

لا تتجب غير البلهاء⁽²⁾

يوحي هذا المقطع بجملة من التفاعلات النصية فـ"هولاكو" رمز من رموز القتل والاغتصاب وسفك الدماء، وهذا إن حل فإنه يدل على ما حل بجزائر التسعينات والمجازر الرهيبة الشرسة التي انتهكت بها هذا الرمز يوحي بالإرهاب الذي شرد وقتل ودمر وثكل ويتم غيرها من الممارسات

¹ - المصدر السابق، ص: 20.

² - المصدر نفسه، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، د ت، ص: 174.

السلبية التي لا زالت ذاكرتنا تشهد بها لـ >تؤدي الأماكن... إلى حمولات ومدلولات، يمكن للدارس وللقارئ أيضا أن يسير بها إلى مراميها الأكثر بعدا والاكثر عمقا<> (1)

ضمن هذه الرواية يحكي الكاتب آلام النفس في غربتها التي ورثتها عن الوطن الجريح، ليبقى المكان علامة من العلامات الدالة على الرابط الروحي، أو ذكرى من الذكريات المتجذرة في أعماق الشخصية، إنه بطاقة هوية لوعي الكاتب، ومن خلاله الشخصية التي تتخذ منه ملجأ ومفرزا لوعيها، فالمكان ليس هو الموضوع بل المحفز والدافع، وما يجعله المهيمن على عملية السرد تنطلق منه في كل حالاتها، >بما تحمله قيمته من لدن السارد عن ولعه به وانشغاله بما يوحي به<> (2)، أين تتمركز على ذاكرة حية وكثيفة فتطغى على كل حاضر، لأنه لا شيء يستطيع محو الماضي؛ ومما سبق تبرز جمالية وشعرية فضاء رواية "الرماد الذي غسل الماء".

ومن بين الأمكنة التي احتلت مساحة واسعة ضمن متون الروائي "عز الدين جلاوي" مدينة "سطيف" مسقط الرأس وهوية الكاتب الذي ينتمي إلى بيئة اجتماعية تحمل تاريخا وحضارة وعادات وتقاليد أصيلة، بيئة تحمل وعيا اجتماعيا أراد من خلال المدينة إبراز وعيه وعلاقته بها، لكن هذا لم يمنع من ظهور مدن واقعية أخرى أراد الكاتب من خلالها الإشارة إلى شيء معين >وما إذا كان هذا الفضاء المكتوب مستجيبا لقوانينه الخاصة أم تحكمت فيه علاقته بالمرجع<> (3)، باعتبار الكاتب يعيش في مجتمع معين فإنه يكتب الظروف المحيطة به، وفي اجتماع الواقعي بالمتخيل، نحاول إبراز مرجعية كل منهما بناء على الرؤية الفنية والفكرية المرتبطة به.

لتحضر مدينة سطيف >كمكان حامل هوية الكاتب ضمن روايته "راس المحنة 0=1+1" تبرز علاقة الكاتب بمدينته، بالمدينة الأولى علاقة خاصة، استثنائية في آن واحد... مهما ابتعد لا بد

¹ - صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص: 51.

² - محمد أودادا: ضحكة زرقاء واقعية القصة وتجريبية الخطاب - مجلة علامات- عدد 15، ص: 120.

³ - حسن نجمي: شعرية الفضاء - المتخيل والهوية في الرواية العربية- المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1،

2000، ص: 155.

أن يعود إليها، وهذه العودة تتمثل في أشكال عديدة، إنها النبع الذي يمتد في أعماقه ويمنحه باستمرار مادة الكتابة والذكرى⁽¹⁾

ومن هنا تكتسب الأماكن في علاقاتها مع أناسها خصوصية تتشكل من تعاقب التفاعل وتبادل التأثيرين الشخوص والأمكنة، حتى تصير تلك الآثار جزء من الوعي العام للإنسان، وإذ يركز الكاتب في وصفه للمكان على زاوية محددة، فلأنه يريد أن يمهد لما سيأتي من حركة للشخصيات، هذا الوعي الخاص بالكاتب، مشاعره وأحاسيسه، وتتبعه في كل لحظة من لحظات الكتابة الإبداعية بكل ما تحتويه من طرقات، شوارع، مقاهي، مساجد، متاحف أثرية، يقول: >>ورحنا إلى سطيف... على مشارفها يقف سيدي الخير ينثر البركات ملء يديه... يفتح باب بسكرة حضنه ليدخلنا المدينة بحنان العمريات... دخلنا المدينة... طفنا بشوارعها ونودعها... وقفنا عند عين الفوارة... قلت لك:

عين الفوارة تمثال لامرأة أحبها حاكم فرنسي...

- هل بدأت تشكين في وفائي إليك؟ تمثال عين الفوارة يمثل بالنسبة إلى فرنسا الاستعمارية... حبذا لو وضع في المتحف ونصب مكانه تمثال لامرأة عمرية...<<⁽²⁾

وفي مقطع آخر يقول: >>كنا في رحاب الفوارة حين ودعتها عائدا إلى العاصمة... تعودنا أن نغرف من سلسيلها... لكني هذه المرة لم أعرف إلا من عينيها أحزانا ودموعا...<<⁽³⁾

وفي آخر يقول: >>وكان ذلك اليوم المشهود والقدر يقسم روحينا شطرين... فيرمي بك إلى العاصمة حيث تكمل دراستك في معهد الإعلام بالجامعة لتتخرج بعدها صحفيا لامعا... ويرمي بي إلى سطيف لإكمال تكويني شبه الطبي<<⁽⁴⁾.

¹ - عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، د ط، 1992، ص: 95.

² - عز الدين جلاوي: راس المحنة 1+1=0، ص: 76 - 77.

³ - المصدر نفسه، ص: 58.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 74.

وقد يختزل المكان مجموعة من الأبعاد يرمي إليها الكاتب في جملة أو اسم مدينة، كمدينة "سطيف" ذات ملامح خاصة، تعبر عن قضايا وأفكار سياسية واجتماعية، هذا المكان الواقعي نقل القارئ من المتخيل إلى واقع مدينة جزائرية، لكنه واقع مرموز حيث يشير إلى مرحلة في الزمان والمكان على حد سواء⁽¹⁾، ويكفي القارئ أن يقرأ اسم المدينة لترسم في خياله معالم متميزة، كقول السارد: «فتحت سطيف عينيها باكرا على حركة نشيطة لن تألفها، وعلى مظاهر لم تشاهدها، خرج حسان بلخير من مكتبته، تجول سريعا في كل الشوارع المحيطة مقتربا أكثر من الفرنسيين، قريبا من الكنيسة الكاثوليكية عند بوابتها لمح العربي المستاش وأمقران يقفان لا يكادان يتحركان وكأنهما تماثالان... المدينة كلها ترتدي ألوان العلم الوطني»⁽²⁾

إن علاقة الشخصية بالمكان من حيث هو جزء لا يتجزأ من ماض الشخصية، هي علاقة تكافؤ لتحقيق حركتها، يحتاج إليها كي يؤدي وظيفته كعنصر فاعل في النص الأدبي، فالروائي «كثيرا ما يستهل عمله بسمات مكانية دقيقة واضحة الانتساب إلى مواقع معينة معروفة، مع الإكثار في التفاصيل وتدقيق الملامح المميزة...»⁽³⁾. وكأنها عدسة كاميرا تعمل على النقاط كل ما حولها، وهذا ما دل عليه المشهد من خلال التقاطها فترة مهمة من الفترات التاريخية التي شهدتها الجزائر وبالضبط مدينة سطيف خلال الاستعمار الفرنسي (08 ماي 1945)، أين خرج الشعب الجزائري محتفلا بانتصار فرنسا على ألمانيا في مقابل وعودها باستقلال الجزائر، لكنها أخلفت الوعد فقمعت وقتلت الشعب، وزجت الكثير منه في السجون، تحاول الرواية النبش في الذاكرة التاريخية للشعب الجزائري، والنقاط التفاصيل الدقيقة، والحفر في المناطق المهمشة من هذا التاريخ الذي لم تظهره الذاكرة التاريخية الرسمية، وهذا من خلال استثمار التاريخ والمتخيل لصنع لوحة فنية، روائية تغير الواقعي العادي.

¹ - سيزا قاسم: بناء الرواية - دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ - ص: 99.

² - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 471.

³ - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 57.

ورغم أن المكان الفني/ الروائي لا يطابق المكان الطبيعي/ الحقيقي تماماً، بل هو يقاربه أو يحيل عليه، إلا أن ما جاء في رواية "العشق المقدس" يوحى بمطابقتها المكان الروائي للمكان الحقيقي، وهذا من خلال التفاصيل ودقائق المكان الذي يحيل القارئ على واقع يعرفه أو يستطيع أن يتعرف عليه الآن >> الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ورموز نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها... << (1).

فالكاتب يسترجع مدينة تيهرت التاريخية وعاصمة الدولة الرستمية الخارجية مستعينا بما حفظته له الذاكرة التاريخية من مصادر مهمة عرفت بهذه المدينة وأهلها >> هي بلخ المغرب وقد أحرق بها الأنهار. والتقت بها الأشجار، وغبت من البساتين، ونبعها حول العين، وجل بها الإقليم، وانتعش فيها الغريب، واستطاب الطيب، يفضلونها على دمشق وأخطأوا، وعلى قرطبة وما أظنهم أصابوا، هو بلد كبير، كثير الخير رحب، رقيق طيب، رشيق الأسواق، غزير الماء، جيد الأهل، قديم الوضع، محكم الرصف، عجيب الوصف << (2).

حاول الروائي وصف وتصوير المدينة التاريخية "تيهert" بوصفها الحقيقي الوارد في كتب التاريخ، فهو يعتمد >> لغة وصفية تاريخية، قريبة من لغة الجغرافيين، والرحالة والمؤرخين، وكأنه يعي مسبقاً دور المكان في فرض ملامحه، وظلاله، وحتى لغة الكاتب والروائي والشخص << (3)، وبهذا يكتسب المكان الجغرافي داخل النص أبعاداً نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية، ومما ينقله من كونه مجرد مكان جغرافي نعرفه إلى حالة نفسية/ جوهريّة تنبني عليها تصرفاتنا، وحافزاً لاستدعاء لحظات انطوت عليها الذاكرة، يمكن استرجاعها بمجرد عودتنا للمكان نفسه، هذا ما ورد في رواية 'حائط المبكى' المدينة الوطن، في قوله: >> هبطت بنا الطائفة، اندفعنا خارجين، توقفت سمرائي تنظر إلى كل اتجاه، تملأ عينيها من الأرض والسماء والأفق البعيد تسحب كل الهواء الذي حولها حتى تمتلئ رثتيها عن آخرها.

¹ - حسن يحيوي: بنية الشكل الروائي، ص: 61.

² - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 37.

³ - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 166.

إنها وهران

أميرة المدائن

وسحر الجنائن

كل السنوات التي قضيتها في العاصمة لم تنسها مسقط القلب.

ظلت تقلب الطرف في كل الاتجاهات تنتظر حضنا دافئا يستقبلها هاهنا، يضمها، يدخلها عش القلب، يذرف دموع الشوق على عتبات الوفاء ولكن... <<(1).

وهكذا يتعالق المكان مع الواقع الفني الذي يستمد تشكله وتمظهره من الداخلي/ الذات، الذي يرسم خطوطه على الأمكنة لتتطبع مدينة "وهران" بطابع نفسي يكشف عن علاقتها بالشخصية الموجه، في ارتباطها بالمكان بمكوناته المختلفة، كتجربة ذاتية تنعكس على المكان وتتبعث منه، >>فيتحول المكان بواسطة نظام توزيعي للإشارة والاستعارات والرموز إلى مكان متخيل، تعويضي... إنه الحلم المنبثق عن الواقع المرئي والذي يعمل على نفس هذا الواقع لينشئ عالمه الخاص المفتقد... <<(2).

>> هذا الشوق والحنين للرحم الأول المدينة الأم "وهران" يجعل الكتاب يتوقون إلى ذلك المكان يصورونه فيما يكتبون، ويتلذذون بذكره، وذكر ما يتصف به من صفات تشير إلى ما يؤمنون به ويفضلونه على غيره، وعلى سائر الأماكن والأشياء <<(3)

وفي مقطع آخر يقول السارد >>لم تكن وهران مسقط القلب وحدها هاجسا مركزيا لسمرائي، كانت أحلامها أيضا ترفرف إلى عش والدها بمدينة تلمسان، يمثل ما كانت تحكي عن وهران

¹ - عز الدين جلاوي: حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص: 87.

² - محمد سليمان الزيات: النسق والدلالة - دراسات نقدية في النص الروائي - منشورات المركز العالمي للدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ط1، 2002، ص: 62.

³ - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص: 141.

كانت تحكي عن تلمسان، وعن بيتهم القابع في درب الحدادين، وتغرق في وصف الناس هناك وكرمهم وطيبتهم، وتتوقف عند كل جزئية، وعند كل فرد وكل عادة ومناسبة، تكاد تنقل إليك العواطف والمشاعر، وروائح الأطعمة والأشربة، ووقع الأغاني والأهازيج⁽¹⁾.

هكذا ينقلنا السارد من مدينة "وهران" إلى مدينة "تلمسان"، عاصمة الدولة الزيانية، وحاضرة العلم والثقافة والأدب، حيث تبرز الهوية الإسلامية التي تجمع بين سكان الجزائر والمغرب العربي الذين يجمعهم دين واحد وعرق واحد وتاريخ واحد، إنها هوية ممتدة في جذور التاريخ، كما يعمل المكان "تلمسان" على فتح آفاق القراءة والتأويل لدى القارئ، الذي يبحث عما يربط المكان بعالم الشخصية الداخلي أولاً، ثم الخارجي علاقات بمن حولها، تحركاتها عبر المكان الذي يظهر بصورة مختلفة. وأشكال متنوعة يسعى الروائي لإظهاره لأن المكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي؛ بل إن علاقاته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه⁽²⁾، مما يجعل توظيف الكاتب للمدينة في نص يوحى بمقصدية، وهذا ما عبر به عند انتقاله إلى مدينة أخرى تحمل هوية أخرى وهي مدينة الدار البيضاء المغربية >حين نزلت بنا الطائرة مساء في الدار البيضاء، لم أطلق حتى دخولها، هذه المدينة لا تثير شهيتي، بأحيائها الاسمنتية الميتة الباردة.. بمظاهر البس التي تواجهك في بعض أحيائها، بكثرة المدمنين والمرددين، بذبول عبق الانتماء، لذا كنت قد حجرت بالطائرة المتجهة إلى مراكش، كانت رغبتني جامعة بأن أنخر عباب التاريخ، أنتشق عبق الإنسان، الذي تشوّه المدينة البائسة⁽³⁾، يعكس هذا المقطع رغبة الذات في التحرر من المكان الأول (الدار البيضاء)، الذي تنتقي فيه سبل الهوية وتفتقد إلى عنصر الانتماء، الذي شوّهته الحضارة الحديثة، فهذه >المدينة نظام متكامل ذو نسيج محكم من قيم الشر والانحطاط، وبؤرة لاستلاب الإنسان وتغريبه عن إنسانيته ووعيه لذاته⁽⁴⁾، لذلك كانت رغبة

¹ عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 56-57.

² عبد الرسول عداي: المكان الشعري في قصة الخلق/ النص القرآني، مجلة علامات، عدد 14، 2000.

³ عز الدين جلاوي: حائط المبكي، ص: 53.

⁴ عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية - الصورة والدلالة - دار محمد علي، تونس، ط1، 2003، ص: 116.

الذات في السفر والارتحال نحو مراكش، التي تحمل كل المؤشرات التاريخية والحضارية، فيهم بها السارد وينتابه الفرح والسرور إلى معانقة أسوار هذه المدينة العتيقة والسفر هنا يحمل بعدا رمزيا، من خلال الهروب من هذا العالم الحاضر نحو العالم المنشود الذي تهرب إليه الذات لاسترجاع هويتها التي أفقدها المكان السابق، وتتعلم بالحياة الحقيقية في تلك الجنة، وهذا الارتباط الحميمي بالمكان يجعل السارد يتلون ويتماهی مع مختلف المؤثرات المكانية التي تحيط به أينما حل وارتحل واثقا من ثبات قدميه على تلك الأرض جديدة أو الجنة الموعودة التي ورثها، والسارد من خلال هذا الوصف للمدينة يريد إبراز التناقضات الشديدة والمفارقات العجيبة التي تحفل بها هذه الفضاءات على المستوى المادي والمعنوي و"قد ركز على تضاريس المدينة وتفصيلها الطبوغرافية ليعطي البطولة الحقيقية للمكان وما يحمله من قيم حسية وما دية تناقض ما أسماه بالتجريد المرتبط بالعقلية التعميمية المختلفة"⁽¹⁾، وهذا ما شكل في النهاية جمالية الفضاء المدني، الذي ينمو عن وعي فني يستجلي جمالية القبح من أجل إبراز القيم الجمالية أو العكس، وهذا عبر لغة شاعرية تلامس حركة الذات وتغوص في أغوارها النفسية، لتصنع في الأخير جمالية المكان الروائي.

ونخلص إلى أن "عز الدين جلاوي" يتعامل مع المكان بعد اختياره بوعي تام مدرك لأبعاده دلالاته، على أساس تجربة جمالية، غالبا ما تستلزم الانزياح عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة حسب الناقد "حسن نجمي"، مما يعني أن جمال الفضاء هو حقائق الذاكرة والمتخيل.

¹ - ادريس بو ديبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط1، 2011، ص: 192.

2¹ - القرية:

أ- لغة:

عرف معجم "محيط المحيط" مصطلح القرية على أنه من: >>قرية: قرى (قري) "يسكن القرية": عدد قليل من الدور في بقعة من الأرض في السهل أو الجبل "أم القرى" مكة المكرمة، "القريتان" مكة والطائف، "قرية النمل": مأواه (ج) قرى << (1)

وفي معجم الوسيط وردت: >> القرية: المصر الجامع وكل مكان اتصلت به الأبنية واتخذ قرارا وتقع على المدن وغيرها (...) وقرية النمل: مأواه (ج) قرى << (2).

وقد ورد في القرآن الكريم مصطلح "القرية" في مواضع كثيرة بصيغة المفرد، وبمعان مختلفة، لكنها تميل كلها إلى المدينة أو البلد كمكة، كما >>تعني تجمع سكاني مستقر، فالقرآن لم يحدد جمعها وعدد سكانها، لكن بما أن الرسل قد أرسلوا إلى سكان القرى، فمن الراجح أن يكون عدد سكان القرية كبيرا << (3).

أما مفهوم القرية في الأدب العربي فيرتبط بجذور معظم الشخصيات في الواقع أو في المتخيل، باعتباره أحد الأماكن المحورية إلى جانب المدينة بما تحمله من مواصفات طبيعية وقيم نفسية، تتواجد القرية كمكان فاعل في الكثير من الروايات، لكن الفرق بين القرية والمدينة من حيث هما مكانان طبيعيان لهما علاقة مباشرة بالشخصيات والأحداث، يمكن في أن القرية تقبع في الذاكرة كالحلم الجميل، تستدعيها الذكريات كلما شعرت الشخصية ببلادة وضيق المدينة، فنتحول القرية بهدوئها، ورحابة صدرها، ووداعة أهلها إلى أفضل مكان يختاره الروائي كلما شعر بحاجة لذلك،

¹ - بطرس البستاني: محيط المحيط، مادة قرى.

² - مجمع اللغة العربية بمصر: المعجم الوسيط، دار الشروق الدولية، بيروت، لبنان، ط4، 2005، مادة قرى.

³ - سليم بركة: الريف في الرواية الجزائرية، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، 2013، ص 17.

فصارت ملاذا نفسيا وروحيا للكاتب والمبدع، فهي مصدر >>الصفاء البشري من أدران الشجع والشهوة والجموح الشرير، وهو أيضا موطن الجمال والأضواء والأحلام والسحر الفاتن<< (1).

فاعتبرت القرية أكثر الفضاءات دلالة، لأن البداية كانت منها إليها، وهي مكان يتجرد من كل من مظاهر الحياة الحديثة، يعيش فيها الإنسان حياة بسيطة وهادئة.

ب- اصطلاحا:

القرية عبارة عن وسط اجتماعي يمتلك خصائص جغرافية واقتصادية تتشكل من الفلاحين والرعاة وصيادي الحيوانات والأسماك، وحياتهم تتميز بالبساطة والتلقائية، ويعمها الهدوء والسكينة مقارنة بحركة المدينة وضجيجها وضوضائها وحياتها المعقدة، ما يؤهل القرية لأن تكون بيوت الشخصيات، يلجؤون إليها هربا من قسوة المدينة. ما جعل الشعراء والأدباء يلجؤون إليها لأنها تمثل لهم مصدرا للإلهام والابداع.

وقد حظيت القرية باهتمام كبير لدى الروائي "عز الدين جلاوي" ونالت حظا وافرا من الحضور ضمن رواياته محاولا إطلاق العنان بموهبته الفذة وواقعه المعاش في فترة حساسة "العشرية السوداء" استهدفت فئة أكثر من أخرى تمثلت في الفئة المثقفة، فراح من خلال فضاء روائي متفرد يستثمر مختلف الإمكانات في الكتابة موضحا ألم الشعب ومفسرا له أحيانا أخرى.

وفي رواية "راس المحنة" يقول أحد شخصياتها >>هذه القرية الصغيرة بريئة كرضيع في حضن جبل جبار.. كل شيء جميل ورائع ليس هناك مكان للنفاق والخديعة ولا للنزيف والمكر.. كسرة الشعير وطاس اللبن كانا طعامنا جميعا.. عشرة.. عشرون.. ثلاثون ليس بيننا جوعان.. نرقد كلنا في فراش واحد.. مخدة واحدة.. حائط واحد.. و.. وقلب واحد.. الحب ينثر فوق رؤوسنا أكاليل الورد...<< (2).

¹ - إبراهيم السلومي: الاغتراب في الشعر العربي الحديث، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2008، ص: 118.

² - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 19 - 20.

وقف الراوي في وصفه للقرية، موقف المتألم الحالم، فكل ما فيها يبعث النشوة والطمأنينة، والأسلوب البسيط الذي اعتمدت بساطة الأجواء الريفية، وعلى طريقة الحكى الشعبي المبني على الوصف الجذاب والمثير، قدم لنا صورة مثالية لهذا المكان الذي أفقده الزمن الحاضر، فهو جوهر الذاكرة وسر الطفولة البريئة السعيدة، يشم فيه صالح رائحة الجنة، فينزف من أعماقه حنين احتضنته البساطة والبراءة الخالية من الريف والنفاق، فالرحمة والروح الإنسانية التي تتمتع بها أهل القرية زمن الاستعمار الغاشم أغنتهم عن كل شيء، فأصبحوا سعداء ببساطتهم وتراحيمهم مع بعضهم، فالماضي أصبح من الذاكرة، والحاضر تمثله الشخصية بقناعاتها ورضاها عما هي فيه رغم عدم توفر أدنى أساليب الحياة كالكهرباء، إلا أنهم سعداء فرحون بما هم فيه، >> أنا هكذا سعيد وهائى قريتي مع زوجتي وأولادي ما بقي لي غير أن أموت هائنا إن شاء الله وأدفن كما أوصى والدي... والدي الذي تعرفونه... والدي الذي قدم روحه في المعركة كي يحميكم... والدي الذي كان أبوكم... ليس ممكنا أن أنسى وصيته الغالية... >> يا ولدي لا تخن أرضك ولا تخن عهد الرجال << (1)، وهذه هي الحياة المثالية التي تأملها الشخصية، ويتوق إليها الكاتب، ليعيش مع العائلة والزوجة ذلك الدفء العائلي، >> وخرجت فارا إلى عرجونة بنت عمر... هذه المرأة التي اختارها لي والدي وكان يقول عنها دائما: يا صالح بنت عمر نسخة من أمك ولذلك اختارتها لك.. إياك أن تخونها.. حين تختار استشرها.. << (2).

يتبين مما سبق، أن سمة "الوفاء" اشتهر بها الانسان قديما ومن كان وفيا لأُم أولاده بقي دوما وفيا لوطنه، فالزوجة رمز للوطن، والوفاء من سمة الرجال ومبدأ من مبادئ الثورة الذي يضحكون بكل شيء من أجل الوفاء للوطن، والمرأة هي الوحيدة التي يمكن أن تقدم للرجل ما لا يستطيع أن يقدمه لها، لذلك يلجأ إليها لحظات الشدة والضيق، >> حين تضيق بي الدنيا وأحتاج إلى رأيها أدخل عليها في صمت.. وأجلس قريبا في صمت..

¹ - المصدر السابق، ص: 25.

² - المصدر نفسه، ص: 27.

هي وحدها تشم الهم..

تقرأه على تضاريس الوجه..

تحتها أقعد أرنو إلى عليائها تتدلى عراجين..

دون أن أنتبه نطقت.. تضعضعت أركان البدن المتهالوي.. غدوت مجرماً أكتشف فجأة متلبساً
قالت:

- ما الذي بدل حالك؟

ابتلعت ريقى.. وضعت يميني على جبھتي.. طرحت عليها القضية دون تفصيل.. ورحت أستشرق
إليها النظر.. أنظر ما الذي نطقت به.. كمجرم ينتظر النطق بالحكم⁽¹⁾.

رغم ما بدى من سلوكيات توحى بالرحمة بين سكان القرية، إلا أن الزمن الحاضر جعل منها
رمزاً للتخلف لغياب أدنى أساسيات الحياة كالغاز، الكهرباء، طرق اسمنتية، شوارع مضيئة إضافة
إلى سفر أبنائهم إلى العاصمة للدراسة وكذا التخصص في مجالات علمية مختلفة كذباب، الجازية
ومنير، هذا أرغم "صالح" إلى السفر للمدينة، لكن ما الذي حل بالقرية عند رحيله؟

>> منذ أن رحلوا عن القرية لم يعد لأي شيء طعم.. كل شيء فقد جنسيته.. كل شيء فقد
جنسيته.. كل شيء ضيع عذريته.. حتى أُمي الوديعة الطيبة لم تعد كذلك.. وصرت لا أعود من
الجامعة هروبا من القحط الذي طفح يزحف عنكبوتيا على كل شيء في القرية..

وها هي تشرق على القرية.. وها الجميع يخرج لملاقاتها.. فتحت أُمي قلبها واحتضنتها وهي
تبكي.. وهونا المشهد فجمدنا جميعاً نرقبه.. قبلتها الأخريات.. رفعت في عينين تتهمران عتاباً..
اختطفتها أُمي بين الجميع وعادت تقبلها من جديد⁽²⁾.

¹ - المصدر السابق، ص: 28.

² - المصدر نفسه، ص: 55.

يضعنا السارد ضمن زمنين متقابلين الماضي/ الحاضر، ماضي القرية، واقعها الهادي الآمن باستخدام الفعل الماضي ليبدل به على الحدث الماضي، لينقلنا إلى ما غير القرية من أحداث، فتعمق إحساس القارئ بضديه العلاقة بين ما كان وما سيكون لتظل القرية تمثل اللحظة المشرقة في ذاكرة الشخصية التي تعيش غربة وضياعا.

فالقرية بحميمتها تبعث الراحة في نفس العائد إليها بعد غياب في مجاهل المدينة >أجرع كأس ماء بارد من الثلجة غير مبالية بخطورة ذلك على نفسي.. النيران مستعرة في داخلي لا تطفئها حتى تلوغ الدنيا كلها.

أسرح بخيالي إلى الماضي.. ألوم نفسي .. هل كنت السبب في كل ما حصل؟ ماذا لو وقفت في وجه صالح وأبيت عليه الرحيل إلى المدينة وبقينا في الريف حيث العزلة والبساطة وراحة البال؟ لست أدري على وجه التدقيق.. بل لست أدري هل كنت السبب أم كانه⁽¹⁾.

ويطول الحوار المونولوجي للشخصية في مجموعة استفسارات لدواخلها الحيرى التي لم تجد لها إجابة، هذا الحوار الداخلي النفسي يوهم القارئ بعودة حقيقية، إنه هروب من الخارج إلى الداخل فيما يشبه أحلام اليقظة.

لكن يختلف مفهوم القرية ومكوناتها عما سبق عندما ننقل إلى راية "الفرشات والغيلان" التي لم تصبح فيها القرية رمزا الهدوء والطمأنينة بقدر ما هي عنق وتشردم وقتل وهدم، انفجارات، قنابل وغيرها، لذلك يقول السارد على لسان شخصيته: >رعب يستولي على الجميع... رعب لم أراه عيون أفراد أسرتي من قبل أبدا... عيونهم تدور في محاجرها تكاد تتفجر... ينبعث منها بريق منكسر... متخاذل... حائر.

يصلون... يشرعون في التهام الباب... يغتال الخوف الجميع فيركنون إلى زوايا...

¹ - المصدر السابق، ص: 63 - 64.

يا لهون الفاجعة..

جدتي وقد تهشم رأسها... والدي وقد غطى الدم صدره...قريبا منه عمتي تتكئ جثتها على الحائط وقد فغرت فاهها وتسائل الدم من ثقب في جبهتها... أمي وقد تكومت في بركة كبيرة حمراء...>> (1).

هذا الفضاء الافتتاحي للقرية برز مكثها لدلالات أراد الراوي التعبير عنها وهي جريمة ارتكبت في حق كوسوفا، لم يأت هذا التكتيف اعتباطيا بقدر ما أتى رمزيا له من الإيحاءات والدلالات، فالروائي في توظيفه للكلمات لا يبحث على المستوى السطحي الذي يقرأه الجميع، بقدر ما يبحث في المستوى العميق/ الدلالي، فهو للقارئ/ الفاعل الباحث دوما عما وراء اللغة، يقول: >>وبدرت مني التفاتة إلى الأرض... ما هذا المزروع على تضاريس وجهها؟ يا الله إني أخطر فوق جثث الأموات... عشرات هنا وهناك... مقطوعو الرؤوس... مقصوصو الأيدي... مثقوبو الصدور

والبطون... أطفال فوق نساء...ونساء فوق عجائز، جثث تهالك بعضها فوق بعض>> (2)

وفي مقطع آخر يقول عن المجازر الشنيعة التي احتضنتها القرية: >>كل سكان القرية لم ينج أحد إلا أنا ومحمد وعائشة الصغيرة.

وفتح الجميع أفواههم مندهشين، وراح بعضهم يردد.

- يا للوحشية !! يا للوحشية !!!...

لم تكن خالتي لتصدق ما وقع... هكذا في لحظات عابرة تفقر قرية عامرة... هكذا في لحظات يفترس الموت كل حي... هكذا في لحظات يستدل الستار... وينتهي كل شيء>> (3)

¹ - عز الدين جلاوي: الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، ط2، سطيف، ص: 09-14.

² - المصدر نفسه، ص: 17.

³ - المصدر نفسه، ص: 23-24.

هذا الجو اللإنساني، هذه التراجيديا المؤلمة التي تجعل القلب يبكي دما، هذه الفجيعة وهذه البشاعة، كل هذه الصور السوداوية صاغها الروائي في قالب جمالي فني شاعري يجعلك تفقد توازنك وفي الوقت ذاته تكون مصرا على إكمال الرواية حتى تجد النهاية (القارئ).

هؤلاء الوحوش الذين دمروا وخرجوا، قتلوا وأذهبوا سكينه القرية جعل ما تبقى من أفرادها (محمد، عائشة، عثمان) يغادرون القرية دون رجعة خوفا ورعبة، في قول "محمد": >>لابد أن أرحل عن هذه القرية، ليس من اللائق أن أبقى أطول مما بقيت سيكون هذا المكان محج الوحوش المفترسة... ولعل الغيلان ستعود لمهمة أخرى... وإذا وقعت في قبضة أحد الفريقين فلن تكون عاقبتني ولا عاقبة أختي حسنة<< (1). وفي مقطع مليء بالفرج والأمل يقول "محمد": >>لاحظنا حركة غير عادية كأنما الناس يجمعون أمتعتهم استعداد للرحيل... ما الذي وقع؟؟ إلى أين نحن ذاهبون؟؟ أهى العودة للوطن؟؟ أم هو رحيل آخر في دروب التشرد والضياع؟؟

... إلى حيث تستريح... لقد تطوع الإخوة من الإمارات العربية كل شيء... أقاموا اللاجئين مخيمات حديثة بها كل ضروريات الحياة... وبقرىها أقاموا أقساما للدراسة ومستشفى وملعبا صغيرا وقاطعته مريم مواصلة:

- من اليوم سنودع التشرد وإلى الأبد...

ورفعوا جميعا أكف الضراعة إلى الله أن يحفظ بلاد العرب من كل سوء...

أما أنا فقد هزنتي الدهشة... كل هذا يفعله الإخوة العرب؟ ما أكرمهم؟ وأعظمهم؟ اللهم احفظهم لنا إخواننا<< (2).

هذا التحول من القرية وسكانها لم يفقد أمل الباقيين في واقع أفضل لاحتوائهم لأن >>كل ما يبدهه الإنسان، غربيا كان أم شرقيا، من نتاج أدبي أو فكري لا يمكنه أن يفلت من حبال

¹ - المصدر السابق، ص: 18 - 19.

² - المصدر نفسه، ص: 82 - 83.

الأيدولوجيا⁽¹⁾، حيث يشكل الانتماء لدى المبدع عنصر جذب وجاذبية، فالقرية هي الأصل والهوية >قريتنا في الشمال، على منبسط من سهل خصب... فيها نشأت وتلقيت تعليمي الأول... رحلت بعدها إلى المدينة حيث أكملت دراستي... هناك تعرفت على شاب أغرم بي حد الجنون، وبادلتها الشعور نفسه... زما كادت سنوات الدراسة تنتهي حتى لحق بي ومعه أبوه فخطباني من والدي المزارعين. كانت فرحتي لا توصف... لا تحد... أنا وهو نحلم ببناء عشنا قشة قشة...>⁽²⁾.

والأرض تعني التجذر، والعودة إلى الأصل وفاء للتاريخ، هذا ما يحمل القرية بمفهومها الشامل مجموعة من القيم الاجتماعية والنفسية والثقافية، >فالمكان بطبيعته غير العاقلة، محايد بالضرورة، لكن الإنسان لا يمكن أن يكون محايدا في تعامله معه<>⁽³⁾.

بهذا المكان (القرية) يرتقي السارد إلى مكانة قاطبة باعتباره شخصية محورية ضمن نصوصه تضيء لنا الطريق الذي يرسمه، فيجعل من القرية المكان الرحمي، الأم الرؤوف، الوطن والحبیب الأول... ما جعل القارئ يتصور جمال المكان من خلال الشخصيات فيه ويحبه حتى الهيام ليصبح >سلطة روحية زمانية مكانية على أبنائها، فهي تحل فيهم وتشكل وحدة وجودهم ومصيرهم الكريم<>⁽⁴⁾.

هذا التصور والأيدولوجيا الخاصة بالروائي خلقت زمنين بأبعاد رمزية أعطت مكانة مهمة للقارئ، كما أحببت مكان آخر في الذهن يتوق الحنين إليه، في جو جمالي أسهمت اللغة بأساليبها وبلاغتها ودلالاتها وقيمها الرمزية كممكن سردي شكل في النهاية شعيرة الفضاء الروائي ككل.

¹ - محمد علي الكردي: مفهوم الكتابة عند جاك دريدا (الكتابة والتفكيك)، مجلة فصول، عدد 68، ص: 259.

² - عز الدين جلاوي: الفراشات والغيلان، ص: 54.

³ - صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص: 55.

⁴ - طلعت عبد العزيز أبو عزم: المكان والحدث في رواية (رجال في الشمس) مصر، ط1، 2015، ص: 164.

3¹ - المقهى / الملهى:

يعد المكان بأشكاله المختلفة عنصر من العناصر الهامة في العمل الأدبي، ينقل للقارئ صورة الواقع عبر غوص الراوي في ماضيه من جهة، أو تتبّع خطواته، وهو يتجول بين الأماكن المختلفة المعبرة عن جوانب حياته، وعلاقته بالمكان والأحداث والشخصيات من جهة ثانية، ويرى "محمد حميداني" بأن المقهى سجل حضوراً قوياً في تاريخ الرواية، سواء العربية أم الغربية، ولم يكن هذا الحضور في الروايات الواقعية فحسب، وإنما في الرواية الجديدة أيضاً⁽¹⁾، ولأن المقهى فضاء يجمع بين الناس ويثبت العلاقات بينهم، ويربطهم ببعضهم البعض لزمان معين، حضور المقهى في النصوص الروائية بهندسته وصورته وحركة الناس فيه يجعل منه فضاء يحتضن الحوار والنقاش المثمر بين مختلف الشرائح الاجتماعية، سواء المثقفة أو غير المثقفة، حيث >>يحقق المكان سلطة الحضور في النص بوصفه "رمزاً" يمتلك قدرة كافية على الاحتفاظ بثباته وقدرته على التصوير والإشعاع<<⁽²⁾، هذا الفضاء يجمع داخله كل المتناقضات، الأفكار الرؤى، الداخل إليه والخارج منه، وهذا ما يطرح أكثر من علامة الاستفهام؛ حول أهمية المقهى كمكان تجتمع فيه الشخص، تدرش، تخطط تنفذ أحياناً، تخرج لتلقي من جديد، وبهذا يشكل فضاء المقهى ركيزة أساسية في قصص فترة التسعينات، على اعتبار أنه المكان الأنسب لتبادل الأحاديث حول ما يجري على الساحة السياسي، ينتقل إليه الإنسان لسمع آخر الأخبار والمستجدات، فهو مكان للتواصل.

وقد كان لهذا الفضاء المكاني حضور لافت في روايات "عز الدين جلاوي" سواء في المدن أو القرى حتى يستمد روحه من حركة الشخصيات وتفاعلها في إطاره، ليشكل حضوره ضمن منظومة الحكى >>شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر التي تتضامن بعضها البعض لتشديد

¹ - ينظر: حميد حميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص: 72.

² - محمد صابر عبيد: جماليات القصيدة العربية الحديثة، ص: 134.

الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث⁽¹⁾. ليتحول مكان "المقهى" من معناه الحقيقي إلى مكان دلالي يسهم في خلق علاقة بين الواقعي والخيالي، والتفات الشخصية إلى مكان كهذا في خضم الأحداث يمثل هروبا من الواقع إلى مثيله، لكنه الهروب الذي تجد فيه الشخصية ملاذا نفسيا واجتماعيا تجد فيه من يشبهها بأفكارها كما >أن الشكل الذي يتخذه يختلف كل الاختلاف عن المكان العادي الموصوف بطريقة أمينة وفقا للإدراك المؤلف لدى جميع الناس<⁽²⁾.

إضافة إلى أن هذا المكان العادي البسيط الصغير يمثل عنصرا فاعلا في حياة الناس وفي إعادة تشييد الأماكن المحورية في الرواية ليسهم في تغيير مواقف الشخصيات وسلوكياتهم ومن ثم يكشف عن القيم الإيديولوجية، لها ولطموحاتها في تغيير الواقع، وعن ظروفها الاجتماعية وموقعها الطبقي.

ومن المنطقي أن كتاب الرواية يسعون >إلى خلق أمكنة... تتميز بخصوصية محلية إنسانية شاملة، قسم الأدب بميسم واقعي، يتلاءم مع مساهم الطبيعي، في تشكيل رؤية واضحة...<⁽³⁾. ذلك أنهم يحاولون جذب القارئ بشتى الطرق، وليس أفضل من أن يشعر القارئ بقربه من عالم الرواية بكل ما تحتويه من أحداث وأماكن وشخصيات، فيقبل على قراءتها إحساسا منه أنها تعبر عن جانب من معاناة الإنسان في الواقع.

ففي رواية "الرماد الذي غسل الماء" يحضر هذا العنصر في حارة الحفرة حيث تلتقي مجموعة شخصيات لتتبادل أطراف الحديث هو حدث اليوم وهو غياب "عزوز المريني" تقول الشخصية: >خرج سمير المريني من زقاقهم المقرف... وهو يتجه صوب مقهى الحي العتيقة الذي عشت حوله المقاهي الحديثة... وقف عند الباب يفترس في الوجوه الغارقة في بحر القمار وقد علتها

¹ - إبراهيم عباس: الرواية المغربية تشكل النص السرد في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص: 243.

² - حميد لحميداني: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، ص: 71.

³ - أحمد طالب: السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الوقف الأدبي، عدد 403 تشرين الثاني 2004، ص: 29.

سحب الدخان... شباب وكهول وشيوخ... معلمون متقاعدون، وخمارون وخريجو سجون ليس بينهم مراد لعور وعمار كرموسه، الظاهر أنهما لم يصلا بعد...

وابتسم سمير المريني متناسيا عاصفة الهموم التي عصفت بأرضه الجرداء منذ لحظات واستغل سحنون النادل مسرور سمير فطلب تبغا.. ولم يمانع سمير، ففتح علبة تكاد فارغة، دلى سحنون في جوفها أصابعه ليجرف ما تبقى في قاعها... ودخل عمار كرموسه فجأة... جلس إلى سمير دون تحية، وراح يرفع صوته يطلب قهوة مرة له وأخرى حلوة لسمير... ثم اعتدل في جلسته وهو يقول لسمير:

- ما الجديد يا سمير يا أخي؟

وفجأة سمير وهو يخبره أن أخاه عزوز لم يعد إلى البيت، ولم يره حتى الساعة.

- وأسرع عمار كرموسه يسأل عن الأمانة إذا كانت وصلت إليه...

- عزوز لم يظهر لا هو ولا الأمانة...

ودخل شيبون بائع الجرائد يحمل عشرات الصحف.. ولم يباليا به.. لكنه لفت انتباههما وهو يعرض عليهما خبر اكتشاف الشرطة لجثة شاب على الطريق الوطني قرب منطقة رأس العيون⁽¹⁾

فالسارد جعل من فضاء المقهى محور للنقاش بين شخصيات (سمير المريني، عمار كرموسه، النادل، شيبوب بائع الجرائد) فكان بذلك فضاء لتساؤلات الشخصيتين واستفساراتهما >> ويعد المقهى أفضل مكان للنقاش في هذا المجال⁽²⁾، باعتباره المكان المنفتح الذي يمنح الشخصيات مساحة من الحرية لا يعثرون عليها في بقية الفضاءات. وفي مقطع آخر يقول: >> وأقبل سالم بوطويل من بعيد برفقة صالح الميقرى الذي كان يحاول بعرجته مسaire صاحبه الذي كان عجلا نحو المقهى،

¹ - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 27-28-29.

² - عبد الله أبو هيف: نجيب محفوظ بعيون سورية، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص: 170.

وتوقف فجأة دهشا وهو يرى خليفة قد سبقهم إلى الموعد ففتح ذراعيه وصاح: عصاه مع عرجته وقال:

- تعرس هذا الصيف.

وعلق سالم بسرعة:

- نحن حضرنا كل شيء الكباش والكسكس و...

وصل سحنون النادل فوضع أمامهم ثلاثة كؤوس قهوة، وانسحب بسرعة ملبيا نداء الزبائن...

وارتفع صوت سالم من جديد يدعوا النادل بطلب مشروبات باردة فرحا بموافقة خليفة على الزواج... وحاول خليفة أن يمنع ذلك لكنه ما فتئ أن خضع أمام إصرار سالم الذي انفتحت شهيته للحديث، وسرد النكت والتعليق على واقع الناس كما لم يتعود...

إن زواج ابنه سيغير حياة العائلة كلها تغييرا جذريا.. بل وسيغير في عينيه مدينة عين الرماد كلها... << (1).

يتضح من المقطع السابق أن فضاء المقهى، له من الخصوصيات المميزة كإقبال الناس إليه رغبة في التواصل كشخصية (سالم بوطويل وخليفة السامعي وصالح الميفري) للتشاور حول موعد العرس وكذا الترفيه عن النفس يسرد النكت والتعليق عليها، والأهم من هذا الحديث عن الوطن/ القرية، وبالتالي: يظهر المقهى كفضاء تخيلي وواقعي في الوقت نفسه، ليفجر من خلاله الروائي مشاعر شخصياته، الأحداث، ويبرز حقيقة أبطاله وتشابك علاقاتهم، وبالتالي حقق من خلال المقهى نوعا من الألفة بين الشخصيات.

وفي المشهد التالي يصف لنا الراوي هموم ومشاكل الآخر متخذا فضاء مسرحا له قائلا: >> رغم الديكور الجديد الذي أدخل على مقهى الشروق إلا أن الناس ظلوا يطلقون عليها مقهى المتقاعدين

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 141 - 142 - 143.

لأن كل الذين يقصدونها صغارا وكبارا يغرقون في القمار منذ الصباح حتى منتصف الليل، لا هم يشغلهم إلا الاستمتاع بلذة الانتصار والانكسار⁽¹⁾.

وعبر هذا الوصف نلمس نوعا من المفارقة داخل هذا المكان >>وتكمن أهمية المفارقة في توليد التفاعل والدهشة ووضع المتلقي موضع الشك والقلق والاستنتاج<<⁽²⁾. هذا ما منح خصوصية أكسبته دلالات إنسانية عامة.

>>فالمكان علامة تحيل على وضعية الشخص وأسلوب تفكيرها وتوجهاتها<<⁽³⁾، رغم أنه عند شخصيات أخرى فضاء لانهاك الوقت، أو لإنعاشه هروبا من روتين الحياة والقرية البائسة "حارة الحفرة" التي أثقلتها هموم الواقع الضيق النفسي الذي يرتبط بضيق الواقع وترديه لـ >>يتحول انطباع المكان ليوحي بالعقم والخراب والتشتت والبعثرة في جانب من مشهد الصورة...<<⁽⁴⁾

فضاء "المقهى" سجل حضوره بامتياز ضمن رواية "الرماد الذي غسل الماء" وهذا ما توحى به المقاطع التالية: >>جمعتنا مقهى الشروق لم يطل بهما الوقوف سريعا...<<⁽⁵⁾

>>وعاوده الهدوء وهو يتجه صوب مقهى الحي العتيق الذي عشتت حوله المقاهي الحديثة..<<⁽⁶⁾

>>كانت المقهى عهد الاستعمار مخمرة للمعمرين، والموالين لهم، واستطاع المجاهدون اختراقها مرارا لزرع قنابل داخلها، ولكنها كانت كل مرة تبعث من جديد<<⁽⁷⁾.

¹ - المصدر السابق، ص: 187.

² - أحمد العدوانى: بداية النص الروائي - مقارنة لآلية تشكل الدلالة - ص: 189.

³ - محمد أقضاوض: الفضاء في رواية الساحة الشرفية، مجلة علامات، عدد 15، ص: 76.

⁴ - أحمد الهواري: الرحيل إلى الأعماق - قراءة في قصص يحي حقي - مجلة فصول، عدد 4، 1982، ص: 66.

⁵ - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 192.

⁶ - المصدر نفسه، ص: 27.

⁷ - المصدر نفسه، ص: 187.

>> وآنزوي في الركن إلى طاولة موبوءة الوجه... استوى على الكرسي الحديدي فأن تحته بطلب الشفقة... << (1).

يتضح من المقاطع السابقة الذكر، أن فضاء المقهى >> يستمد وجوده من الواقع المتردي من حوله ليسهم في إشاعة النزعة الهروبية التي تروم إلى الانفلات من قبضة اليومي والفكاك من أسره من دون جدوى << (2)، مما يجعله يتميز بحمولته الدلالية ليتحول من مكان شعبي ضيق إلى مكان متنوع سقفه يعكس قضايا وطنية، اجتماعية ثقافية...

وفي رواية "الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال - كان لفضاء المقهى حضورا قويا حيث تمثل ملتقى الشخصيات، وهي تعكس المستوى الاجتماعي للفرد الجزائري خلال الاستعمار، وهذا يتجسد من خلال المشهد الحوارى الذي جرى داخله >> وعلم كل من في المقهى بوجود العربي المستأش فخرجوا يلتفون حوله... كان أكثرهم فرحا علال... وسريعا صاح في الجميع.

- الشرطة تداهمنا، الشرطة الشرطة، تفرقوا عليكم اللعنة... وصلت الشرطة كان الجميع قد تفرقوا قبل ذلك بلحظات... ودخل العربي المستأش فاقتعد كرسيه ركب من ألواح غير منسجمة، انشغل علال بإعداد القهوة، وانحنى العربي المستأش مواصلا أكل ما في يده من خبز وهو يتأمل قطع الدومنو وأوراق البوكر وبعض الكؤوس الفارغة التي خلفها المتقائمون متناثرة على أفرشة الحلفاء.

مد ضابط الشرطة رأسه داخل مقهى العرب، ابتسم علال بخوف وحياء بفرنسية ركيكة.

لم يرد الضابط الأشقر إلا بنظرات غاضبة، وسحب رأسه، دخل مساعده الجزائري ودفع بتهديدات سريعة وزعها بين الرجلين.

- سنحرق عليك المقهى أيها الجرد النتن، وليس أخطر من اللعب بالنار.

مد علال رأسه عبر النافذة وقال:

¹ - المصدر السابق، ص: 27

² - حسن يحرأوي: بنية الشكل الروائى، ص: 92.

- ذهب الملاعين.

ثم صب قهوة للعربي المستاش رافضا اعتذاره...

وفي لحظات امتلأ المقهى ثانية، يتنافسون في طرح الأسئلة، ولا يملك العربي المستاش إلا أن يستجيب معيدا تفاصيل سجنه منذ اللحظات الأولى التي اختطف فيها، وفجأة دخل عيوبة، فانفجر العربي المستاش ضاحكا وهو يقلد حركاته أثناء سجنه، ثم تلاحما متعانقين⁽¹⁾.

ضمن هذا المقطع الوصفي تبرز ملامح الفضاء الروائي (المقطع) كونه موطن ذكرى وأنس وسلوى، يثير في شخصياته الحزن لما يدر بهذا الفضاء شخصيات الرجال دون النساء، فعبر بذلك عن تقليد راسخ وأصيل في المجتمع الذي ينتمي إليه النص.

عبر الروائي عبر فضاء المقهى واقعا مأزوما وحالة من القلق والاضطراب مما جعله يعيش هاجس الوطن بشخصه المختلفة (ثوار وحركيين)، صورة للوطن/ الواقع المتعدد المشارب والايديولوجيات، وتصوير هذه الأماكن هو جزء من تصوير الحياة، فضاء يختصر داخله مختلف الفئات بهومها وأوجاعها وغريبتها النفسية، كما يعتبر ملجأ يهرب إليه الفرد كلما شعر بالاختناق ليرفه نفسية "بلعبة الضامة"، وهذا ما يدل عليه المقطع التالي: >>حين يتنافس بالخبر وعبد الله على لعبة الضامة في مقهى العرب سيكون بينهما طويلا، ولا يملك البقية إلا أن يستمروا خلفهما مناصرين ومتخاصمين، ولعل الأمر يستمر كذلك لساعات طويلة دون إحساس بالملل، وهما صديقان لا يكاد يفرق بينهما غير النوم...<<⁽²⁾

ولأن فضاء "المقهى" لا تكاد تخلو منه رواية فإنه يمثل بحد ذاته >>كرسي لتأمل الشارع<<⁽³⁾، وهذا ما عبر عنه السارد بقوله: >>إذ كان العربي المستاش يترصد مئات الخطى البائسة وهو يقتعد كرسي خشبيا دون متكأ أمام مقهى العرب...من يعيد أقبل خلاف التيفر tigre يحمل بين

¹ - عز الدين جلاوي: الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال - ص: 119 - 120.

² - المصدر نفسه، ص: 56.

³ - صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، ص: 32.

يديه صندوق السجائر الذي تعود أن يبيعها كل مساء بالمقهى... ابتاع العربي المستاش علبتي سجائر من خلاف التيفر⁽¹⁾، وفي مقطع آخر يقول: >وصل فرحات عباس على عجل في سيارته السوداء، كان يركب بجانب السائق، ومن الخلف كان حسان بلخيرد: ما كان يقف عند باب المقهى حتى أسرع الناس يتجمعون حوله، بدا قلقا غاضبا لا يني يعدل من طربوشه الأحمر، ألقى كلمات غاضبة جدا، أدان فيها حادثة مقتل المعمر البريء كما سماه، وأدان حرق خيرات قد يستفيد منها الجميع، توقف وهو يسمع عبارات نابية تصله من الجمهور:

- خيراتنا يسرقها اللصوص والعملاء يابن العاهرة⁽²⁾

هذه المقاطع توحى بأن الفضاء الاجتماعي "المقهى" يحمل حياة اجتماعية برمتها، ما أهله لأن يكون برج مراقبة لكل ما يحيط به، ويعد >ملتقى الولادة الفكرية، ومنطلق لها كذلك، لأنها ملتقى الضياء، الشوارع المتقاطعة، ومنطلق ليصر الجلساء...⁽³⁾ حسب رأي "ياسين النصير".

ولأن هذا الفضاء الخارجي "المقهى" على امتداده يوحي بلا نهاية العالم الخارجي، إنه شعور الجالس في مقهى >في مقهى العرب كان عيوبية يجلس خارجها مضطربا، وهو يمتص سجارته بهم شديد، غير مبال بصياح المقامرين في الداخل ولا حتى بعلال الذي ترجاه أن يكمل قهوته ليعيد إليه الفئجان. ظهرت فجأة دورية عسكرية، ارتعد عيوبية مكانه واعتدل في جيبته مبسلا، انسحت الدورية بسرعة، قال بصوت خافت:

- الخوف للرجال منجاة.

فاجأه علال قائلا بسخرية:

¹ - عز الدين جلاوي: الحب ليلا - في حضور الأعور الدجال - ، ص: 12- 13.

² - المصدر نفسه، ص: 87.

³ - ياسين النصير: الرواية والمكان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص: 43.

- أراك ترتعد، معك حق، من لدغته الأفعى يخاف من الحبل⁽¹⁾

ليظل فضاء "المقهى" فضاء اجتماعيا وثقافيا بامتياز ترتاده كل فئات المجتمع إما هروبا من واقعها، أو احتماء من عزلتها، أو لمناقشة مشاكلها رغبة ايجاد حل لها وقد تكون كذلك لأفكارها.

أما في رواية "سردق الحلم والفجيرة" لا تختلف عما سبقها من الروايات وهي أن فضاء "المقهى" أصابه داء العفن والفساد في كل ركن فيه ليمتد هذا الداء إلى كل مرتاديه، يقول صاحب النص: >دخلت مقهانا* الشعبية... دخان يصاعد من الزاوية يغازل أنوف المكومين معتقدا أنها مداخن.

السقف ملعب تمارس فيه العناكب هواياتها المفضلة... أجساد متهاكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة. لم يثر ذلك في نفسي شيئا جديدا قد غدت هذه المناظر المقرفة روتينية تزرع الكوابيس حتى أحلام يقظتي. وسطهم كان يقف القوال يوقع على بنديره إيقاعات تشبه إلى حد بعيد لا شيء.

ثرثر بكلمات لم أفهم منها شيئا لأنها لا تعني في الحقيقة شيئا... ضحك الجميع دموعا ثم بكوا قهقهات... ثم بكوا... ثم قهقهوا... ثم ندبو... مد بنديره إليهم مرره على كل واحد منهم... ملأوه له نقودا.

حين حركوا جيوبهم... تبخرت رائحة العفن...

تمنيت لو لم أدخل أصلا إلى هذا المكان القذر...⁽²⁾

يصف لنا الكاتب ضمن هذا المقطع حالة يرثى لها، ووضع مهزوم، ضائع، أجساد متهاكة هنا وهناك بدون روح تتعدم فيها الحياة، لم يدركوا ما محلهم من الإعراب ضمن هذا المجتمع، وبهذا

¹ - عز الدين جلاوجي: الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال - ص: 131.

* - والقهوة شرابهم المفضل وطعامهم المحبب المبجل إذا شربوها فخلدوا إلى البلادة...

² - عز الدين جلاوجي: سردق الحلم والفجيرة، ص: 11-12.

الشكل تحولت المقهى >> إلى فضاء مغلق يحمل دلالة الركود والضياع والعجز عن التغيير<< (1)، حيث يتحول هذا العجز إلى هاجس زمني يحيل إلى الزمن الحاضر الذي أصابه وباء المدينة المغلوبة على أمرها، والتي رمت فضلاتها على هذا الانسان الذي يعيش هذا الزمن، مستسلما خاضعا له دون محاولة تغييره، فالراوي تمنى عدم دخوله هذا المكان لما شاهده من صور مقرفة تشمئز لها الأبدان والعقول وفي ذلك إشارة إلى الزمن الحاضر الذي يعيشه المدينس الذي فيه الشخصيات فريسة للضياع والاغتراب المكاني، >>كفضاء يثير النفور والاشمئزاز بسبب أخلاق أهله ومن ثم يصبح دالا على الكائن والكائن دالا على الفضاء<< (2)، وهذا ما أشار إليه الروائي قائلا: >>لقد بث القرفصاء قرب المقهى... لم يعد لي مستقر يحضنني فأنا أجلس حيث يغشاني التعب... فركت عيني لأتبين ما يجري أمامي... طبقة الغبار التي غطتني هذا الصباح سميقة على غير العادة...<<

قادتني رجلاي حيث الصوم القضام... وجدت نفسي قبالة قبحون وقد وقف الغراب قريبا منه ومعه السيد لعن أقصد نعل، وقد دثرهما الأخدان من كل جانب، وقد تسربلوا كلهم جميعا لباس الغريان.

فجأة ارتفعت بينهم أنغام نشاز بدأت ضعيفة وراحت ترتفع رويدا رويدا، وإن هي حتى ضج بها المكان وتثاءب التراب راقصا زوبعة... واشتد عويل الأخدان يرفعون الغراب على أكتافهم بالتناوب وعلى وجوههم غبطة وسرور لم أرهما من قبل ثم أجلسوه على العرش الذي نصبوه له سفح الإله قبحون تبركا به...

وفاجأتني النخلة أنينا بعيدا:

- إنه عيد الغراب...

¹ - عبد الحميد هيمة: تجليات المحنة الوطنية في الخطاب السردي الجزائري المعاصر - رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوي نموذجا، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، ع10، 2011، ص: 273.

² - عبد الرحيم مؤذن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، دار السويدي للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص: 381.

وما كدت أسمع هذا القول حتى فررت نجيا...⁽¹⁾

عمل فضاء "المقهى" في هذا المقطع على تشخيص للواقع الاجتماعي والطبقي للشخص⁽²⁾، هذا الوضع الذي سيطر على المجتمع الجزائري خلال هذه الفترة. والوجه الحضاري لهذا المكان وكيف فقد هويته السابقة ووظيفة الأيديولوجية في الوقت الحاضر، ليرتدي زيا أيديولوجيا مضادا للفئة الأولى من خلال هذا الوصف التقابلي أراد صاحب النص أن يعوي الواقع ليكشف معالمه في صورة أبرزت ما غلب عليها وهو الطابع السلبي (العيوب والمساوئ). لننتقل إلى مكان آخر بقبابه وهو الأكثر رداءة وتعفنا منه وهو "الملهى".

الملهى من الأماكن القذرة التي تعالقت بفعل الزمن تعالقا شديدا وجدت بوجود الاستعمار ولا زالت إلى يومنا هذا، وإذا كانت الثورة قد أخرجت هذا الاستعمار الغاشم، إلا إن هذا الوباء والدنس المستفحل في الوطن لم تستطع إخراجه لينتصر المدنس (الفساد) على حساب المقدس (الوطن).

ويعتبر >>مكان مريح تلفه الحرية من كل جوانبه بل هو مكان للشرب والتدخين والإدمان والثروة والتحديث والغمزات ذات المعنى، وكذا تفتيت المطلق والغياب الكلي عن العالم<<⁽³⁾، وهو فضاء للممارسات الإباحية اللاأخلاقية حيث يضع العقل ليمنح النفس والروح الشهوة واللذة في غياب من يسيطر عليها في فترة زمنية معينة تقاس بوقت شرب الشراب المذهب للعقل، و>>عادة ما تكون بالملهى فرقة بالملهى فرقة موسيقية يصاحبها مغني أو مغنية وراقصة أو راقصات، وتقام في الملهى الحفلات الغنائية الساهرة وتقدم فيه أنواع متعددة من المشروبات والمأكولات<<⁽⁴⁾ وقد كان لهذا الفضاء (الملهى) الحضور القوي ضمن رواية "الرماد الذي غسل الماء" والذي سنحاول

¹ - عز الدين جلاوي: سرائق اللحم والفجيرة، ص: 45 - 46.

² - إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، ص: 137.

³ - أحمد زبير: جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، دار التنوخي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط1، 2009، ص: 52.

⁴ - أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبر إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص70.

الاستشهاد من متنه. يقول صاحب النص: >>خرج فواز بوطويل من ملهى الحمراء لم تبلغ عقارب الساعة التاسعة ليلا.. كانت الأمطار تصفع وجه الأرض بغضب مارد.. استوى في سيارته الحمراء.. أدار محركها فراح يدمدم ومعه تعالت أصوات موسيقى الراي..

أحس أنه يضيع شطر عمره بمغادرته أجواء الحفل الراقص وقد انطلق لتوه.. وأنه يضيع عمره كله حين يدع جسد لعلوعه الراقصة للعيون الشرهة تلتهمه دون شفقة.. ولكن لا مندوحة، شرب قبل الألوان أكثر مما يجب، وأنفق على "الشلة" كل ما معه من مال.. هم أن يوقف السيارة، ويعود أدراجها، ولكنه ضغط على دواسة السرعة لينطلق في طريق عودته..

زادت الأمطار هيجانا.. وبدأت الخمرة تسدل ستائرهما على عينه.. خفف من سرعته وهو يدخل منعرجات راس العين الخطيرة.. كان الطريق مقفرا وموحشا.. وأحس جسدا يقطع الطريق والغابة تكاد تنهزم.. ضغط على المكبح.. صدمه.. سقط بعيدا..<< (1).

مثل فضاء "الملهى" مشهدا افتتاحيا للرواية ولهذا دلالة خاصة عمد إليها الراوي من خلال فعل التوصيف، وهذا ما يدخل القارئ في حالة من المتاهة والضياغ، باحثا عن مختلف السبل التي تشهل عليه طريق المعنى، وتفكيك شفرات هذا البناء اللغوي، فهو المكان الاستهلاكي، >>لأنه الإطار المكاني، أي النقطة التي تنطلق منها الشخصية الروائية نحو الأماكن الأخرى<< (2)، ومنه انطلقت جريمة القتل لتغير زمن ومكان شخصية أخرى من وضع إلى وضع مختلف تماما لا تجسد عليه، تصنيع لأحلام وآمال شخصية شريفة وهذا بفعل قوى مضادة تمثلت في الفاعل "عزيزة الجنرال"

ومن بين الأوصاف التي وصف بها الكاتب ملهى الحمراء يقول: >>يقع ملهى في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من حذب وصوب كقلب محاط بالأضلاع.. كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة.. وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة.. وتنازلت عنه الدولة لجنرال

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 07.

² - سعيد بنكراد: السيميائية السردية، منشورات الزمان، الرباط، د ط، 2001، ص: 138.

متقاعد ليحوّله إلى ملهى، يؤمه كبراء القوم وسادتهم، ولا يدري الناس لماذا سماه هذا الجنرال ملهى الحمراء؟ أنسبة للون الجدران الخارجية الأحمر؟ أم للون الحمرّة وحمرّة ليلها؟ أن نسبة لقصر الحمراء الذي شيده الأجداد بالأندلس؟ وضيعوه بين الخمرّة والجواري؟ والغالب هو السبب الأول، لأن سيادة الجنرال كان شبه أمي، وبالتالي لا علاقة له بالأندلس وحمرتها، وادعت بعض الألسنة أن الرجل انتهازى لا يحمل أية رتبة عسكرية⁽¹⁾.

لذلك فإن المكان >>يلعب دورا حيويا على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية>> (2)، ففيه تتحقق استقلالية الفرد إذ هو ملجأه الذي يأوي إليه ليكن إلى نفسه، جزء من شخصيته يخضع له ويسيطر عليه، كما أن وعي الإنسان بالمكان وماله من أهميته في تحديد عالمه جعله يرتبط به ارتباطا روحيا وجسديا، ليس لأنه يطابق أحاسيسه ورؤاه وحاجاته فحسب؛ بل لأن له وظيفة أعمق تحيل على الداخلي النفسي، وتحدد ملامح الحياة وأنماطها في ظرف أو بيئة معينة.

وعليه فإن انتقاء القاص للمكان وارتباطه بالحدث، وملائمته للفكر يدخل في مجال تعميق التجربة الفنية وضمن مجال آخر يتعلق بالفئة التي ترتاد "الملهى" باختلاف مكانة الأشخاص، وهذا ما يتعلق بهذا المقطع: >>واتجهنا مباشرة إلى ملهى خربة الأحلام كما تعود الشباب تسميته.. مجموعة من البيوت الخربة وسط مجموعة من أشجار الصنوبر والزيزفون الضخمة المعمرة التي امتدت إلى السماء، وامتدت ذات اليمين وذات الشمال مشكلة درعا يحمي الغرف جميعها من كل الجهات كأنما يتحدى السكان الذين تنافسوا في نهب المسكن وسرقة قريمده وأبوابه ونوافذه، ولم يتركوا فيه إلا أحجاره الثقيلة التي بنيت لها جدرانها...

وخربة الأحلام كما سماها روادها صارت للفقراء والمنبوذين، يتقيؤون فيها همومهم، ويحلقون بين حجارتها وجدرانها الخربة خلف أحلامهم الضائعة كدخان في يوم ريح، وأهم نزلائها وعمار

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 10.

² - حسن نجمي: شعيرة الفضاء الروائي، موقع محمد أسليم www.Aslim.net.Fvee.fr/mafmi/es/espace 2 .htm

كرموسه ومراد لعور وسمير المريني وأخوه عزوز وقدر الخبزة وخيرة راجل وسحنون النادل ودعاس لحمامصي وعياش لبلوطة، قبل أن يتغير حاله إلى الثراء فيصير من ندماء الجنرال⁽¹⁾.

ففضاء "الخربة" مكان تعيش فيه شخصيات فاقدة لقيم إنسانية وأخلاقية أنهكها الفقر معناه فئة فقيرة جدا يختلف المكان الذي ترتاده عن مكان الأغنياء "ملهى الحمراء" ومن خلال التسمية يتضح الفرق كذا الأبعاد الأيديولوجية التي أعطاها الوصف جمالية من خلال استثمار لعبة تقابل الأمكنة.

ولأن المجتمع أصبح برمته خال من القيم يحب التسكع والسكر، محتضن شخصيات فاقدة لهويتها، مغترية عن مجتمعها، فاقدة لأمل في الحياة، فإنه أنشأ لها مكان آخر يتسع لحضنها، سمحت السلطة الممثلة في الجنرال للزربوط بأن يفتح ملهى آخر، يقول السارد >منذ أن استطاع الزربوط وهو أخو نصير الجان أن يكسب قلب الجنرال حتى سمح له بفتح ملهى في وسطه بين الكبار والصغار في قضاء المآرب وتقديم الرشاوي، واستطاع أن يحصل لمختار الدابة وأخوه نصير الجان على فرصة الترشح في حزب السلطة⁽²⁾.

يتضح مما سبق، أن فضاء "الملهى" لم يكن له الحضور ذاته بالنسبة "للملهى" في المتن الروائي الجلاوي، لكن حضوره ممتد ومتصل بالفضاء الروائي العام الذي أسهم في إبراز دلالاته وأبعاده الأيديولوجية.

2- الأماكن المقدسة:

2₁- المسجد:

ينحصر دور المسجد باعتباره من الأمكنة المقدسة لدى المجتمعات العربية والأوروبية بالنسبة للمسلمين به يرتقي الإنسان ويسمو في أجواء روحانية، ويمثل رمزا من الرموز الإسلامية التي لها

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 112 - 115.

² - المصدر نفسه، ص: 115.

حضورا بارزا في التاريخ الإسلامي، تمتلك خصوصية دينية وتراثا حضاريا زاخرا، يشيع بالقيم الإسلامية الفاضلة التي تدعو إلى التسامح، الكرم، الإخاء، ونبذ كل الأشكال السلبية كالصرع والعنف.

فضاء مفتوح يلم كل فئات المجتمع بطبقاته المختلفة وهو الشيء المشترك بين جميع البشر.. "القيم الدينية"، يستوي فيه المسلمين على وصف واحد، قبلة واحدة، إمام واحد في خمس صلوات يوميا، الدين الإسلامي لا يفرق بين أعجمي وعربي بين أسود وأبيض إلا بتقوى الله، وهو قانون البشرية، به نرتقي ونسمو إلى أعلى القيم.

وقد كان حظ فضاء "المسجد" من روايات "عز الدين جلاوي" قدر لا يستهان به، وظهر مثل هذا المكان ليس من قبيل الصدفة، بل هو ظهور حتمي لارتباط بعض الشخصيات الروائية بالمسجد، يقول السارد: >في الجهة المقابلة، يقوم المسجد الجامع، حسب توصيف الدليل، يضم كل أتباع المذاهب، خاصة أيام الجمع والأعياد، ويقصده المسافرون، ويعتكف فيه طلبة العلم الشرعي، ويفضل فيه أهم قضايا الناس، بينما تتوزع في المدينة عشرات المساجد الأخرى لمذاهب مختلفة، تتقارب أو تتباعد حد التناحر<< (1).

هذا المعلم التاريخي المقدس لدى الديانة الإسلامية ولا يجوز المساس به بأي طريقة من الطرق له من الحمولات الدلالية المعروفة، لكن يتجاوزها المؤلف إلى دلالات وقيم بالوضع الاجتماعي السياسي، الاقتصادي، الثقافي والديني بمعنى كل الجوانب التي مست أثناء العشرية السوداء، في صورة أخرى عجائبية ممتازة يصور لنا مدينة تيهرت في زمن مضى وما شهدته من صراعات وفتن، تضمنت مذاهب شتى اجتمعت في مسجد جامع أن هناك مساجد أخرى لها من مميزات أخرى، هذا إن دل فإنه يدل على تعدد الطوائف في ذلك الزمن جعل المسجد الذي يضم ديانة موحدة إلى مساجد متعددة الديانات، وما يدعم المشهد السابق >عند العصر النقت الحشود في المسجد الجامع، لمبايعة الإمام الجديد، حتى صلاة المغرب، ثم حتى صلاة العشاء، حيث يلقي

¹ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 23.

الإمام كلمته ويصلي بالناس، غير أن المدينة الواسعة لم تخل من تجمعات هنا وهناك، خاصة أمام المساجد التي تختلف باختلاف المذاهب والطوائف، وظهرت فتاوى راحت تتناقلها الألسنة سريعا، وانتشر رجال الشرطة في كل مكان، تحسبا لأي فتنة قد تندلع⁽¹⁾، وهذا التوجه الديني الذي وجهت إليه الشخصية الروائية من خلال بعض السلوكات والأفكار والأقوال كاد من أجل خدمة أغراض فكرية أيديولوجية تنبثق أساسا من موقف الكاتب الأيديولوجي، وقناعاته الخاصة.⁽²⁾

أراد الكاتب أن يبرز لنا من خلال النصين السابقين فتن ونكبات الإنسان العربي منذ القدم إلى اليوم، هذا ما خلف دمار للأمة الإسلامية وتعددا طائفيا عرفته حتى الجزائر، أراد استنطاق المسكوت عنه في أهل معلم ديني "المسجد" محاولا إبراز التغيرات والتحولات في تاريخ الدولة الإسلامية من خلال تشكيل فضاء متخيل ينبش في الذاكرة التاريخية لدول المغرب العربي.

ومن الوصف الذي أدرج في الخطبة الحماسية التي ألقاها الإمام عبد الوهاب >كشف فيها ضلالة النكار وخروجهم عن طريق الحق، واصفا إياهم بأنهم نكاث، ومتهما شعيب المصري بالطمع في الإمارة، حاثا الجميع على الدفاع عن دولتهم.

دولة الحق التي سقاها آبائهم وأجدادهم بدمائهم وأرواحهم، مستشهدا من القرآن (...) ولقيت خطبة الإمام تجاوبا كبيرا، فغص المسجد والساحة، وامتأ المكان كله بصيحات التكبير استعدادا لقتال الفئة الباغية⁽³⁾.

هذا المقطع الوصفي يأتي ليثبت تلك القيم التي تحدثنا عنها من قبل، فالمقدس صار مساحة للصراعات والتحضير على القتال والعنف وإيقاظ الفتن، بعد ما كان ساحة لنشر السلم والأمن، والكاتب من خلال هذا التقديم الضدي لصورة المكان، يريد أن يمنح هذا المكان بعدا زمنيا من

¹ - المصدر السابق، ص: 57.

² - ينظر: قرطي خليفة: المدينة في الرواية الجزائرية العربية (1973 - 1992)، رسالة ماجستير، تحت إشراف الدكتور: عبد

القادر هني (موسم 1994 - 1995)، ص: 245.

³ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 23.

خلال تلك المفارقة التي تصور الحاضر بمنظار الماضي لاستخلاص العبر منه، فالمفارقة في وصف المكان تحمل دلالة زمانية أكثر منها مكانية وحتى الشخصية لها مفعول كبير في إبراز خصوصية المكان وهويته، وما يطرأ عليه من تغير على مستوى القيم، وما يحمله من دلالات رمزية، وبـل وتتقمص هي الأخرى تلك المفارقة.

وتتواصل صورة انتهاك الفضاء المقدس "المسجد" في رواية "راس المحنة" معلنا الراوي ما يلي: >> "اقتربت من الجامع العتيق عائداً إلى حارة الحفرة.. كان الوقت الرابعة والنصف بعد الزوال.. منذ دقائق أكمل المصلون صلاة العصر فراحوا يتفرقون عبر كل الاتجاهات.. أمام المسجد جلس بعض الشيوخ يجترونها ذكريات الماضي... ونفر من الشباب يتميزون بلباسهم الخاص نبنت لبعضهم لحي حفيفة.

عبرت أمام الباب.. رفعت بصري.. تراءت لي صحن المسجد تتوسطه فوارة تمد رقبتها لتعانق بعينها صفحة السماء عبر فتحة وسط السقف وحولها تتدفق المياه للوضوء قيل إنها مباني الأندلس قديماً.. لا أعرف الأندلس ولكني سمعت هذا الحديث وأنا أشرك متطوعاً في ترميمه منذ سنوات.. وقيل أن الإبراهيمي هو الذي أقامه قبل الثورة التحريرية على هذا النمط...>> (1)، ويواصل مسيرة كلامه قائلاً: >> "حينني كبير يشدني إلى دخول الجامع.. حينني شديد يجذبني إلى ولوجه وتفقد كل ركن فيه.. لكني أقسمت ألا أدخله.. هل كنت متسارعاً؟ ربما ولكن ما وقع فيه لم يكن شيئاً هيناً.. أسرعت مبتعداً وأنا أذكر تلك الجمعة المشؤومة حين قام صلاح الدين بدعمه مجموعة من الأتباع يطلقون على أنفسهم جماعة أنصار السنة بتهديم المحراب وإتلاف كل زخارفه وأقاموا مكانه باباً وكسروا المنبر ذا الخشب الأحمر المنقوش.. وحين حانت صلاة الجمعة منعوا الإمام الشيخ من إمامة الناس.. وتقدم مكانه صلاح الدين الذي امتنع عن تقديم الدرس وتحدث في الخطبة عن بدع المسجد والجمعة مركزاً على البدع في المحراب والمنبر والدرس.. كثير من الخلق قاطع صلاة الجمعة ذلك اليوم وبعضهم أداها متذمراً.. بعد انتهائها وقعت خصومة وفتنة شديدة

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 163.

بدأت بالحجاج واللجاج.. وانتهت إلى القذف والشتم والتهديد بتغيير كل معالم الجامع حتى تتوافق مع سنة النبي.

يومها أقسمت أن لا أصلي مرة أخرى في هذا الجامع ما دام مصدر الفتنة⁽¹⁾.

استند المقطع الوصفي السابق إلى اغتصاب قدوسية فضاء "المسجد" الذي دنس وانتهكت حرمة وفقدت معالمه وهويته الأصيلة باسم الدين (الفهم الخاطئ له)، هذه الشخصية الأصولية الممثلة في الشاب صلاح الدين الذي غسل مخه بفتاوى ضالة شرعية، فأصبح رجل آلي ينفذ كل مخططاتهم التي دسوها في ذهنه من طرف الجماعة الإرهابية وما يدل على ذلك قول السارد: >>بنصف ساعة بعد ذلك وصل رجال الأمن للقبض على الجناة لكنهم لم يجدوا أحدا وبحث عنهم في كل مكان دون جدوى وعلمنا بعد ذلك أنهم التحقوا بالجبال وكونوا جماعة تسمى جماعة أنصار السنة المسلحة.. وتوالت بعد ذلك جرائم القتل والاغتيالات داخل المدينة وخارجها.. على الطرقات المؤدية إليها خاصة الغابية والنائية...<<⁽²⁾.

فالمسجد يمثل المستهدف الرئيسي للجماعات الأصولية، ومنه انطلقت الشرارة الأولى لهذه الفتن المذهبية التي شوهت صورة الدين الإسلامي، وجعلت منه فوبيا ترعب الشعوب والتي تحيل مباشرة إلى الإرهاب، فيستمر العداء لهذا الدين وللمسلمين في كل بقاع العالم، وسنشير إلى نموذج إسلامي خارج الرقعة الجغرافية العربية، وهي دولة "كوسوفا"، وما يعاني فيها المسلمون من ظلم وتشرد وضياح وهجران، ولأن الروائي "عز الدين جلاوي" حاول تشريع وضع الإسلام والمسلمون هناك وهذا يمثل الجانب الدين إضافة إلى الجانبين: السياسي والاجتماعي يقول: >>ارتفع آذان العشاء فقطع حيرتهم، وقام الشيخ من مكانه، وهو يقول:

- بعد صلاة العشاء نجتمع في المسجد لا بد أن نخرج بقرار هذه الليلة يخرجنا من حيرتنا هذه، ويفوت الفرصة على أعدائنا.

¹ - المصدر السابق، ص: 163 - 164.

² - المصدر نفسه، ص: 164.

واندفع الشيخ خارجا، فاندفع الجمع خلفه، لم يبق في البيت إلا خالتي وابنتها ونحن أطفال..»⁽¹⁾

يمثل المعلم الديني "المسجد" ملجأ آمنا يقيهم بطش الأعداء، يتشاور فيه عن كل أمورهم، ومن شحات المرأة الجزائرية "الصدقة" خاصة يوم الجمعة وفي الجامع، يقول السارد: «كانت أُمِّي - رحمها الله- تبكي لكل شيء حتى الفرحة.. تشرق على تضاريس وجهها المتألق.. وتعبق على شفثيها الرقيقتين.

وكانت تحرم نفسها حتى ألد ما تشتهي لتؤثر به الآخرين مهما كان هؤلاء الآخرون.. ومهما كانت درجة قربهم أو بعدهم عنها.

وكانت كلما حل يوم الجمعة أعدت طعاما كثيرا لتأخذه معها إلى الجامع حيث تؤدي صلاة الجمعة والدي وجدتي، فتعطي ذلك الطعام للفقراء والمعوزين...»⁽²⁾

يرمز هذا المقطع إلى المرأة المسلمة التي تمارس طقوس دينها وعاداتها بانتظام إضافة إلى الوجه الإنساني التي تتميز به بل وتؤثر الغير على نفسها به.

حتى وفي الظروف التي يمر بها شعب كوسوفا من تقتيل واغتصاب لم تتخلي عن فرضه الديني. يقول محمد: «أذن الفجر... خرج زوج خالتي وابنه سليمان إلى الجامع، فيما بقينا نحن نرتقب ساعة الانطلاق..»⁽³⁾.

أما هذا المقطع فيرمز للشخصية البريئة محمد معلنا ما حل بعائلته وقريته فيقول: «ورنوت ببصري إلى منارة المسجد لاشك أن الناس قد بدأوا يتجمعون هناك... الآن وقت صلاة الظهر...

¹ - عز الدين جلاوي: الفراشات والغيلان، ص: 32 - 33.

² - المصدر نفسه، ص: 33.

³ - المصدر نفسه، ص: 50.

سأصبح فيهم جميعا فإذا انتهوا أخبرتهم... لا بل سأخبر الشيخ الإمام وهو بدوره سيخبر الجميع...»⁽¹⁾.

يظهر هذا المقطع صرخة مدوية من طفل إلى كل المسلمين في مختلف بقاع العالم إلى أن يشهدوا على ما حدث للبراءة والمسلمين في كوسوفا، لعله بهذه النبرة البريئة يجد من يتعاطف معهم، وقد تكون الرغبة في إعلان ما حدث لهم على لسان الشيخ تكون أبلغ وأصدق تعبيراً لإيصال رسالة إلى السلطة.

ومن الوصف الاستنكاري يقول "محمد": "ولم يكن يظهر بجلاء إلا منارة المسجد تشمخ بقامتها، تبكي في حزن رجالا اجتمعوا متطوعين لبنائها ذات صيف وأقاموا عندها حفلا جليلا. أتصمدين أيتها المنارة لتبقي شاهدا على أهل القرية؟؟؟ تحكين لكل من يمر بك قصتهم... براءتهم...

جريمة مقتلهم؟؟؟

أم أنك ستكتفين برفع الشكوى إلى السماء... ثم تخزين متهاوية إلى الأرض...»⁽²⁾.

يريد صاحب النص أن يعلن إعلانا صريحا عن مدى تضامنه مع شعب كوسوفا، من خلال فضاء مقدس وهو المسجد، محاولا ملامسة هذا الهم الانساني وإيقاظ جرح أصيبت به أمة إسلامية برمتها، وهذه النزعة التضامنية نجدها من سمات كل المسلمين وفي كل الانحناء والاتجاهات، لتبقى على مدى العصور منارة المسجد في خدمة قضايا مجتمعية، ما دام الهدف واحد هو التحرر والاستقلال وإيقاظ نفوس الشعوب، وهذه المهمة إن تكفل بها المسجد فليست بغريبة، فكثيرا ما ناضل المسجد في قضايا الشعب الجزائري خلال الثورة التحريرية المباركة، فأدى دورا توعويا وتعليميا، ومكان تشاوريا في عديد القضايا رغم كل الانفجارات والتقتيل الجماعي الذي استهدفه،

¹ - المصدر السابق، ص: 17.

² - المصدر نفسه، ص: 42 - 43.

إلا أنه لم يجد عن دوره الإصلاحي وهذا بالاحتكام إلى العقل الذي يقود إلى الرأي السديد، وهذا ما أشاد به أئمتنا أئدك.

ولأن الروائي "عز الدين جلاوي" واحد من أهم الروائيين عايشوا هذه الفترة فإنه حاول رسمها لنا رسما دقيقا تفصيليا يحاكي عمق الأزمة الجزائرية فمن خلال رواياته عايشنا بدورها هذه الأزمة وكأنها أمام أعيننا، وهذا إن دل فإنه يدل على قوة لغته وأسلوبه ومدى شاعريتهما وقد جسدهما في قالب عجائبي يدعو القارئ إلى بذل جهد كبير وفك رموزه وشفراته متجاوزا المؤلف إلى غير المؤلف، إضافة إلى اطلاعه الواسع على الذاكرة التاريخية الجزائرية والعربية لتكون شاهدة على الأزمة فتعطي القارئ مصداقية وتفاعلا بما يقرأه بطريقة عجيبة وغير مباشرة، حيث يبرز فيها التأويل كعنصر مهم يجعل القارئ وحائرا ومتريدا دائما.

2 2 - الأضرحة والزوايا والقرباة:

عرف المجتمع الجزائري منذ القديم مجموعة من الطقوس والأماكن المقدسة التي تقدر من طرف فئة الشعب تؤمن بالأولياء الصالحين وبمقاماتهم ولا زالت منتشرة حتى الآن، من وظيفة هذه الأماكن التبرك بها، تقديم القرابين من أجل استجابة طلباتهم، هذا الطابع المميز الذي يحمل مجموعة من القيم الدلالية >>يشير إلى اللامتاهي والانفتاح على المتعالي<< (1).

هذا التقديس منح الحصانة للشخص المقدس وللمكان المحفوظ فيه، فالولي يلعب دور الوسيط بين الإنسان وربه، لذلك أخذت هذه الأماكن مكانة كبيرة في مخيلة الناس من خلال وظيفتها في ربط العالم الدنيوي بالعالم السماوي لأن >>الأولياء هم الذي يضعون للأرض معالم من خلال رموز بسيطة لاحتلال فضاء إنهم مؤشرات النفوذ الفضائي للمقدس<< (2). وهذا ما يشير إليه المقطع الوصفي التالي: >>كم كانت اللحظات مترعة بالرهبة حين كان يزور مع والدته قرابة سيدي علي، جدهم الأول ووليهم الصالح، تدعوه أمه أن يلزم الصمت وهما يقتربان منه، تشده بقوة من يده

¹ - حسين علام: العجائبي في الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 180.

² - رفعة الجادرجي: العمارة المقدسة، مجلة المستقبل العربي، ع 251، 2000، ص: 31.

الصغيرة، وتخفف من خطوها وترتفع تمتاتها بكلمات لا يدري الصغير معناها، تطأطئ رأسها وتدخل المكان المكسو هيبة وجلالا، تجلس عند الضريح المغطى بقماش أخضر، تشعل البخور والشمع، وتنتحب، تستمد العون منه على هموم الزمان، يخرجان وقد استحالت أمه ربيعا، كأنما اندلقت سحب سمائها مطرا جارفا، فصفت سماؤها وابتسمت.

حين تعود أمه إلى البيت لا تخشى أسئلة أبيه ونظراته الحادة، بمجرد أن تخبره عن مقصدها حتى يطمئن مرددا: بلغ الله زيارتك.

كلما تحدث والده عن سيدي علي إلا وأحاطه بقداسة عظيمة، هي من قداسة النبي والسيد علي، ويورد عشرات القصص عن كراماته التي لم يكن أحد ليشك في صحتها، لقد زار بيت الله الحرام طائرا، وكلمه الرسول من وراء قبره أمام الناس جميعا، ويأتيه الضيوف بالمئات وليس له طعام فتفيض الصحون والأواني بكل الخيرات، يأكل الجميع ويأخذون معهم إلى بيوتهم، وتجذب الأرض وتشح السماء ويمتتع الماء عن الناس فيضرب الصخر بعصاه فيتفجر ماء فراتا⁽¹⁾

يظهر المقطع السابق مدى قدسية وصاحبه والطقوس التي تمارس فيه كإشعال الشمع والبخور، مع البكاء الشديد حتى تستجاب دعواها، والأهم من هذا أن رب البيت إذا علم بهذه الزيارة فإنه يكلل ذلك بالدعاء لزوجته حتى تقبل دعوها، وهذا يبرز إيمان الناس بجميع بفئاتهم (رجال، نساء، أطفال) بهذه المعتقدات.

ولأن الرواية حاولت الإلمام والتركيز بجانب مهم من الجوانب الحياتية المجتمعية، فأدى ذلك مردودية للسرد من خلال إبراز قيمة الموضوع، فارتبط هذا النص بنزعة وصفية مغرضة أكثر مما يلبي تصورا فنيا أو نصا مميزا⁽²⁾.

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر - ص: 41 - 42.

² - ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 47.

ومن المقاطع المدعمة لما سبق، قول السارد: >> دخل القرابة وقد وضع مكحلته على الأرض احتراماً للمكان، أعدا صورة الشيخ الذي تجلى له في المنام، من المطرز بالوقار، المدثر بالبياض؟ هل هو بشري ليصير وليا صالحا، هل هي روح والده تدعوه للانتقام؟ هل هو صورة من البلهي الأخضر؟ تلمس قبر سيدي علي، داهمته قشعريرة. نزع عمامته بيسراه، جثا على ركبتيه، قبل الضريح، وراح يصيح مجهشا بالبكاء كطفل صغير: البرهان يا سيدي علي... البرهان يا سيدي علي...⁽¹⁾، وفي ذات السياق يقول: >> كان بلقاسم حريصا على الوفاء لأبيه ولذلك كان ينسب كل شيء إليه، ولم يكتف ببناء الزاوية فحسب، بل أقام قريبا منها قرابة، بنى فيها ضريحا لأبيه ليتخذ الجميع مزارا، وبقدر ما ظل الناس يدعونهم أولاد سيدي بوقبة، كانوا يدعونهم أيضا أولاد سيدي أحمد، وراحت المخيلة الشعبية تنسج حوله الأساطير، كان بلقاسم يراه دائما في منامه، كطائر مرة معلقا فوق العرش يحرسه ويحميه، ومدججا بالأسلحة ثانية يدافع عن حماه، ومبتسما مستبشرا رضا بما صنع بلقاسم، وقلقا عليه يلومه في أمر لم ينجزه أو لم يتقنه، ويجذبون فيغيث ببركته، وتكاثر الناس حول قرابته يذبحون الأضاحي، ويقربون الهدايا، ويتبرعون بأعز ما يملكون من أنعم وبهائم وحبوب وأراضي، مقابل دعوات يرجون قبولها، أو حصوات يحملونها من القبر وما حوله تدفع عنهم غائلة الزمن القاسي⁽²⁾.

ما يجيد به المقطعين السابقين هو شعبية المكان كموضع بنائي، إطلاله على الريف وتموقعه خارج المدينة، وارتباطا لا تواجهه بالخضور الإنساني، مما يعني أن مجال الفضاء هو حقل الذاكرة والمخيل، وما الفضاء الروائي في النهاية إلا فضاء وهمي، وفضاء إيحائي⁽³⁾.

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 44 - 45.

² - المصدر نفسه، ص: 50.

³ - ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص: 47.

ولنوضح أكثر قدسية الولي الصالح نورد هذا المقطع: >تململ الشيخ لكحل في مكانه كأنما لا تسعه الدنيا، ليس عنده أدنى شك في كرامة البهلي لخضر، هو ولي من أولياء الله الصالحين، وما يغضبه يغضب الله حتما، ولا ينطق إلا بوحى من الملائكة<< (1).

يركز هذا المقطع على الجانب النفسي لشخصية "الشيخ لكحل"، وهو يمثل جانب مهم جدا من شخصية الإنسان، وما يوحى به من الراحة النفسية التي تتمتع بها الشخصية عند زيارتها لهؤلاء الأولياء الصالحين الذين كان لهم وجود بين كل المناطق ولا يقبل لأي بلدة أن لا يكون لها ولي صالح، يقول السارد: >أمر القايد عباس بإقامة قرابة على قبره، مرددا في الناس:

- البهلي لخضر ولينا الصالح، من العار أن يكون العروش قرابة وولي وليس لنا ذلك.

وأمر بكتابة عبارته المشهورة... "يا ناس يا ناس: عباس سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الراس"

"اسمه بالعين بيذا، والنفوس له تهذا، يرفع راس بلادنا، ويعز نفوس أولادنا"

بخط مغربي جميل فوق باب القرابة حتى يراها كل من يقصد المكان. ومنذ ذلك صار الضريح مزارا للناس كل عام، يرفعون الرايات، ويصنعون الطعام، ويضربون الدفوف، مرددين:

الحمد لله القهار، رب الظلمة والنور

وصلى الله على سيدنا محمد ضي الدور

جيناكم زاييرين يا سيدنا خضور

باركنا حياتنا ما تخيب ولا تبور<< (2).

هذا المكان القدسي الذي يمنع تدنيسه لطهارته، وحتى دخوله يكون بنزع الأحذية وطهارة أصحابه، ومستته يد الدنس وأصبح لها يد في محاولة توجيه هذه الأضرحة بصالحها، لما لها تأثير

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 78.

² - المصدر نفسه، ص: 176.

على نفوس الناس (الاستعمار)، وما يدل على ذلك هذا المقطع: >>أما أولاد بوقبة بزوايتهم ويشيخهم عمار فيمثلون السلطة الدينية التي يجب أن يخضع لها الجميع، لها وحدها أن تفض النزاعات، وأن تعلن دخول رمضان وانتهاءه، وتحدد أيام الأعياد، ولها كلمتها المسموعة حتى عند الحاكم الفرنسي الذي زار الزاوية مرارا، وجلس مع شيخها، وأكل معه من قطعة واحدة طلبا للبركة>>⁽¹⁾. يعلن هذا المقطع الوصفي عن مجموعة من القيم التي تشكل المعمارية الدلالية للنص، فالزاوية لم تكن بدورها المحوري المحدد بممارسة الطقوس الدينية فقط، ولكنها صارت تخول لنفسها عدة صلاحيات أخرى، باعتبارها الممثل الشرعي للمؤسسة الدينية في المجتمع العروشي، الذي يفتقد للنظام ولا يحترم نظام توزيع المهام على مؤسسات الدولة، فاكتمت مناعة ايدولوجية تسمح لها باتخاذ القرارات التي تخرج عن نطاقها، وهذا منذ توطنها مع الاستعمار، الذي يقف إلى جانبها، فالسارد بهذا الشكل يكشف عن ذلك التخاذل بين شيوخ الزوايا والاستعمار، والذي أصبحت فيه المؤسسة الدينية التي تمثل الإسلام في خدمة المستعمر وترسيخ كيانه.

ولأن الإنسان له علاقة حميمة بالمكان الذي ينتمي إليه والتي يمكن رصدها من منظور روحي ومادي تفرزه تقاطعات وتشابكات تشكل المعرفة بهذه العلاقة مفتاحا من مفاتيح مقاربة المكان يصف السارد وعدة الولي الصالح سيدي الخير قائلا: >>فتحت سطيف جفنيها صباحا على المئات يعودون أنفسهم للخروج إلى ضريح الولي الصالح سيدي الخير، هو وحده يملك ببركته القدرة على إغاثة الناس، إنه حامي المدينة وأهلها، والناس يتناقلون من كراماته ما لا يتصوره أحد، خرج الناس يحملون رايات مختلفة الألوان، يرددون ابتهالات وطقوس (...) وينصبون القدور لطهو الطعام، سيأكل الجميع أمام الضريح (...) وتردد الابتهالات طالبة الغوث:

- هل تعتقد يا عمي رابح أن هناك من لم يخلص النية لسيدي الخير ولينا الصالح فلم ينزل علينا الغيث؟

قال سي رابح وقد لمس شكا في كلام أمقران:

¹ - المصدر السابق، ص: 33.

- انتقل سيدي الخير عن الفانية منذ قرن تقريبا، فهل تعتقد أن الأموات يمكن أن يفيدوا الأحياء؟

سكت أمقران، وسكت سي رابح أيضا، وراحا يتابعان حشود الناس العائدة إلى الأحياء⁽¹⁾.

من خلال ما ذكر يتضح أن الكاتب يقدم نقدا لاذعا وسخرية الأفكار عششت في عقول الجزائريين وقلوبهم فأصبحوا يرون الاستعمار قضاء وقدر، ويلجؤون إلى هذه الأضرحة لإقامة طقوس ومعتقدات لعلهم بها يخرجون من كل مأزق هم فيه - هذا هو الجانب الأسطوري الذي يدخل ضمن الجانب الديني لهؤلاء المعتقدين به- أراد الروائي "عز الدين جلاوي" إبرازه في قالب واقعي تخيلي سيطر عليه الجانب العجائبي في كثير منه محاولا التنبيه إلى عدم ترسيخ هذه المعتقدات الخاطئة التي لا تغن ولا تسمن من جوع، بل تهدم الفكر وتدنسه.

يمكننا القول أن الزوايا والأضرحة دليل على ترسيخ الثقافة الريفية بعاداتها وتقاليدها وطابوهاها في الذهنيات التي حافظت عليها بكل إخلاص، وانتقلت بها إلى فضاء المدينة (سطيف) لتحط رحالها، فهذه الأمكنة وباختلاف وظائفها حيناً واتفاقها حيناً آخر تحمل قيما ثقافية استقتتها من الموروث الشعبي، والثقافة الشعبية التي امتزجت فيها الخرافة والبدعة بالدين فتبنتها الذهنية الجمعية التي تمارسها على شكل طقوس مقدسة وفي هذا إحالة إلى البعد الاجتماعي لمجموع هذه الفضاءات.

2 - المقبرة:

يعتبر فضاء "المقبرة" مكان إقامة ثان للإنسان يرحل إليه بعد موته، ينتقل من عالم إلى آخر، من حياة إلى أخرى، والشيء الوحيد الشاهد عليه هو تلك الحفرة الصغيرة التي لا تضيق بالإنسان كما تضيق به الدنيا مهما رحبت، فهي إثبات لوجوده في مواجهة حركة الزمن.

وتكمن قيمة الدفن في الحفاظ على كينونة الشخصية المدفونة، لما لها من تأثير فاعل على نفسيات الأجيال الصاعدة وطموحاتها، ولما يحييه فيها من بطولات وأمجاد وآمال، لذلك يعمل

¹ - المصدر السابق، ص: 390 - 391.

المستعمر على طمس هذا الفضاء عن طريق تهديمه وتدنيسه، لقطع صلة الأمة ماضيها وحاضرها ومستقبلها وتجريدها من هويتها الأصلية وحضارتها العريقة.

ليحضر فضاء "المقبرة" مكان مقدس يلج إليه الإنسان بعد موته، لنجد أن الله سبحانه وتعالى كرم الإنسان بميلاده ووفاته، كذلك حدثنا الروائي "عز الدين جلاوي" عن هذا الفضاء الذي لا تكاد تخلو منه رواية عربية، هذا المكان المفعم دلالة، خاصة خلال فترة التسعينات أينما كان القتل عشوائيا، هذه الفاجعة التي حلت بالجزائر استلزم الحديث عنها وجود مقابر لتدفن فيها.

ففي رواية "الرماد الذي غسل الماء" حضر هذا الفضاء "المقبرة" محملا بدلالات ورموز منها تقديسه بالذهاب إليه متفقدا الموتى خاصة من تربطنا بهم علاقة قرابة مع تقديم الصدقة، وهنا يكمن البعد الروحي الإنساني لهذا المكان (الجانب الإيجابي)، يقول السارد: >> "وقضى سالم أياما طويلة، يخرج صباحا، يتجه إلى المقبرة يحمل كسابه أطعمة مختلفة حتى يقف على قبر الحبيبة.. يرفع يديه بالدعاء زمنا طويلا ثم ينصرف عند باب المقبرة.. يوزع ما في الكيس على المتسولين...<< (1).

وعبر وصف بانورامي يبدأ بتأنيث المكان ثم يلج إلى الشخصيات ما ورد في "الحاشية 39": >> "تقع مقبرة النصارى كما يطلق عليها السكان أعلى مدينة عين الرماد قريبا من الغابة، أحاطها الفرنسيون أيام تواجدهم بعناية فائقة حيث كان يمثل سورها تحفة رائعة، وتمثل هندسة قبورها وما زرع فيها من أشجار وأزهار لوحة لإبداع الإنسان والطبيعة، ومثلت القبور الرخامية تحفا مختلفة الأشكال والأوان.

وما كادت فرنسا تتسحب بعساكرها حتى بدأ الهجوم على المقابر، فسلب شباك المقبرة، وهدم سورها، ونبشت قبورها، وتحولت صحراء قاحلة تحتضن السكارى والشواذ<< (2).

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 223.

² - المصدر نفسه، ص: 102.

فالرماد امتد إلى هذا المكان المقدس ليسلبه قدسيته ويدمر هويته، لكن لعزيزة الجنرال مآرب أخرى في مقبرة النصارى فتسعى إلى ترميم، وإصلاح ما هدم منها، يقول السارد: >وقضت عزيزة النهار كله في المقبرة توزع بسماتها على الجميع الذي حضر مسؤولون كبار من المدينة ومن العاصمة.. وشباب وشابات من أعضاء الجمعية.. كانت المقبرة قد تغيرت ملامحها كلية.. أقيم السور.. وطلّي.. وأعيد ترميم المقبرة.. وغرست الأشجار.. وبذرت مساحات متنوعة للحشاش الخضراء، وبدت مدينة الأموات أزهى بكثير من مدى الأحياء.. قطعت عزيزة الأشرطة معلنة عن نهاية ترميم المقبرة.. ووجهت شكرا خاصا للأجانب من أهالي الأموات.. وما كادت تنهي كلمتها حتى اهتزت المقبرة بالتصفيق الشديد... وأخذوا صورا تذكارية أمام القبور.. وتفرقوا لينتزع الموت مرة أخرى في نهاية مرفرفا حول عيني الحارس الأمين الذي أوصيته عزيزة قبل انصرافها بتفتيح عينيه لإحباط كل عمل تخريبي...

وراح سليمان يشرح لزوجته أن عزيزة الجنرال تحمل وراءها سرا ما.. والدليل أنها شر فكيف تصنع خيرا في النصارى؟< (1)، ليكمل الروائي الحديث عن مقبرة النصارى من خلال ما ورد في "الخاشية 78": >قيل أن وفدا كبيرا من الأقدام السوداء ومن اليهود قد زار المدينة وحضر بعض الاحتفالات جمعية عزيزة الجنرال، كما زار المقبرة وشارك في إعادة كتابة بعض الأسماء على القبور، ورفعت عزيزة رغبتهم إلى السيد الوالي في العودة للمساهمة في وطنهم الذي ولد واقية وحرّموا منه عقودا من الزمن< (2).

أصبحت "المقبرة" فضاء تقابلا بين الماضي والحاضر احتضن تطورات هائلة بين زمن الثورة التحريرية وزمن ما بعد الاستقلال من خلال مساهمة شخصية "عزيزة الجنرال" في إعادة الأقدام السوداء إلى الجزائر، هذا الاهتمام >وضع المكان بين الماضي والحاضر وهو الذي يحفزها على

¹ - المصدر السابق، ص: 218 - 219.

² - المصدر نفسه، ص: 219 - 220.

المقارنة وإبراز مدى إثبات المكان أو تحوله مع التأكيد على أن كل شيء جميل في الماضي على المستوى المكان تم تخريبه في الحاضر⁽¹⁾.

فالرواي عند إحالته إلى وضع المكان في الزمن الماضي والزمن الحاضر. يعتمد اظهار الوضع الطبقي للمكان، الذي كان في عهد الاستعمار يحتضن أجساد الطبقة البرجوازية الفرنسية، وفق هندسة حضارية متميزة ليصير بعد الاستقلال أرض خراب، ترتادها طبقة المهمشين والمقصيين من الطبقة الفقيرة، >> هكذا تبرز الرواية كيف أفسد رماد الحاضر ماء الماضي المتمثل في العديد من الأماكن الأثرية برجاله ونسائه الذين تواطؤوا على إفساد كل جميل فيه، والإفراط في إهماله أو تخريبه وتشويهه⁽²⁾، لنجد ضمن ما سبق أن فضاء "المقبرة" أدى معناه الدلالي.

في حين نجد المقابر في روايتي "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" و "الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال- تأخذ بعدا واتجاها آخر لترتدي ثوبا أرقى من الأول، ومن المشاهد الوصفية التي تدل على ذلك نذكر:

>> - لا يمكن أن ندفنها إلا في مقبرة الشهداء التي تبرع بها العربي المستأش.

- أنا وأختها المسؤولان عنها سندفنها في الجبانة القديمة.

رجح رأي دفن العارم بنت بو لقباقب في المقبرة القديمة تحاشيا كل تصادم ولكن جنازتها كانت مهيبة أيضا، ظل عيوبه يفتخر بها، حامدا الله على السلامة⁽³⁾.

>> - أول الفجر سنزور العارم، أريد أن يكون للطريق محروسا⁽⁴⁾.

¹ - بو شعيب السائري: بلاغة التقابل في رواية الرماد الذي غسل الماء، ضمن كتاب سلطات النص، ص: 112.

² - المرجع نفسه، ص: 114.

³ - عز الدين جلاوي: الحب ليلا، ص: 302.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 311.

>> في المقبرة كان حشد كبير، استغله سي الهادي ليلقي خطبة نارية، ظلت كلمته الأخيرة تتردد في كل الأعماق أيما الإخوان لقد تبين الآن الخيط الأبيض من الخيط الأسود، فرنسا ماضية في طغيانها وظلمها، ونحن سنمضي على درب الاستشهاد والتضحية، فإما نصر وإما استشهاد<<(1).

توحي المقاطع السابقة الذكر بقديسية الفضاء المقبري، وعادات المجتمع الجزائري في زيارة موتاهم، أما المعنى الجديد الذي اكتسبته المقبرة زمن الثورة أنه أصبح فضاء خطبي للإعلان عن مجابهة العدو، وهذا يدل على أن الثوار كانوا محاصرين من طرف الاستعمار، فلم يجدوا سبيلا التي لا يمكن أن يتفطن لها العدو "فرنسا" لتظل "المقبرة" مكان مقدس لا يقبل التدنيس في رواية "حوبة" وهذا ما تدل عليه هذه المقاطع:

>> حين ذهبوا لدفنها من الغد كانت مكفنة بعناية... الكل كان يقول: حكم الله، كلنا نموت، إنا لله وإنا إليه راجعون...<<(2)

>> راح يهدد القبر بيديه، فتنقل إلى أعماقه إلى أعماقه سكينه وطمانينة طالما نعم بها. أحس بالراحة تتسلل إلى كل جسده<<(3).

>> كانت الحسا تتطاير من تحت قدميه.. وصل المقبرة لاهثا.. تراءى له قبرها من بعيد، وقد تجلج بالسناء والضياء، جلس إليه بخشوع، أطلق سراح عصاه. عن يساره وضع عمامته الصفراء الخفيفة، مد أصابعه المرتجفة، قبض من تراب قبرها.. تضعه.. امتد على القبر يحتضنه..<<(4).

>> دخل الثلاثة المقبرة، وراح الزيتوني يشقها مرددا: السلام عليكم أهل قوم مؤمنين أنتم السابقون ونحن اللاحقون، وراح سالم والبغدادي يرددان معه بصوت خافت، وقد زادت حيرتهما توقف

¹ - المصدر السابق، ص: 315.

² - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 58.

³ - المصدر نفسه، ص: 107 - 108.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 112.

الزيتوني عند قبر أبيه، جثا على ركبتيه، سحب البغدادي إلى الأرض بجواره فجثا سالم أيضا، نزع عمامته، وقال:

- السلام عليك أبت، السلام عليك سيدي، وسيد أولاد سيدي علي، جئت لأزف إليك البشري، طالما انتظرتها وحملتها في عنقي أمانة، يا سيدي يا أبتني، لقد مات عباس الكلب، يا سيدي يا...⁽¹⁾.

ما زالت "المقبرة" كفضاء قدسي لها من الزيارة إحياء لأجداد الأجداد واستمرار على نهجهم في محاربة الاستعمار، لكن الذي لا يزال سلبيا هو ظاهرة الثأر. فبهذا نجد أن "القبر" لا يحمل دلالة الموت وقطع الصلة بالحياة إلى حياة أخرى، وإنما هو دلالة على الاستمرار والتواصل عبر الزمن في الحفاظ على هوية الفرد الأصيلة والدليل على ذلك أن الإنسان عند وفاته يدفن في موطنه الأصلي وليس في الأرض التي يموت فيها.

3- الشوارع والأحياء والأزقة:

يمثل الشارع مكونا من المكونات الأساسية للمدينة، فهو ظلها ومرآتها، يسهم في تحديد مسار الشخصية وتعيين انتمائها الطبقي، فهو فضاء تتفتح عليه كل الأبواب، حيث يتحرك الناس في فضائه الواسع، ويواصلون ديمومتهم عبره، ويسجلون نجاحهم أو فشلهم من خلاله⁽²⁾. باعتباره ملاذا أو مأوى للشخصية التي تلجأ إليها كلما شعرت بالضيق، وقد يثير الشارع في الشخصية مكان شوق ماضية، أو حنين إلى زمن معين. أو يشكل مهربا وملاذا عند الشعور بالغربة والعزلة، لأنه فضاء مفتوح على الحياة، ليس كتلة جغرافية جامدة، وإنما يدخل في حميمية وألفة مع الشخصيات حيث >تلعب دورا فعالا في التحكم في حركة الشخصيات وتقلاتها<⁽³⁾.

¹ - المصدر السابق، ص: 290

² - أحمد زنيير: جماليات المكان في قصص إلياس خوري، ص: 46

³ - حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، ص: 83

هذا المكان العام الذي يتواجد فيه أناس ينتمون إلى فئات، طبقات، ومشارب أيديولوجية مختلفة، لكنهم وهم يتجولون في فضائه يختلفون في علاقاتهم به وإحساسهم باتساعه أو ضيقه، فهو فضاء >>عرض مصائر الشخصيات وعلاقاتها ولقاءاتها وتقلها كما ظلت طوبوغرافيته التي تحاول الإيهام بالواقع المرجعي محملة بالأبعاد والدلالات التي تجعله متحكما في مصائر الشخصيات<<⁽¹⁾، فرؤية العالم عند الافراد تنطلق من جملة مواقف يدركها أو يحسها أناس ينتمون إلى الفئة الاجتماعية نفسها، لكنهم يختلفون في وجهات النظر وزوايا الرؤية، مما يجعل المكان الواحد يأخذ أكثر من شكل.

والشوارع عند "حسن بحراوي" كما الأحياء >>أماكن انتقال ومرور نموذجية فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها<<⁽²⁾. هذه الحركية التي تربطه بباقي الرقع الجغرافية الأخرى، وتفتيتها لتعميق المشاهد الوصفية، التي تمكن القارئ من ملامسة المعاني الجوهرية، والكشف عن أسرار هذه الفضاءات المكانية.

ليسجل فضاء الشارع حضورا كبيرا ضمن روايات "عز الدين جلاوي" لامتداده ومجال الحركة فيه، واحتلال أحداثه حيزا كبيرا لانطلاقها من عمق الشارع أو الحي أو الزقاق الذي يعكس رؤية الواقع بتناقضاته وصراعاته المختلفة، وما تعيشه الشخصيات من هموم سياسية واجتماعية وثقافية ودينية.

فمن الاجتماعي شكل حضور الفضاء الشارعي عرسا لاحتضان الحضور. في قول السارد: >>ولم تكد الساعة تقترب من العاشرة حتى امتلأ الشارع بالضيوف... وكان العربي المستاش وأمقران والحاج محمد في استقبال الضيوف والترحيب بهم، لا يكف يوسف الروج عن مد بصره بعيدا عبر الشوارع وهو ينتظر من يأتيه من المدن المجاورة خاصة من العاصمة.... جمهور غفير كان ينتظر في الشارع لرؤية هؤلاء الزعماء الذين لم يكتفوا بتناول الطعام فحسب، بل تبادلوا

¹ - المرجع السابق، ص: 82

² - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص: 79

كلمات أشبه بالخطب، عرض بن خدة للوضع المفصلي الذي يمر به الوطن، ووجوب رص الصفوف لمواجهة التحديات القادمة ...

واشتغلت الأكف بالتصفيق، وارتفعت الحناجر بالهتاف، وشكل الحاضرون مسيرة داخل الشارع مودعين الزعماء.

جلس يوسف الروح على كرسي في الشارع منتشيا بما حقق اليوم، لا عرس إلا لقاء زعماء الأمة⁽¹⁾.

إن خروج الشخصية إلى الشارع لابد منه، فهو ممر من و إلى البيت، المقهى، المشفى، العمل، الملهى وجميع الأماكن التي ترتادها الشخصيات في حركتها المستمرة وعلاقتها بالآخرين، مما يجعله مكانا تواصليا انتقاليا حركيا، وعليه فإن تواجد الشخصية في شارع دون آخر يحمل أكثر من دلالة، كما أن تعلقها بهذا المكان بالذات يكون له أثره في عالمها الواقعي والنفسي، وابتداء من اللحظة التي تنطلق فيها الشخصية عبر ممرات الشارع فإنه يتحول عبر علاقتها به إلى مكان ذي دلالة خاصة، فالقارئ يربط بين اختيارها للمكان وعوالمها الاجتماعية والثقافية والنفسية التي تكشف وتكتف رؤاها الخاصة، لأن علاقة الشخصية بالمكان تتعدى مجرد المرور به إلى الانجذاب والأثر الذي يتركه في الشخصيات التي حضرت ما ألقى فيه، لأن المبدع يخطط ويختار مسبقا المكان الملائم للفكرة المقصودة. لأن ذلك الفضاء يمتلك مفعولا كبيرا في تصوير الحدث الدرامي وتعميقه بكل حمولاته الدلالية.

فمن الفضاء الاجتماعي ننتقل إلى السياسي باعتبار الشارع أهم مكان للقمع واضطهاد لأن فيه أكبر التجمعات البشرية، يقول السارد: >امتألت الشوارع بالمعمرين مدججين بالأسلحة مدعومين بقوات الشرطة، لا أحد يدري لما حاصروا نادي الشباب وأغلقوا كل المنافذ المؤدية إليه، طريق

¹ عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 32-34-35-36-37.

الشارع العام، وطريق الحديقة، وحول الكنيسة البروتستانتية، راح بعضهم يخرج من كان في المقهى، يضغطونهم إلى بعضهم البعض، فلا ترى إلا أعينهم الخائفة.⁽¹⁾

هذا القمع الممتد في الشوارع والطرق باعتبارها فضاء تكثر فيه الزحمة أصبح رمزا للقلق والحيرة، فتحول من مكان يتسع ويمتد لكل البشر يرمز للحياة إلى مكان ضيق موحش، غريب يرمز للموت ^{>>}وارتفعت في الشارع جلبة بدأت فجأة قوية كأنما نزلت من السماء، وامتأ المكان برجال الدرك الفرنسيين وهم ينزلون تباعا من سياراتهم مشهرين رشاشاتهم المجنونة، وكلهم استعداد لإطلاق النار ...

قال بلخير وهو يواجه أباه ويوسف الروح:

- أقترح أن ننتقم منهم، نفرد بهم في أي شارع ونرجمهم كالشياطين ^{<<} (2)

من هذا المنطلق تصبح التغيرات الحاصلة على مستوى المكان تغيرات مرتبطة بالحالة النفسية، وإلا كيف نفسر خروج الإنسان إلى الشارع والسير فيه دون هدف إن لم يكن دافعا نفسيا لإثبات الوجود والتواجد وفي ذات السياق، يقول السارد: ^{>>}بعد المغرب كان المتوافدون أكثر حتى امتأ بهم الشارع، تحلق الناس حول فرحات عباس وحسان بلخير، وتحولت المناسبة إلى نقاش سياسي كبير شارك فيه يوسف الروح بحماسة، معلنا وفاءه التام للزعيم مصالي الحاج، مفاخرا بمطالب حركة انتصار الحريات، وعلى رأسها وجوب طرد كل القوات الفرنسية من جميع الأراضي الجزائرية... ^{<<} (3)

^{>>}وهو ينعرج داخلا الشارع الكبير، لمح حورية تخرج من باب الحديقة دوامها مساء بالمشفى، كان يمكن لو لم يتم اقصاؤها أن تكون طبيعية ... لكن تحمل طموحا خلاقا، وإصرار كبيرا لتحقيق

¹ - المصدر السابق، ص: 436

² - عز الدين جلاوي: الحب ليلا، ص: 65-67

³ - المصدر نفسه، ص: 71

هدفها الأسمى في أن تكون طيبة، تؤلمها مآسي الناس، ما تفتش بينهم من أمراض وجهل وتخلف، المعركة أكبر من أن تحصر في البندقية»⁽¹⁾

تتبع هذه الأوصاف حدود المكان لترسم للقارئ الوضع المأساوي الذي حل بالجزائريين في ظل الاحتلال الفرنسي، فقد امتد إليهم القمع حتى إلى الشوارع والطرق، وقد مس جميع المجالات حتى الجانب التعليمي في إقصاء من هم أحق بالمستوى التعليمي حتى لا تكون لهم يد في الثورة بغية أن يبقى الشعب أُمي جاهل.

وتبقى ذات الدلالة لفضاء الشارع في روايات "عز الدين جلاوي"، ففي رواية "العشق المقدس" احتل كذلك الشارع حيزا كبيرا، فهو مكان للصدام، للمآزق، للظلم واستلاب الحرية، فأصبحت الشخصيات تعيش خوفا ورعبا ولا تحس أبدا بالأمن فيه، يقول السارد: >لم يكن همنا إلا أن نصل بيتنا، قطعنا الشارع الطويل، ثم انعطفنا في زقاق، وسريعا دخلنا البيت من الباب الخلفي، واندفعنا إلى الطابق الأعلى المطل على الشارع العريض، كان الضوء باهتا وهو يتسلل من بين الستائر وأضلع النوافذ، أضاءت هبة المصابيح، تخلصنا من جلابينا السوداء، وانبطحنا بعشوائية على السرير الكبير، كنا في حاجة إلى نوم يذهب عنا ما لحقنا من خوف و تعب ...

واضطرت قبيل المغرب أن أتسلل إلى الشارع المقابل، قصدت مباشرة بقالة كبيرة ترقص داخلها أضواء مختلفة الألوان، انتقيت بعض ما يلزمننا، وعدت عجلا حتى لا أثير انتباه الناس إلي»⁽²⁾

يبقى فضاء "الشارع" للملاحقة والمتابعة والمراقبة الأمنية >فالسطة تريد أن تراقب الفضاء بأسره وأن تحفظه منفصلا أو متصلا، متشدرا أو متجانسا مهما كانت الصعوبات والتحديات المطروحة <<⁽³⁾

¹ - المصدر السابق، ص: 138

² - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 42

³ - حسن نجمي: شعيرة الفضاء - المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1،

وفي مقطع وصفي آخر مدجج خوفا ورعبا من الملاحقة التي قد يكتشفها فيها، تقول الشخصية:
>> ولجنا الشوارع المكتظة حركة و ضجيجا، كنا نحس بعيون الشرطة تبحث عنا في كل مكان،
وكانت أحاديث الناس تتناقل قصتنا بغرابة، خاصة وقد وضع الخليفة جائزة مغرية لمن يعثر على
الjasوسين الفارين << (1)

يعبر السارد عن قصة ضياع تمثلها صورة الإيمان بالقضاء والقدر في الحياة، هذا الوضع
الاجتماعي والسياسي المتأزم حتم على الشخصيات وضعاً معيناً كلما أحست أنها خرجت منه
دخلت في متاهة ودوامة أخرى، وبهذا يحمل الشارع معنى الغربة والتشظي الذين يشعر بهما
الإنسان في رحلة تأمل ضبابية انعكست على الشارع وهو يحمل آلام الذات.

ولأن السارد أراد تشخيص الواقع، وتصوير الظلم المرسوم فيه بعيداً عن عدالة اجتماعية، يقول:
>> خرجنا من الساحة العامة، اخترقنا الشارع الأيمن الذي بدا ينحدر أكثر من اللازم، حتى ليخاله
الرائي واديا تحت شريانه في الصخور عبر عشرات القرون، كانت رغبتنا في زيارة أكبر أحياء
المدينة وأعرقها، حيث يسيطر إباضيو نفوسة، وهو رغم امتدادهم كثيف السكان تلتصق بناياته
حتى لتغدو بعض شوارعه أشبه بأذرع أخطبوط، تتغشاها ظلمة ورطوبة، وتمر على حدائقها الملتفة
مياه تترقرق في سواق متداخلة ... << (2)

والملاحظ أن الشخصية تسعى إلى إقامة علاقات بالمكان الذي تعيش فيه حيث "الوصف
يستطيع أن يقدم لنا معطيات وتحديدات تفيد على المدى الإقليمي الذي يتشكل فيه الفضاء". (3)
لذلك يعمد الروائي إلى أن >> يستهل عمله بسمات مكانية دقيقة واضحة الأنساب إلى مواقع معينة
معروفة مع الإكثار من التفاصيل وتدقيق الملامح المميزة ... << (4)

¹ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 42-43

² - المصدر نفسه، ص: 59-60

³ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص: 44

⁴ - الصادق قسوسة: طرائق تحليل القصة، ص: 57

وفي ذات الوقت يحيلنا على البعد الاجتماعي، السياسي والنفسي في تعبيره عن الواقع، وبهذا تتحول الطبيعة من وجودها الحقيقي إلى رمز يقوم بوظيفة وموقف.

أما في رواية "راس المحنة" فكان الحضور لفضاء الشارع المستمد من عشية القتل والدمار، فترة التسعينيات التي عايشتها الجزائر ولا زالت تجفي ثمار هذا الانقلاب، يقول السارد: >>وقفت عند الباب الذي كان يئن خلفي جاهدا في العودة إلى مكانه.. كان الشارع جثة مقبورة.. الجو الخريفي يعبث بالعبث في الشارع.. لم يرقني المنظر.. أشعلت لفافة البرزيلي... << (1)

>>ولكني ما فتئت أن دخلت إلى البيت بعد أن ألقيت آخر نظرة على الشارع الأسود الطويل الفاجر فاها كدينا غول ميت.. ثم عدت أدراجي إلى البيت << (2)

>>انعطف منحدرًا في زقاق مترب تشكلت فيه برك للحما بفعل تفجر قنوات المياه والفضلات.. اتباع قارورة غاز وقفل يدحرجها وسط الأوحال نحو بيته .. رأيته من بعيد .. أسرعت إليه فحملتها معه.. كالرشاش أطلق علي وبلا من سباب.

- يا منير هذه دولتكم.. دولة الذل والطحين.. نحن أكبر دولة لإنتاج الغاز عالميا.. وغازنا يصل إلى أعالي أعدائنا بأوروبا بثمن بخس.. ونحن مازلنا في القرن العشرين نشترى قارورة الغاز من السوق السوداء وبتوسط المعارف.. ؟ << (3)

من خلال هذه المقاطع التي نحاول من خلالها إبراز سمات فضائي شارعي لـ "حارة الحفرة" الذي يمثل العفن، التخلف والقدارة، فهي تفتقد لأدنى شروط الحياة المتوسطة، كما تنعدم فيها النظافة والصحة، فهي مرآة عاكسة لساكنيها >>تتشكل عين الرماد من الأحياء الفقيرة المتراسة التي يصعب عليك في كثير من الأحيان الفصل بينها، تبدأ في أسفل المدينة عند اتساع الوادي أكوخا قزديرية، ثم ترتقي باتجاه الأعلى حيث الجبل والغابة، وحيث المدينة الفرنسية القديمة،

¹ - عز الدين جلاوجي: راس المحنة، ص: 136

² - المصدر نفسه، ص: 58.

³ - المصدر نفسه، ص: 140.

وحيث تركز المؤسسات العمومية وبيوت عليّة الناس.. وأكبر أحيائها الفقيرة الحي العتيق حيث يسكن سمير المريني وعمار كرموسة، وشيبوب ودعاس كامصي، وعلي الخضار، وغيرهم ويمتاز هذا الحي بضيق أزقته حتى ليتراءى بيتا واحدا كبيرا .. تمثل أسلاك الكهرباء والهاتف شبكة عنكبوت محكمة النسيج وتتدفق مياهه القذرة طول العام، ورغم أن مسكن سمير يقع في طرفه إلا أن الشمس يصعب عليها الوصول إليه.⁽¹⁾

هذه سمات شوارع وأحياء "عين الرماد"، سكان لا يحسون بالأمان ولا بكينونة المكان لغياب أدنى مرافق الحياة الضرورية، هذا القطع الوصفي المبني على السخرية (نقد الواقع) لما يطبع هندسة هذا المكان وعلى شخصياته التي اعتمد فيها الكاتب على اللغة العامية >>دولة الذل والطحين<< التي تضعنا في مستوى المكان وشخصياته (مراعاة طبقات القراء)، رغبة منه في إيصال ما كتبه إلى جميع الطبقات، وحتى تأخذ الكلمة حقها من الدلالة الأصلية التي وضعت لها.

فالحى الذي يسكنه: (عمار كرموسة، دعاس خمامصي، سمير المريني، شيبوب) فقير جدا ومتخلف، في مقابل صورة أخرى لحي آخر راق يتمتع بكل الشروط الضرورية للحياة بامتياز وتمثله الأحياء الفرنسية، من هنا تبرز المفارقات التالية: ضيق /اتساع ، غنى/فقر، عدالة/ظلم ، ارتفاع/ انخفاض، ظلمة/ نور، كلها ثنائيات ضدية صنعت دلالة المكان.

شكلت هذه الثنائيات حضورا لافتا تجلى في الزمن والمكان، فقد حضر الماضي إلى جانب الحاضر، وشكلا ثنائية غلب عليها التضاد والتنافر والصراع الذي لعبت الشخصيات فيه الدور البارز، فالشخصيات كثيرا ما تستحضر الماضي لتواجه به الحاضر، ومن ثمة ينشأ في وعيها شعور قوي بزم الحاضر والحنين إلى الماضي. أما فيما يخص التقابل المكاني، فقد جسدت الروايات الثلاث واقعا يسوده الصراع والتضاد بين الأمكنة، كما لوحظ في الصراع بين القرية وواقع المدينة، وبين الأحياء الغنية والأحياء الفقيرة، وأيضا بين ماض المكان وحاضره.

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 128-129

4- المستشفى:

حظي فضاء المستشفى بمساحة واسعة ضمن روايات "عز الدين جلاوي" باعتباره مكانا علاجيا يستقر به المريض، ويكون لازما عليهم احترام قوانينه، وكذلك بالنسبة للزوار القادمين لزيارة المريض والاطمئنان عليه مكان مفتوح أمام الناس للتداوي والعلاج. يقول السارد في وصف المشفى: >>بعد أيام أصبحت عاملا بالمشفى بفضل الربيع والسعيد.. لما شكرتهما على المجهود الذي بذلاه غضبا... وأقنعت نفسي بالأمر الواقع لأبأس يا صالح.. عامل بالمشفى.. حارس في المشفى.. وهو رمز صحة هذا الشعب.. وصحة هذا الشعب هي صحة هذا الوطن الغالي.. وهذا معناه أنني ما خنت وما بدلت... خمسة أشهر أجيئ في الصباح قبل الوقت بنصف ساعة.. أساعد في التنظيف وسقي الأشجار.. وربما زيارة المرضى.. وأزيد العشية بنصف ساعة أخرى أقوم بنفس المهمة..

وصدمت .. بعدما كنت أنتظر الشكر والاعتراف واحترام الجميع تلقيت عكس ذلك تماما..<< (1)

يوضح المقطع مدى تفاني "صالح" في عمله إلى درجة تقديسه برضى من الله سبحانه وتعالى ومن نفسه أيضا التي كانت مقتنعة بكل شيء، هذا التجوال الداخلي في نفسية الشخصية أتى >>من خلال لغة سردية لها آليتها الخاصة تنشط وتتفاعل مع دينامية الحدث، وتختفي بالمكان(2)<<.

هكذا ينتصر الفساد والفشل وينتقم من النجاح ومن المخلصون لأوطانهم في دولة يغيب فيها ضمير حب الوطن، وتحقيق مصالحه قبل مصلحة الفرد.

وفي إطار استغلال أملاك الشعب ظلما وعدوانا، نجد المقطع التالي:

¹ - عز الدين جلاوي، راس المحنة، ص: 35

² - شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون - دراسة في الرواية المصرية - مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1، الإسكندرية،

>> في الباب يلتف حوله العمال المخلصون كالكلاب المدربة.. يرقصون بلا إيقاع.. يملؤون له السيارة بخيرات المشفى.. لحوم.. حبوب.. خضر.. مشروبات.. عند الحادية عشرة يخرج ولا يعود حتى الغد.. أما المرضى المساكين فلا يعطى لهم إلا العدس بالماء ..

لم أستطع أن أسكت... ما سكتنا على الذين كانوا يصوبونا في صدورهم الرصاص والمدافع فكيف نسكت اليوم على هؤلاء الفئران؟ كيف نتركهم يدمرون البلاد ويمتصون دمها؟ لما جاهدنا إذا أو كنا نلعب ..؟ أتذهب تضحيات الملايين من الرجال في مهب الريح << (1). تجسد من خلال ما سبق دور المسؤولين الذين يأبون كلمة الحق، وكل كلمة تؤدي بصاحبها إلى الفصل من العمل أو إلى القتل، هذا ما حدث مع "صالح" الذي دفع ثمن كلمة الحق بفصله عن العمل، ليصبح هذا المجاهد وابن الشهيد في بطالة تجرع من خلالها فقرا ومرضا وصل بزوجته إلى الموت.

>> اقتربت من المشفى.. توقفت فجأة وقد هزتني الحيرة.. هذا ليس مشفانا على الإطلاق.. تراجعت إلى الخلف.. عدت أتأمل ما الذي جرى؟ لست مجنونا بالتأكيد لقد تغير المدخل كلية.. لافتات.. أعلام.. ألوان.. طلاء.. كل شيء مزين .. الأشجار .. الأرصفة.. الطرقات.. أشجار صغيرة خضراء.. ورد أحمر متفتح..

فركت عيني.. أنا في حلم.. أو جننت.. ما الذي وقع؟ تركت المكان صحراء قاحلة.. في يومين أصبح جثة .. الطريق معبد.. الشجر أخضر.. الورد متفتح.. الأعلام.. المصابيح الملونة.. مشيت بسرعة إلى البوابة يا للدهشة! حتى هي مطلية مزينة.. الأضواء من كل لون سبحان الله! لعني في حلم دون أن أدري.. رفعت رأسي للسماء وجدت لافتة كبيرة مكتوب عليها:

أهلا وسهلا بالسيد وزير الصحة

بالقرب منها أخرى مكتوب عليها:

الصحة في خدمة الشعب.

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 37-38

واختلط في ذهني الضحك والنواح.. رغبت في الضحك.. أضحك حتى الجنون.. حتى الموت.. وأردت أن أبكي.. أبكي حتى الجنون.. حتى الموت.. كرهت النفاق يا مدينة النفاق.. كرهت النفاق.. عدوت.. دخلت المشفى.. جاءني أحد رجال المدير.. وأخبرني وقد علت وجهه صفرة النفاق أن نائب سيده المدير في انتظاري.

ولجت المشفى يا لطيف! كل شيء يلمع... قام من مكانه مرحبا.. عجبت.. اقترب مني.. ضمني إلى صدره.. سلم علي.. أفقت من دهشتي.. قلت في سري متمتما.. رائحة الثعلب.. قال لي:

- أقعد أقعد يا سي صالح.. أنت مجاهد كبير.. أنت رمز هذا الوطن وهذا الشعب.. وخيرك لن ينسى.. وفضلك فوق رؤوسنا جميعا..

جلس وأنا أنظر إليه بدهشة.. وازدادت دهشتي... << (1)

اتخذ "المستشفى" كفضاء مفتوح دلالة غير الدلالة الموكلة له ليحيل على الغموض، الخوف من المستقبل، مكان معزول، ضيق، غير نظيف، يحوي جثثا وأجسادا يقترب من الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية في كونها تعبيراً عن الذاتي والرؤية الداخلية وتتجاوزها إلى الغموض الذي يحيل إليه الواقع المتسم بالنفاق حيث >> "الانغلاق في مكان واحد دون التمكن من الحركة... يعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي << (2)

فشعور التوتر والغربة وعدم التأقلم مع هذا الوضع المتعفن الفاسد انعكس على الشخصية ما جعل الناس يصفونه بالمجنون يقول "صالح": >> "تذكرت الإشاعة التي دارت في المشفى.. قناطر من الأدوية لم تعد صالحة والمدير وجماعته في حرج من زيارة الوزير.. فعلتها يا ولد الكلب.. رجعت كالرصاصة للمشفى وأنا أكاد أحترق قلقا.. وجدت الجماعة في حفل بهيج مع السيد

¹ - المصدر السابق، ص: 51-52

² - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 103

الوزير.. المدير.. جماعته.. كبار المدينة يجتمعون على الفريسة.. يجتمعون على لحس الأصابع.. منعني الحراس من الدخول صرخت: خونة خونة اكتشفتكم اكتشفت جريمتكم حرقتم أدوية المرضى في الوادي وهم محتاجون قرصا.. أحرقت أعمارهم ودمائهم وأرواحهم.. سحبني الحراس بعيدا وقالوا للوزير هذا مجنون مرة بعد مرة يصاب بنوبة عصبية وفصلوني عن العمل.. طرقت كل الأبواب.. اشتكيت للمسؤولين.. كتبت للجهات الرسمية وغير الرسمية.. كلهم اتفقوا على أنني مجنون ولا أصلح للخدمة.. خر ذلك في نفسي.. كنت صالح الرصاصة يوم كان الرجال رجالا.. فلما تحررت البلاد أسموني صالح المغبون.. وفي آخر عمري صرت صالح المجنون.

والحل؟ الهروب الهروب.. كل شيء يصرخ في أذني.. أهرب يا صالح.. هؤلاء فسدوا وأفسدوا وفسدت عليهم.. اهرب يا صالح.. اهرب..

وأين تهرب؟ الدنيا ضيقة.. الأرض ضيقة.. السماء ضيقة.. أين تهرب يا صالح؟¹

ومثل هذا الوصف الذي يستعرض التفاصيل: نجده حدد بنية المكان بما يخدم تأويل الدلالات والعلاقات البنيوية التي تخترق ذلك الفضاء بأشكاله المتنوعة، والذي يعد عنصرا مهما في العمل الفني، بحيث ينقل صورة الواقع للقارئ عبر الغوص في ماضي الروائي من جهة، وتتبع خطواته من جهة أخرى، بمعنى أن المكان ينعكس على الشخصيات في علاقتها، كما تؤثر على صورة المكان الذي يخرج كرد فعل من الداخل إلى الخارج، مما يوجه متابعة المكان من طرف القارئ في علاقته بمجريات الأحداث، وارتباطه بالحالة النفسية للشخصيات، أي أن المكان لم يبق إطارا جغرافيا يحتوي الحدث فحسب، بل توسعت دلالاته إلى ما هو أعمق يتمثل: في عمق الأزمة التي تشهدها الجزائر، من خلال أموالها ومؤسساتها التي صارت عرضة للنهب والسرقة من قبل أشباه المسؤولين الذين لا يملكون ضمائر ولا إخلاص لأوطانهم، وهو في هذا ينتقد هذا الوضع ويشرح

¹ عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 53-54.

الخلل، ليكشف ألعيب هؤلاء من بوابة هذا المكان، ومن منظور الشخصية المحورية " صالح " التي أنهكها هذا الهم الوطني وأرهقها ما يعانيه من أزمات.

وفي ذات الإطار نجد رواية "الرماد الذي غسل الماء" ينحو فضاء المستشفى منحى العفن والفساد الذي انغمس ضمن الجو العام الذي يسم النص بقيادة "عزيزة الجنرال" التي بمالها اشترت كل الشخصيات، وجاء حضور المستشفى ضمن سياق الحكي بحكم الزيارة التي قام بها فواز من أجل العلاج، بعد ارتكابه جريمة القتل، لكنه ينقلب إلى فضاء لممارسة الطرق غير الشرعية من أجل إخفاء الجثة وتثبيت التهمة في "كريم السامعي"، هذا بمساعدة الطبيب، الذي تجرد من كل القيم الإنسانية بفضل إغراءات المال وصفقة الزواج التي عقدتها له "عزيزة مع فريدة" ابنتها، فشهد زورا من أجل فواز، من أجل المال والحب يبيع الإنسان كل القيم الفاضلة، يقول السارد: >>عادت عزيزة إلى مصحة الشفاء حيث تركت زوجها بانتظارها... كانت ثيابها مبللة، ودون مبالاة دخلت المصحة متجهة مباشرة إلى مكتب الطبيب الذي وجدته بانتظارها مع زوجها.. وهب يستقبلها وقد امتلأ دهشة:

- ما الذي وقع لك؟ كأنك عائدة من معركة.

ولم تشأ أن تعلق على كلامه بل راحت تستعجله:

- فواز متعب.. أصابه بلل شديد.. ويظهر أنه تناول كمية كبيرة من الخمر.

وهم سالم أن يعلق فرفعت فيه عينين مخيفتين، فتراجع إلى حمى الصمت فواصلت:

- أرجو أن تذهب معنا في سيارة الإسعاف لمعاينته وحمله إلى المصحة.. وهو بحاجة إلى الراحة والمتابعة.

وأسرع الطبيب يعد الأمر دون أن يعلق... ركب سالم بوطويل في سيارة الإسعاف... في حين ركب الطبيب مع عزيزة التي أخبرته في الطريق أن ابنها تخاصم مع صاحب ملهى الحمراء، وإذا

ما رفعت دعوى ضده سيكون ذلك تشويها لسمعة العائلة... وطلبت منه في الأخير أن يراعي ذلك فيشهد أن فواز قد دخل المصححة في حدود الرابعة مساء لتكون دليلا له على عدم ارتكابه الجرم⁽¹⁾

يكشف لنا هذا المشهد الوصفي عن حقيقة لا مفر منها مفادها الوضع السياسي، الاقتصادي، الاجتماعي، الثقافي، الديني بكل مقاييس منها معبر عن طاقات دلالية، وحمولات أيديولوجية فيصبح >>طرفا فاعلا في المشكلات السردية <<⁽²⁾.

تحول بنا الروائي "عز الدين جلاوي" بين أماكن مختلفة معبرة عن واقع عايشه في جوانب حياته وعلاقاته بالمكان والأحداث والشخصيات من جهة ثانية.

فنجده ينتقل بين هذه الأفضية ويشكلها حسب أفكاره وتصوراته وشكله الذي صممه بما يناسب عصره، ومن هنا تلقف المبدعون هذه الأفضية وجعلوا منها إطارا لأحداث رواياتهم، قصصهم ومتحرك شخصياتهم، فاتخذت بذلك خصوصيات مختلفة باختلاف تصورات الكاتب.

ولا تخلو رواياته من هذه الأفضية المفتوحة >>والحقيقة أن توظيف المكان في الإبداع القصصي، من الوسائل الفنية ذات الأعماق البعيدة، لما يحمله من ملامح ذاتية، وسمات جمالية وعواطف إنسانية، وتجارب تجعل العمل متكاملا فنيا⁽³⁾ وقد أصبح >>رمزا للحياة التي تمر وتلتقي بالإنسان <<⁽⁴⁾.

¹ - المصدر السابق، ص: 13

² - العلمي الدريوش: بلاغة تكثيف المكان في روايتي الجنازة وعين الفرس، مجلة بلاغات، مجموعة البحث والبلاغة والأدب بالقصر الكبير، المغرب، عدد 1، شتاء 2009، ص: 108.

³ - أحمد طالب: السرد القصصي وجماليات المكان، مجلة الموقف الأدبي، عدد 403، تشرين الثاني، 2004، ص: 132.

⁴ - حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر العربي المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص: 104.

ب - الفضاء المغلق:

يعيش الإنسان في المكان الذي يرتاح فيه، وفي ذات الوقت يحقق له استقلاليتته بعيدا عن كل الضغوطات الخارجية، ويسعى الروائي جاهدا إلى إظهاره بشكل مبرر لأن >المكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي، بل إن علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه << (1).

هذه الأماكن المغلقة تمثل فضاءات تعزل الشخصيات عن العالم الخارجي، فتفرض عليها أنماطا معينة في التفكير والنظرة إلى الأشياء، وهي أماكن محددة هندسيا ونفسيا، تمنح الشخصية زمنا معيناً للرجوع إلى الذات والانغماس في أحضانها (محاسبة الذات عن كل جميل وقبيح) لتحقيق بذلك الشعور بالهدوء والراحة النفسية، وتمنحها السكينة والاستقرار، حتى تشكل نفسها في ثوب نفسي جديد، يتيح لها الانعتاق والتحرر من أسر الواقع، كما أن صفة الانغلاق تمكن الشخصية من تحقيق رغباتها وطموحاتها بكل حرية، وبعيدا عن أي التزام أو رقيب.

مما يجعل اختيار الأمكنة بمقصديه هو اختيار قناعة وارتباط يحمل عمقا ودلالة، حيث يساهم في إبراز الأحداث كما أنه يعمل على تطويرها داخل النص الروائي من خلال حركة الأبطال ضمن مكان مغلق أو مفتوح. (2)

فالمكان في الرواية يساعد القارئ على كشف الشخصية الأكثر ضبابية وغموضا من أحاسيس وعواطف: بل هي مرآة عاكسة لآمالهم وآلامهم، فالصلة وطيدة جدا بين الشخصيات وأماكن إقامتهم، الذين يرفضون دوما التنازل عنها والرحيل منها لأن >طبيعة المكان في العالم الخارجي تتسم بالعزلة... وقد خلقت العزلة المكانية متتالية من القواقع المادية والمعنوية احتبس الإنسان

¹ عبد الرسول عداوي: المكان الشعري في قصة الخلق، النص القرآني، مجلة علامات خالدة، ع14، 2000، ص: 28

² ينظر كلثوم مدقن: دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، مجلة الأثر، دورية أكاديمية محكمة تصدر

عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة- الجزائر، ص: 273

داخلها، ورغم أن هذه القواقع شكلت عوائق تقف في وجه الإنسان في سعيه للاتصال بالعالم والآخرين إلا أنه استخدمها في نفس الوقت لحماية نفسه << (1).

فالإنسان لا يحتاج إلى رقعة جغرافية محددة هندسيا بل هو في حاجة إلى فضاء حميمي، يولج في ثناياه، باحثا في زواياه عن شيء خفي يجعله يحس بالأمر كلما اعتراه الخوف، شيء يجعله يشعر بالدفع كلما أحس ببرودة العالم الخارجي، هو بحث عن المكان الذي يشعر فيه بحريته واستقلاله، هو بحث عن الألفة، عن الأنا، وتأصيل الهوية، وهنا يتحول المكان إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها >> فالمكان هو الموطن الأصل الذي يوحي ويعبر عن الذات في شوقها له وهي مغتربة أو منفية، هو المكان الذي يبقى ثابتا، يذكرنا بالأهل والأحباب إن رحلوا أو راحوا، وبأحداث ووقائع مفرحة أو محزنة وبماض ولى ولن يعود، فقط الحاضر هو الذي يتلاقى مع هذا المكان الجامع لتركيبات الأحداث والشخصيات والزمن والماضي << (2).

فهناك فضاءات يسكنها الإنسان وأخرى يستخدمها في مآرب متنوعة، فنجد للمكان المغلق حضورا جليا في روايات "عز الدين جلاوي" من خلال تنقلات البطل تلك الأماكن التي لم يجعل منها مجرد تأطيرا للأحداث والشخصيات فحسب، بل جعلها رموزا ذات دلالات إيجابية ومرجعيات مختلفة دينية، سياسية، فكرية، اجتماعية ونفسية... وإن كان >> التغير المكاني يصاحبه دائما تغير دلالي، فتتنوع هذا الفضاء بين مكان عام، ومكان خاص سيجلب معه أسئلة وإشكالات جديدة تختص بكل قسم منها على حدة << (3). وهذا ما يخلق لدى المتلقي متعة ولذة، من خلال محاولة تفكيك شفرات هذا المكان وما يضمه من دلالات ومعاني تؤكد أهمية هذه الفضاءات المغلقة.

¹ - صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دراسات ثقافية عربية، دار الشرقيات للتوزيع والنشر، ط1، 1998، ص: 18.

² - نادية بوشفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، نيزي وزو، الجزائر، ط1، 1998، ص: 18.

³ - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 103.

1- البيت:

يمثل البيت في العمل الروائي الفضاء الذي يمنح الحماية والأمان، فهو كيانه الأول، >> وهو غالبا ما يكون مصدر الراحة والأمن والطمأنينة التي يسعى إليها كل شخص >> (1)، ولأنه يوحي بالخصوصية والاستقلالية فإنه (البيت) يشكل حسب "غاستون باشلار": >> ركننا في العالم... إنه كما قيل مرارا كوننا الأول >> (2). الذي يمثل مسار حياتنا ما بين الولادة والنضج، فسرعان ما يألف الحجرة التي يعيش فيها ثم البيت بعد حضن الوالدين، فعلى الرغم من صفة الانغلاق المرتبطة به إلا أنه >> يركز الوجود، داخل حدود تمنح الحماية >> (3) إضافة إلى أنها >> تشكل عالمنا وجوهر وجودنا إذا فيها نمارس أحلام يقظتنا، ونستشعر الهدوء والدفء الذي نستعيد من خلاله ذكرياتنا المواضي، ونخطط لمشاعرنا >> (4).

فإضافة إلى وظيفة الألفة والحميمية يحمل فضاء "البيت" بعدا جماليا ودلاليا من خلال الانفتاح اللانهائي من خلاله يحقق المبدع تجربته الإبداعية ورؤيته الفنية وتمتد هذه التجربة إلى الشخصية التي تعيش تجربة البيت في كل لحظة من لحظات حياتها.

ليشغل هذا الفضاء حيزا كبيرا ضمن روايات "عز الدين جلاوي" يعيش مختلف التحولات والتغيرات التي عرفت شخصياته السردية في زمكانيتها رغم أنه >> أولا وقبل كل شيء كيان هندسي >> (5)، يحيلنا الكاتب عبره على جدلية الداخل/الخارج، المنفتح/المنغلق، الحميمي/العدائي.. ودلاليا بما تحصيه هذه الثنائيات من أفكار ورؤى، ليتلون البيت بمشاعر وأفكار ساكنيه مما يجعله ينفتح أو ينغلق، يضيق أو يتسع، يتشكل حسب الحالة النفسية والظروف الاجتماعية، حيث أول

¹ - أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص: 118.

² - غاستون باشلار: جماليات المكان، ص: 36

³ - المرجع نفسه، ص: 09

⁴ - المرجع نفسه، ص: 60

⁵ - المرجع نفسه، ص: 68.

خصوصية في البيت تجعله يميل إلى الانفتاح هي وجود النوافذ فيه، والتي ترمز إلى الإنفتاح على الخارج، التواصل من الآخر، وامتداد الرؤية، كما يرى "رينيه ويليك": >> "أن بيت الإنسان امتداد لنفسه، إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان" << (1)، وبالتالي فإنه يختزل طاقة دلالية هائلة، وهذا ما يجعل >> "خصيصة المكان... تكمن في تكثيفه (بوصفه مجالا مزدوجا) للحظات دلالية بعينها تسري في جسد النص كله، وتمنحه ظلاله وإحياءاته" << (2).

لذلك فالفقارئ يحتاج إلى عملية تمشيط واسعة لكل مؤثرات البيوت، من أجل تفجير طاقة اللغة الوصفية، لنكشف مختلف القيم والأبعاد الأيديولوجية للبيت.

احتل فضاء "البيت" حضا وافرا ضمن رواية "الرماد الذي غسل الماء"، وهذا ما توحى به شخصية "خليفة" من خلال عالمها التي اختارته بالفطرة، عالما آخر، مختلف، أسطوري، يقول السارد: >> "مع خيوط الفجر الأولى وصل خليفة إلى المزرعة التي بينه وبينها عشق كبير يحس فرح التربة، ورقصات البذور، وهي تنتشي بين أنامله، وأغاريد الشتلات، والبراعم... وحدها الأرض تعيد إليه ألفه وحبه للحياة، معها يغسل من أدرانها وأحقاده... ومن هبوطه... معها يستوي على عرض الإنسان... أعطاه منذ كان صغيرا دقات قلبه، ودقات شرايينه... يردد دائما لا فرق بين الأرض والإنسان، هو الأرض الصغرى، وهي الإنسان الأكبر... وبمثل ما يسعد وهو عليها (...). يحس بالاختناق، وهو يغادرها إلى البيت، حيث عفن المدينة، ونفاقها" << (3).

إن حضور (هذا النص يعبر عن سطوة "الفطرة الأولى" مجسدة في هذه الأرض التي تشكل >> "لحظة البداية الكبرى التي تلغي كل ما يدل على الحضور الإنساني: وتضع الطبيعة أصلا لكل شيء، إنه زمن آخر تحقق حلقاته على شكل شلالات كبرى تتجاوز اللحظات المخصوصة، لتستوطن وضعيات تذكر بالبدايات الأولى لانبثاق الكون من العماء، أو العدم" << (4)، هذا العالم

¹ - رينيه ويليك، أوستين وارن: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص: 231

² - وليد منير: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص: 169

³ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 63

⁴ - سعيد بنكراد: السرد وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص: 169

يتصل >بزمّن أسطوري، يحيل على الأصل الأول، من خلال العودة إلى نبع تنتهي عنده كل الجداول... إنه مبدأ الامتداد الذي يستهوي النفس، ويستشير انفعالاتها رغبة في تحقيق تمام مطلق مع الوجود⁽¹⁾، وهذا ما يعبر عنه المقطع التالي لذات الشخصية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأرض لأنها أصل الإنسان وإليها يعود، يقول السارد: >ولم يرقه الأمر وخليفة يخرج من زمرة الفلاحين العاشقين الأرض، ويرمي به في زمرة الصعاليك الذين أغرقتهم المدينة بزخارفها.. وتأمل يدي خليفة وقد علاهما التراب فظهرتا أكثر غلظة وبيوسة، وهم أن يغمس يديه في التراب والطين والحشائش.. هم أن يمرغ جسمه كله في الوحل.. حلم أن يعود يوماً إلى البيت منهكا متشعبا بعشق الأرض فتلقاه أميرة البيت وقد امتلأت شوقا تغسل أطرافه، وتمد فراشه، وتلك مفاصله وعضلاته بأصابع الحب.. وعاد إلى نفسه فقال:

- كلنا فلاحون، وأرضنا إلى جوار أرضكم من عقود.

وجلس على الأرض... وافترش خليفة الأرض في فرح غامر.. كان يدغدغ وجه الأرض بعود يحمله في يده، ويبعيد على مسمعه ذكريات الجوار، وكل ما يعرفه عن الأسرة >.(2) تمحورت دلالات هذا المكان (الأرض) حول البحث عن قيم المثل، والفطرة في سياق محاولة استعادة "زمن الصفاء" الذي لوته "زمن الرماد"، فالسارد توغل في وصف مختلف مؤثثاته، بعين تلتقط أدق التفاصيل المتعلقة بهندسة المكان، حيث يبرز انفتاحه واتساعه، ما يجعل القارئ يشعر بذلك الانفتاح وبالتالي: الراحة النفسية والطمأنينة.

أما المكان الذي تؤطر له ذاكرة "عزيزة الجنرال"، فهو مكان مختلف تماماً عما سبقه، مكان مفقود، تحيل إليه فقط الذاكرة والحلم، وهو هاجس الشخصية في البحث عنه وإيجاده، يقول: >في

¹ - المرجع السابق، ص: 170

² - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 122

تلايف الذاكرة... تقلب صفحات الطفولة... ولا تجد عزيزة ملجأ إلا حضن والدتها الجريحة، تلجأ إليه، وتنام على إيقاع إجهاشها المتقطع << (1)

أما البحث عن الملجأ الآمن فيتمثل في صوت الطفلة "وردة"، في قوله: << هو المساء حزين... دخل الأب البيت... وهو يصطنع ابتسامة لابنته الصغيرة التي ارتفع عويلها، ففرت منه إلى أحضان أمها... وهالها صراخ أمها تستغيث، فدخلت حجر أمها كأرنب صغير لما طاردته، وباتت في عش أمها << (2)

إن المكان الرحمي يمثل العالم الأول للشخصيات والكون الأول له، إنه الزمن البدائي، الذي سيؤثت لكل الأزمنة اللاحقة ويسطع هذا التعطش الدائم، نحو العودة إلى ذات العالم نلمحه عند "عمار كرموسة"، إذ يقول السارد: << كانت تقضي نهارها تشتغل، وحين تعود، وقد ظمئ إلى دفء صدرها... تضغطه إليها تحضنه بكلتا يديها، ويحس بدفء أنفاسها تهدده.. ويحس بدموعها تتساب متصلصة كي لا توقظه... ويدس رأسه الصغير بين نهديها وينام... كان صدر أمه أرجوحة... سلة من ورد... سحابة ماطرة... خميلة في ربوة... بوراقا... جنة خلد << (3)

هذا المكان الذي يشير إلى عالم ملائكي مفقود يرمز لزمان مفقود، زمن تتبع فيه كل الأشياء من نبع الأمومة المقدس، كما يصبح بالمثل شهادة حية << بأن المكان ليس موجودا خارجنا أكثر مما هو موجود بداخلنا << (4)

وفي مقطع آخر نشير إلى بيت حميمي تعيش شخصياته نمط قيمي أفضل مما سبقه من المقطع << لا يبعد مسكن العمة كوثر عن مسكن أخيها عبد الله كثيرا، وهو مسكن الأسرة الكبير، حجرتان من القرميد يتوسطهما رواق طويل ينفث على حوش كبير، تغطي أرضيته طبقة إسمنتية

¹ - المصدر السابق، ص: 9.

² - المصدر نفسه، ص: 85.

³ - المصدر نفسه، ص: 31.

⁴ - زايد عبد الصمد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوبة، ط1، 2003، ص: 341

سوداء وتقوم في جوانبه أشجار كروم تمد عريشتها فتكاد تحجب الشمس، وفي وسطه تقوم شجرة تين عجوز ظلوا جميعا يحيطون بالرعاية والتقديس لأنها بركة الجد الأكبر، وفي ركن الحوش الأيمن تقوم سقيفة صغيرة هي مطبخ العائلة، وفي الركن الأيسر يقوم المرحاض والمغسل، وعلى السقوف عشرات الأعشاش للحمام والخطاف، ومذ مات الوالدان استحوذت كوثر على التركة دون أن يجروا عبد الله على مطالبتها بشيء، ولم يزد لخوفه الشديد على أخته العانس سوى أن حصن الأبواب والنوافذ بشبابيك الحديد، وقد حاول كثير من الضامنين اختراق ذلك إلى شهد كوثر دون جدوى << (1)

يبوح السارد بأسرار شخصياته والذي قد يكون أحدها مصرحا بقيم الأصالة التي يحملها هذا البيت وخاصة في بركته والتمثلة في "شجرة التين" وهي: رمز الأصل، جذور الإنسان، أجداده، ولأن البيت تحول إلى >> مكان دال على موقفها وعلى حالتها الشعورية وكذا وجهة نظرها، ويرمز إلى وعيها، ولا وعيها إلى إرادتها، ورغبتها وحلمها ورؤيتها إلى باقي الشخصيات والأشياء في الزمان والمكان << (2)، هذا الوصف المعبر >> يطلع القارئ على خاصية صاحبه ومزاجه وسلوكه << (3).

كما أن شخصية "بدرة السامعي" شخصية أصيلة تبحث عن رحمها الذي انبثقت منه وتربت فيه مزهرة، يعبر عن السارد في قوله: >> كلما تذكرت بدرة أمها ارتسمت أمامها سريعا تلك اللحظات الأخيرة، وقد أكملت لها تسريح شعرها، ثم قامت من مكانها لتنتهاوى فيه بسرعة، وما كاد الجميع يهرعون إليها، حتى صارت جثة هامدة << ومهما كان الأمر يظل البيت هو المأوى والمستقر بما يتصف به من حميمية، وقد يبدو البحث عنه بسماته المميزة، فالمكان في الرواية >> فضاء زمني

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 148

² - محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990، ص: 98

³ - جون بياركولد نستين: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحمن حزل، أفريقيا الشرق، دط، دت، ص: 34

معيش ومتغير، وجمالية المكان بهذا المعنى هي جمالية ذات بعد مأساوي ناتج عن صراع يحكم المكان في زمنيته¹، تفسرها علاقة المكان بالواقع النفسي للشخصية الروائية.

إن كثرة الانتكاسات التي أصابت "فاتح اليحياوي"، وهو يحاول إنقاذ ما تبقى من هذه المدينة ولاسيما عندما زج به في السجن ظلماً، وبموافقة كافة أهل المدينة قد حدا به صوب اعتزال الناس، حيث قضى "سنوات معتزلاً الناس يقضي وقته في القراءة، والتأمل، وسماع الموسيقى"². لذلك فقد أعد بيته ليكون بمثابة "صومعة يمارس فيها رهبة العلم، والفكر والثقافة، ويقرأ كل ما تصله يده من سقراط، وكنفيشيوس مروراً بالغزالي، وابن رشد، وابن الطفيل، ابن عربي، كانط وديكارت، وتشومسكي"³. إن مثل هذه القراءات تنشي بما يؤثث فكر الشخصية، من أفكار وأحلام، تتطلع صوب مكان مثالي، قيامه الأخلاق، والعدالة والحكمة.

يؤمن "فاتح اليحياوي" برؤية مثالية، لا تجد صداها عند أحد غيره، تطلبت أماكن تحتضنها، وتجعلها حكراً على أماكن بعينها، تجمع بينها سمة الانعزالية، عزلت صاحبها، وهو يدل عليه الاقتباس الآتي.

"وقف كريم أما غرفة فاتح اليحياوي المنعزلة في حوشهم الكبير، وقد غطى مدخلها أفياء شجرة تدلت كأذرع أخطبوط، بدأ الربيع، يبتسم على براعمها... والغرفة ضيقة يستعملها للنوم، واستقبال معارفه، يمتد في ركنها الأيسر سرير خشبي، ويتوسطها حذاء جدارها الأول طاولة صغيرة تحيط بها أرائك خشبية مطرزة، وعلى الجدران ساعة حائطية صامتة، ولوحات مختلفة رسمها جميعاً فاتح اليحياوي، وتمثل أكبرها مظهرين سرياليين لحى يرضع غزالة، وحى يطوف ويرنو إلى الشمس، وفي الجدار المقابل باب مشرع يفضي إلى غرفة واسعة تتراص فيها الكتب"⁴.

¹ - يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص: 111

² - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 18

³ - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، ط1، 1984، ص: 94

⁴ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 25

يعيش "فاتح اليحياوي" حالة اغتراب من >> حالة انفصال واستلاب، وهو إحساس الإنسان بأنه ليس في بيئته، وموطنه، أو مكانه<< (1) ما جعل الشخصية تخلق أماكن أخرى تستطيع عبرها إيجاد هويتها وكيونتها، وبذلك لم تقف الشخصية عند حدود الاعتزال، والاعتكاف في هذا المكان (الغرفة)، بل اختارت لنفسها الانتقال صوب مكان آخر أكثر عزلة - تجسمن خلاله عالمها المثالي الذي تبحث عنه، والذي تمثل في أحد الجبال وهذا ما يدل عليه المثال التالي: >> عند الصباح كان فاتح اليحياوي، يخرج إلى خلوته بجبل المدينة... والناس في كل مكان من المدينة كالخنافس يلتصقون بالجدران، والأرض... في عيونهم زيف... استوى فاتح اليحياوي على الصخرة في مكان مستو ثنى ساعديه... وراح يتأمل رؤوس الأشجار الخضراء، واستوت منحدره تغطي السطح الآخر كله متصلة بالسهول الفارغة العذراء... وفوقها تنتصب قبة السماء زرقاء صافية... هذا مكانك الطبيعي يا فاتح... يجب أن تفر من تلك الكتل البشرية المريضة، ومن مدنهم الموبوءة، ومن شعائريهم، وطقوسهم الزائفة... ما يهمك أنت إن صلحوا، أو فسدوا لا سبيل إلى إصلاحهم، وتقويمهم، فليعبدوا أصنامهم، وليعيشوا كالبهائم <<. (2)

إذ الاحتماء بالجبل يحمل أبعادا دلالية كثيرة منها: >>السمو والتعالي، والخلوة والنسك، وهو الثورة، والتمرد، والخروج على قوانين الدولة والتشكيك في قيم المجتمع <<. (3)

إن الوظيفة التي عني بها البيت ضمن رواية "الرماد التي غسل الماء" في تقديمه لمجموع الأوصاف المنتقاة، لم تعن بالوظيفة التزيينية، بقدر ما عني بالكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات التي أسهمت في تفسير مواقفها المختلفة تجاه المكان لتفتح الباب على مصرعيه أمام دلالات مفتوحة تظهر في شكل ثنائيات ضدية كالقمة (الجبل) الذي اعتلته الشخصية احتماء، وبين القاع الذي يضم أهل مدينة "عين الرماد" (فهم كالخنافس يلتصقون بالجدران) >>فالتحت هو القناعة والسلبية، والقبول، أما الفوق، فهو مصدر كل شيء، الأسرار،

¹ - مصطفى حسيبي: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص: 75

² - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء: ص: 80-81

³ - سعيد بنكراد: السرد وتجربة المعنى، ص: 171

الغموض، والإلهام، والتأمل، والسمو << (1)، >> فالفوق يجسد الحرية، والانطلاق الذي لا تحكمه القيود، والفرائض والممنوعات << (2).

2- الغرفة:

يتشكل الوعي في مسار حياة الإنسان بين الولادة والنضج على خلفية مشهدية ترتبط بالمكان، وأول مكان يألفه الطفل بعد حضنه والديه هو الغرفة الحجرية التي يعيش فيها، والتي تعتبر امتدادا للبيت باعتبارها جزء منه، نحمل ملامح معينة، وتكتسب طابعا هندسيا بناء وتأثيرا، وهي >> أضيق مكان يتحرك فيه البطل وتجسيد للعلاقة الحميمة التي تربط هذا الأخير بهذا الحيز المكاني (3)، ومن الخطأ مثلا النظر إلى الغرفة كجزء من البيت، ركام من الجدران والأثاث يمكن تحديده عن طريق الوصف الموضوعي بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة، لأن هذه الرؤية ستنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدلالة الكاملة فيه وتفرعه من كل محتوى. (3)

بل هي غرفة تحمي الشخص حتى من أقرب الناس إليه، بما يرتاح جسميا، أما معنويا فهي فضاء لكب كل أسرار ومحاسبة نفسه عن يومه. هي مكان خلوة يمارس فيها الإنسان كل طقوسه بحرية دون تكلف وتصنع: هذا الفضاء >> يسمح للنفس الإنسانية بأن تتعري قليلا لتجابه ذاتها بعيدا عن كل رقيب أو غريب << (4).

ليحتل هذا الفضاء حضوره ضمن نطاق واسع من الرواية ليحقق ملاذا >> تختلس فيه بعض الحركة... وتتحقق بعض الخلوة وأحيانا شيء من الألفة والحميمية << (5). نالت به الغرفة عناية كبيرة من طرف الروائي "عز الدين جلاوي" سواء من حيث البناء أو الوصف أو التأثير، مما يجعل منها مكانا مفتوحا على قراءات وتأويلات عديدة.

¹ - المرجع السابق، ص: 172

² - المرجع نفسه، ص: 172

³ - ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 43

⁴ - أحمد زنيير: جماليات المكان في قصص إلياس خوري، ص: 57

⁵ - محمد أقضاظ: الفضاء " رؤية سجيئة " في رواية " الساحة الشرفية "، مجلة علامات، عدد 15، ص: 76

يقول الروائي في مقطع مدجج بالوصف: >>وأشار بيده إلى مساعديه فأنزلوه عنوة، حيث تم حجزنا في بيت صغير، به كراس وطاولة بائسة، وفراش يستعمل لاستراحة رجالهم، وعلى الجدار ثبت لوح عليه آية قرآنية بخط مغربي، إلى جوارها خزانة حديدية أسندت بقطع من الآجر الأحمر أسرع أحدهم يرمي غطاء على جسد هبة وهو يستعيز بالله من الشيطان الرجيم، مرددا كاسيات عاريات.. كاسيات عاريات، لم تزد هبة على أن لملت نفسها تحت الغطاء الذي كان مشبعا بالغبار، ورائحة الرطوبة <<. (1)

اتخذ الروائي من الوصف المكاني أداة ووسيلة لنقل الفكرة، حيث >>الوصف أداة أساسية... بها يتم نقل الأعمال بنقل الأحوال وبها يضطلع بالبعد "المكاني" إلى جانب البعد "الزماني" الذي يؤديه السرد <<. (2) الذي ينقل إلينا انعكاسات زمن "تبهرت" متتبعا الحركة الداخلية والخارجية للشخصية، وانطلاقا من الداخلي/ الضمير تتحرك عدسة الرواية لتصوب التقاط صور تنقلها للقارئ ليعيش الحدث مع شخصياته وأفكارها منعكسة لفترة زمكانية محددة بذاتها.

>>ولم يطل بناء الأمر حتى سلمنا إلى حراس الأمير الذين فكوا وثاقنا واحتجزونا متباعدين في قاعة واسعة، تكاد تكون خالية من الأثاث الا من بضع كراس أسندت إلى الجدار، ومن طاولة خشبية كبيرة توسطتها، تناثرت عليها كؤوس وفناجين تبد مستعملة ومغبرة، ربما مضت عليها حيث هي أيام، وإلى جوارها تكومت كتب وأوراق، قلبتها سريعا، اكتشفت من بيتها رزمة أوراق نقدية، تصفحتها ثم دسستها في جيب، وعدت إلى مكاني صامتا تخرسني الدهشة، أقلب بصري في كل زاوية، أخشى أن نكون تحت المراقبة، وحاولت هبة أن تتغلب على خوفها، فتسألني عما يحيرها، لكن كلماتها كانت تضيع في لغط يصلنا من غرفة مجاورة.

تفقدنا أول الأمر أحد مساعدي الأمير، لم يكلمنا، واكتفى بتدقيق النظر فينا من خلف نظارته السمكية، ثم انسحب خارجا كأن الأمر لا يعنيه، ثم تفقدنا آخر بعد دقائق، لحق به تان، ودفعانا

¹ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 31

² - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص: 162

بقسوة إلى مكتب الأمير، كانت قاعة المكتب واسعة الأرجاء، مكتظة بأثاث فاخر، طاولات وكراس وأرائك جلدية، وثرثرات تزين السقف والجدران، وأجهزة متطورة ركبت هنا وهناك.

جلسنا صامتين على كرسيين ملتصقين بالجدار بعيدا عن تجمع الأمير وحاشيته، لقد كانوا جميعا يغرقون في تحليل حقيقة المركبات الشبحية ⁽¹⁾.

إن الوقفة الوصفية التي حرص الروائي عليها لتوضيح الرؤية للقارئ والتي توحى بخصوصية هذا الفضاء "الغرفة" ⁽²⁾ واحتضانه لنوع معين من العلاقات البشرية ⁽²⁾ التي لم تعكس الوجود الفعلي لها لأنها مأزومة بأيديولوجيات تمارس عليها نوعا من التهميش يحول دون تحقيق لأهدافها، ولكن السياقات الثقافية التي تدور بدائرتها، وفي الوقت ذاته يمارس الفعل النقيض دوره في الرفض والتكسير للمهمة الأساسية التي أوكلت لهذه القاعة، لتتحول على سجن حجز مراقب من طرف الأعوان يمنعون عنك كل شيء حتى الكلام والحركة، فأنت محاصر، ولا تدري أي الجهات محاصر منها، فالتعدد والاختلاف موجود، وعلى رأسه الإفتاء في القرآن الكريم، الكل يفسره حسب أيديولوجيته ومبتغاه وليس حسب تشريعه سبحانه وتعالى لنا.

وفي ذات السياق يقول السارد: ⁽³⁾ "وإن هي إلا لحظات حتى وجدنا أنفسنا في محجز، لم نمش إلا دقائق حتى دخلنا سردابا من بين أشجار ملتفة، سرنا في رواق طويل، تتغشاها الظلمة أحيانا، وتغازله أشعة شمس متسللة من بين أغصان متعانقة، في دهليزه سلمنا الخادم إلى حارس به بسطة في الجسم كانت أبرز في الرأس و اليدين، وعلى ملامحه خمول حتى خيل إلي أنه مدمن، أدخلنا غرفتين منفصلتين، دون أن ينبس ببنت شفة، وأغلق البابين الحديدين، وجلس بيننا كأنما يعد أنفاسنا، هو ليس أجله فحسب، بل لعله أبكم أيضا.

¹ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 34

² - عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994،

نقلت بصري في الغرفة الضيقة، دغدغت أنفي رائحة الرطوبة التي قضت على لون الجدران فصارت سوداء قاتمة، ملحقة بالضوء المتسلل من نافذة ضيقة هزيمة نكراء، غطى معظم الأرضية فراش من حلفاء، حاصرته، العفونة من كل أطرافه، قرب الوسادة خزانة خشبية صغيرة تتلوى تحت ثقل عشرات الكتب، في الزاوية اليسرى حوض صغير تعلوه حنفية، لعله يتخذ أيضا لقضاء الحاجة⁽¹⁾.

هذا المقطع الوصفي وصفا دقيقا لم يعطي القارئ نظرة عن الغرفة بقدر ما كان مرآة لضميرين معذبين مغتصبين، حيث >المرآة رمز بصري وسيكولوجي خاص يرتبط بالعلاقة بين الإنسان ونفسه، ويرتبط كذلك بالعلاقة بين الإنسان ونفسه، ويرتبط كذلك بالعلاقة بين الذات والآخر⁽²⁾>، لتبقى صورة الغرفة في الرواية الجزائرية المعاصرة داخلية نفسية تتبع حركات الفكرة. وهكذا >نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز<⁽³⁾ كما تقول "سيزا قاسم"، وبهذا أيضا يظل المكان إطار الحدث، ومرتبطا في دلالاته برؤية الكاتب الذي يكفيه بناء على حاجة الفكرة المعبر عنها.

ولأن الأفضية تتحد فاعليتها من خلال حركة الشخصيات فيها، نجدها في رواية "حوبة ورحلة المهدي المنتظر" يختلف مدلولها عما سبق فقد تحولت من فضاء سجناني إلى فضاء رومانسي، يقول السارد: >ردت العلجة ودخلا الغرفة، مربعة أو تكاد، في جدارها المقابل للباب طاق دائري لا يتجاوز قطره شبرا واحدا، يفتح صيفا ويحشى شتاء بخيش يمنع تسرب البرد، وقد إسود سعف السقف وأعواده، قال الزيتوني:

¹ - عز الدين جلاوجي : العشق المقدس، ص: 38-39

² - شاكر عبد الحميد: الحلم والرمز والأسطورة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة)، ص: 199

³ - سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 102

- هذه الحجرة شهدت لقاءنا الأول ليلة الزواج، أحمل لها حميمية كبيرة، يجب أن تبدئي بطلائها، وعليك أن تحكي للنسوة قصة حبنا >>. (1)

ينقل لنا السارد تفاصيل الغرفة بكل جزئياتها البسيطة، حيث تغوص عيناه في كل زاوية من زواياها، فكأننا أمام لوحة فنية لرسام، وهذا الذي منحها بعدا رومنسيا وطابعا شعريا، أما على مستوى الدلالة فكان رمزيا، يحمل خصوصية أو أصالة، وهو ما يدل عليه المقطع التالي: >> وحين يعود مساء يركن للصمت أيضا، يتسلل إلى غرفته، يتسلق سلم الأحلام ويرفرف كالفرشات والطيور، يختر في نفسه الظلم، يختر في نفسه أن يرى الآخرين يتألمون، يتمنى لو كان يملك قوى سحرية فيحيل شر الناس خيرا، وألم الناس سرورا، وظلم الناس عدلا ومحبة، لطالما سأل نفسه، من هم ومن فرنسا؟ وما علاقتها بهم؟ ولماذا هي هنا تقمعهم بالحديد والنار، وتدهم جيوشها قراهم فتفرض عليهم من تريد >>. (2)

ففضاء "الغرفة" منح راحة نفسية للشخصية لتجاوز نفسها في هدوء و تحاكي ما تتمناه في هذا الواقع المؤلم بعيدا عن أي شخص يمكن له أن يعكر صفو تفكيره، وما ذلك إلا صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء لأن >>الإحساس بالمكان لا يتم إلا بما يعمر هذا المكان من أشكال وأجسام، وينشئ فينا كل واحد منها إحساسا مميزا له، متصلا بنوعه، وهذا الاختلاف في نوعية الأحاسيس هو الذي يقوم عليه وعي الإنسان بالمكان >>. (3)

وفي مشهد آخر من رواية "راس المحنة" لم يقتصر الكاتب فيه على التصوير فحسب بل تعدى إلى توظيف الرمز والتضمين، إضافة إلى التكثيف الموحى بالغموض، يقول السارد: >>الحجرة خالية إلا من كرسي خشبي وضعه وسط الحجرة... يتكوم على نفسه في الركن الأيمن.. يجمع نفسه فيغدو كرة بهلوانية.. فجأة يقوم من مكانه.. ببطء يمشي خطوات.. يصل منتصف الحجرة..

¹ - عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 22

² - المصدر السابق: ص: 41

³ - عبد الصمد عبد الزائد: مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار البيضاء للكتاب، 1988، ص 254

يهم أن يقعد على الكرسي.. لكنه يتراجع ليوصل مشيه البطيء.. يتوقف فجأة.. يرفع ذراعيه إلى الأعلى.. يرتفع قميصه.. تبدو سرتة.. يفتح فاه عن الآخر فيصبح.. تهتز جنبات البيت من حوله.. تهتز جنبات الكون كله ⁽¹⁾.

من الواضح تماماً أن لفضاء "الغرفة" كيانا مميزا لدراسة ظاهرتية لقيم ألفة المكان من الداخل، يمدنا بصور متفرقة، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور، وفي الحالتين يمنح الخيال إضافات لقيم الواقع.⁽²⁾ وقد استعان الروائي بمؤثرات وعناصر حقيقية أرادها رموزا تشكل في مجموعها بعدا سياسيا واجتماعيا، لقوله: ^{> اسمي.. آه اسمي.. تبحثون عن اسمي؟؟ ماذا لو قلت لكم أنا اسمي كرسي.. نعم كرسي؟}

ينهض من مكانه متعثرا يكاد يسقط.. ينداح هنا وهناك.. يتماسك.. يلمس الكرسي.

- ها هو.. رأيتموه؟؟ نعم أنا كرسي.. أربع قوائم.. مقعد.. متكأ.. فقط.. لوحتان عريضتان.. وأربع لوحات طوال.. ⁽³⁾.

الرمز ضمن المقطعين يكمن في النوبات الهيستيرية التي أصابت شخصية "صالح" جراء وفاءه وإخلاصه لوطن لا يؤمن بهذه القيم، فاتهمه أنه مجنون، وحدث ما لم يكن في الحساب، ليتضح أن هناك فئة قائمة متسلطة تعيش رفاية تتمثل في (فوق)، أما (تحت) ويمثلهم الرعية التي تعيش القهر، الظلم، الفقر، لنجد أنفسنا أمام ثنائية (الفقر، الغنى) (فوق، تحت)...

في رواية "الرماد الذي غسل الماء" يبرز المكان في صورته الطبيعية، مكان للراحة والطمأنينة وممارسة المواهب بحرية ^{> تسلل كريم إلى البيت يقصد حجرة منزوية صغيرة في نهاية الدهليز بها خزانة قديمة، عليها حقيبة حمراء، و مجموعة من علب بذور، وبعض قطع غيار، وآلات فلاحية صغيرة تهالكت في غير نظام على الأرض بالقرب من ثلاثة أكياس من خيش ممثلة ومربوطة..}

¹ - عز الدين جلاوجي: راس المحنة، ص: 61

² - ينظر: غاستون باشلار،جماليات المكان، ص: 35

³ - عز الدين جلاوجي: راس المحنة، ص: 62

مد كريم يده وأشعل المصباح الصغير الذي لم يقو على تبديد ظلام حجرة صغيرة من دون نافذة.. ومسح كل ما قابله بنظرة عجل، ثم استدار شمالا، ومد يده إلى وسطها فحمل صندوقا بلاستيكيًا.. وضعه على الأرض عمل مهل، وجذب كيسا قعد عليه وراح يفتح الصندوق بهدوء كأنما يفتحه جثة عزيز لديه.. ومد يده إلى جوفه فأخرج كيسا قماشيا أبيض، وضعه في حضنه كما تضع الأم صغيرها، وراح يفك خيوطه كأنما يزيل عنه القماط.. وأخرجه.. وقد تلالأت أشعته وانعكست على نفسه، فارتسمت على وجهه ابتسامة عريضة، وحمل ريشة وضرب على الأوتار فراح النغم الشجي يزرع الفرع العارم في كل شيء، وتراقصت أمامه طربا الجدران والخزانة والآلات الفلاحية، وغمرته نشوة سماوية عريدت القلب.. فأغمض عينيه.. وحلق في عالم ليس عالما للبشر...

ولم تنشأ أن تلفت انتباهه فبقيت في مكانها تصغي وقد اندمجت كلية في المشهد لتصير لحنا تتردد به الغرفة الصغيرة الواسعة.

وفتح عينيه - وقد عاد إلى الغرفة - على زوجته تسد الباب المفتوح وقد ارتفع تصفيقها:

- برافو برافو برافو ...

وجلس بجواره وقد تذكرت اللحظة كل قصص المحبين.. عبله وعنترة.. جميل وبثينة.. ليلي والمجنون.. ابن زيدون وولادة.. كريم ونورة... << (1)

كم رائع أن نجعل من دهليز مقرا لأهوائنا وأحاسيسنا نسترجع من خلاله ذكريات الحب والحنين إلى الماضي؟ كم الحياة جميلة عندما نمارس الحب على طريقتنا؟

هكذا أراد أن يعبر "كريم السامعي" عن نشوته في غرفته الصغيرة المظلمة المشوشة بالرغم من هذا إلا أنه أحس فيها بالراحة والطمأنينة، وهذا ما يدل على الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية وتنعكس على المكان، فهذه الغرفة لا تمثل الرغبة في الابتعاد عن الناس فحسب، بل هو نوع من

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 190-191

الثورة عن الخارج/الواقع، وهو فضاء مغلق يلائم الجانب النفسي للشخصية، في ظل واقع متعفن تتسحب نحو العزلة، وفي خضم الضياع لا تجد إلا "الغرفة" مكانا للانفراد مع الذات، حيث >>معايير الواقع المهترئ تجعل الذات ضائعة في الواقع دون أن تحقق شيئا<< (1) لتحاول الذاكرة: >>أن تسترجع كل اللحظات المفقودة وأن تستجمع كل الأمكنة الهندسية، أي تسيطر على الزمان وتصير في المكان من اللحظة التي تمثلها اللحظة الصوفية<< (2)، هذه الذاكرة التي لا يمكن أن تسترجع إلا من خلال مجموعة من الفنون كالفن التشكيلي والموسيقى التي تظهر الروح منذ قديم الأزمنة باعتبارها >>هي الفن الزماني بالمعنى الصحيح، فالزمان هو المحدد لطبيعة الإيقاع ولصياغة اللحن، ومن هنا كان من المستحيل تصور موسيقى بلا زمان ودون ذاكرة<< (3). وهكذا تبدو "الغرفة" أكثر انفتاحا على العالم الفردوسي أو عالم الحلم، فهي تشكل بوابة الدخول إليه، أما الموسيقى فهي التي تمنح الشخصية تأشيرة الدخول إلى هذا العالم اليوتوبي المثالي الذي يسمو بالشخصية ويرتقي بها نحو معانقة المثل العليا والقيم السامية.

3- مركز الشرطة/ غرفة الحجز:

لحديث عن مركز الشرطة باعتباره مكان للمظلوم المسلوب منه حقه، وهذا دوره الفعلي، لكن يتحول إلى مكان آخر للظلم والتعسف وأخذ حقوق الغير عنوة، فأصبح يمثل أحد الأماكن المعادية للشخصيات فيظهر هذا الفضاء >>كمؤسسة لسلطة عسكرية أمنية قمعية بالأساس<< (4) وحضور مثل هذه الأمكنة بهذه الوحشية وهذا العنف المسلط على الأبرياء، يعبر عن وضع سياسي قائم وأوضاع أمنية تعيشها بلدان عربية خاصة (الجزائر في فترة التسعينيات)، هذا الزمن الموبوء >>طغى فيه الفساد ففقد معناه، وانقلبت فيه القيم السياسية والاجتماعية، فقدت الجريمة معناها

¹ - مراد عبد الرحمن مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، ص: 180

² - علي حرب: التأويل و الحقيقة (قراءة تأويلية في الثقافة العربية)، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1995، ص45

³ - محمد سالم محمد أمين طلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 282

⁴ - حسن نعمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص: 199

وأصبحت في قلب الشرعية الاجتماعية، وعنصرا من عناصرها⁽¹⁾. إنه فضاء لا يضمن للإنسان الأمن والحرية الكافية.

ولأن روايات "عز الدين جلاوي" لها من الجريمة والتسلط فإنها أدرجت ضمن الرواية البوليسية (رواية الرماد الذي غسل الماء) بحيث تفتتح أحداثها منذ البداية في رحلة من >>التشويق السردى عبر الانتقال بين الأمكنة والأزمنة والمواقف<<.⁽²⁾

ونجد في مقدمتها "مركز الشرطة" الذي يتولى العديد من الوظائف على مستوى البناء والدلالة في منظومة الحكم، لكن يحمل قيما أيديولوجية ودلالية تختلف من محكي إلى آخر.

نبدأ بمشهد من رواية "الرماد الذي غسل الماء" يقول السارد: >>خمس أيام كاملة قضيتها في الحجز دون أن أعرف سبب لذلك لم أكن قلقا.. ما أتعرض له لا يعد شيئا ذا بال.. في معظم بلادنا العربية آلاف المثقفين قضوا عشرات السنوات في دهاليز الزنازين ليخرجوا منا أمواتا أو متدحرجين على أرذل العمر أو معوقين أو ربما لم يخرجوا إطلاقا.. أنا في حجز بسيط ضيق حقا وبارد جدا حتى غدوت أشك في اصطباغ تبولي بالدم ولكن يأتيني طعامي على كل حال.. وتأتيني بعض الأخبار..

وما تهمني لم أفعل شيئا.. أنا واثق من براءتي ولا يمكنهم أن يثبتوا علي شيئا إلا زورا وبهتانا.. وهو أمر قد يكون ميسورا أمام إغراء المال.. المال قد يشتري ذمم الناس جميعا<<⁽³⁾، وفي ذات المقطع يقول: >>ذلك المساء لم يستطع الضابط سعدون أن يستقر في مكانه حتى تم القبض على كريم، وحين رآه يدخل المركز مكبلا بالأغلال تنفس الصعداء، وجلس على أريكته، وأشعل سيجارة نفت دخانها إلى الأعلى بزهو وخيلاء وهو يحدث نفسه: وأخيرا وقعت أيها النذل الحقير<<⁽⁴⁾ لتبدأ

¹ - محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص: 111

² - جماعة من الباحثين: سلطان النص، ص: 499

³ - عز الدين جلاوي: الأعمال غير الكاملة، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2009، 1، ص: 115.

⁴ - المصدر نفسه: ص: 204

بذلك رحلة القارئ في حل عقدة التلغيز البوليسي، لاسيما عندما يبدأ التحقيق في هذه القضية من قبل الشرطة بعد أن أقدم "كريم السامعي" مكتشف الجثة بالتبليغ عن ذلك، بحيث يعتري القارئ شعورا بالغربة، والدهشة، لاسيما عندما تنقل الشرطة إلى مسرح الجريمة، لتجد أن الجثة قد اختفت، ليتولى السرد بعد ذلك، معلنا عن وقوع "كريم السامعي" في خانة الاتهام خاصة بعد أن عملت "عزيزة الجنرال" على دس أداة الجريمة (الهاوة) في مزرعة والده.

وعموما فإن هذا الحدث (البوليسي) قد احتوى على كل عناصر الرواية البوليسية، وقد تمت هذه الجريمة ضمن إطار زمكاني معين، جرت أحداثه ضمن زمن ليلي والمكان "عين الرماد"، في الغابة ضمن منعرجات خطيرة، والتحقيق الجنائي في مركز الشرطة أدى إلى إدانة "كريم السامعي" وثبتت التهمة عليه بعد وجود أداة الجريمة في مزرعة والده. والحكم عليه بالسجن.

إن المشهد الوصفي المرتبط بالسرد أدى إلى <<إسباغ سمة جمالية على لغة السرد>> (1)، واعتبار المكان من أهم العناصر السردية التي يهتم الوصف برصد جزئياتها وتفاصيلها، بحيث يرتبط <<الوصف ارتباطا عضويا ومباشرا بالمكان، فهو الأداة التي بواسطتها يشكل وينشأ الفضاء الروائي، وأصبح يميل إلى الدقة في تقدير المسافات، مما يقاربه من الهندسة>> (2).

ولأن دور المثقف في المجتمع كبير بما يضيفه من وعي فإن السلطة المتجبرة تسعى إلى كبت جماع هذا الصوت لفاعليته رغبة منها في إذلال هذه الطبقة بالصاق عديد التهم في حقها <<ذلك أن الجسد المحكوم يمكنه أن يكون مادة للفعالية السياسية للحاكم المستبد>> (3).

في رواية "الحب ليلا" يبدو فضاء "مركز الشرطة" مرادفا للخوف والقمع والذل <<ذلك المساء تم اطلاق سراح سي رابح، لأول مرة يتم اعتقاله بهذه الغلطة، ولأول مرة يعامل بقسوة لم يألّفها من

¹ - بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، 1999، ص، 579

² - رشيد قريبع: الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي، دراسة مقارنة، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة منتوري، قسنطينة، 2002-2003، ص: 65.

³ - حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص: 199

الفرنسيين الذين ظلوا يتابعونه بحذر، ولكن باحترام لأنهم يدركون مدى تأثيره على الآخرين من أبناء بلده، بمجرد أن توقفت سيارة الشرطة أمام مدخل المحافظة تم دفعه بعنف داخلها حتى كاد ينكفي على وجهه لولا أن أسند كفه إلى الجدار، في مكتب المحافظ وجهت إليه جملة كبيرة من التهم بن يستطع حتى ابتلاعها، بعضها لا غبار عليه ولكنها لا ترقى إلى مصاف التهمة، وبعضها مجرد أكاذيب واختلاقات، لكنها تؤكد كلها أنهم يترصدون حركاته وسكناته، قال الضابط:

- لا تلعب كثيرا بالنار يا سي رابح، سفرك إلى قسنطينة في فترة العمليات الإرهابية التي نفذها قطاع الطرق هناك يجعلك محل شبهة >>. (1)

إن السارد من خلال هذا الوصف يتتبع حالة الشخصية من الداخل، حيث يلج إلى مكنوناته الداخلية مستجليا حالة الاضطراب الذي تعانيه من الداخل في هذا المكان القاسي بأشكاله سواء اللفظية أو الجسدية، وهذا عبر رصد تحركات "رابح" إلى قسنطينة واتهامه بالممارسات الإرهابية رغم عدم مشاركته فيها إلا أن هذا التعنيف كان تنبيها فقط له، وأسلوب من أساليب الضغط على الشخصيات، فتمارس عليهم السلطة الحاكمة (فرنسا) والمتمثلة في ضباط الشرطة مختلف أشكال المضايقة، من أجل اسقاط التهم عليهم و>> من هنا يلقي الهاجس الأمني بظلاله على فضاء المحكي >>. (2)

وفي مقطع آخر مماثل يقول السارد: >>انسحب الجنود خائبين، لكنهم بحقدهم سحبوا العربي المستاش وقد ربطوه إلى الحصان الذي ظل يسحبه حتى الساحة العامة، تاركا خلفه آثار جر عميقة أحيانا، مدماة في كل شبر من الطريق، لم يكن العربي المستاش قادرا على النطق، فلم يكن يسمع منه إلا تأوهات وأنات، لكنه ظل واعيا، سيموت بأنفة وكبرياء، لن يكسر هؤلاء الحمقى عزة نفسه ومقاومة روحه، الثورة الآن بحاجة إلى رموز كما هي بحاجة إلى الرجال والسلاح.

¹ - عز الدين جلاوجي: الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال - ، ص: 290

² - حسن نجمي: شعرية الفضاء - المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص: 202

في لحظات وصلت مجموعة أخرى من العساكر من الاتجاه المقابل، وقد ارتفعت صيحات الجنود مصفقين مغنين لم يكن المسحوب خلف الحصان إلا العارم بنت بولقباغب، التي بدت شبه عارية أيضا، لقد ربطوها من يديها وضفرتيها، فبدا كل شيء حبالا مفتولة، وبدت ساقها مكسورة تتأرجح من منتصفها... كانت عجفاء كأنما عصفت بها جماعة إرهابية، يتدلى ثدياها الجافان كقربنتين يابستين، وفي بطنها تهرؤ لا يتناسب مع أضلاعها التي كادت تخترق الجلد، جلس جندي أمامها فكاد رأسه يغطي سوءتها...، وابتسم الجميع وهم يأخذون في عجلة صورة تذكارية لهم⁽¹⁾.

مثل المشهد الوصفي صورة بشعة جدا ووصفا حسيا وماديا تكاد تشمئز له النفوس، وهذا يبرز إبرازا واضحا مدى وحشية الاستعمار، وهذه وسيلة الكاتب التمويهية التي تعمل على إيهام القارئ بواقعية ما يحدث مكانيا، >>فعندما يصف الروائي... فإنه يمنح القارئ الفرصة كي يتأكد من وجودها الحقيقي... فكل الأحداث التي يحكيها الروائي -إذن- تحمل مظهرا حقيقيا>>⁽²⁾، وبذلك تصبح عينا راصدة في نقل صفات المكان وجزئياتها، لكن هذه العين تحتاج أيضا لعنصر يساعدها في تحقيق غرضها، ويتمثل في عامل الزمكان الذي بدا ضيقا ومنغلقا أكثر من حجمه الطبيعي، ولكن رغم ضيقه وانغلاقه شكل حلقة مهمة ضمن الفضاء السردي.

4- السجن:

يعني الانتقال من عالم الحرية إلى عالم القيد، وهو امتداد لفضاء غرفة الحجز >>شكل مادة خصبة للروائيين في التحليل وإصدار الانطباعات التي تفيدنا في فهم الوظيفة الدلالية التي تنهض بها السجن كفضاء روائي معد لإقامة الشخصيات، خلال فترة معلومة إقامة جبرية، غير اختيارية في شروط عقابية صارمة>>⁽³⁾.

¹ - عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص: 296

² - صالح ولعة: البناء والدلالة في روايات عبد الرحمن المنيف، ص: ص: 44.

³ - حسن بحراري: بنية الشكل الروائي، ص: 10.

فإذا كان الإنسان يقيم في البيت بمحض إرادته، فهناك مكان آخر يقيم فيه مجبرا هو السجن الذي يعتبر عالما مناقضا لعالم الحرية، وهو الانتقال من الفضاء المفتوح إلى الفضاء المغلق >> ويتميز السجن بالانغلاق وتحديد حرية الحركة وخضوع المقيمين فيه للقانون الصارم << (1)

فالسجن يكشف ويفضح حقيقة الإنسان لكنه في ذات الوقت يمنح >> السجناء فرصة لمراجعة الذات، ومحاسبة النفس والتأمل في المستقبل << (2). وهذا ما تعكف عليه مؤسسات إعادة التربية في الوقت الحالي، من أجل العمل على توجيه السجناء وتقويم سلوكهم نحو الأسمى، ليصبح لهم دور إيجابي في المجتمع.

وسيشكل نقطة تحول في حياة الشخصية، لأنها قدمت من عالم خارجي أوسع إلى عالم داخلي ضيق له قيمة وعاداته المختلفة: غير مألوف لديها من قبل، يحتوي في مجمله على مجموعة من الالتزامات والمحظورات كي يقيد حريتها وتجريدها من كيانها، لتبدأ معاناتها وعذابات.

لذلك وجد المبدعون في السجن موردا خصبا لبناء نصوصهم الإبداعية، وقد ساعدهم في ذلك واقع العالم العربي الذي يتقن لغة واحدة، وهي السجن لكل معارض، فلم يعد بذلك مكانا للإقامة الجبرية، بل أصبح رمزا للقهر.

هكذا يحضر السجن في رواية "الرماد الذي غسل الماء" والذي دمر فئة المثقفين خاصة "كريم السامعي" الذي انطلق مع رحلة العذاب والموت ضمن هذا الفضاء. يقول السارد: >> وفي السجن تغير كريم كلية.. صار منظويا على نفسه يقضي الساعات الطوال لا يكلم أحدا.. ينسج أفكارا ثم ينكثها.. يعيد إلى مخيلته كل محطات حياته التي كانت رتيبة عادية.. في قريتهم المعزولة المهمشة ولد في أسرة مزارعة فقيرة.. دخل الجامعة وتخرج منها مهندسا فلاحيا دون أن يحصل على عمل... تعلم الموسيقى... غنى في الأعراس والمناسبات والحفلات العامة.. وفجأة تحداه

¹ - عبد الحميد بورايو: منطق السرد - دراسات في القصة الجزائرية الحديثة-، ص: 122.

² - فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص: 38.

الزمان ليصير متهما بجريمة قتل، ثم تثبت التهمة فيزج به في السجن عشرين سنة كاملة مع غرامة تزيد عن عشرة ملايين.

ووفق أحد السجناء عند رأسه وأشار إليه بيده أن يجلس بجواره وجلس السجين وهو يقول:

- اشتقت الأولاد.. أو اشتقت أمهم.

- وضحك .. فحزن.. بأي شجاعة سيقابل أم الأولاد التي ضحت كثيرا... ما الذي سيقوله لها

وللبراءة في عيون أطفاله وقد أصبح الجميع يرونه مجرما ويسمونهم بذلك؟⁽¹⁾

إن دخول "كريم السامعي" إلى فضاء السجن ليس بالأمر الهين، فدخوله ظلم وعدوان، بلغ عن جريمة قتل رآها بأم عينيه ليصبح مهتما فيها بهذه الجريمة. هنا تصبح السلطة غير فاعلة، لم يؤدي دورها المنوط بها، فهذا تعسف وافتراء في حق إنسان مثقف لم يخن وطنه في التبليغ عن هذه الجريمة، وهذه بالنسبة إليه أخلاق وطنية إنسانية، ليحتجز هو فيكون بذلك السجن >فضاء للتسلط وإلغاء الآخر، إنه دليل واضح على التعسف وخرق الديمقراطية حتى الموت⁽²⁾. وهذا ما حدث لـ "كريم السامعي" الذي أصبح منزويا على نفسه جراء نكبة.

ليبرز فضاء السجن كفضاء للهامش الاجتماعي تنقطع فيه حركة الشخصية على مستوى المكان لأنه فضاء قهري تتواجد فيه الشخصية رغم إرادتها، ويعكس رغبتها كحالة من حالات الإهمال الاجتماعي لكائنات فقدت هويتها البشرية، وانعدمت قيمتها الإنسانية، وهكذا يتأسس فضاء السجن على معاني الإقصاء، والقمع والإدانة، ولا يغفل الروائي عن استغلال هذا الفضاء لتمير بعض الرسائل الأيديولوجية.

ولأن السجن كفضاء روائي عايش فترة حقيقية عاشتها الجزائر واضطهدت فيها كل الفئات، فأصبحت بالنسبة إليهم كابوس مرعب، هذا ما يوضحه هذا المقطع: >بات الأرق ثعبانا أرقط

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 207 - 208.

² - صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص: 38.

ساما يشير الرهبة في نفس كريم ويحرمه النوم.. تقلبت في سريره مرات ثن استوى قاعدا في مكانه دافعا الغطاء برجليه.. ظلت ذاكرته تشغل مقلبة صفحات الماضي، معيدة شريط المأساة منذ بدأت خيوطها تتسج حتى وجد نفسه سجيناً.. راح يتذكر كل شيء.. عودته تحت وابل الأمطار إلى البيت.. عثوره على الجثة التي تبخرت فجأة.. وغلب عليه الظن أن عزوز ما زال حيا يرزق، وأمه كان يوم وجده في غيبوبة لا غير، وأن الأمطار الغزيرة قد أعادت إليه وعيه فهام على وجهه واختفى، ولعله سيظهر هذه الأيام ليكشف الحقيقة.. ولم لا يكون قاتلوا عزوز هم الذين عادوا إلى المكان وخطفوا الجثة ليخفوا معالم جريمتهم...؟ وشك في نفسه هو .. لم يزد على أن مس الجثة ليتأكد من موتها ثم غادر المكان.. هل يمكن أن يكون هو الذي داس عزوز بسيارته؟ لا مستحيل لقد كان في كامل قواه.. ولكن الظلام كان شديداً، والأمطار الغزيرة كانت تحجب الرؤية .. وندت منه صرخة ضعيفة وهو يحاول أن يطرد من حوله وحوش الأوهام.. وقد بدا تحت الضوء الخافت شاحبا كأنه شبح..

وانتبه صاحبه السجين من غفوته فاستوى قاعداً، وهرع إليه فجلس عند قدميه على سريره وسأل:

- خيرا كريم هل أنت مريض؟

- المهدي المنتظر.. هل تؤمن بالمهدي المنتظر؟

واستمر السجين يحكي:

- الجالس أمامك دخل هذا السجن مرتين من قبل.. هل تعتقد أنني مجرم؟ وهل تعتقد أن الذين

يملؤون السجون مجرمين؟ ثق أن أكثرهم أبرياء وأنهم طيبون وخيرون..

يسجن الجائع الذي يمد يده إلى جيب لصوص كبار عرفوا كيف يحتالون على القانون ويسرقون الملايير من أموال الشعب باسم القانون.. ويسرقون كرامته وشرفه وإرادته أيضاً..⁽¹⁾

¹ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 220 - 221.

تمظهر فضاء السجن من خلال المثال السابق في شكل >>فضاء مثالي للموت والقهر والذل<<⁽¹⁾، هذا الفضاء المغلق بواسطة لغة تحيل على لحظات العجز وعدم القدرة على فعل أي شيء، وعدم التأقلم مع الوضع الجديد. ونستشف دلالات هذا الفضاء أيضا من خلال استرجاع شريط ذكرياته في الاشتغال والنشاط، ليحيل إلى مآسي الشخصية وما خلفه لها هذا المكان من دمار نفسي وجسدي فأفقدتها الرغبة في كل شيء فصارت تبحث عن المهدى المنتظر الذي يحقق لها حلم الخلاص من هذه المحنة لكن لم تجد فيها نفسها فقط بل وجدت آخرون يعايشون نفس الوضع المزري، وكل هذا راجع لظروف سياسة واجتماعية قاهرة.

وتبقى آثار السجن، حزن وألم >>فضاء ذاتي يعبر عن حساسية مفرطة تجاه الواقع، وتجاه الآخر<<⁽²⁾، وهذا ما تصوره رواية "العشق المقدس" : >> معظم من دخل إلى هذا المكان لم يخرج إلا جثة هامدة، خلق زنزانته رفيقك بئر عميقة، ترمي فيها الجثث بعد أن تبلل بالبنزير وتتحرق.

هدأت هبة تماما فلم يعد يصلني بكاؤها، وسبققتي عيناى إلى نافذة الزنزانة، فعلا لمحت هناك بئرا وحواليها بقع سوداء تدل على حرائق أشعلت هنا وهناك، دق قلبي، أحسست به يكم حنجرتي..

قبل أن أكمل الكلمة الأولى وجدتها تمد شفيتها بين الشباك كأنها تهم بدعوتي أيضا، سبققتي قائلة: - إنها نهايتنا، هل رأيت البئر >>⁽³⁾

فالسجن بهذا الشكل تجتمع فيه كل الصفات السوداوية والعدوانية التي تحيل إلى وضع السجين في زنزانته، وقد استطاع الكاتب أن يدعم هذا الموقف عن طريق الحوار الذي دار بين هبة

¹ - صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، ص: 38.

² - حسن نجمي: شعرية الفضاء - المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص: 148.

³ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 39 - 40.

وعشيقها اللذين لم يتقاسما الزنزانة بل لكل واحد منهما زنزانتها الخاصة، وهذا ما زاد من حدة معاناتهما وعذابيهما.

لا يزال فضاء السجن ضمن روايات "عز الدين جلاوجي" يسميه الظلم والعدوان والثورة ضد الاستعمار، وهذا ما ورد في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر": >> وأصيب جميع الجزائريين بانتكاسة كبيرة وهم يرون قادتهم يساقون للسجون، لقد ألقى القبض من جديد على مصالي ورفقائه: عمار عيماش، حسين الأحول، مفدي زكرياء، رابح موساوي، كحال أرزقي، خليفة بن عمار وغيرهم وزج بهم في سجن بربروس، ولم يكن لهم من أنيس إلا نشيد الرعد الذي كتبه مفدي زكرياء بالسجن نفسه في الزنزانة<< (1)

إن دخول هؤلاء إلى المعتقل أدخل الشعب الجزائري كله في انتكاسة عظيمة لأنهم من يقود الثورة وبهم تتحرك، وهذا ما أحسه الشعب لأنه انكسر داخلا تاركا آثار شديدة الإيغال والعمق، لكن هذا الوضع القاسي جعلهم يزدادون كفاحا ونضالا وأملا في صنع مواقف جديدة ورؤية المستقبل بعين أخرى فأصبح الشعب >> هو المحرك للأحداث، وهو المحتوى المفسر لتفاعلات الشخصية مع ذاتها ومع مواقفها الدرامية<< (2)

وذلك هو حال الشخصية والفضاء ذاته يمتد إلى حاضر الأحداث الروائية >> السجناء وحدهم ينتقلون في الأروقة المحاطة بالأبواب الحديدية، يفجر الصمت وقع أقدامهم الغليظة، ويحطم السكون ضربات يوقعونها بدراتهم على الأبواب والشبابيك، تسمع بين الحين والآخر تكشيرة كلب مفترس، وربما نباحه.

دخل الزنزانات يخيم بؤس قاتل، ينفرد بعض المحكوم عليهم بالإعدام ناحية الشمال، رطبة زنزانتهم، ملامح نزلاتها أرهاق شديد، وقد ظهرت على أجسادهم جروح وكسور، لم تخفيها

¹ - عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 478 - 479.

² - شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون - دراسات في الرواية المصرية، ص: 206.

ثيابهم الخفيفة الرثة، غير أن معنوياتهم كانت مرتفعة، تكشفها الأناشيد التي يرددونها بين الحين والآخر مغيضين بها جبروت السجانين.

تتجاوز يمينا عشرات الزنانات الضيقة البائسة، يتوزع فيها عدد غير متساو من المساجين، يفرد العربي المستأش في إحداها، ويرتفع في غيرها العدد فيصل حد الاكتظاظ... لم يتحرك العربي المستأش اليوم على غير العادة... نقل إلى سجن آخر في غفلة منهم؟ قتل أو مات؟ تدهورت صحته؟ لا أحد يدري⁽¹⁾.

ما يتميز به "السجن" كفضاء ضمن هذا المقطع الوصفي أنه مكان متسلط يمارس القتل والعنف والدمار، لذلك فهو يمارس ضغوطا كبيرة على الشخصيات التي دخلته قسريا، ولا يكتفي بالضغط الجسدي ولكنه يحمل الكثير من الأبعاد النفسية التي تضرب الذات الإنسانية في الصميم، فكان بذلك مقبرة لموت الحرية السياسية وقمعها، وهو ما يشير إليه هذا الوصفي >تفتست زنانات السجن وقد كانت تفرغ من نزلاتها، في الصباح الباكر تحركت الشاحنات العسكرية تقل عشرات من المحكوم عليهم بالسجن مدى الحياة أو بعشرات من السنوات في شاحنتين، لم يكونوا يعلمون وجهتهم بالضبط، لكنهم سعدوا بهذا التحويل، ستكون لهم فرصة للتحرك واستنشاق هواء جديد، رغم أنهم حتى في هذا السجن كانوا يمثلون أطيافا مختلفة، مثقفين وأميين، فقراء وأغنياء، شيوخا وفتيان، في سجن تازولت أو الكدية سيلتقون بالكبار أيضا من قادة الثورة وقادة رجال الحركة الوطنية الذين انظم معظمهم إلى ثورة التحرير فأدى كما اشترطت الجبهة⁽²⁾.

رغم انغلاق هذا الفضاء في الواقع، فإنه في الرواية يتحول إلى فتحة ينفذ عبرها الروائي إلى أفكارنا وأجسادنا وذواتنا، إذ يتخذ هذا الفضاء معبرا لمخاطبة المجتمع، حول التهميش السياسي، القهر، العنف، عن المأساة الوطنية، فيعتقلنا ضمن هذا الخطاب لكنه اعتقال اختياري.

¹ - عز الدين جلاوي: الحب ليلا، ص: 356 - 357.

² - المصدر نفسه، ص: 358.

ويحضور هذا الفضاء القهري الجبري ضمن نصوص الروائي "عز الدين جلاوجي" لم يكن شكلا بقدر ما كان محملا دلالات ومعاني تعبر عن واقع سياسي واجتماعي وثقافي جزائري، من خلال تشريح وضع المثقفين، النضاليين، سياسيين في ظل انعدام حرية التعبير وممارسة الحقوق المشروعة.

وقد وفق الكاتب في تشكيل هذا الفضاء في ظل لغة واصفة أسهمت في الكشف عن معاني هذا المكان، لتبرز آثاره السلبية على الشخصيات والمكان والزمن، من خلال إجلاء هموم وطن جريح بأكمله، كما طمح من خلال هذه التقنية السردية في إيجاد >نوع من التلاحم بين الواقع والخيال الذي يكون له فعل السحر أحيانا داخل الذات الكاتبة والمتلقية على السواء<< (1). فأنتج في النهاية عملا إبداعيا خاصا استثمر فيه الواقع على كافة مستوياته.

وقد يلعب المكان دور المفجر لطاقات الإبداع عند الفنان من حيث هو مثير لكوامنه الداخلية، ولطاقاته الإبداعية، فيتحول المكان بذلك إلى بؤرة منها ينطلق العمل وفيه يتم وضع ومن خلاله يتبدى، إلا أن دور المبدع لا يمكن في تصوير المكان تصويرا فوتوغرافيا بل يضيف عليه جوانب جمالية تقربه من القارئ وتوهمه بواقعيته، كما تحيل بعض الأمكنة على النفس مما يخرجها من دائرة الطبيعي/الواقعي إلى دائرة الحلم المتخيل، حيث يعبر المكان عن علاقة الشخصية بما يحيط بها، فقد يضيق شعورها وتوترا وغربة وعدم التأقلم مع الواقع، ويتسع كلما كانت منبسطة، إذ ينعكس المكان على الشخصيات في علاقتها، كما تؤثر على صورة المكان الذي يخرج كرد فعل من الداخل إلى الخارج مما يوجه متابعة المكان من طرف القارئ في علاقته بمجريات الأحداث، وارتباطه بالحالة النفسية للشخصيات، أي: أن المكان لم يبق إطارا جغرافيا يحتوي الحدث فحسب، بل توسعت دلالاته إلى ما هو أعمق، وأصبح الفنان في تعامله مع المكان ينطلق من مكونات النفس ليصبح المكان وعاء يحتوي الحدث والشخصية والأحاسيس... وعليه يتنوع المكان ويتعدد يحضر ويغيب، ينفتح وينغلق، وهو خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه.

¹ - شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون - دراسات في الرواية المصرية، ص: 41.

وبهذا يشكل المكان في القصة جزء مهما وعنصرا من العناصر الفاعلية في بناء الخطاب وهو الذي يحيل القارئ على واقع يعرفه أو يستطيع التعرف عليه >إنه المكان الذي لوعدنا إليه في الظلام فلسوف نعرف طريقنا إلى داخله< (1).

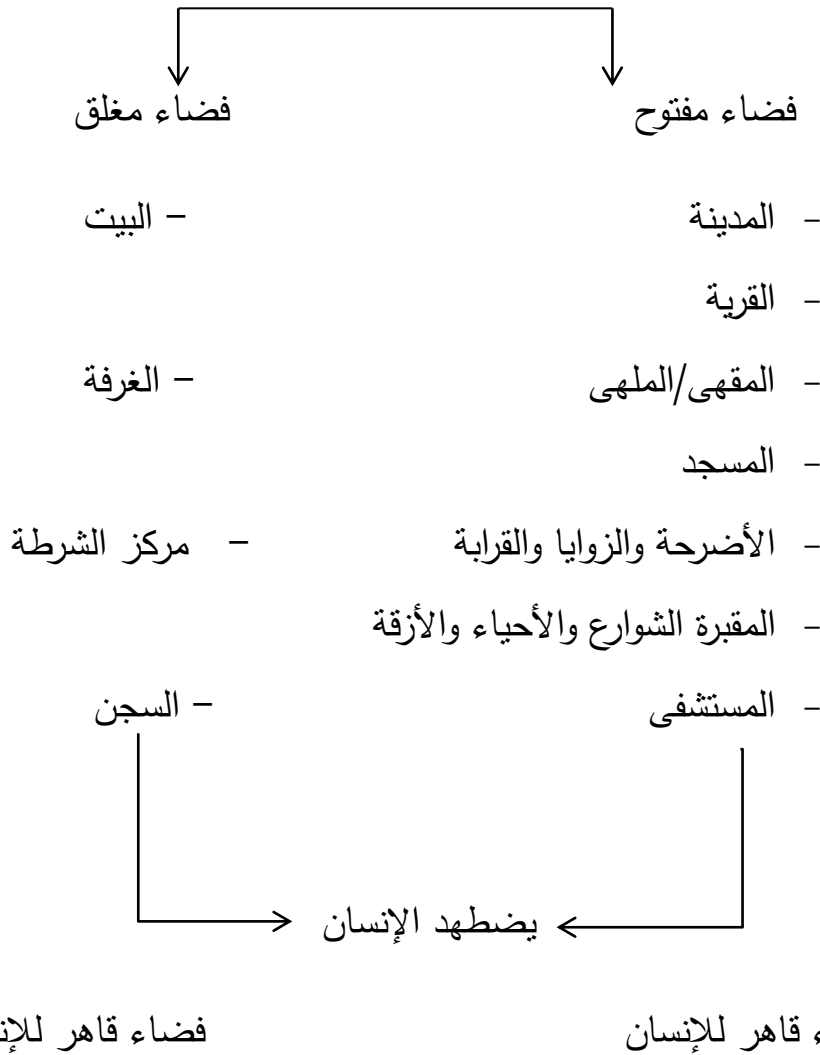
ويقرر الناقد "حسن نجمي" أن الفضاء الروائي ينبي أساسا في تجربة جمالية، غالبا ما تستلزم الانزياح عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة، مما يعني أن جمال الفضاء هو حقل الذاكرة والمتخيل، وما الفضاء الروائي في النهاية إلا فضاء وهمي، وفضاء إيحائي. (2)

ولا شك أن القارئ دهش بقدرة الكاتب العجيبة على تشكيل فضاءات متنوعة وشديدة التباين، ولعل السر في هذه العجائبية هو كتابة رواية واقعية، تسجيلية محملة بشحنة أيديولوجية ترسم ظلال التحول السياسي والاجتماعي والثقافي الذي شهده المجتمع العربي والجزائري خاصة، وفق فضاء يتغير ويتلون وفق النفس في معاناتها وآلامها وأفراحها، ويعد التأمل في مكونات وخصائص البورتين المكانيتين يمكننا فرز مجموعة من الثنائيات الضدية التي تعكس لنا رؤية الكاتب للمكان، كما تلفت انتباهنا إلى أن المشهد المكاني في الرواية ككل تأسس وفق تقاطبات ضدية وفقا للترسيمة الآتية:

¹ - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطوينوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1982، ص: 64.

² - حسين نجمي: شعرية الفضاء، ص: 47.

المشهد المكاني



فالمكان داخل العمل "الجلالوجي" له دلالاته الأيديولوجية فهو المسرح الذي تتم فيه الصراعات، وكأن الحوار الوسيلة الفنية التي جسده، ولهذا نجده يأخذ من كل الأماكن، ويقابل فيما بينهما تقابلا تقاطبيا في شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى وعناصر ورؤى وأفكار متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي حدثت عند اتصال الراوي بأماكن الحدث،

وتم اختيار المكان من قبل الروائي عن وعي وإدراك تام لأبعاده ودلالاته المهيمنة في النماذج المدروسة، فهي الأماكن المغلقة التي تميزت بالثبات، أما المفتوحة فقد تميزت بالاتساع، وقد تظاهرا مؤشرين في تقديم الفضاء المكاني هما: السرد والوصف، وأخيرا البؤرتين المكانية اللتان

حاصرتا الإنسان، وجعلته يعاني قهر واضطهادا أليما، وهذا يؤكد أهمية هذه الثنائية في تقصي جماليات المكان.

وهنا تتحدد فعالية آلية الوصف في بناء المكان من خلال استثمار الروائي للخطاب الديني - الشعبي - الأسطوري، التاريخي، وهذا يمنح الرواية آفاقا دلالية معتبرة تمكن القارئ من تخصيب قراءته، وهنا تضيف الأبعاد الجمالية جوانب اجتماعية وواقعية وأيديولوجية تمنح خصوصية إنتاج جديد هو >في الأساس نتاج للتفاعلات الاجتماعية والواقعية القائمة<>⁽¹⁾ التي تتجلى في انفتاح النص الروائي على خلفيات يمكن اعتبارها مؤسسا للتعالقات النصية.

¹ - فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية - دراسات في الفعاليات النصية وآليات القراءة - عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص: 465.

الفصل الثالث:

سيمياء اللغة

تمهيد نظري:

ترتبط اللغة بالكائن البشري وبها يتميز عن غيره من الكائنات، وبهذه الملكة يدرك العالم ويتواصل مع أفراد جنسه؛ وقد حظيت باهتمام بارز منذ أقدم العصور في مجالي الشعر والنثر، من حيث هي >>مرآة تعكس الفكر أو وسيلة للتعبير عن الأفكار وتواصلها وتبادلها<< (1)، وهذا ما عبر عنه "دي سوسير" منطلقاً من ثنائية اللغة والكلام بأن >>اللغة هي النظام النظري للغة من اللغات أو بنيتها<< (2)، إذا اللغة تشكل العالم، وتستعمل في حدود العالم، ومن هنا فمعرفة العالم تقتضي البحث عن حقيقته وحدوده داخل اللغة.

هذا الكائن الحي (اللغة) - كما عبر عنها - له ملامحه الخاصة كونه ليس مجرد أداة للتعبير بل مرتبط بالحالة العقلية، وهو ما عبر عنه "دي سوسير" بقوله >>يريد بالعلامات هنا- مع اللغة- الألفاظ، ووضع الألفاظ في تركيب ليس من عمل اللغة، وإنما من عمل العقل عند الفلاسفة العقلانيين وعلى رأسهم تشوميسكي..<< (3)

والملاحظ هنا أن اللغة كحضور تتقدم لتحتل مركزاً أساسياً في النص الروائي ذاته؛ >>أي أن اللغة بحد ذاتها تصبح بؤرة النص وليست خادمة فقط للنص - لمقولات النص- فهي إلى جانب دورها الإخباري- لإيصال مقولات النص إلى القارئ - الدارس- فإنها بذاتها تحتل موقعا جماليا خاصا<< (4)، بمعنى أن الروائي لا يستخدم اللغة بوصفها وسيلة للخطاب، بل يعتني بها كونها غاية في ذاتها، وهي أثناء ذلك تقوم بإيصال الخطاب المعرفي المطلوب بمقولاته المتعددة.

¹ - محمد عبد المنعم خفاجي: عبقرية الإبداع الأدبي أسبابه وظواهره، دار الوفاء لنديا الطباعة، ط1، الاسكندرية، 2002، ص:30.

² - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 1997، ص: 26.

³ - حلمي مرزوق: في فلسفة البلاغة العربية (علم البيان)، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ص: 132.

⁴ - عبد الله رضوان: البنى السردية "2" - نقد الرواية دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2003، ص: 422.

ولارتباط اللغة بالرواية يرى "عبد المالك مرتاض" أن >>اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو؛ ومن ذلك الرواية التي ينهض تشكيلها على اللغة بعد أن فقدت الشخصية (Personnage) كثيرا من الامتيازات الفنية التي كانت تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، وطوال النصف الأول من القرن العشرين... إنه لم يبق للرواية إلا لغتها وأناقة نسيجها>> (1). فاللغة أداة تواصل بين المبدع والقارئ بها تتبنى الرسالة الإبداعية عبر جمل وألفاظ وتراكيب، ورغم أن الخطاب الروائي يشتمل على مكونات عدة إلا أن اللغة تظل الميزة الأساسية التي تحقق الخصوصية الفنية والجمالية والبلاغية والأسلوبية.

لتنظر اللغة تحمل مواصفات تؤهلها لأن تكون عنصر الفن الأول في العمل الأدبي كله، بصفاتها الأداة الأكثر قدرة على التعبير والتكثيف والمراوغة، ذات معايير متنوعة وغنية تجعلها >>تملك إمكانات أكبر لنقل أفكار الإنسان المعاصر وعواطفه، بما يتناسب وتطور اللغة>> (2) المبنية على التنوع والتعدد والاختلاف.

اللغة في الخطاب الروائي عند "عز الدين جلاوي":

فالرواية اليوم تميزت بلغة إبداعية متميزة مزاحة تختلف عن سابقتها والهدف من هذا كسر نمطية اللغة العادية إلى لغة شعرية تميل إلى الإيقاعية >>المنبعثة أحيانا من التوازن الصوتي والتكرار بأنواعه الجملي والمفرداتي، والحرفي السجعي>> (3)، وبهذا يستعير الروائي لغة الشعر المعبأة بشحنات إشعاعية فتدخل الأجناس وتستمر مغامرة اللغة التي تأخذ القارئ في عوالم مجهولة - العالم المتخيل الذي لا يعمل على نقل الواقع مثلما هو - بل يعيد تأسيسه وتركيبه وفقا لخيال الكاتب وقدرته على التركيب والبناء.

¹ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 166.

² - عز الدين المناصرة: شعرية الواقعية الجدلية (روسيا - أوروبا) إشكالات علاقة الأدب بالواقع، أفكار (مجلة ثقافية شهرية)، العدد 215 أيلول 2006، وزارة الثقافة، الأردن، ص: 132.

³ - أحلام عادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة (قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية 1970 - 1995)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص: 187.

وتجدر الإشارة إلى أن الروائي "عز الدين جلاوي" اعتمد رؤية لغوية مبنية على الوضوح والبساطة >> "عبر لغة سردية بسيطة... وهي لغة ببساطتها تظل قادرا على إيصال مرادها"⁽¹⁾. مخرجا إياها من وظيفتها الإخبارية الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية تعتمد الإيحاء بالمعنى عبر عبارات تكون في كثير من الأحيان تمتح من أكثر من إطار مرجعي، وهنا تكمن جمالية اللغة عنده التي تعلن عن قدرة الروائي في صنع بنية روائية متماسكة، تعطي مؤشر مقدرة الكاتب على التحكم في عالمه الروائي بمجمل شخصياته، والذي استطاع من خلاله توصيل المتن الروائي إلى كافة القراء بطبقاتهم ومستوياتهم مراعيًا في ذلك التعدد اللغوي حيث حضرت اللغات واللهجات والأشكال التعبيرية التراثية فيها بشكل لافت من حوارات وأوصاف وشخصيات هذه الرواية، الكثير من التعبيرات والألفاظ والصور المجسدة لتتنوع وتداخل وتفاعل اللغات من فصحي، عامية، ولغة المثقفين، ولغة رجال الدين، والأغاني الشعبية.

ومن أمثلة ذلك من رواية "سرايق الحلم والفجيرة":

>> "يا حممة الروح... الزهر...

يا عندلة المطر... القمر...

يا عبق الطفولة... الحلم... الشعر...

يا صفصافة آتية على ضفاف سواقيك الفضية الرقاقة...

أطرب على وقع الخريف... الرققة...

يا... مهرة برية بيضاء... تعشقين التمرد تعشقين الكبرياء...

يا حمامة لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء...

تستحمين بنوره...

¹ - عبد الله رضوان: البنى السردية "2" نقد الرواية، ص: 279.

تسجين على نول الشمس أزهارا بيضاء...

حين التقينا ذات صباح لازردي تحرث كل زهراتي...

كسرت كل ناياتي...

ووقفت أمامك عاصيا أثقلته الخطايا والذنوب...

إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب...

دوبيني فيك... ⁽¹⁾

إن القارئ لهذا النص يجد نفسه أمام لغة شعرية تقوم على الانزياح في الكثير من لفظها، لغة متمردة على كل المعايير الكتابية المعروفة، عبرها ينتقل القارئ بين جمالية اللغة ودلالاتها التي تحمل النص في متهات لغوية، ما يدفع القارئ إلى مغامرة التأويل > لغة متوهجة بالحركة متسمة بالاقتصاد والتركيز متدفقة بالحياة نابضة بالرموز والإيحاءات قادرة على التجسيد ⁽²⁾. ما يجعلها (اللغة) تقوم على مجموعة من الجماليات، يقع الانزياح في مقدمتها، فالمبدع يلون تعبيراته، وينوع في توظيفاته، ليخرج عمله لوحة فنية ساحرة، وهذا ما اتسم به النص الروائي الجلاوي في جمعه بين لغتي الشعر والنثر، يكون فيها > البعد الجمالي والبعد التعبيري صنوان، خصوصا بعدما انتاب اللغة... من تطورات أفضت إلى احتشادها بشعرية مرتكزة في سياق جماليات لا تعتمد بالتوظيفي قدر اعتمادها بالتقني... ⁽³⁾. بالاعتماد على تقنيات تجعل من العمل الفني متميزا بإسناد لفظ إلى ما لا يستند إليه، هذا يقدم للقارئ متعة البحث والتأويل. كقول الروائي: > جحافل الدود المثبور تغزو المدينة أمواج... تحنل كل شبر فيها كل درب... كل زقاق... كل فضاء... العفن يزحف

¹ عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص: 46 - 47.

² صبري حافظ: حصاد العين الهادئة (دراسة في أقاصيص يحي حقي)، دراسات في القصة العربية، وقائع ندوة مكناس، ص: 104.

³ محمد صالح الشنطي: آفاق الرؤيا وجماليات التشكيل www.odabihail.com

يغطي كل شيء يتسلق الجدران... الأسرار... يلتهم الأبواب... النوافذ... يدثر السقوف... يتأرجح على القلوب.

ما زالت المبولة البوالة تفتح فاما تبتسم في بلاهة إلا الغراب يغني بجنون وفرح... وإلا أتباعه يرددون خلفه بإكبار شديد... وإلا المدينة ما زالت تضرب على الأرض بكعبها العالي تؤدي رقصتها المفضلة حتى ترتج شوارعها وأزقتها⁽¹⁾.

إن الرواية >> وإن تكن قد تخلصت من الحكمة والتطور التقليديين، إلا أنها استعاضت عنهما بعناصر بنائية أخرى... >>⁽²⁾. ركن الانزياح اللغوي في المقدمة، حيث اللغة المنزاحة توحى باختلاف كل فنان للغته التي تميز إبداعه، تماما كالرسم دائم البحث عن الأشكال والألوان مع كل لوحة جديدة، فاللغة أساس الجمالية ودلالية الكلمة.

وقد اعتمد على الأنسنة منطلقا من منظور جمالي للتدليل بواسطتها على التعقيد في الواقع وانعكاساته على الشخصية، وهروبا من واقع معين إلى ما يقابله في الطبيعة التي تمثل مظاهرها المختلفة معادلا موضوعيا لأحاسيس الإنسان، وما يدل على ذلك >> قالت بعض النجوم: إنها قد رأتها بين جبال شاهقات في وديان ساحقات تتهاوى عليها الصخور من كل فج عميق، وهي تستغيث فلا تغاث إلا بالإهمال واللامبالاة، وتستجد فلا ينجدها إلا الصمت الرهيب المتوحش... لكن النجوم أفلت دون أن تحدد لي هذا المكان.

وقالت نجومات أخريات:

- لقد رأين أغرابا ذوي أعين من نار... وأسنان من مسمار... وأياد تشيع الدمار... >>⁽³⁾.

¹ - عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص: 52-53.

² - حسن بحراوي: يحي الطاهر عبد الله كاتب القصة القصيرة - دراسات في القصة القصيرة (وقائع ندوة مكناس)، ص: 210.

³ - عز الدين جلاوي: سرادق الحلم والفجيرة، ص: 89.

وفي مقطع آخر يقول: >>قبل أن أغادر مكاني رأيت جمعا من الفئران يمر أمامي يتبادلون النجوى كأنما يحملون هما عظيما... إنهم يتكاثرون كل يوم في شعاب المدينة... ينسلون من جوارحهم... مصارينها... ومن مشاهدين للأحداث صاروا يرغبون أنوفهم في كل شيء.

كانوا في البداية يسخرون مني عن بعد لكنهم الآن صاروا يستفزونني مباشرة وفي عيونهم عواصف وأهوال يرتج لها بدني كله... من كان يتصور أن الفئران ستكون لها كل هذه القيمة في هذه المدينة؟ والفأر مخلوق حقير قذر في حجم حبة البطاطا ولونها، وهذا بالطبع بيني وبينك...

ومن بعيد تراءى الغراب والسيد نعل مدججين بالأسلحة كأنهما قاعدتان عسكريتان أو مخزان للذخيرة الحربية وخلفهما مئات الأتباع كلهم مسلحون وإن اختلفت أنواع أسلحتهم وحجمها... وقرأت على ملامح الغراب ارتياحا كبيرا وهو يستقبل الأحذية الخشنة>> (1).

نجد أن الروائي "عز الدين جلاوي" يقدم نقدا للواقع على لسان الحيوان، وهو يحاكي في ذلك كتاب الجاحظ "كليلة ودمنة" مصورا حالة الاغتراب والضيق في ظل واقع عقيم لا يمكنه أن يحقق له إنسانيته، فراح يصور بعين راصدة لكل مجريات الواقع المتناقض، والذي تعطلت فيه آلية التواصل مع الإنسان، فلجأ إلى الطيور والحيوانات قناعة منه في إيصال أفكاره إلى القارئ المتلقي.

وهذا الخرق اللغوي يعبئ اللغة بطاقات إيحائية كما >>يمكن اعتبارها أداة قادرة على تشغيل سلسلة من الاستعمالات النفسية، وتدفقها لا يتمثل مع تدفق المحتوى الداخلي للوعي فقط، بل يماثله على عدة مستويات ابتداء من حالة الذهن التي تهيمن عليها صور معينة>> (2). وهو بذلك يفصح عن مأساة وطنية عاشها ولا يزال يعايشها.

¹ - المصدر السابق، ص: 98 - 99.

² - إدوارد سابير: اللغة والخطاب الأدبي (مدخل لتعريف اللغة)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993، ص: 19.

لهذا فإن اللغة لا تأخذ نمطا واحدا، بل تتشكل في أنماط متعددة، تتطوي في >> وتحرك
المجذوب ببطء شديد كأنما جبل يتزحزح من مكانه... أمسك عصاه من وسطها وبدأ يمشي ثم
يهول حول الصخرة تزداد سرعته كلما أمعن في الدوران... لألأ وجهه عرقا... نجوما...
جواهر... درا دون أن يظهر عليه الإعياء ودون أن يتوقف على التمتمة التي لم أكن أفهم منها
شيئا، ثم بدأ يبطء رويدا رويدا، ثم توقف كأن لم يسر من قبل، وحقق في الصخرة عشقا...
هياما... احتضنها برموشه يسقيها من جذب... قحط... جفاف... تيه... ضياع... عشقا...
هياما.

- واضرب بعصاك الحجر... زيتونة لا شرقية ولا غربية... والعاديات ضبحا فالموريات قدحا
فالمغيرات صبحا فأثرن به نقعا فوسطنا به جمعا.

هكذا قال... رتل... تلا... وسواء أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون.

وانكفأت على نفسي وجلست القرفصاء بعيدا أنظر المشهد حزنا... حسرة... إنها لا تعمى الأبصار
ولكن... ولكن قد أحسست بالمجذوب قد أنهى طقوسه واغتال الجذب من حوله فتأملني بعينين...
عشين... حزينين... سألته:

- يا سيدي قد جاءت الثعالب تترى من أقصى المدينة تسعى... << (1).

استمد الألفاظ طاقتها الشعرية من حضور شخصية " المجذوب " في أجواء من طقوس وتعاويد
انبتت على القوة السحرية للكلمات. حيث يقول سارتر: >> إن الكلمات قبل كل 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 تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء
أو على بعض المبادئ << (2).

¹ - عز الدين جلاوي: سرائق الحلم والفجيرة، ص: 50 - 51.

² - جان بول سارتر: ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1984، ص: 16.

فالنص لم يكتف باستلهاام النص الديني، والتاريخي، بل إلى النص الشعبي الذي يلخص عمق التجربة الإنسانية، التي تركز على الشعبي في كل عناصرها، وهذا يدل دلالة واضحة على تشبعه بروح التراث الشعبي والديني، هذا المنبع الثري المكثف دلالة يسهم في إبداع نص متميز متعلق دينيا وشعبيا، فلأنه يؤمن بضرورة الإبداع والتجديد وتصوير واقع جزائري بحث، يكتف النص ببعده الدلالي من خلال >>علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة...<< (1).

وأثناء الغور في سياقات اللغة من حيث بنيتها التركيبية وطبيعة مفرداتها، إذ تتلقى >>بلغة تراثية ممتاز ربما بجزالة اللفظ، قوة الإقناع، خصوصية المفردات المنتقاة<< (2). ونمثل لذلك >>كانت لهجتهم المشرقية واضحة، ظللت أتساءل، لم يقطع هؤلاء آلاف الأميال؟ هل هم مغامرون؟ أم هي مجرد سياحة لا غير، كأنما أحس كبيرهم بحيرتي فقال:

- جئنا لننقذ الناس من انحرافات الفرق الضالة، إلى جوهر الإسلام الصحيح وحقيقته.

وتشعبت بنا الأحاديث التي ظل بعضها يأخذ بتلابيب بعض، انتهوا أخيرا إلى تلقيني الشهادة الحقة التي تدخلني الجنة، وتنقذني من النار، بما فيها من حب ولعن، وما فيها من شر وخير، وانطلقوا وقد أفلت الشمس خلف قمم الجبال، تمددت مكاني أعيد شريط حديثهم متسائلا، هل اختلف البشر في الوصول إلى الله هو باب كل شر؟<< (3).

وهنا نلاحظ الاختلاف الفرقي في فهم الدين في دولة تيهرت بالمغرب العربي، ويعبر كذلك عن المد الإسلامي بالجزائر فترة التسعينات، كذلك نلاحظ الجانب الوعظي التذكيري بإعلاء كلمة الله وتحقيق شريعته ونصرة دينه والجهاد في سبيله... ويبدو أن النص يتفق مع الواقع التاريخي الاجتماعي الذي يستند إليه، ثم هناك لغة سردية يومية، تتصل بالواقع اليومي الذي يعيشه

¹ - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987، بيروت، لبنان، ص: 85.

² - عبد الله رضوان: البنى السردية 2، ص: 424.

³ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 130.

الإنسان، تعتمد علة سياق خبري يسرد الخبر بشكل مباشر دون تعقيد أو اختيار محدد للمفردة، وإنما ضمن سياق فعل السرد الذي يقوم به البطل¹.

حيث تدخل الأحداث صيغة اليومي، الزمن الحاضر، استخدام ضمير المتكلم >>وطوانا الليل فنمنا، لم أكن أحسن حالا من هبة، انتابني شك مزلزل في كل ما أقمنا عليه حلمنا...

صمتت لحظات وواصلت:

- صدقت، لن نستطيع الفرار من أقدارنا للأسف الشديد، جبال الغباء التي تراكمت عبر القرون لا يمكن اجتيازها بسهولة، لأننا جميعا مكبلون داخلها.

- فيم تفكرين حبيبتي؟

- أفكر في الرحيل.

صرنا كزورق يمخر الصحراء لن يرحل إلا إلى ذاته، كل الأزمنة صارت عندنا متشابهة، بطعم واحد، بلون واحد، برائحة واحدة، نلتمسها معا فلا نفرق بينها، الماضي هو المستقبل، وهما الحاضر، والجميع سديم...سديم².

فالبطل هنا هو الراوي يتساويان في المعرفة، فيروي الأوي الذي لم يعلن عن اسم البطل الوقائع التي يعيشها في ظل التهديد الذي يتلقاه وجيبته (هبة)، وانتقالها من مكان إلى آخر اختفاء من هؤلاء الطوائف التي يسمونهم بـ "الجاسوسان"، لقول السارد: >>- الجميع قضى بشنقكما، جراء ما فعلتما، إن الهروب من أمير المؤمنين هروب من الله، لكن عفوت عنكما.

وسكت ينتظر ردنا، ولم نفعل شيئا سوى أن لزمنا الصمت أيضا، واصل:

¹ - عبد الله رضوان: البنى السردية 2، ص: 424.

² - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، 131 - 132.

- أريدكما رسولِي إلى دولة الخوارج، جاسوسين عليها، لن يهدأ لي بال حتى أبيدهم عن بكرة أبيهم، وأنقذ المسلمين من شرورهم وضلالهم⁽¹⁾.

كما نلاحظ اعتماد الراوي استخدام نمطين في السياق اللغوي يرتبطان بزمنين وهما الماضي الذي أصبح مستقبلا وحاضرا أي: أن التاريخ يعيد نفسه... ويبدو أن النص يتفق مع الواقع التاريخي الاجتماعي الذي يستند إليه ضمن لغة تراثية فخمة مرتبطة بالشخصية البطل وتوجيهه السياسي والفكري، والتي ترد غالبا في شكل استرجاعات، والمقصود أنها تـجـيء متسقة مع النص الروائي، ومع مرجعيته الفكرية والفلسفية التي تربطه بالزمن الماضي الذي >يأخذ القصة ذاتها يوظفها ضمن شرط وواقع اجتماعي مغاير<⁽²⁾. مما أغنى النص على مستوى التصور.

كما نجد إشارة مستوحاة من النص القرآني >مساء استدعى القايد جلول أخاه بحضور أمهما، كان يتكلم بصوت الحكمة والمنطق محاولا أن يقدم لكل شيء دليلا مقنعا محذرا من الطوفان القادم، لم يكن موسى يرد إلا بتحريك رأسه حركات لا يدري القايد أهي موافقة على ما يقول أم سخرية منه؟

أحس القايد جلول أنه استنفد كل ما لديه، فأكمل حديثه بقوله:

- وكلنا في سفينة واحدة.

تتهد موسى وقال:

- يا ابن أم لكل منا سفينته⁽³⁾.

تحضر لغة القرآن الكريم وقصصه بشكل لافت في الرواية. ومن ذلك استلهم الأسلوب القرآني وفق تحويلات أسلوبية منحت النص قوة خلاقية ذات مقصدية جديدة من خلال استثمار قصة سيدنا

¹ - المصدر السابق، ص: 49.

² - عبد الله رضوان: البنى السردية 2، ص: 422.

³ - عز الدين جلاوي: الحب ليلا، ص: 91 - 92.

موسى، والتعبير من خلالها عن الكارثة التي تنتظرها المدينة جراء إغراقها في الفساد السياسي والاجتماعي.

ويعتبر استحضار الوازع الديني لدى شخوص الرواية تكريسا للغة ماضية تراثية، بل استثمار للغة قرآنية ذات شحنة بلاغية دلالية جمالية.

من مميزات اللغة كذلك التعبيرات التي توحى بغياب الحب وجو الغربة والضياع "لا ولا شوق، جدران تهاوت على القلب المغنى، ثكلت الهوى، وأنا الغريب، آه حبيبتي، وأنا يا حبيبتي لا أحسن الفصل بين الجسد والروح، أنحريني... فجريني. آه ما أحلى الموت"...

لكن هذا لم يمنع من ظهور الفعل المضاد له وهو التعبيرات الموحية بحضور فعل الحب "اقتربت مني، في حضرته يا حبيبتي، أنا يا حبيبتي وأنت يا حبيبتي واحد لا اثنين..."

هذه الثنائية الحاضرة بحضور اللغة (الحضور والغياب) مجسدة من خلال أفعال وتراكيب توحى بتجربة موفقة لما أرادته الروائي (أي: ما أريد الوصول إليه).

إن استثمار هذا الخطاب بما يحمله من أبعاد شكلية وفكرية، تجلت في ملفوظات، حافظت من جهة على علاقتها بأصلها التراثي القرآني الذي لم يكن اجترارا لها بقدر ما اكتسب دلالات جديدة بحسب السياقات التي ظهرت فيها داخل الرواية، وبذلك ابتعدت عن النقل الحرفي الذي يقوم به المؤرخ أو عالم النفس ورجل الدين، إنما إعادة تشكيل للمعنى والشكل في أفق جديد مجاله سحر الكلمة، وجمال التركيب وقوة المعنى.

وكذلك يمكن اعتبارها روافد أغنت اللغة الروائية وأعطتها أبعادا أخرى حققت بها بلاغة وشعرية متميزتين، بعيدا عن اللغة التقريرية، وطبعت السرد بطابع الثراء والانفتاح، مما عزز البناء العام للرواية، وأبعده عن النمطية والسطحية ليفتح له مجال الإبداع والتجديد والشعرية.

إضافة إلى ما قيل استثمار شكل تعبيرى تراثى فى اللغة العامية المدرجة فى الرواية بشكل لافت وامتزاجها بالفصحى لتجمع بينهما لغة الحوار >>فهم الآن سيعود إلى البيت بمفرده... بل وليس بمقدوره أن يفعل ذلك،

همّ أن يقول له يا أخى أنا حشيشة طالبة معيشة...

دفع الباب فإنّ، ونشطت زوجته إلى الحوش، صاحت فرحة:

- يا سعدى: الحمد لله.. الحمد لله، أين كنت؟

- أششششت ادخلي ادخلي...

أخرجت العارم من عيوبها*، كاغطا ملفوفا فتحتة بعناية، حملت منه قطعة صغيرة من الحلتيت** ووضعتها فى فم عيوبها مبسلة، ثم أسرعَت تقدم له الماء يبتلع به القطعة على مضض، قائلاً:

- كثر الله خيرك، أنا أتحسن<< (1).

لعب الحوار ضمن السياق السابق دوره فى تشكيل البنية اللغوية، إضافة إلى اللغتين العامية والفصحى اللتين شكلتا طرفين مهمين أسهما فى تفعيل الحدث وتطوره خاصة اللغة العامية التى راعى فيها الروائى القارئ العادى ولأن >>تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها وإحكامها وبذلك يتقلص عدد المناصب المحايدة، الصلبة التى لا تدرج فى الحوار، فيتغلغل الحوار بالتالى إلى أعماق الجزئيات وأخيراً إلى أعماق الذرات فى الرواية<< (2). إضافة إلى استثماره للمثل والذي يعتبر جزء من التراث يلخص تجارب حياته لا حصر لها ما جعل >>لفظته المختارة تكثيفاً

* - العيون هو فتحة الصدر فى فساتين النساء، يتخذنها جيّبا لحمل الأغراض الخفيفة، ولعله من الفعل عَيّن بمعنى شرب وابتلع، وعُبُّ القميص كمه.

** - الحلتيت والعامية تقلب اللام نونا.

¹ - المصدر السابق، ص: 94-95-99.

² - فيصل دراج: نظرية الرواية العربية، ص: 70.

لمحتوى كامل قد يستغرق قصده وسياق فكرته التي أسس عليها نصه⁽¹⁾. وتحقيقا لما يصبو إليه، فكلما ضاقت المساحة في نسيج النص، أصبح التكثيف ضرورة ملحة، وهذا التعالق مع التراث الشعبي نابع من روح النص، وخاضع لحاجات الفكرة.

ففي مقطع آخر يقول: >>... يرفع صوته من جديد لكن هذه المرة ليغني... يغني...

خلونا ننطق في لعمر مره

خلونا ننطق في العمر مره

بالله عليكم حياتنا صارت مره

واعمارنا راحت خساره

وتكسرت كي لجره

خلونا ننطق في لعمر مره

خلونا ننطق في العمر مره...

كنت دائما أوصيه بالتعقل في التعامل مع الآخرين.. اللسان الحلو يرضع اللبوة...

- والله يا محمد يا الملمد لأقعدنك على قارورة زجاجية مكسرة الفم.. يا امحمد يا املمد يا أشكال الدابة⁽²⁾

إن التعدد اللغوي الشكلي في الرواية عبر عن رؤية واقع جزائري متعدد اللغات واللهجات انطلق منه لتتشعب الرؤى في مواجهة الراهن ونقل مشاعره تجاهه. حيث >>يتشكل الإنسان من حيث هو ذات في اللغة وباللغة، إذ هي وحدها التي تؤسس في حقيقة الأمر مفهوم (الأنا) ضمن واقعها

¹ - علي نجيب إبراهيم: جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كنعان للدراسات والنشر، ط2، دمشق، 2004، ص: 09.

² - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 61 - 62 - 63 - 90.

الذي هو واقع الوجود⁽¹⁾. فمنطق اللغة بعدم الخروج عن المتواضع عليه لغويا، بينما منطق الفن يقول بالخروج والكسر والتغريب والتشتيت التي هي من مصادر الشعرية، ولأن لغة الفن >>ينتجها الخيال بشكل اشكل اعتباطي، ولها علاقة بالأفكار وحدها⁽²⁾.

ولأن الانزياح ظاهرة جمالية تؤدي مفعولها النص، فإن اختيار الروائي لها ينزع دائما إلى خلق عالم الممكن من اللاممكن، وهو أسلوب في التعبير عن رؤية العالم، وإذ يميل إلى >>خلطة بنية التوقعات⁽³⁾ في معظم رواياته، فلأنه يخلق عالمه الخاص، بلغته وتراكيبه الخاصة التي تجمع بين الواقعي والمتخيل الذي يتسم بدرجة من الاستمتاع والإثارة والافتتان به فنيا وجماليا، والذي يسعى من خلاله إلى خلق عالمه المتميز عن غيره بتراكيب وقوانين لغوية متفردة منفلة من حصون المعاجم. كقول الروائي: >>وصلت السيارة عند العمارة فتوقفت غير بعيد عند نافذة مشرعة، وقد شرع نوافذ قلبه وعينييه ينتظر طيفا يتراءى من النافذة، أو وجود به البا على الشارع... لا بد أن أراها اليوم، ولا بد أن أحداثها... لا بد أن أسهر معها الليلة.. وذبحت أحلامه سيارة مختارة الدابة.. ويفتح مختار الدابة الزجاج مرسلا بصره ثاقبا إلى الباب والنافذة، ثم يغرد ببوق السيارة مرتين أو ثلاثا... ولم يشعر فواز بنفسه إلا وهو ينطلق بالسيارة مبتعدا وخيبة مريرة تعض بأنيابها الحادة على قلبه العاشق⁽⁴⁾.

فقد استطاع الروائي كسر المعياري في اللغة، حيث تخالف عبارة "شرع نوافذ قلبه" في كون الفعل "شرع" يكون للأشياء المادية أي: على مستوى الهياكل، وفعل "الذبح" يكون للحيوانات في لغته الأصلية وليس للأشياء المعنوية، أما "التغريد" فيكون للعصافير وليس للسيارة، و"العض مع الأنياب خاص بالحيوانات" وليس لقلب الإنسان. فكل الأفعال السابقة التي قيلت استعار من خلالها المعنى الأصلي لها في معنى آخر مكثف مجسد ومجسم في طابع سخرية معبر عن ثورته

¹ - بنفنيست، اللغة والذات، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط4، 2005، ص: 74.

² - روبرت شواز: البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1984، ص: 195.

³ - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1987، ص: 28.

⁴ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي يغسل الماء، ص: 156.

عن الواقع المهترئ من حيث <<كل صنعة تؤدي إلى انزياح>> (1) ضمن نسيج لغوي قائم على البعد الاستعماري المشوش لذهنية القارئ، والذي أراد من خلال اللغة أن تكون <<وسيلة تواصل يستعملها كل شخص للإفصاح عن مقاصده وتبليغ أفكاره ومشاعره، وقضاء حاجاته...>> (2)، وهذا الانحراف اللغوي <<يخدم مطمحه في تقديم نص يمثل مغامرته المتفردة>> (3)، وقد استعار بـ"التغريد، الدابة، العض، الأنياب" المخصصة للحيوانات ليخرج من جنس البشر <<فالحوانات يغلب عليها الإيحاء السلبي مهما كانت رتبته في مملكة الحيوان، لأن علاقاتها يحكمها قانون الغاب>> (4).

من وظائف الفلنات اللغوية والانزياحات إبهار المبدع لقارئه وإدهاشه، وهذا يدل دلالة واضحة على قدرة المبدع الخلاقة والجريئة في إبداع العبارة الفنية، وهذا أهم عنصر يقود إلى الإبداع.

وفي نص آخر يقول: <<أعادت أخته بدرة هذا الكلام للمرة السابعة على التوالي، وأعادت نورة تأكيد كلامها نفس عدد المرات والحيرة تلهث على وجهيهما، وضمت بدرة إلى حضنها ياسر بن كريم الأصغر وقد نجحت أخيرا في إعادته للنوم دون أن تتحرك من جلوسها على الكرسي قرب النافذة التي ظلت تفغرفاها على الشارع المعتم...>>

وسكتتا والخوف يلف على عنقيهما حباله الغليظة... فهما تدركان أن ظروف البلاد تحت ظروف حالة الطوارئ واشتداد هول الإرهاب أصبحت صعبة جدا، وأن التنقل ليلا يعد مغامرة خطيرة العواقب.. وكثيرا ما حصد الرصاص أرواحا بريئة ليست في الحابل ولا في النابل، ليست في العير ولا في النفير، ولكن ساقها إلى الموت ظالم>> (4).

¹ - منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، حلب، سورية، ص: 46.

² - أحمد الغرسلي: اللغة واللاوعي عودة إلى جاك لاكان، كتابات معاصرة، عدد 38، ص: 101.

³ - نبيل حداد: الكتابة بأوجاع الحاضر - دراسات نصية في الرواية الأردنية- منشورات أمانة عمان، 2003، ص: 168.

⁴ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل، الماء: 16.

ضمن هذا المقطع نجد إسنادات إلى غير ما يلائمها لغويا لكن الانزياح لعب دوره في تداخل الواقعي والمنطقي، ضمن صور رمزية تجنح إلى طرح فكري ينطوي على هموم شعب بأكمله، بأشكاله وتناقضاته وهواجسه ومعاناته مما يقدم لنا أدبا خارقا في فكره ومخامينه التي لا تنتهي عند روائي دون آخر بل هي تعبير عن غربة الذات وتنشيطها.

ويسعى من خلال هذا التوظيف الرمزي إلى خلق معادل موضوعي للحقيقة الواقعية عن طريق التخيل مستثمرا المكان كفضاء متغير. والزمن كبعد ميتافيزيقي، والشخصيات ذات السمات الخاصة التي تؤهلها للانتقال والتحرك، ثم الاختفاء والحضور مما قد يجعلها شخصيات وهمية، لكن القارئ الحاذق المثقف يتفطن إلى رمزية التوظيف وتوهم الواقع. ومن أكثر النصوص تمثيلا لذلك مدينة "عين الرماد" في رواية "الرماد الذي غسل الماء": "بعد يومين ألقت الشرطة القبض على الزربوط بعد مطاردة عنيفة في الغابة ووجهت إليه تهمة قتل الحاج حشوش.. قال سكان عين الرماد إن الدافع للقتل صراع من أجل كوثر المريني.. وقالوا إنه صراع من أجل مكاسب مادية.. وقال آخرون قد رفض الحاج دفع ديون عليه للزربوط مقابل ما كان يشربه من خمر عنده"⁽¹⁾. أما في نهاية الرواية يعمل الروائي على تمويه القارئ في اتجاه آخر مخالف لكل توقعاته يقول: "هاذي عين الرماد.. وهي ليست شبرا من الجغرافيا. ولا حفنة من دواب البشر كما تتوهم، بل هي امتداد من الأرض رهيب، وهدير من الغطاء تجمد على سطح الأرض فأهلك الزرع والضرع، حتى صرت أردد: "أينما تولوا فثم عين الرماد.."، وحتى صرت أردد: "إن ياجوج وماجوج مفسدون في الأرض.."، و"فكأي من قرية أهلكناها وهي ظالمة فهي خاوية على عروشها وبئر معطلة وقصر مشيد".

هي ذي قصة مدينتنا المسخوطة.. لست أدري كيف سيكون موقفك منها.. أينهمر قلبك دموعا حزنا عليها وعلى أهلها؟ أم تستنشق كل الهواء الذي حولك قائلا: "هي نهاية الضالين والحمد لله الذي نجانا من القوم الضالين"؟ وليس يهمني أنا المدينة ولا أهلها.. وليس يهمني حتى نفسي..

¹ - المصدر السابق، ص: 186.

لقد آمنت أخيراً أن الحياة في عين الرماد عبث ولا معنى أن أعيش لعبث⁽¹⁾. لتأخذ الرواية صورة أخرى في اتجاه آخر يمثل >دراسة ناجمة عن نظام معين من الرموز والمفاهيم والشفرات<⁽²⁾. ولا يبوح بسرّه ولا يكشف عن خفاياه، تاركاً الفرصة للقارئ الذي يجتهد في إعادة تشكيل النص من جديد.

إضافة إلى ذلك استثمار للنص الديني في أشكال مختلفة (آيات متقطعة من سور قرآنية) انطلق منها معبراً عن الواقع المأساوي الذي تعيشه الأمة العربية، ولذلك فإن العودة إلى هذا التراث الديني أو استدعاء بعض شخصياته هي مجرد محاولة لمحاكاة أو تشخيص لحالة من أحوال المجتمع الذي تمكن الكاتب من تشريح وضعه، من خلال مختلف الوسائل التعبيرية المتاحة وعبر مختلف فترات السرد، وما يوضح ذلك المقطع التالي: >أيتها الشمس المهربة من عيون النخيل... من شرايين العراجين... في حقائب القراصنة اللئام... إلى مدائن الضباب والظلام... ها قد عادت حمحمات الخيول... في أرضنا المكابرة... أرض الرجال السمر... أرض الكرام... فانتظرينا يا شمسنا... نحرك من قيد الأفول... من غرب الزنادقة الطغام... فلا إشراق لك إلا في عيون النخيل... في شرايين العراجين... في أفقنا الذي لا يضام...<⁽³⁾.

يجسد هذا المقطع الشعري المبني بأسلوب فني كله جمالية وإيحاء بيوميّات الدم والحزن وموسم القتل ومراسيم الجنائز، هذا المشهد الدرامي الذي يصور لنا صورة سوداء قاتمة مفزعة تحيل إلى زمن تعيشه أرض "كوسوفا" من طرف "جنود الصرب" بحيث يعمد إلى تكثيف النص الروائي عبر ما يسمى بالمعادل اللغوي ذلك أن "اللغة قادرة على استحياء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة، ومن هنا نستطيع أن نذكر في التصوير اللغوي على أنه إيحاء لا نهائي يتجاوز

¹ - المصدر السابق، ص: 251.

² - محمد سليمان الزيات: النسق والدلالة - دراسات نقدية في النص الروائي، ص: 61.

³ - عز الدين جلاوي: الفراشات والغيلان، ص: 05.

الصور المرئية⁽¹⁾. الذي عمل زمن السرد عبر إشاراته على البوح من خلال العودة إلى أرشيف ذاكرة شخصياته وشريطها التاريخي بإشارة من المرسل إلى المتلقي، و>>الرواية تضع هذه المقاربات الزمكانية كاستلهامات لتفتح أواصر الحوار بين الأمكنة والأزمنة، والناص والمتلقي كأطر معرفية لمحاولة تحريض أفق المتلقي ودفع إنتاجية الأدب⁽²⁾. التي لا تستوعب دلالاتها إلا ضمن ثلاثة أطراف مرسل ورسالة (إطار زمكاني، شخصيات وأحداث) ومتلقي.

وفي ذات السياق وعبر لغة شعرية متميزة يقول الروائي: >>بتنا نمسد وجه الليل الكالح، نخضب لجبه الزنجية، نترادذ عليه حبات من بياض القلوب ننسج لنهاره رداء من خيوط الشوق، نزعج سبات العصافير، ندغدغ أخصم الشمس، نمسح عن خد البراعم وحشية الصقيع، هي الأزمان تعبر أمواجاً من سراب، تغشاها بالבלهه، تسخر منا، تحصد من أحداقنا حزم الضوء، تزرعها بساتين الملح الأجاج.

من أي العيون سنخرج ولا عيون؟

في أي الأنهار نستحم وقد كفنا الجفاف؟

ونبيت نصرخ في الهواء اللعين.

- أيتها النجمات الكفيفات... اتقدي، كفاك كل هذا الخنوس

- أيها البدر الأخرس... تبسم، كم يقتلنا هذا العبوس⁽³⁾.

فالمتلقي ينفث ذهنه على >>هذا القول الشعري المتموضع بماهيته الجنسية، يشتغل كمنظم تمهيدي، لاحتوائه معلومات تسبق قراءة النص، تقوم بتحسين عملية التذكر لدى المتلقي⁽⁴⁾.

¹ عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000، ص:83.

² عبد الحفيظ بن جلولي: بنية الزمن في رواية الرماد الذي غسل الماء، ضمن كتاب سلطان النص، ص: 390.

³ عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 07.

⁴ مرشد أحمد: الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص: 112.

فالروائي من خلال استثمار الشعري ضمن النص السابق يختزل كما هائلا من الدلالة التي يحيل إليها لارتباطه بعنصر الزمن المكثف بالوصف من خلال مزجه بعناصر الطبيعة، وأنسنتها ومنحها الحياة والقدرة على الحركة، عبر لغة التقابل التي ينكسر أمامها أفق توقعات القارئ عبر هذه الحركة الفنية، أما الوصف فقد أدى إلى >>إسباغ سمة جمالية على لغة السرد<< (1). التي تصفها "جوليا كريستيفا بقولها: >>أن اللغة تمثل أحداث الواقع وترمز إليها إذ تسويها<< (2). وأي تغيير يصيبها >>يسهم في تطور المرسل والمستقبل معا للخطاب الأدبي الذي أسسه نسيج اللغة ونشاطها وتفاعلا<< (3).

ففي مقطع سردي وصفي يقول السارد: >>تتشكل عين الرماد من جملة الأحياء الفقيرة المتراسة التي يصعب عليك في كثير من الأحيان الفصل بينهما، تبدأ في أسفل المدينة عند اتساع الوادي أكوخا قصديرية، ثم ترتقي باتجاه الأعلى حيث الجبل والغابة، وحيث المدينة الفرنسية القديمة (4) فالمتبع للمفوضات السابقة يجدها تمهد للوصف بوضع ديكور له يضعنا في خضم الأحداث، ويكشف أنه وصف لمدينة "عين الرماد" حيث ينطلق في توصيفها من تقديم الشيء من أسفله إلى أعلاه، وكأن السارد يقدم هذه الصورة ببطء ليلفت انتباه القارئ، وليقربه أكثر إلى إدراك هذا المكان بكل تفاصيله، وجزئياته عبر تحفيز تقابلي يتقدم بماض أليم متكرر لم تستطع الفكك منه، وهذا النوع من التحفيز ينشط الفعل الوصفي كما يحدث انسجام وباقي المفوضات التي تساهم في بناء الخطاب.

وفي الحاشية رقم "3" يقول عن هذه المدينة: >>ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجذب أجرب تملأه الفضلات التي ترمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح...

¹ - هيثم الحاجي علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص: 139.

² - صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والزمن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص: 101.

³ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 123.

⁴ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 128.

تتدرج فيها البنايات على غير نظام ولا تتناسق... يسد عليها الريح من الجنوب أشجار غابة صغيرة.. تعاود الانحدار مرة ثانية على جبل صغير تشقه طريق معبد، تنز قريبا منها عيد الرماد الأصلية التي قيل إن السكان قد هجروها ثم اتخذوها مزارا ومعبدا... وتمتد المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة...

وتمتأ مدينة عين الرماد بالحفر وببرك المياه القذرة... يتوسطها سوق منهار السور.. تتلوى شوارعها وأزقتها التي تضيق وتتسع في غير نظام.. إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة... وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي سموها (La belle ville) المدينة الجميلة، وما فتئت الكتل الإسمنتية تتكتل حولها كخلايا سرطانية حتى شوهت كل ما حولها من هكتارات ضخمة⁽¹⁾.

يحيل هذا المشهد الوصفي المطول الذي يقوم بتأطير الأحداث على تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف باعتباره استراتيجية >توزيع المعلومات حول الأشياء والذوات حسب نظام يلائم استراتيجية الراوي ليروي حكايته في زمن ومكان محددين<<⁽²⁾. خاصة عند صياغة مظهر خارجي عن طريق المشاهدة بينما لا تستطيع العملية الوصفية نقل هذه السمات إلا بشكل تدجي لأن : >كل شيء قابل للتدرج<<⁽³⁾.

فالوصف يواكب الأشياء والأحداث ويرتبها وفق مبدأ التدرج، وهو ينتهي عندما يجد المؤلف أنه أورد ما يكفي من تفاصيل الشيء الذي يعرف بداية من القاعدة، ويمضي متدرجا بدقة في صعود

¹ - المصدر السابق، ص: 11.

² - ينظر: نجوى الرياحي القسطنيني: في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 175.

³ - محمد مفتاح: التشابه والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص: 27.

نحو القمة أو يبدأ من القمة ويأخذ في النزول بدقة أيضا نحو القاعدة⁽¹⁾. وهذا ما وضحه المقطع السابق.

وفي مقطع آخر يقول الراوي: >دخل الطاهر على علي التمار مكفهر الوجه وجلس على الصندوق وضع قريبا من الباب، غادرت زبونة اشترت غرسا، سأل علي التمار:

- خيرا الطاهر أراك عابسا.

لم يرد على علي التمار كأن الأمر لا يعنيه، استوى على كرسي جهة الباب الآخر وقال:

- أعلم

- تعلم؟

قالها الطاهر بتعجب، فرد علي التمار سريعا:

- الثورة تعلم كل شيء يا سي الطاهر، وأضيف إليك معلومة، العربي المستاش الآن في مركز التعذيب.

حك الطاهر عينيه الكبيرتين ذات الأهداب السوداء الطويلة ومسد بإبهامه وسبابته أنفه وجانبي فمه، قال في سره: وهل أنا خائن حتى لا أعلم؟ وما الفرق بيني وبينك حتى لا أعلم، ثم تجاوز الموضوع وهو يعلم أن لكل دوره⁽²⁾.

يتضح من الملفوظ الوصفي أن الروائي "عز الدين جلاوي" مهتم بأدق التفاصيل حتى يقدم ملامح شخصيته "علي التمار" و"الطاهر" وصفا يرسم المظاهر الجسمية والنفسية بحيث يجسدها لنا في صورتها الموجودة في الواقع أو نتوقع وجودها.

¹ - عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 37.

² - عز الدين جلاوي: الحب ليلا، ص: 368 - 369.

فورد وصف الوجه يعبر عن الأوضاع التي جعلت الشخصية حزينة وكئيبة مما أدى إلى الاضطراب النفسي الذي ورد من خلال الحوار الداخلي في شكل سخرية، ومن خلال ذلك ندرك حالة الخوف وعدم الاستقرار.

فهذه التفاصيل الدقيقة تخترقها لغة مميزة بشخصها تعكس لنا أفكار الروائي وتضيء لنا سلوكياته التي أفضت رموزا جمالية من خلال انتقاء ما يخدم معانيه بكل دقة من خلال >تصوير لحالات ووضعيات تتعلق بهاته الشخصيات، وبالأمكنة التي وقعت بها الحركات وتمت بها الأفعال<< (1).

ومن شأن هذه التفاصيل تقريب حقيقة الأشياء والإلمام بجوانب الأحداث، وما يحيل إلى ذلك ضمن رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر": >وحده الدم الهادر القاني الفائز كزبد البحر كان يتراءى له، سواء أغمض عينيه أم فتحهما.. قزعات السحاب التي تشكلت في غير موعدها تدفعها الريح إلى الشرق هي سيل من دماء سوداء، هذه الصخور الناتئة أمامه على الهضبات والجبال المحيطة ليست إلا رؤوس منحورين.. نعيق الغريان الذي راح يقتحم تغرى أذنيه ليس إلا صيحات القتال المنذر بالويل والثبور.

وتراءى له أبوه بلخير ممددا كجذع عملاق، وقد ضرجته الدماء وشكلت حوله بركا صغيرا، ورفع فيه الأب عينين مليئتين بالحسرة الذابحة...

وخيل إليه أن كل جنابات العرش، تلاله، هضباته، وديانه، كل نبتة، كلها جميعا كانت تصرخ فيها تطالبه بالنثار من أولاد النش...

وطار من أمامه سرب من طيور حجل فرعا محدثا ضجة كبرى برفيف أجنحته...<< (2).

¹ - ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية - دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص: 101.

² - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 15.

وقد منح الروائي الكتابة الوصفية لهذه الرواية من خلال اللوحات والمشاهدة التي جعلها تتحرر من سكونيتها فالجمل الوصفية تبدو كصورة عدسة كاميرا عالية الجودة لا تترك أية صغيرة إلا أخذت حقها من الوصف، ويؤدي وصف الشخصيات والأحداث إلى تحويل العالم الروائي التخيلي بطريقة إيهامية لعالم حقيقي واقعي، ويلاحظ بأن القاص عمد إلى اختيار الأسماء وشخصياته وأماكن متوخيا أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث يحققان للنص مقروئية واحتمالية وجوده⁽¹⁾. كأن يوظف أسماء ثورية يعرفها القارئ في الواقع، وهو ما عمد إليه فعلا في ذات الرواية كـ "ابن باديس، مفدي زكرياء، مصالي الحاج، فرحات عباس" وغيرهم، أما الأماكن فأشار إلى "تلمسان، وهران، الجزائر العاصمة، سطيف، باتنة، فرنسا..."

وهكذا جعل الروائي من المكان حقيقي واقعي >> "وصل القطار أخيرا قسنطينة، وبدأ زفيره الغاضب لاعنا الكون كله..."⁽²⁾. اقتصر على الوصف معتمدا الأمانة والصدق في نقل التفاصيل من الواقع الإنساني >> "فتحت الأبواب. تسلل البرد الشديد إلى العربية، حين وقف سي رابح أمام المحطة، صفعته سياط رياح زمهرير لم يعرف لها اتجاهها، أسرع الناس يتفرقون، بعض عساكر فرنسيين مدججين بالأسلحة، ينفرسون في ملامح الناس، وقف أحدهم قريبا من سي رابح، نظر إليه باستتفار لحظات ثم اندفع يلحق بزملائه كالخائف، السماء تتدثر ملاءات سود تراكمت وتثاقلت حتى عجزت عن التحرك"⁽³⁾.

وهذا جعل الروائي من المكان حقيقي بكل تفاصيله الواقعية، اقتصر فيه على الوصف معتمد الأمانة والصدق في نقل التفاصيل من الواقع الإنساني، فبما أن المكان حقيقي فكل ما يجاوره ويرتبط به حقيقي، فقد ظلت هواجس الماضي بدرجاته المختلفة التي توافق فترة من الفترات الاستعمارية بالجزائر تؤرقه مع ملامح الحاضر الواضحة، فيتخذ فيها >> "الوصف أداة أساسية..."

¹ - ينظر: محمد عزام: تحليل الخطاب الروائي العربي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص: 211.

² - عز الدين جلاوي: حب ليلا، ص: 12.

³ - المصدر نفسه، ص: 12.

بها يتم نقل الأعمال بنقل الأحوال وبها يضطلع بالبعد المكاني إلى جانب البعد الزمني الذي يؤديه السرد⁽¹⁾.

وقد عمد الروائي إيهام القارئ بواقعية الأحداث بل أطلق العنان لذكرياته مع إشراك ذاته في عملية السرد كشخصية فاعلة مشاركة في الأحداث أحيانا أخرى عايشة الأحداث ينوب عنها ضمير الأنا "المتكلم"، الذي يحيل على المناجاة النفسية أو الاعتراف >"أنا تعلمت على يد الفرنسيين العلم والأخلاق، وهم أرباب الحضارة والمدينة، وجلت في كل فرنسا أعرفها مدينة مدينة وزقاقا زقاقا، وهذا هو طريق النجاة لنا أفرادا أو جماعات"<(2).

فبدا في خدمة الموصوف يصور بدقة وموضوعية حتى يشعر القارئ أن دوره يقتصر على محاكاة واقع سابق للوصف، ولبلوغ هذه الغاية حرص على إحلال علامات يمكن بها أن يحيل الذات الواصفة لأن: >"الفن هو بمثابة شكل من أشكال الوعي الاجتماعي والنشاط الإنساني، يعكس الواقع في صورة فنية وهو أحد أهم وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالي للعالم"<(3). مقدما بذلك تفصيلات يحتاجها القارئ للإلمام بالموضوع.

ومن بين المقاطع التي تكسر رتابة السرد وتحقق التوازن بين الرواية وزمن الخطاب >"واندفعنا عكس التيار، نصفع بأقدامنا الطريق الذي يمتد مرتفعا إلى أعلى المدينة، كأنما نخوض حربا مع العقبة الكأداء، ومع الريح التي عصفت أشد، بدأ بعض المسلحين يندفعون معنا باتجاه واحد، دفع بي أحدهم حتى ارتطمت بشجرة يتيمة ملتصقة بجدار، خطا خطوات ثم عاد إلى مشهرا سيفه في نحري، يسألني وقد انتفخت أوداجه:

- وأنت، مع من؟

واضطربت الكلمات في فمي، أبعدته العميد عني وهو يقول:

¹ - الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة: 162.

² - عز الدين جلاوي: الحب ليلا، ص: 180.

³ - رمضان الصباغ: الفن والقيم الجمالية، ص: 46.

- له حق الضيافة، ليس من المروءة الاعتداء على ضيف...

- كن حذرا، الوضع ينبئ عن فتنة لا تدر شيئا.

حين بلغنا مقر الخلافة، وجدنا حشدا كبيرا يلتف حول الباب، بعضهم تسلق السور بسيوفه وسهامه، أحدهم كان على فرس شهباء يخطف في الجمع بحماس شديد، حتى تطاير لعبه على الحاضرين مشكلا زبدا في ثيتي شفتيه...

وفجأة اقتحم الثائرون البوابة التي فتحت لهم من الداخل، وأشعلوا فيها النار، فملأ الدخان الفضاء، وإن هي إلا لحظات حتى كان الخليفة يوسف بن محمد بن أفلح يقاد ذليلا خارج السور، استغل أحد أبناء أخيه فرصة تفرق الناس عنه، وفصل رأسه عن جسده بضربة مجنونة، تعالت الصيحات بالتكبير، قابلها من داخل السور بكاء شديد وعويل ذابح، حمل الرأس على رمح كبير، وسحبت الجثة من الذراعين، واطلق الجميع منحدرين إلى الساحة الكبرى.

صرت أشبه بزهرة ذابلة تتقاذفها الأرجل، تدوسها دون مبالاة، إنه الانحدار إلى الهاوية، ظللت أخط على غير هدى، أتخيل جادة الطريق وقد تغشاها الغبش، وظل العميد صامتا كأنما يتجرع سما زعافا، وقفت عند بوابة عمار العاشق، كان الفناء قد أسرع إلى مصراعيها، وظهرت الأغصان من أعلى صفراء يابسة، وقد امتص رحيقها الإهمال، وأطل عمار العاشق علي، في عينيه حزن عميق، وعلى كل ملامحه تفجرت مأساة كالحة، وقد تهدل شعره الأشعث في غير مبالاة، وعبثت الفوضى بلحيته، أحسست قلبي يندبح، وقد تخيلت مأساة عبقرية الإبداع التي بالداخل⁽¹⁾.

استقطب المقطع السابق الذكر وقفة وصفية أدت مبتغاها في الرواية الجزائرية بحيث اتخذ من الوصف المسرد سبيلا لها، مما يجعل من الوصف ملازما للحدث أو منبثقا عن بؤرة معينة تكسبها تلاحما مع الشخص أو حتى مع رؤية الراوي للعوالم الموصوفة، وبذلك يكتسب الوصف بعدا ودلالة كونه منبثقا عن الرؤية الذاتية للشخصيات، وهو بذلك ينأى عن كونه إطارا جامدا فـ >> ورة

¹ - عز الدين جلاوي: العشق المقدس، ص: 147 - 148 - 149.

الجزئيات الصحيحة التي يبدو أنه يمكن استلهاها في الوصف إلى ما لا نهاية لا يمكن أن يقتنع بوجود موضوعي، خارج الأدب لعالم يبدو أن الروائي لا يفعل شيئاً إزاءه سوى إعادة إنتاجه ونسخه وتبليغه إلى الآخرين انطلاقاً من وثيقة ما⁽¹⁾.

وعليه فالروائي لم يقدم في المقطع السابق لوحة جامدة تجعل من الوصف إطاراً زخرفياً محضاً، وإنما أكسبه دلالات محددة، وهذه الدلالات إنما هي رؤية للواقع السياسي في الغرب قديماً (تيهرت) وما عانته من الفتن والاضطرابات الدينية الطائفية بأسلوب فني جمالي محمل بإشارات ودلالات ورموز قلصت من مدى الوقفة الوصفية بل ويجعل المتلقي لا يحس إطلاقاً بأن هناك إطاراً وصفياً معزولاً عن الأحداث: >وقد أدى تطور الأشكال السردية إلى إحلال الوصف الدال محل الوصف التزييني فنزع الوصف حتى بداية القرن العشرين على الأقل، إلى تدعيم هيمنة السردية. فاكسب أهمية درامية عوضت ما فقده من استقلالية>⁽²⁾.

فالروائي يبدو حضوره جلياً هنا في ثأيا السرد، وهو يعلن عن وجوده بضمير المتكلم، ويصف من موقعه، ويعبر عن رؤيته ضمن رؤية تعبيرية تنقل انطباعات الراوي/ الشخصية الذاتية، مما يجعل من هذا الوصف لا يخلو من رؤية محددة تجاه كل العناصر الموصوفة.

وتشكيل الوصف بهذه الطريقة يجعل من الراوي في هذا المقام بمثابة كاميرا راصدة لا تتميز بالحياد بل بالمشاركة والتعليق والشرح يقول: >ولم يشأ يوسف الراج أن يمزق من حوله شرفة وسأوسه، فانزوى في زاوية أخرى ولف نفسه بأخرى، معيدا إلى ذاكرته شريطاً طويلاً مع أمه، أمه التي ظلت على مدى العقود تدثره بالحب والعطف والحنان، وظلت تمنحه من نفسها قوة وإباء وكبرياء، ورغم ما كان يحيط بها من مآسي القايد عباس، ورغم المآسي التي كان يرى حناجرها

¹ -A LAIN Robbe Grillet : Piur un nouveau - F- dition Galliward- Collection idées nrf- Paris 1970- p : 32.

² - محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردية، ص: 22.

تذبح شبابها وتذبح فتنتها، وانتفض فجأة وسؤال كبير يلمع في ذهنه، هل سيسيء إلى سمعته خطف أمه؟ هل ستجد ألسنة الناس ما تلغقه؟⁽¹⁾.

وبهذا الشكل تغدو الرؤية الوصفية في هذه الرواية منتجة لرؤية أيديولوجية من خلال خضوعها كلية لوجهة نظر الراوي وهو راو لا يكتف بالوصف الموضوعي وإنما يخضع الموصوفات في الغالب لرؤيته الخاصة، الأمر الذي يجعل الوصف يمتزج بالآراء والمواقف الشخصية له. ويدفع إلى توظيف الاستذكار بشكل مكثف فتأتي المقارنة في كل مرة بين الماضي والحاضر لأنها تقضي بدورها إلى تحديد موقف معين من الوقت الراهن.

ويواصل السارد تشريح نفسية شخصياته عن طريق إحياء ذاكرتها ، وهذا من أجل الكشف عن معاناتها النفسية، ويظهر هذا من الشخصية المحورية في الرواية >وقضى العربي المستاش أسابيع كئيبا شارد الذهن: لقد افترس المرض العشرات من أقاربه ومعارفه، وما زال يهدد المئات منهم، ولم تغادر سوزان خياله، يتذكرها في كل وقت وحين، ويشتم رائحة أخبارها دون جدوى، هل استطاعت أن تفر من سطوة الوحش؟ وأين هي إذن؟ ولم تصله أخبارها؟ هل وجده الوحش في بيته وقتلها كما كان يتوعد<⁽²⁾.

ويكشف هذا المقطع معاناة "العربي المستاش" وهمومه التي تسري بخياله من خلال الاسترجاع عن طريق الذاكرة التي تأبى الرحيل عن ذكرياتها.

هذا البوح والاعتراف الذي جاء مقننا بتقنية الوصف التي تحافظ على انتظام حركة السرد وتوهم بأن الحدث مستمر، وهذا ما ساهم في التدقيق في وصف ملامح الشخصية "العربي المستاش" خاصة الوجه، ويعد ذلك مظهرا من مظاهر الحداثة في الرواية الجزائرية المعاصرة على أساس أن الرواية ليس ذلك المختفي وراء الكواليس وإنما هو حاضر يوجه الخطاب للمروي له بشكل مباشر.

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 428.

² - المصدر نفسه، ص: 401 - 402.

وتم الوصف في إطار تلخيصي فيضفي على السرد نوعاً من الحركة والدينامية، فالراوي يصف مشاهدات بطله ورغم ثبات موقع البطل الرائي إلا أن ذلك لم يمنعه من الاستقصاء فـ"ثبات موقع الرائي لا يمنع تجول البصر في أثر من اتجاه خاصة إذا ما كان الموقع استراتيجياً يوهم أن الشخصية هي التي اختارته بمحض إرادتها"⁽¹⁾.

فالروائي "عز الدين جلاوي" يمكننا القول أن معظم رواياته تشتغل على الزمن الماضي لكن تقابله بالحاضر لأنهما متصلان مرتبطان ببعضهما، لا يمكن فصل إحداهما عن الآخر، لكنه في تعارض دائم معه فهو يسترجع الماضي من أجل خلق نص روائي يساير معطيات الزمن الحاضر، ويقرأه بروية ماضوية ليقدم رؤية استشرافية للوضع الذي تعيشه الجزائر محاولاً تجاوزه مع كونه عبرة يستفاد من كبواتها، فـ"المبدع صاحب رؤية يشكلها من خلال عالم يصوره (هو) حين يشرع في تشكيل تجربة أدبية فإنه ينطلق من قضية تؤرقه في واقعه"⁽²⁾.

وأصبح الواقع يعلن صراحة عن تعفن وانسداد وتآزم ليمنح الفرصة للحلم والأمنية لعلها تكون متنفساً تحتمي به الشخصية ليعيش زمن الحلم الذي يبحر به في عالمه المثالي المفضل، والذي تتحقق فيه كل الرغبات والأمنيات التي ترجوها الذات ليصبح الحق المشروع الوحيد في ظل هذا السجن المعاش "كل شيء من حولي مقرف مقزز... هذه المدينة عاهرة شمطاء... البقاء فيها ضرب من المستحيل... غدا كل شيء ضدي.. في البيت تحاصرني نظرات والدي المرة وأنين والدتي الشاحب.. في الشوارع أحس نفسي أشبه بكيس بلاستيكي قديم تتراماه الرياح في شوارع المدينة..

ما معنى أن أحيا إذن؟ لا يمكن أن أفكر في الانتحار على الأقل بسبب الوازع الذي يعد كل قاتل نفسه كافراً.. أو بسبب ما أحمل في نفسي من أحلام.. حلمي لعله صعب التحقيق.. وربما

¹ - محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، ص: 89.

² - طه وادي: عالم القصة القصيرة ودلالاته الفنية - دراسات في نقد الرواية - دار المعارف، ط3، 1994، ص: 137.

هو من المستحيلات ولكنه يبقى أولاً وقبل كل شيء حلماً.. من حقي أن أحلم.. والحمد لله خلقنا محلم وإلا كانت الطامة.. والحمد لله أن حكامنا وأثرياءنا لا يملكون منعنا من أن نحلم.

آه حين أتمكن من عبور هذه البحيرة الزرقاء.. ! عند ذلك سأصرخ في التعاسة.. لك الويل اذهبي إلى غير رجعة⁽¹⁾.

وهنا تتضح بشاعة المأساة التي عاشتها الشخصية، ليتحمل الحلم عبء القضية والدفاع والتحرر من هذا التشتت والضياح⁽²⁾ وهكذا يبدو الأدب اجتماعياً بقدر ما يغدو ذاتياً، لأن طرق الموضوعية في الأدب تمر عبر الاعتراف بذاتية الأديب، وبذلك تنتصب أمام الأديب مرآة الإنسان الاجتماعية والإنسانية والإنسان الفرد⁽³⁾.

أما تقنيا فيماشي الوصف هذه السياقات الحدث، وهو لا ينفصل عن صيرورة الزمن ولا يشعر انطلاقاً من ذلك بأي وقفة من شأنها تعطيل تواصل الرواية، فزمنها في تماثل شبه تام مع زمن الخطاب، مما يحول⁽⁴⁾ العملية الوصفية إلى فضاء مشهدي تتحرك فيه الأحداث، ولعل الاكتفاء باللمحة الواحدة في وصف الشخصيات أو بعض عناصر المكان من العوامل التي أطلقت عنان حركة الزمن كي يسري ضمن مفاصل النص⁽⁵⁾.

ولا شك أن المتصفح لروايات "عز الدين جلاوي" يقف على صنف لغوي متميز، متفرد عن غيره، له ميزة يصبح من خلالها القول أن هذه "لغة جلاوية" لما تحمله من بؤر لغوية تؤسس توتراً لدى المتلقي، حيث يقول: ⁽⁶⁾ "ووجدتني أنسلل بعيداً عن الجميع أعتلي أكمة صغيرة... ورحت أتطلع بعيني الصغيرتين إلى القرية... إلى مهدي الدافئ حيث نبت لحمي، وأينعت ذكرياتي، وأزهرت آمالي الصغيرة الحلوة.

وها الفجر راح يمد خيوطه يسعى على الأرض في كبرياء..

¹ - عز الدين جلاوي: راس المحنة، ص: 78.

² - إحسان سرقيس: الأدب والدولة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1977، ص: 107.

³ - سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1، 1981، ص: 95.

وها ملامح القرية تظهر من بعيد عروسا تنام في حضن الجبل، تجلّ لها الأشجار الخضراء الوافرة من كل جهة...

ولم يكن يظهر بجلاء إلا منارة تشمخ بقامتها، تبكي في حزن رجالا اجتمعوا متطوعين لبنائه ذات صيف وأقاموا عندها حفلا جليلا.

أتصمدين أيتها المنارة لتبقى شاهدا على أهل القرية؟؟؟ تحكين لكل من يمر بك قصتهم...

براءتهم...

جريمة مقتلهم؟؟؟

أم أنك ستكتفين برفع الشكوى إلى السماء... ثم تخزين متهالكة إلى الأرض...⁽¹⁾.

عملت تقنية الاسترجاع باعتبارها زمنية تخدم العمل الروائي على تذكر أحداث ماضية مأساوية عاشتها الشخصية، واستحضرها الروائي ضمن المشهد السردى لتشكّل >مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمسافة الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع<>⁽²⁾. ليميز النص السردى لهذه التقنية (الاستنكار أو الاسترجاع) الآلية السردية الأكثر حضورا داخل النصوص الروائية، وهذا الحضور الكثيف يكون لغايات فنية وجمالية أرادها الكاتب، فيصوغها ويبلورها وفق منظوره الخاص.

¹ - عز الدين جلاوي: الفراشات والغيلان، ص: 42-43.

² - جيرالد برنس: المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد لبريري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2003، ص: 25.

وهذا الماضي الذي يرد بمستويات مختلفة يتم توظيفه باعتباره جزء مهما ضمن منظومة الزمن الروائي: >> كما يمنح السارد إمكانات تعبيرية تساعد على منح منظومته السردية من السمات ما يخرجها عن كونها مجرد عرض محايد لمجموعة من الأحداث >> (1).

ولأن التاريخ في الرواية مساءلة للحاضر ومحاكمة عبر تخيل سردي، فإن جورج لوكاتش يقول بخصوصها: >> إنما تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون لوصفها تاريخهم بالذات، يعيش لبشر وقائع زمن مضى كواقع حاضرة يعيشونها بالذات بسبب كتابة روائية تحاور زمنا وهي تكتب زمنا مختلف عنه >> (2).

وما يدل على ذلك: >> ما إن جلسنا حتى راح زوج خالتي يخبر الشيخ أن الأمور تسير نحو الأسوأ، لأن الدولة الألبانية فقيرة وهي عاجزة كل العجز عن استقبال مئات الآلاف من المشردين، مما يعني انتشار الأوبئة والمجاعة، ومظاهر البؤس وتفشي الموت خاصة بين العجزة والأطفال، وبالتالي فناء شعب بأكمله.

أطرق الشيخ حزينا وقد تغيرت ملامح وجهه، وعلاهاهم وتقطيب كأنما ابتلعه وحش المأساة... وراح زوج خالتي يواصل كالواثق من نفسه.

- لقد وضعنا شعبنا في فم أفعى... لقد نجحوا في تشريدنا وفي قتلنا قتلا باردا... أنا نادم كل الندم... لو كنت أعرف هذا لبقيت في وطني لأموت شريفا عزيزا لا ذليلا مهانا في أوطان الغير.

وفجأة انتفضت سحنة الشيخ رافضة سحائب القنوط، وأشرقت بشرها وهي تقول:

¹ - هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردية، ص: 62.

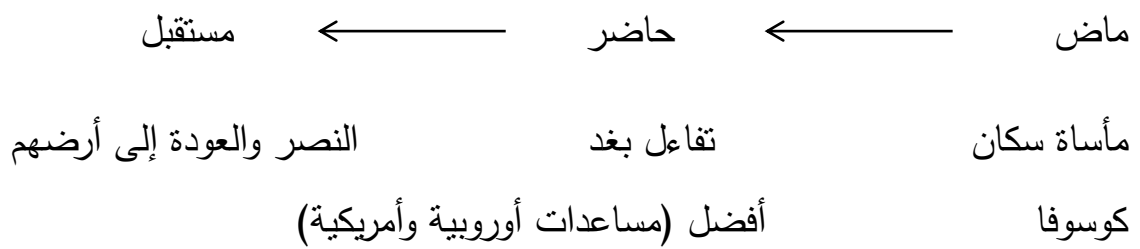
² - فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ - نظرية الرواية والرواية العربية - المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص: 263.

- لا بأس إذا شاء الله... وإن مع العسر يسرا... لا تحزن إن الله معنا... جئت لأخبرك أنك مدعو لحضور اجتماع هذا المساء... هناك أمور عاجلة يجب مناقشتها، وعلى رأسها توزيع المساعدات الأمريكية الأوروبية ومساعدات الصليب الأحمر⁽¹⁾.

والروائي عبر وعيه الفني يضاف إليه هذا الوعي التاريخية في زمن واحد، بل ويفسح المجال لتعدد الأزمنة التي هي الأخرى تتحاور مع بعضها البعض، لتحاول تفسير مآزق الإنسان المعاصر في خضم المعطيات التاريخية المعاصرة وما تعرفه من تناقضات وصراعات.

وسبب استثمار الروائي لأحداث تاريخية ضمن نصوصه الروائية إعطاء نوع من الواقعية السردية، وهذا يتطلب وعياً فنياً بطبيعة الخطاب الروائي التاريخي الذي يبعد الكاتب عن تلك اللغة التقريرية والسرد الخطي للأحداث، ليكسر هذه النمطية الزمنية، وهذا من خلال لعبة التجوال بين الماضي والحاضر والمستقبل، من أجل تفكيك هذه الأزمنة ومساءلة الراهن واستشراف المستقبل، وهذا هو الدور الحقيقي الذي تلعبه الرواية التاريخية.

وهذا ما ورد بين تلافيف النص السابق، الزمن الماضي زمن مأساة سكان كوسوفا وبين حاضر متفائل بعد أفضل المتمثل في المستقبل.



والمقطع الذي يمثل زمن المستقبل >> نحن إخوانكم... والواجب يدعونا أن نقف معكم في السراء والضراء، الآن وحتى تعود إلى أرضكم منصرين بإذن الله... وبعد العودة الميمونة لبناء صرح الوطن وتشبيد حصونه، لترتفع عليها راية المحبة والسلام خفاقة منذ قرون...⁽²⁾.

¹ - عز الدين جلاوي: الفراشات والغيلان، ص: 68.

² - المصدر نفسه، ص: 84.

تعتبر الرواية التاريخية >خطاب أدبي ينشغل على خطاب تاريخي سابق عليه انشغالا أفقيا، يحاول إعادة إنتاجية روائية، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي<< (1).

من أجل تحقيق أكبر قدر من المطابقة بين الحقيقة التي ينتجها هو وبين ما ينطلق منه، من أجل تفكيك الراهن السياسي والتاريخي المهزوم الذي عرفته البلاد العربية.

ويمكننا القول، أن الروائي "عز الدين جلاوي" اشتغل كثيرا على الرواية التاريخية التي يعتبر منبعها ذاكرة ووقائع تثبتتها وثائق يساعده في السرد المتخيل الروائي، فمن خلال شخصياته يسترجع الكاتب زمن الثورة بكل حمولته الإيجابية والسلبية ليبرز تفاصيل الحدث وانعكاساته على الوعي الجمعي للشعب الجزائري، وفي هذا الصدد يقول: >كانت عيون المنايا تحاصره من كل مكان، كجحافل من السباع الضارية، وكانت... خانه رشاشه وقد تقيأ في وجوه الحقد كل ذخيرته، ثم خانت ساقاه وقد أثخننا جراحا، امتد على ظهره، أخرج خنجره، ثم غرزه بقوة الأرض وعيون الرشاشات تحاصره شزرا، أطبق أصابعه على الأرض، ملأهما ترابا ومسح به كل وجهه وهو يضحك مقهقهقا، وقد أشرقت عيناه تمتلئ من كل الفضاء...<

وأحاط به العشرات من المطاردين، الذين اعتبروا القبض عليه نصرا أسطوريا، وارتفع صوت الهاتف ينقل تفاصيل النبأ إلى الحاكم الذي أمر بإعادة المجرم إلى الحديقة، وسريعا تلقفه جنديان يسحبانه من تحت إبطه، وكان الألم حارقا وساقه اليسرى تكاد تتفصل عن جسده، ودمه المنهمر شلالا من الحب يطرز بساط الأعشاب الطرية.

كان كل هم الحاكم أول الأمر أن يتعرف على ملامح من تجرأ على فعل كل ما فعل، وظل أحمد لطروش يرسم على ملامحه ابتسامة ساخرة، ورفع الحاكم رأسه يشير إلى بعيد، حيث تقف أشجار ضخمة متقاربة مصطفىة قريبا من السور الذي يقف على شفا جرف عملاق، سحب أحمد لطروش سريعا، وربط إلى جذع شجرة، كان يتحدى ألمه، كان يكابر حبسه، كان يصرخ بحياة

¹ - نضال الشمالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص: 117.

الوطن، اقترب الحاكم أكثر، توقف غير بعيد، ثبت له أحد جنوده كرسيا فخما، جلس عليه، عدل من وضعيته، وضع رجلا على رجل، أشعل سيجاره الضخم، رد قبعته إلى الخلف، وأعطى لقناصيه الإشارة، أسرعوا يصطفون في مواجهة أحمد لمطروش، وزغد الكون رصاص⁽¹⁾.

يسترجع السارد من خلال المقطع الوصفي المطول زمن الاستعمار، والضياع، زمن القتل لكن في المقابل برزت صيغ مستقبلية توحى بقوته وعدم استسلامه (يتحدى ألمه، يكابر حبسه، يصرخ بحياة الوطن)، هنا تصرح الشخصية بأنها تعاني من واقع مأزوم لكنها لا ترضخ له، فالزمن الاستعماري خلف دمارا وتخلفا وقتلا، يتجاوز ما هو مكتوب في الذاكرة التاريخية الرسمية، من خلال مجموعة من الشخصيات المتخيلة، التي تمتزج مع شخصيات تاريخية حقيقية مشهورة في تاريخ الجزائر كشخصية مفدي زكرياء، مصالي الحاج، البشير الإبراهيمي، فرحات عباس، محمد العيد آل خليفة ومحمد بوراس وغيرهم كثر، حيث تتصهر مع بعضها البعض لتصنيع جمالية الخطاب الروائي التاريخي، الذي يمتلك منظّمته الخاصة في التعبير عن الواقع وصنع التاريخ الحقيقي، الذي عجزت عن صنعه الذاكرة التاريخية، وهذا عبر تمثيل سردي يستثمر وعيا جديدا في الكتابة الروائية التاريخية، يقوم على أساس الشك في كل الحقائق والمعطيات الجاهزة، وهذا >>يمثل اسقاطا للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي<<⁽²⁾.

لتروي الرواية على لسان راويها تاريخا خاصا من منظور المبدع، الذي يبلور أحداثها بلغة تجذب المتلقي وأسلوب فني يبهّره، ويبث فيها من روحه الإبداعية ليضع جمالية الخطاب الروائي. ولا بد من الإشارة إلى الوقفة الوصفية التي عمد إليها الروائي ضمن المقطع السابق رغبة منه في إبطاء حركية السرد، وذلك بانقطاع الصيرورة الزمنية وتعطيل حركتها باستخدام ضمير الغائب "هو" كي يقدم التفاصيل والجزيئات الخاصة بوصف الشخصيات الروائية وحالاتها النفسية، ووصف الفضاءات والأمكنة والأشياء وفق ما يعرف بـ >>الصورة السردية، المتحركة وهي الصورة

¹ - عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص: 565 - 566 - 567.

² - عاليّا محمود صالح: البناء السردى في الرواية إلياس خوري، دار أزمنة للنشر، عمان الأردن، ط1، 2005، ص: 19.

التي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد الروائي، وينمو أحداثه، إلى الحد الذي يصعب فيه عزل هذه الصورة المتحركة عن بنية السرد⁽¹⁾.

والواقع أن الوصف >>ليس وصفا للموضوع المتأمل بقدر ما هو حكاية وتحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتألمة: من انطباعات، واكتشافات تدريجية، وتبدلات في المسافات والمنظور، وأخطاء وتصويبات، وهم أو خيبات أمل... إلخ، وهو تأمل نشيط جدا في الحقيقة، ويتضمن قصة "قصة بأكملها"⁽²⁾.

وقد أراد الروائي من خلال الوقفة الوصفة الكشف عن الحالة النفسية للشخصية التي تنتظر القتل ولكن يتحدى رغم كل الضغط الممارس عليها والمتمثل خاصة في الانتظار، فالسارد عمد إلى رسم ديكور للموصوف الذي جلس في الكرسي ثم عدل وضعية جلوسه بعدها وضع رجلا على رجل وغيرها. كل هذه الأشياء تمارس ضغط نفسي على الشخصية التي ستقتل - ورغبته في هذه الوقفة الوصفية إيهام للقارئ بحقيقة وصف شخصياته وأحداثه الروائية من خلال اجتذابه إلى عمله الروائي، وهذا ما يعرف بالوظيفة الإيهامية التي تحيل إلى واقع معين من صنع خيال الكاتب أو كما يتمناه، وكما يقول "رولان بارت"... >>إنها تضمن قيما مجتمعية أخلاقية، وأيديولوجية كثيرة، لابد بالإحاطة بها من تفكير منظم، هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سيميولوجيا⁽³⁾. كون هذه الرموز علامات أو مؤشرات دلالية تقدم للقارئ الخلفية الفكرية والذهنية.

وفي ذات السياق يقول الروائي: >>حين غادر رئيس الشرطة مقر البلدية مع سائقه الخاص، كان فرحات عباس في المقهى رفقة بعض أتباعه منهم صالح القاوري، على حرص على رد تحية رئيس الشرطة، غير أن فرحات عباس ظل جامد الملامح، هو على يقين أن الثورة ليست هي الحال، وفرنسا تملك من القوة ما يمكنها من قمع أي محاولة للتحرر، ومن ورائها حلفائها الذين

¹ - آمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، ص: 93.

² - جبرار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 114.

³ - محمد الصالح البوعمراني: سيرة المكان في (دار الباشا) مجلة عمان، مجلة ثقافية، شهرية، حزيران، 2006، العدد 132، ص: 33.

سحقوا ألمانيا، وما نساوي نحن أمام ألمانيا وجيشها وشعبها، هذا الشعب أفرغته فرنسا من كل شيء، وكل ثورة إن هي إلا انتحار صيباني، راح يحلل الأوضاع قلما يورد جملا بالعربية الفصيحة أو العربية العامية، لا مشكلة في أن يتحدث بالفرنسية فكل أتباعه من الطبقة المثقفة التي تخرجت من المدارس الفرنسية، ولكن أحاديثه ظلت دوما محفوفة بالشكوك، لسنا مع الثورة، لكن أيضا لسنا مع فرنسا في تماديها الغبي في إذلالنا، إن أردت أن تبقى فلتمنحنا الحضارة فعلا، ولترتق بنا إلى مصاف الشعوب المتقدمة.

رغم كل هذا الولاء الذي كان يبيده صالح القاوري لفرحات عباس، وصل أحيانا إلى حد التقديس والتبجيل، إلا أنه ما كان يتفق معه في كل ما يذهب إليه، باحثا عن فرصة مقاطعته، وما كاد فرحات عباس سيرد بالتواريخ المجازر التي ارتكبتها فرنسا في حق شعبنا منذ 1930... - قاطعه فرحات عباس...

- لو قدمت فرنسا كتباً بدل الرصاص والمدافع، لو بنت لنا مدارس بدل الثكنات، لاختلف الأمر يا سي صالح، الإحسان يستعبد الناس، وإذا استمر الأمر على هذا الحال، سنسلخ هذا الشعب كله من فرنسا⁽¹⁾.

يتضح من خلال المقطع السابق مدى >عمق الشخصية وأبعادها النفسية وتصرفاتها الخارجية<>⁽²⁾.

حيث تبرز آراء كل شخصية على حدا بشأن الاستعمار الفرنسي في الجزائر، التي انقسمت الشخصيات من خلال المقطع بحسب أيديولوجياتها، فمنها الرافضة قاطعا، ومنهم الموالية لها وتأبى خروجها من الجزائر، ومنهم الفئة المحايدة تماما.

فهذا المشهد الحوارى عمد إلى قطع خطية السرد من أجل إبراز آراء الشخصية، ويعمل المشهد إلى جانب الوقفة الوصفية إلى إبطال حركة السرد وتهديتها من خلال مقاطع حوارية تدور بين أشخاص معينين، قد تكون بطيئة أو سريعة، لتعبر عن مواقف وأحداث روائية مهمة، يقوم الراوى

¹ - عز الدين جلاوي: الحب ليلا، ص: 129 - 130.

² - آمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، ص: 96.

بعرضها عرضا مسرحيا مفصلا موهما القارئ بثبوت حركة السرد، وتعتبر عملية إبطاء حركة السرد الروائي التي يؤديها المشاهد، عملية فنية محضة، فهو إبطاء فني، >يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها الراوي عرضا مسرحيا مباشرا أو تلقائيا<⁽¹⁾.

ومن أمثلة المشاهد الحوارية الموزعة في الرواية، المشاهد التي تتضمن وقائع الحاضر التي تستلهم الماضي، "ررف الفرخ حوالي سي رابح وهو يرحب بسوزان على الهاتف، وسريعا أعاد السماعه إلى مكانها لتجثم خرساء باردة، وهب بجمع أغراضه في اضطراب كأنما يهم أن يحلق في الفضاء، سألته حليلة:

-ماذا تريد؟

-عادت... تريدني أن أستقبلها في محطة القطار...

وعزف سي رابح في أمواج من التفكير، واصلت حليلة:

-أتذكر الآن قسنطينة، المدينة الأسطورة التي تأبى إلا أن تكون عصية كالصخر، قسنطينة

مملكة الصخر يا رابح، يستحيل أن تسكنها ثم تنفلت من عشقها، أتذكر الآن بوطيلة

البطل، هل تعرف؟ هذا الرجل جمع...

-خارج الآن، لابد من التحضير لاستقبال سوزان.

ووقفت معه كأنما تهم بالاعتراض، أسرع يقول:

-لابد أن أستقبلها بسيارة الشريف...

قال الشريف:

-لقد وصل القطار.

¹ - المرجع السابق، ص: 89.

أشار سي رابح برأسي ولم ينطق، وإن هي إلا لحظات حتى بدأت أمواج المسافرين تزحف خارجة، قال الشريف وهو يفسح الطريق لآخر عجز تغادر المحطة رفقة ابنتها:

-لم تأت...

جمعت سوزان أمتعتها نازلة من العربة الأخيرة، اعترضها عسكريان لم يكن صوتهما ولا ملمحهما غريبين عنها، ساقاها بعنف أمام مرأى الجميع، وذهبت صيحات تحديها أدراج الريح...

حين وقف سي رابح مع حليلة والشريف عند سريرها في المشفى كانت قد استعادت وعيها تماما... همست في أذنه:

-يجب أن أعود إلى البيت...>> (1).

يصور السارد من خلال هذا المشهد، الوضع المأساوي الذي عاشته الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي، من خلال العودة إلى الذاكرة باسترجاع شريط الذكريات بحواراته الخالصة متعمدا الإبطاء في السرد، إذ يتسم دور المشهد "في الرواية دور "بؤرة زمنية" أو قطب جاذب لكل أنواع الإخبار والظروف التكميلية: فهو يكاد يكون دوما مضخما، بل مرهقا باستطرادات من كل الأنواع، من استعادات واستشرافات، ومعتراضات ترددية ووصفية وتدخلات تعليمية من السارد">> (3)

والمشاهد السابقة هي مشاهد استرجاعية الهدف منها إلقاء الضوء على ماضي الشخصيات الرئيسية والتعرف على أدق تفصيلاتها والإشارة إلى أحداث مهمة كحادثة إعدام محمد بوراس>> مساء السابع والعشرين من شهر ماي شاع فاجعة إعدام البطل محمد بوراس رميا بالرصاص في الميدان العسكري بالخروبة، وتداول الناس أن آخر ما تلفظت به شفتا الشهيد سورة الفاتحة، وكان رده حاسما حين قال له أحد الحراس مستقزا: هل دب فيك الخوف؟ فرد عليه بكل هدوء: ليكن في

¹ - جيار جينيت: خطاب الحكاية، ص: 121.

علمكم أن الإنسان لم يخفني قط، لكنني كنت دائما أخشى حساب الله ويكته الجزائر، شبابها الطالع من رحم المعاناة، المترصد في كل مكان، في كل زمان⁽¹⁾

من خلال هذا المقطع تتضح معالم الخبر اليقين الموثق في كتب التاريخ، وهو إعدام "محمد بوراس"، فعند قراءة القارئ لهذه الرواية، فإنه يصدق كل ما قرأه، وهنا تتضح وظيفة الإيهام بالواقع التي اعتمد عليها الروائي من خلال بعض الشخصيات والتواريخ الحقيقية المستندة إلى وثائق موثقة تاريخيا.

وفي مقطع آخر يشير به إلى "نشيد الرعد" الذي كتبه "مفدي زكريا" "بالسجن" وزج بهم في سجن بربروس ولم يكن لهم من ؟أنيس إلا نشيد الرعد الذي كتبه مفدي زكريا بالسجن نفسه في الزنزانة رقم 65 يوم 29 نوفمبر 1937.

اعصفي يا رياح واقصفي يا رعود

واثخني يا جراح واحدقي يا قيود

نحن قوم أباة

ليس فينا جبان

قد سئمنا الحياة

لا نمل الكفاح لا نمل الجهاد

في سبيل البلاد⁽²⁾

وقد عمد الروائي إلى التوثيق المكاني والزمني بغرض إيهام القارئ بمصداقية الأحداث معتمدا اللغة التوثيقية التسجيلية للربط بين الماضي والحاضر في رسم هذه اللوحة المشهدية التي تعتمد

¹ - عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص: 506.

² - المصدر نفسه، ص: 479.

على التدقيق في التوصيف حتى للجزئيات التي تبدو تافهة ومهملة، إذ لا تترك صغيرة إلا ونالت حقها من الوصف والتعليق الذي بدا في معضمه ساخرا ناقما على البيئة والأفكار السيئة، وعلى هذا النحو يجلو الوصف الأيديولوجي فتبلغ الرسالة ويؤدي الموقف باعتباره >>حكما معماريا أخلاقيا أو جماليا وتكشف بالتالي ذاتية الواصف وموقفه<< (1).

وما يثبت ذلك المقطع التالي: وقف شيخ البلدية كأنما يعلن انتهاء المقابلة، وردد في أعماقه: يا لهذا الأحق الخائن.

وحين التفت إلى الخلف يمد يديه إلى خزانة حديدية استقرت في ظهره رصاصات ثلاث أردته قتيلا دون ضجيج، دس جيمي مسدسه في جيبه، عدل هندامه بثقة كبيرة، وراح ينسحب بهدوء، لقد تغيرت معالم الطريق لديه الآن، ويجب أن يعلم هذا الدنيء وأمثاله أن لا أحد يمكنه أن يسخر من ذكاء جيمي، ولكن عاد يلعن نفسه وهو يقر بالمقولة: العربي عربي ولو كان الكولونال بن داود...

دق الباب ينتظر استئذانا طال، وألصق أذنه بالباب وعاود الدق بهدوء لا شيء سوى الصمت الرهيب، رفع صوته المبحوح ينادي، حين تسرب اليأس إليه دفع الباب الذي لم يكن محكم الغلق، وهزته المفاجأة وقدماه تدوسان على ساقيه الدم وعينا شيخ البلدية تطلان عليه من خلف المكتب مبجلقتان كأنما تستجدان في دعر، وقد ظلت أصابع يمينه متشبثة بالكروسي، تراجع مازان قليلا وقد لفه الذعر، كأنما يهم بالفرار ولكنه ردع وهو يبلل شفتيه بلسانه، خيل إليه أن شيخ البلدية مازال به رمق من حياة، لكن أصابعه التي مدها على قارعة أنفه خيبت ظنه، فانسحب من جديد يسحب قدميه بهدوء وحذر كأنما يخشى أن يوقظ الموت فيمد إليه أذرعه الديناغولية...<< (2).

ساهم النص السابق في خلق التفاعل بين القارئ والروائي والنص الأدبي من خلال عرضه للجزئيات الصغيرة والتفاصيل الدقيقة بلغة بسيطة متناولة غير متجاوزة للمألوف، حاملة لنسق معين يحمل رؤى وأفكار الروائي، وهذا ما يبرز أن لغة الرواية >> إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة

¹ - محمد نجيب العمامي، في الوصف، ص: 204.

² - عز الدين جلاوي: الحب ليلا، ص: 509.

تجعل الماضي واقعا معاشا، وتمتد بالحاضر إلى رواية مستقبلية مشحونة بالتوقعات كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش للحظة تلو اللحظة في حيرة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن⁽¹⁾.

ذلك التفاعل الخطابي ينسجه التشويق والإثارة الجمالية فلعبت اللغة الدور في إيصال هذه المعاني وتحليل الأبعاد النفسية من خلال جملة الموصوفات.

كما يتضح في هذا المشهد الوصفي: >>ولزمت الصمت العميق... إلى هذا الحد عظيم هو الوطن في نفوس أبنائه... كل الذين لاحظتهم سيكون وينتحبون... كانوا يفعلون ذلك حبا في الوطن، ورنوت بعيني إلى زوج خالتي... لاحظت دموعا تتألق حائرة بين جفنيه، وهو يرد على زوجته. سنعود... سنعود... يجب أن نعود غدا أو بعد غد... إن كنت لا تثقين بنا نحن الكبار فما هم (وأشار إلي) براعم الأمل... سيكبرون ويكبر معهم حب الوطن والتعلق به... سنبذر ذلك في قلوبهم...

في عروقهم...

في كل قطرة دم منهم...

في كل ذرة من ذرات أجسامهم...<<(2).

حيث اعتمد "عز الدين جلاوي" الرؤية البصرية باعتبارها أهم آليات الوصف، ومن خلال هذا التوظيف يتخيل لنا كأننا نسمع شخصيات تتكلم، تبكي، تنتحب... وبين وصفها لنا تكتمل رؤيتنا للمشهد وكأنه مرسوم أمامنا (دمار وهلاك الحرب حتى وإن لم نعشها فإننا عايشناها من خلال ما كتب عنها، وهذا ما يوضح جمالية لغوية من خلال شعرية الكلمات الموظفة والتي تخفي أسرارها تخلق تشويقا، فيظل القارئ في حالة تساؤل مستمر عن الأحداث التي ستأتي فيما بعد.

¹ - نبيلة إبراهيم: نقد الرواية، ص: 32.

² - عز الدين جلاوي: الفراشات والغيلان، ص: 62.

وهذا ما يوتر ويستفز فكر المتلقي من خلال تقنية الوصف التي فضحت واقع التمزق الأخلاقي >> طالما تجنب عمار كرموسة الخوض في تجاعيد أسرته... فهو لا يعرف لأبيه ملحما... قيل إنه سافر إلى بلاد الغربة ولم يعد... وقيل إنه مات... وجد جثته هامة في صباح يوم شتوي قارس... لم يقتله البرد ولكن قتله الكحول الذي غدا أسير مخالفه...

لكنه كان يعرف أمه... زهيرة الزينة، هكذا كان عمار كرموسة يسمع الجميع ينادونها دون أن يعرف هل الزينة هي لقب لها أم وصف لجمالها الفاتن...؟ كانت أمه ربع القامة... بيضاء متألقة كصفحة بدر مشرق... وكان خذاها حب رمان حلو... وكان شعرها خروبيا يتهدل أغمارا على كتفيها... وكانت تعمد إلى كحل تسور به عينيها فتسور به قلوب الرجال...

وكانت تقضي نهارها وجزء من الليل تشتغل وحين تعود وقد ضميء إلى دفء صدرها... تهدده...

ذات ليل حزين كئيب بارد مرتعش الأضلاع... وقد طردته الطفولة من رحابها... وصله نبأ موت أمه... كان يقف وسط الجميع كجرة مهمشة، وكانت تعاليقهم تصله سهاماً صديئة:

- عاشت عاهرة، وماتت عاهرة، عليها اللعنة.

- إذا مات الفاسق استراحت منه كل مخلوقات الأرض.

- لقد أفسدت نساءنا ورجالنا.

- لو طال عمرها ل صار الهواء زانيا والشمس والقمر.

وعلم أنها ماتت مخمورة في حادث مرور مع رفيق لها.

آه أيها الموت "لو كنت رجلا لقتلتك... لفقأت عينيك... لقطعت أصابعك... لقت مخابلك... وأيديك... وأذرك... وأرجلك... لبقرت بطنك... وصدرك... بأي حق تحرمني دفء الصدر وحرارة الدمع... وموسيقى النشيج... بأي حق تحرمني أمي الطاهرة النقية... عليكم اللعنة أيها الأوباش ما أقدركم ما أقدر قلوبكم العاهرة"

ومنذ ذاك توزعته البيوت...

والشوارع...

والأزقة...»⁽¹⁾.

هذه اللوحة المشهدية الدقيقة التوصيف تبدو في معظمها ناقمة ساخرة من الواقع، والقدر الذي ألقى بأمه حبيسة القبر، فأفقدته حبها وحنانها،... وجعله سخرية بين الجميع للممارسات اللاأخلاقية التي تتسم بها أمه، فأصبح مسخرة الجميع هذه >>السخرية... يتسلح بها النص في نقده للمجتمع»⁽²⁾. بلغة تحمل داخلها كل معاني التذمر لكن >> السخرية هنا مبررة لها دوافعها التي تمنحها فحاجة الواقع المعيش الذي لا تستطيع التعامل معه إلا بعد أن نسخر منه أولاً»⁽³⁾.

وهي لغة استطاعت أن تحلق بالقارئ في متاهات المجهول، وأن تشتت فهمه لدلالات النص عبر وصفها، وسردها، وتشبيهها، واستعاراتها معتمدة أسلوب المشهد عبر تقنية التحاور، ومن مجمل المشاهد يتشكل النص الروائي من خلال تشابك الأحداث وتوظيف الواقع محور الربط بين مجمل الأجزاء الروائية.

ومعنى ذلك أن اللغة تمثل الأداة الإجرائية التي تكمن فيها الأدبية وفق المنهج المتبع، ووفق النظرية الفكرية التي تحدد معالم هذا المنهج ضمن مجموعة من المقولات لتوضيح أهدافهم، غير أن الوقوف على مسألة قابلية النص للتحويل وقدرة المنهج على التحكم في علائقه المعقدة والتي تتطلب تحليلاً دقيقاً حتى تقف على الجوانب الغامضة في العمل الأدبي لكشف مواطن الإبداع والجمال فيه، مما يعني أن الأدب عبارة عن أعمال ترتبط بعلاقة شكلية لا يمكن تفسيرها إلا في ضوء أعمال أخرى يحكمها التكامل المنهجي الذي يسعى إليه كل منهج منذ ظهوره لأن >>وحدة

¹ - عز الدين جلاوجي: الرماد الذي يغسل الماء، ص: 30-31.

² - حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص: 63.

³ - المرجع نفسه، ص: 63.

الأثر الأدبي ليس كيانا تناظريا مغلقا، بل تكاملا ديناميكيا له جريانه الخاص إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة، إنما بعلاقة الترابط والتكامل الديناميكية⁽¹⁾.

فيصبح التكامل ميزة تتحكم في بنية الشكل الأدبي، وتتعلق به لدرجة أن الشكل أصبح يمثل المبنى والمعنى والتركيب والدلالة، أي: أن الأثر الأدبي يتطلب نظاما كليا متكاملا ومتناسقا.

وفي مقابل المشهد السابق نجد مشهدا آخر وهو >> الوفاء للعلاقات الاجتماعية >> ومعنى هذا أن المجتمع مثلما يحوي قيما سلبية تمثله قيما إيجابية لا يمكن للمجتمع الجزائري أن يتخلى عنها قديما، وهذا ما يمثله المقطع التالي: >> وقضى خليفة سنوات طويلة دون زواج، ليس له من هم سوى أن يتخرج ولداه كريم وبدرة، وكان كلما ألحا عليه في الزواج قال: جيلنا أوفى من جيلكم، ليس من السهل أن ينسى الواحد منا زوجه بمجرد أن يموت >>⁽²⁾.

وهنا إشارة إلى التمسك بالهوية والأرض، والوفاء لهما مثلما الوفاء للزوجة الأولى، وكلاهما يمثل صورة للآخر، على اعتبار أن المرأة ترمز للأرض والوطن والهوية؟، لذلك ينبغي الحفاظ على هذا الميراث وتزداد هذه الرغبة من خلال ممارسة نشاطه المؤلف الذي شب عليه، ولم يستطع التخلي عنه مثلما فعل الآخرون كـ "سليمان بو الطويل"، يقول السارد: >> لم يعرف خليفة مهنة غير الفلاحة ورثها أبا عن جد حتى عندما اغتصبت فرنسا منهم أراضيهم فضل أبوه أن يستصلح البور والسفح ليزرع فيه الحياة، وحصل بعد الاستقلال على قطعة كبيرة مع بعض زملائه لخدمتها ضمن شعار الأرض لمن يخدمها، ومع ذهاب الاشتراكية تنازلت له الدولة عن هذه القطعة التي مازال يبذر في رحمها ما بقي من سنوات عمره >>⁽³⁾.

¹ - تينيا نوف يوري: مفهوم البناء ضمن نصوص الشكلايين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المغربيين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1965، ص: 75.

² - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 26.

³ - المصدر نفسه، ص: 56.

كل هذه العلامات اللغوية تشكل أيقونات دالة على رغبة الشخصية بالتمسك بمنبتها الأول، لذلك فإن "إسناد طقوسية" إلى العمل في الأرض هو ملمح يفض إلى تلك العلاقة الحميمة والأبدية بين الذات وبين الموطن فضاء الكينونة⁽¹⁾.

تتعلق وتتشابك خلاله الذات مع التربة المجسدة في شكل الوطن، لتشكل لوحة فنية بألوان من العشق والغرام المتبادل بين الطرفين، تمثل الشخصية الوطن >> الطرف الأقوى في هذه الثنائية⁽²⁾.

فتخلق ثنائية تصل في جوهرها بعلاقة الشخصية بالمكان الذي تعطيه حمولة عاطفية الذي يتحول من خلالها إلى مكان أليف محبب لها، وهذا ما جسده فضاء المزرعة "بخليفة" في حين قد يصبح هذا المكان معاد تنفر منه الشخصية، ترفض العيش فيه وتفضل الانتحار على أن تظل به، وهذا ما جسده المقطع الموالي: >>إذا أردت قضاء مآريك فعليك بعزيزة الجنرال... هكذا يردد الجميع... وهكذا يعتقدون أيضا... كلما ضاقت الدنيا بأحدهم هرع إليها وهي تعرف الجميع، تمد خيوطها السحرية فإذا الحق باطل والباطل حق، وقد سماها الناس بالجنرال لقوتها ولعلاقتها بالجنرال صاحب ملهى الحمراء... والجميع يعرف أيضا أنها وراء وصول مختار الدابة ونصير الجان إلى كرسي البلدية لتسهل على نفسها تحقيق ما تريد، وهي أيضا كانت وراء سجن اليحياوي الذي حرض الناس ضدها وضد مختار الدابة، بعد استيلائها على قطعة أرض وسط المدينة، وعلى جزء من حديقة الأمير، وعلى مدرسة ابتدائية صرح كذبا وزورا أنها مهددة بالسقوط⁽³⁾.

والمقطع الذي يدل على اعتزال "فاتح اليحياوي" "عين الرماد" هو: >>عند الصباح كان فاتح اليحياوي يخرج إلى خلوته بجبل المدينة... كانت الشمس شاحبة... والشوارع مزينة بلون الغبار

¹ - محمد بشير بويجرة: أزمة الهوية أم عبثية الراهن في "راس المحنة" مقاربة حول تعاليق راهنية الواقع، ضمن كتاب سلطان النص، ص: 06

² - محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1989، ص: 149.

³ - عز الدين جلاوي: الرماد الذي غسل الماء، ص: 69.

... والناس في كل مكان من المدينة كالخنافس يلتصقون بالجدران وبالأرض... في عيونهم زيف...

يملاً فاتح الياحياوي رثيته هواء، ماذا لو لم تترك لنا فرنسا هذه الغابة؟ هل نقيم مثلها؟ تناهى إلى سمعه نعيق السكارى، لم يبال به، وراح يرتقي صخرة كبيرة حيث يستوي غار كبير... طار سرب الحمام خادشا محيا الصمت الرهيب، ثم ما فتئ أن عاد إلى مكانه آمنا مطمئنا لقد ألف فاتح الياحياوي منذ زمن طويل...

استوى فاتح الياحياوي على الصخرة في مكان مستو... ثنى ساعديه... جذب إلى رثيته نفسا عميقا وثانيا وثالثا، كأنما خرج لتوه من مغارة ملوثة، وراح يتأمل رؤوس الأشجار الخضراء وقد استوت منحدره تغطي السفح الآخر كله متصلة بالسهول الفارغة العذراء... وفوقها تنتصب قبة السماء زرقاء صافية، تقف الشمس في نهايتها آيلة للانتحار... هذا مكانك الطبيعي يا فاتح... يجب أن تفر من تلك الكتل البشرية المريضة، ومن مدنهم الموبوءة، ومن شعائرهم وطقوسهم الزائفة، لست أنت الأول ولن تكون الاخير، لقد فر أبو العلاء إلى عماه وإلى غرفته الضيقة، وفر حي بن يقظان، وفر محمد بن عبد الله، كل الفلاسفة والمفكرين والأنبياء، وكل أولي العقول كانوا يفرون من الزيف والكذب والخداع إلى صفاء الطبيعة ورونقها وصدقها، ما يهمك أنت إن صلحوا أو فسدوا لا سبيل إلى إصلاحهم وتقويمهم فليعبدوا أصنامهم، وليعيشوا كالبهائم يؤدون الوظيفة البهيمية ثم فلينقرضوا... لقد قلت كلمتك في آذانهم ولم يسمعوا "الساكت عن الحق شيطان أخرس، وأنتم جميعا ساكتون، فعليكم اللعنة أيتها الشياطين الخرساء" وتملص فاتح الياحياوي من هواجسه وراح يذوب في الكون يخترق أسرارهم متمثلا تأملات حي بن يقظان... وقد بدأت تحلق حوله بسمات البراءة وأكمام الزهور ورفرفات العصافير⁽¹⁾.

¹ - المصدر السابق، ص: 80 - 81 - 82.

يكشف السارد من خلال هذا المشهد الدراجي عن البعد النفسي لشخصية "فاتح اليحياوي" ومدى ضياعه ويأسه في متاهات الواقع الممزق المتشردم الذي يأبى التغيير ويفضل الفقر والأزمة والفساد الذي استفحل في عقول الناس وأفقدتهم هويتهم.

والكاتب من خلال كل هذا يقدم نقدا لاذعا للطبقة البرجوازية التي عاثت في الأرض فسادا ومازالت مستمرة حتى الآن من غير وجود سلطة مضادة تردعها وتوقف جماح جبروتها.

لأن المثقف من أمثال "فاتح اليحياوي" أصبح عاجزا عن مواجهة هذه القوة الممثلة في السلطة، ومقاومتها وتحريض الناس ضدها "السلطة" أدى به إلى السجن، والمثقف حسب "إدوارد سعيد" >> "يشعر بالعجز في مواجهة شبكة الهيئات الاجتماعية القوية في وسائل الإعلام والحكومة والشركات الكبيرة وفي المقابل فإن عدم الانتماء يعد امتدادا إلى هذه القوى يعني في طرق كثيرة عدم القدرة على إحداث تغيير مباشر" >> (1).

وهو مشهد استشرافي يتنبأ بالوضع الذي ستؤول إليه الجزائر، بما فيها البلاد والعباد، ذلك الوضع المجهول والمخيف مثل الزلزال، لذلك يزاوج الراوي بين زمنين هما الحاضر والماضي، كما يظهر التلاعب الشديد بالزمن، والذي يفسره التداعي العفوي والذي تعيشه ذاكرة الراوي، فالسارد لا يحتكم لمنطق ترتيب الذكريات، فأحيانا نحكي الماضي لكن سرعان ما يقطع الحديث لحظة العودة إلى الحاضر.

كل تلك المميزات جعلت الروائي يربط بين الذاكرة والطبيعة باعتبارها >> "رمز الطمأنينة والسكينة" >> (2)، وقد حاول بأسلوب ساخر الرفض لواقع والتأسيس لآخر، والجدير بالذكر أن هذا المكان >> "مكان مؤول بما احتواه من جغرافية مموهة بالأفكار" >> (3).

¹ - إدوارد سعيد: صور المثقف، تر: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص: 57.

² - عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، دار محمد علي، ط1، 2003، تونس، ص: 256.

³ - ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص: 54 - 56.

ولأن الغاية جزء من المكان في الرواية فعلى امتداده اتخاذ منه الروائي "عز الدين جلاوي" مادة لحكاياه، ونقل وقائعه بأبعاد نظر، لأن من هؤلئك الذين تحملوا عبء المكاشفة والتصريح، من الذين يشعرون بالمسؤولية تجاه كل الأحداث تدور حولهم، من الفئة التي لا تقبل واقع الوطن بدافع الغيرة والحب، وتفضح ذلك الواقع كمرحلة من مراحل الدعوة إلى التغيير.

ومن مظاهر الجمال اللغوي التي وظفها الروائي "عز الدين جلاوي" للتدليل على التعقيد في الواقع وانعكاساته على الشخصية "الأنسنة" وهي تقنية تتحول عبرها نظرة المبدع من عالم الإنسان إلى عالم الأشياء ليتحول الشيء الجامد الصامت إلى كائن مهم لتنتقل البطولة إليه، وهذا ما أثار دهشة القارئ من خلال زعزعة قواعد السرد وعادات القراءة الروائية يقول الروائي: >>شيق الغراب شهقة عالية ورفرف في السماء ثم هوى إلى الأرض، ثم حلق في السقف، ثم هوى مرة ثانية، ثم انطلق صوب المدينة المومس فاستقر في سواتها... دخل كلية إلا رأسه بقي يطل على الجميع ويضحك ضحكات الاستهزاء والسخرية والفرحة العارمة...

لفظت المدينة الغراب فسقط تتخبط أوصاله في أحواله، ويتقيأ دما أسود، وتهادت نحوي ترغي كالبعير لقد اشتد ظمأها... عطشها... سغبها... تسعرت شهوتها... شبقتها... عشقها، ومدت نحوي أصابعها المعروقة تريد أن تضميني إلى صدرها... اقشعر بدني... ارتجفت أوصالي... ركنت إلى الجدار...

اقتربت... ركنت... اقتربت... تكومت... ظللت قلبي بظل ذي ثلاث شعب خمت دغيل... لا ظل ولا ظليل... هي الآن قاب قوسين أو أدنى ما كذب الفؤاد ما رأى.

انفتح الجدار خرجت إلى الشارع... الزقاق... الخلاء... كانت المدينة تتمدد عجوزا مجعدة الشعر مغضنة الوجه ساقاها سلك حديد صدئ... أسندت ظهري للجدار وجلست القرفصاء¹.

¹ - عز الدين جلاوي: سرائق الحلم والفجيرة، ص: 30 - 31.

نجد أن رواية "السرّاق" من خلال المقطع السابق الذكر، قد أبطلت أعراف سردية كثيرة متجاوزة المفهوم التقليدي للشخصية وتجاوزت الحكائية والزمكانية، فأنتجت نصا عجيبا يجمع بين نصوص مبتورة واصوات متنافرة وأقوال مبهمة ولغات مسجوعة مقلوبة في قالب شعري، جعل القارئ يعيش حالة اغتراب وضياح، تمرد وثورة باحثا عن الدلالة التي يرمي إليها الكاتب في ظل "غراب يضحك، يتقيأ دما أسود" ومدينة ترغي كالبعير، اشتد عطشها، تسعرت شهوتها، تركز، تقترب، تتكوم...

هذه الأنسنة حاول الروائي من خلالها >> أن يركز على تشريح نفسية الشخصية بطريقة غير مباشرة تعتمد على موقف الشخصية من واقعها وشعورها بالاغتراب تجاه هذا الواقع<<⁽¹⁾. فيتوسل المعنى من خلال تظافر بلاغات واستعارات تتظافر لرسمها >> فراحت تعمل في جسد الرواية مفهومات كان النص منها براء، أو كان النص نفسه قد كشف عن انفلاته منها وتجاوزها لها<<⁽²⁾. ومعنى هذا أن اللغة لم تبقى أسيرة التخاطب والتواصل والإخبار بل عبارة تحتاج إلى تأويل باعتبارها تجربة لغوية خاصة لا تشبهها تجارب أخرى >> تتوارى مدلولاتها بالحجاب وتغوص دررها فلا تتال إلا بالنظر وإمعان النظر، هي على شاكلة معنى المعنى، لأن حكاية سرّاق الحلم والفجيرة، حكاية ظاهرها مطاردة المدينة المومس للسارد الغريب الباحث عن سر حبيبته المختفية نون، وباطنها حكاية أخرى تعجز إشارات اللغة عن قولها لأجل ذلك يروح السارد يموه على خبره... وثقا من أن ثمة من يقدر على هتك الحجاب وقراءة معنى المعنى واستخلاص ما وراء الحكاية<<⁽³⁾.

وفي مقطع آخر مطبوع بلغة شعرية عجائبية تذهل القارئ حيث تغيب فيها المسافة الموضوعاتية بين السارد وموضوعه، فهو ذاتي القصة يحكي عن نفسه بضمير المتكلم:

¹ - عمر صبحي جابر: البنية والدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002، ص:129.

² - ليندة خراب: شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2017، ص: 324.

³ - المرجع نفسه، ص: 320 - 331.

>> ورأوا الغراب يهرع عند سفح الإله قبحون فهرعوا خلفه وانكبوا جميعا إلى الأذقان مهطعين خابتين خشعا وهم سيكون ... يولون... يعوون... ولو ردهم المروء يرددون...

سوحب... سوحب...

ربي ورب الغراب والرئس والغيب...

رب اللظام واللكام والشيهب...

سوحب... سوحب...

رب الجفاء والجفاف...

رب العجاف والرجاف...

سوحب...سوحب...

رب الشطاع واللعاع...

رب الضجيج والاترياع...

سوحب... سوحب...

ثم نهضوا جميعا وأحاطوا بي وقد استلوا من عيونهم شبقية الحقد... قال السيد لعن:

-لنقطعن رجله ويده من خلاف

قال العزاب مؤيدا:

-ولنصلبته في جذع النخلة

قال الجميع مبايعة:

- جزاء نكالا...

وسكنت الهمهمة فهموا إلي... غرابهم... ونعلهم ولعنهم... وأتباعهم... وقضهم... وقضيضهم.

وتعالت من بعيد قهقهة الفأر اللعين سكيناً صدئة فجمدوا حيث هم...⁽¹⁾.

هذه الشاعرية الت نلمسها ضمن المقطع ترنو إلى لغة حالمة انسيابية عفوية شبهها "بودلير" بالطفولية⁽²⁾، فقد أسست الجمل على شكل شعري توزع في جمل شبيهة بقصيدة بنيت على أسطر شعرية غير متساوية نقف على كثرة النقاط المسترسلة والمتكررة في كل مقطع، وقد استعير هذا التوزيع من فن الشعر الحر، >> وهذا يشي بنزوع الروائيين بضمير المتكلم إلى اختراق خصائص الشعر واستعارة شكل الكتابة الشعرية لا لغاية الزخرفة أو إظهار المقدرة على الجمع بين أكثر من فن واحد ولكن لتأسيس خطاب ذاتي تأثيري⁽³⁾، بنيوي، رمزي دلالي له من مقاصد السرد ما تحكمه.

وفي مقطع آخر من قصة "القارح بن التالف والفاني بن غفلان" يقول:

>> فجأة دهمني موج عاصف قاصف حتى ارتطمت بالجدار المتهرئ... امتأ المكان نورا... تجلى أمامي.

هو: ما زلت تتكرها؟

أنا: عمن تبحث؟

هو: عن حبيبتي.

أنا: أخبرتك في المرة السالفة أنني لا أعلم عنها شيئاً.

¹ - عز الدين جلاوي: سرائق الحلم والفجيرة، ص: 40 - 41 - 42.

² - سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، ص: 211.

³ - المصدر نفسه، ص: 312.

هو: تعاونتم جميعا على هدمها واغتيالها ثم تدعي أنك لا تعلم عنها شيئا.

أنا: أنا... ومن غيري؟

هو: أنت والغراب والفئران والثعالب التي تسعى من أقصى المدينة والقارح بن التالف والفاني بن غفلان ودخل بن دغل وهيان بن بيان... وكل أصدانكم وأتباعكم وأذنابكم.

أنا: يا سيدي ربما أما أنا فلا.

هو: ولماذا تستثني نفسك أيها الأحق الغبي؟

أنا: أقسم بكل مقدس أنني لا أعرف عنها شيئا... هم لأنهم أشرار لم يفعلوا هذا فقط لقد هدموا كل شيء... هم أخطر من الجراد... من الوباء... من القحط والجفاف... أنظر هل تركوا شيئا في المدينة؟

هو: وأنت بقيت هنا شاهدا سلبيا على كل ما وقع أنت رأيت المنكر ولم تغيره أنت شريك في الجريمة أيها النذل الحقير⁽¹⁾.

فقد أتاح السرد بضمير المتكلم، الفرصة كي ينتقل الراوي بين الإنسان والجماد، ووضعها في مرتبة متساوية دلالة على الواقع المتأزم، المتعفن الذي آلت إليه المدينة بأسلوب المحاكاة الساخرة التي لا تعني⁽²⁾ الإعجاب بتقنيات النص المحاكي وإنما تتقاطع الشفرتان ويخترق ما وراء التخييل التخييل، وقد شبه بعضهم هذه العملية باللعب أو العبث الأدبي⁽²⁾.

هذا العبث يساعد القارئ على تفكيك روز الخطاب الساخر دون أن يتفاجأ به وفي الوقت ذاته مستمتعا به لما حواه من لغة مشوشة ولعب بالكلمات يدور في مجمله حول نقد الواقع والتعليق عليه بقلب المواضع اللغوية وأحيانا كسرهما، وهذا ما حدث في النص السابق، حيث ابتكر لغة

¹ - عز الدين جلاوي: سرائق اللحم والفجيرة، ص: 43 - 44.

² - دالاس مارتن: نظريات السرد والفجيرة، ص: 239 - 240.

خاصة به، وابتكر دلالات أخرى للكلمات يناوئ بها كل اللغات السائدة، وهذا يحتاج إلى قارئ حذق فطن حتى يدرك معناها ويفك مدلولها.

لم يتوان الروائي "عز الدين جلاوجي" عن لغة التصوف التي كان لها حضور قوي ضمن رواياته، ففي رواية الحب ليلا يقول: >>وقف طويلا عند مزار المرباط لخضر، ترجل، ترجل أحد رجاله ودخل قبله يؤمن له المكان، دخل بعده، تمت بكلمات ومسح على القبر الذي أعاد بناءه، وانطلق موعلا في عرش أولاد سيدي علي، ثار في نفسه استنكار شديد، أي عدالة هذه التي تجعل منهم مجرد أولاد النش... وهم ينحدرون من هذا القطب الرباني سيدي المرباط لخضر؟ من بعيد تراءت شاحنات عساكر ترقب المنطقة، أولاد سيدي علي يمثلون الآن لدى فرنسا المنطقة الحمراء، وسيظل خلفهم حتى يتم ترحيلهم إلى إحدى المحتشدات البعيدة، ستكون فرصته للاستيلاء على كل شيء، سيمحو إلى الأبد قرابة سيدي علي، ويزيل كل القبور المحيطة به، بدء من قبر بلخير، آه يا بلخير اللعين، حتى في قبرك ما زلت تثير غضبي.. لن يهدأ لي بال حتى انتقم منهم كلهم...<< (1)

لقد أثبت الروائي "عز الدين جلاوجي" فعلا من خلال هذا المقطع قدرته العجيبة على استحضار واقع جزائري بحث معتمدا في ذلك بلغة صوفية تحمل بين أشجانها دلالات عميقة تحمل أفاقا قرائية مختلفة، وحدها اللغة استطاعت أن تكسر السير العادي للرواية وتجعلها مفتوحة على احتمالات عديدة متخيلة تؤكد أن البناء الدائري للرواية لم ينته، وهذا يؤدي وظيفة تشويقية تسهم في إشراك القارئ وتدخله إلى عمق التجربة المتحدث عنها (عمق الواقع الجزائري الذي لا زال يؤمن بالمرباط والشيخ الطالب).

وفي ذات السياق يقول السارد: >>ودخل القرابة، تنأى إليه صوت، جمد مكانه، وقد ارتعش جسده كله، فتح عينيه على آخرهما لم يتبين شيئا، الظلام يغتال الرؤية تماما، انطلق من المكان صوت لم يتبينه، ثم اندفعت حركة تتجه إليه، أشهر بندقيته وهو يتراجع إلى الخلف، عند الباب

¹ - عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص: 397.

تبين له البهلي لخضر، دون أن ينتبه إلى حالته اندفع إليه يخنقه بقوة، بدر منه سعال متقطع وقد انقطع عنه الهواء، صرخ فيه:

- ما تفعل هنا أيها الساحر اللعين، عرفت الآن، أنت سبب كل البلايا، من أرسلك، ما تريد منا؟

ارحل عليك اللعنة، سأمص دمك، خرج من بين يديه كأنه شعرة تسل من زبدة، وطار في الفضاء بعيدا بعيدا، راح يتابعه وهو يفرش جناحي برنسه وحوله هالة من نور، تتمم خائفا يا الله يا الله، سلمت سيدي البهلي، سلمت سيدي المرابط، يا ولي الله الصالح، عد إلي، اقطع يدي، ارمها للكلاب.

واختفى في السماء، لم يعد يراه، أسند ظهره للجدار، وترك البندقية تفتش الأرض كعود منخور، ما جدوى البندقية الآن، ما هذا العالم الذي يراه، من هو البهلي لخضر؟ هل هو ساحر؟ أم جني في شكل إنسان؟ أم هو ولي من أولياء الله الصالحين؟.

وراح يقلب ذاكرته الذي يعرفه الناس أن البهلي لخضر يعيش في أولاد النش منذ عقد أو أكثر... يقضي معظم حياته متنقلا بين قرابة سيدي بلقاسم وقرابة سيدي علي، وربما لجأ إلى الجبل ينام بين صخوره، والناس لا يفتنون يتناقلون عنه الكرامات.

وجده الناس ذات صباح ينام في قلب العرش، وقد اكتست الأرض ثلجا، وما حوله معشوشب مورد، ورووا عنه أعجب من ذلك، والعجب العجاب ما رآه العربي الآن بأمر عينيه.

عاد إلى القرابة، دخلها أشعل شموعا، وبخورا، استتار المكان، عبق بالكرامات، تعالت حوله أصوات الابتهالات راح يهدد القبر بيديه، فتنقل إلى أعماقه سكينه وطمأنينة طالما نعم بها⁽¹⁾.

¹ عز الدين جلاوي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنظر، ص: 106 - 107 - 108.

جمع الروائي ضمن هذا المقطع اسلوبين أولهما يعنى بالجانب التصويري يرسم من خلاله الروائي الشخصية عبر حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو غيرها راصدا نوها من خلال الوقائع والأحداث، حيث أولى اهتماما أكبر بالعالم الخارجي (المجتمع الجزائري بكل محتوياته وخاصة هاته الظواهر التي لا يزالون يعتقدون بها ويعتبرونها مزارا يقام له احتفال كل عام تذبح به الذبائح وتقام به الولائم ويتغنون ببعض الطقوس).

فقام بتحليل هذه الظواهر والمعتقدات تحليلا سوسيلوجيا، أم الثاني، فهو استنباطي يلج عبره الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية بإظهار مونولوجاتها واستيهاماتها وهواجسها، فصور الحالة النفسية التي تعاني منها مبرزا انفعالاتها.

موظفا في ذلك لغة ذات حضور صوفي من خلال التمتمة التي تعمد الروائي الإفصاح عنها بقوله أولا: يا الله يا الله، وهذا يدل دلالة واضحة أن الحضور الديني كان له الحظ الأكبر والأوفر، كذلك إيمانهم بالله سبحانه وتعالى وأنه الواحد الأحد القادر على كل شيء ثم تأتي المعتقدات البالية التي توارثها جدا عن جد، ولم يستطيعوا التخلي عنها، فالشخصية تقول: >>سلمت سيدي البهلي، سلمت سيدي المرابط، يا ولي الله الصالح، عد إلي، اقطع يدي، ارمها للكلاب<<1".

فهذه العبارات تعلن صراحة بأن هذا الشخص: تقي ورع ومؤمن لذلك حباه الله بهذه المنزلة الرفيعة، وبه يتقربون إلى الله.

يحضر الحوار ضمن هذا المقطع في شكل استفهام محاولا فك طلاسم العبارات التي سمعها الشاهد ورواها الراوي، وأثناء هذا الحوار يستمد خصوصياته من خلال رصده لمفارقات وتحولات سلبية آلت مدينة الروائي الواقع واتخذ السارد موقف الشاهد العاجز عن التغيير، موظفا لغة صوفية متعالية.

وفي الأخير لا يسعنا إلا القول بأن الروائي "عز الدين جلاوجي" واحد من أهم الروائيين الذين انفتحوا وتفاعلوا مع التراث بشتى أشكاله (السردية، الثقافية، العربي والإسلامي)، وذلك وفق منظور

جديد يجعل روافد التراث المستدعاة في خدمة الرؤية النازمة للعمل الروائي، وهي تمثل الحاضر تمثلاً جزئياً عبر خصوصيات سردية تقنن الروائي في البحث عن أشكالها التي تستمد من خلالها جمالياتها والمتمثلة في التراث بكل روافده وخاصة و خاصة ما تضمنته الروايات المدروسة من (قصص الأنبياء، المحكي الصوفي، المحكي التاريخي، الأدبي، الديني...) المحملة بالدلالات وإشكالات الراهن، فالعودة إلى التراث ليس سبيلاً مبتغاه اللاشيء، بقدر ما هو طريق غناء جعل من أشكاله السردية قادرة على التعبير عن قضايا الراهن.

متوسلاً عبر لغة أفصحت عن المعاني المكبوتة في النفوس باعتبارها الوحيدة القادرة على طمس هذه المعاني وحجبها، فساكن اللغة وحركتها قادران على تغيير كثير من المعاني والدلالات. وما يمكن كذلك الإشارة إليه ذلك القلب اللغوي أي: استراتيجية تشويه الألفاظ واللعب بالمفردات مثل (عن المقلوبة عن نعل، رب اللظام واللكام والشيهب... ويقصد الظلام والكلام...)، كما ابتدع أسماء غريبة لشخصه كـ "بن غفلان، سوحب، القارح بن التالف، دخل بن دغل، هيان بن بيان... والتي تشير إلى موهبته المسرحية التي أثرت كتباً في نقد المسرح.

من خلال ما قيل سابقاً، نقر علناً أن الروائي كسر الحدود بين الأجناس، من خلال تفاعل وتداخل المسرح بالرواية والقرآن بالقصة وكذا الشعر، استطاع بهذا التداخل خلق تعددية لغوية وصوتية ما جعل اللغات طبقات ودرجات بحسب المقام (لغة شعرية، صوفية، دينية، تاريخية وأدبية) توزعت على مقامات لغوية عديدة.

فهو في اللوحات الأدبية المسبوقة الذكر عبر حواراته مع شخصيات متنوعة بين البلادة والذكاوة وهدفه من ذلك دغدغة المشاعر ومحاولة إيقاظ الفكر البليد لأنه يؤمن إيماناً قاطعاً بأن الأدب هو الحياة، ووظيفته تكمن في أن الأدب في خدمة الإنسان والمجتمع، فيواصل إيراد ملاحظاته الساخرة الناقدة للمعاني والتصورات بشكل جمال يجعل القارئ مشاركاً وفاعلاً في الأحداث.

أهم نتائج الباب الثاني:

- 1- حققت الرواية مستوى راق في الكتابة الفنية، وهذا للحضور المتميز بالشخصية العجائبية على أنها حمالة أفكار يستحيل أن تفصح عن نفسها إلا بإتمام فعل القراءة.
- 2- ابتداع الروائي لشخصياته من الواقع حمل بنية دلالية، كما أن أسندها لبعض الوظائف استقطب توجيهاتها وأحلامها، أبعادها السيكلوجية، كما انقسمت إلى فئتين كل فئة تسعى إلى تنفيذ برنامج سردي، يختلف عن برنامج الفئة الأخرى التي تملك بدورها برنامجا مضادا، وبين هذين البرنامجين يحدث الصراع، وهذا التفاعل خلف بلاغته وجماليته للمتن الروائي.
- 3- اعتماد الكاتب على شخصيات بمرجعيات مختلفة (تاريخية، دينية، ثقافية، اجتماعية...) ذات طابع تخيلي شعري خلف خصوصية بين الكاتب والقارئ في إبهامه بواقعية الشخصيات والأحداث والزمن والمكان للتحويل إلى تشكيلات لغوية دلالية.
- 4- ساهمت الشخصية داخل العمل الروائي في إبراز الملامح الأيديولوجية لها ضمن الإطار المكاني والزمني خصوصا باعتماد تقنية السارد العليم.
- 5- تظهر براعة الكاتب في الربط بين المكونات السردية (الشخصية، الزمن والمكان) وهذا شكل مغامرة جمالية ودلالية تتداخل وتتشابك لتكسر نمطية السرد.
- 6- اهتمام الروائي بالبنية الانفتاحية للمكان (مقدنس ومدنس) مع منحه اهتماما خاصا بعيد عن جغرافيته ليلبسه رداء أكثر جرأة بمنحه صفات تشخيصية (الأنسنة) عبرت عن هموم الإنسان في الوطن والعالم، بمنظوره الخاص ورؤيته التي يراها مناسبة لطرح مثل هذه القضايا.
- 7- امتازت اللغة بالانزياح والشعرية اللتين خلخلتا الميثاق السردي السائد وتجاوز النمطي، فهي تقوم على تعددية لغوية تستند إلى مخزون تراثي يلامس هموم الفرد الجزائري والعربي (الفراشات والغيلان)، لغة تتجاوز الوصف المباشر تحمل ألفاظ وتعابير تحيل القارئ في غموضها وغرابتها وتشظيها داخل الشخصية.

خاتمة

بعد هاته الدراسة التي حاولت من خلالها استنتاج المدونات الروائية "عز الدين جلاوجي"، بهدف رصد التحولات التي عرفت هذه المتون، وهذا بالوقوف على أهم المكونات التراثية وما تحمله من قيم دلالية وجمالية، والتي كشفت لنا عن تجربة جديدة في الكتابة تحمل خصوصيتها وتميزها عن باقي التجارب الروائية الجزائرية فإن الدارسين يجمعون على أن تناول الأثر الأدبي بالدراسة والتحليل ليس عملاً نهائياً، إذ لا يمكن لأي دارس أن يحصر نتائجه عند نهاية بحثه، لأن القراءة بتعدد القراء، ونتيجة هذا أن قراءة الأثر الأدبي لا تصل إلى نتائج نهائية تغلق وراءها القراءات وتنتهي، وإنما كل قراءة تفتح المجال لقراءة أخرى وهكذا.

وللوقوف على هذه الشخصية اشتغلنا على دراسة كيفية حضور المكون التراثي ضمن العناصر السردية الأخرى والمتمثلة في الشخصية والفضاء وكذا اللغة.

وقد حاولت أن تكون هذه القراءة نقدية لوعي الكاتب وما تحمله تلك المكونات من دلالات نفسية، تاريخية، فكرية، أخلاقية، اجتماعية ودينية...

هذه القراءات التي نشأت على سمة التوتر التي أقامتها نصوص "جلاوجي" على فكري كقراءة لغياب الحدود بين الروائي وشخصياته، حتى أن القارئ يكاد يصدق أن الأحداث، الشخصيات، الأزمنة والأمكنة مستمدة من مسرح الحياة اليومية، فنجد أن "عز الدين جلاوجي" حاول وصف الواقع، واسترجاع زمن مضى عاشته الجزائر، ولا زالت تعيش جزء منه، فسرد ووصف التراث ضمن التقنيتين السابقتين وفق علاقة جمالية بين الواقع كمرجعية، والفن باعتباره بنية تخيلية تعيد إنتاج هذا الواقع.

وقد توصلنا في النهاية إلى جملة من النتائج التي تمثل خلاصة هذه المغامرة البحثية، والأكيد أنها نتائج نسبية جداً بحكم المنهج المتبع، الآليات الإجرائية التي اعتمدنا عليها في مقاربتنا هاته، وكذا طبيعة هذه الأعمال الروائية، التي ما زالت تضرر الكثير من المعاني

والدلالات والمسائل التي تتصل بعنصر التراث، لأن كل رواية لها توظيف خاص للتراث يختلف عن رواية أخرى، ولكل روائي أيضا منظوره الخاص لهذا العنصر، والذي يختلف من روائي لآخر.

وبعد دراستنا هاته التي تناولت توظيف التراث في الخطاب الروائي لـ "عز الدين جلاوجي"، أمكننا الخروج ببعض النتائج التي تتعلق بتوظيف التراث وأبعاده الجمالية، التي أسهمت في تشييد الفضاء الدلالي للنص الروائي ويمكن حصرها فيما يلي:

- التراث هو أحد روافد الثقافة الشعبية وخلاصة الحياة المتوارثة وحصيلة المعرفة والتجارب؛ وهو مرجعية عامة تتفرع عنها شعب كثيرة، وتشمل الأدب الشعبي والموسيقى والرقص والتقاليد والمعارف والحرف الشعبية، كما تشمل أيضا التراث الرسمي: تراث اللغة العربية الفصحى من تفسير وطب ونحو وغيرها، وهذا يوحى إلى أن التراث يدرس كل العلاقات القائمة بين الأفراد فهو يعيش فينا ويسري في عروقنا، ونحن نتعامل به يوميا في شتى مجالات الحياة.

- أصبح الروائيون في بداية القرن العشرين، يأخذون من مخزون التراث الشعبي ملامحا وقصصا وأساطيرا وسيرا شعبية وغيرها زيادة على ذلك بنية الرواية وطريقة كتابتها وتعدد مواضيعها التي لا يمكن فصلها عن مختلف الجوانب الاجتماعية والفكرية والثقافية والحضارية لمجتمع ما له ماض ويعيش حاضره لبناء مستقبله إذ تقدم الرواية شخصيات من المجتمع، فتندمج معها لتعرفنا بجوانبها النفسية والأحداث التي تعيشها ومصيرها في وسط مفعم بالعادات والتقاليد، مما جعل من حضور التراث في العمل الروائي مهما، كما أن هؤلاء الأشخاص يستعملون في حياتهم لغة تحدد هويتهم وانتمائهم، ولهم فكر نابع من تراثهم ومتأصل فيهم، ولقد أصبح توظيف التراث الشعبي توجيهها واضحا في كثير من الفنون المعاصرة والرواية واحدة منها؛ فالرواية الجديدة للتراث ساعدت على توظيفه في الأعمال الروائية، فهو غابة من الرموز

المتشابكة التي من شأنها استيعاب تجارب فنية رائدة، كما أن هذا الاستثمار كمضمون ثري يعطي جمالا وثقلا للرواية.

- الروائي المعاصر لا يورد لنا التراث الشعبي كما هو بل يعيد صياغته ويضيف إليه أبعادا جديدة من شأنها أن تعيد إليه الحياة، بحيث ينسجم مع العصر، ويستجيب لطبيعة الهموم التي يعانيتها إنسان العصر الحديث.

- يعد توظيف التراث في الرواية الجزائرية الحديثة من أبرز الظواهر اللافتة للانتباه، تمثلت في ذلك التفاعل العضوي بين العناصر التراثية الذي زاد الرواية دلالة وعمقا، فالحفاظ على التراث هو حفاظ على الهوية، وتناقله والاستفادة منه أمر يساعد على بقائه وديمومته ، وذلك باقتناء العناصر التراثية التي تمتلك صلاحية البقاء والتفاعل مع متغيرات الحاضر، ولقد بدأ الأدباء في الجزائر يتعرفون على قيمة التراث منذ زمن قريب، وساعدهم ذلك على ترسيخ تجربتهم في الرواية، ونشوء وعي بالتمييز اتجاه الأعمال الأدبية الأخرى في العالم العربي وكاد ذلك بالاستفادة من قاموس التراث، وتغيراته اللغوية الثرية بدلالاتها وارتباطها بالحس الشعبي العام.

- استطاعت الرواية الجزائرية رغم تأخرها في الظهور من أن تتميز في الفضاء العربي وحتى العالمي، وهذا بفضل الاهتمام الذي حظيت به من قبل المترجمين والباحثين، كما اهتمت منذ نشأتها بالواقع الاجتماعي المعيش فكانت ترجمانا صادقا له.

- لقد سايرت أيضا كل التغيرات وواكبت كل الأحداث في طرفها مغترفة من التراث الذي كان دائما دليل هويتها وانتمائها، إلا أنه اختلفت أساليب تعامل كتاب الرواية الجزائرية مع التراث تبعا لطبيعة المرحلة التاريخية التي وجدت فيها؛ إلا أن طابعها نابع من روح الجزائر ونفسها لأن الأديب الجزائري كغيره من الأدباء يواكب المسيرة الأدبية ويتحول معها من عنصر إلى آخر.

- إن الرواية عند "عز الدين جلاوي" شهدت وبشكل كبير التناص مع التراث كما أن هذه الخاصية ملازمة لأغلب رواياته فكانت ناجحة باعتمادها على التراث؛ لأنها

جعلت من نفسها همزة وصل بين الماضي والحاضر، فكان من شأنها خلق التواصل بين الأجيال، وبالرغم من أن الرواية الجزائرية حديثة العهد في الظهور، إلا أنها اقتحمت الساحة الأدبية وفرضت نفسها بشكل قوي.

- فمن خلال الدراسة اتضح لنا أن الرواية الجزائرية لم تستغن عن التراث الوطني في سرد أحداثها، كما استخدموا في بعض العناصر التراثية كوسيلة إثبات الهوية والانتماء، وكقناع يخفون من ورائه وجهات نظرهم، ويبدون من خلالها مواقفهم دفاعا عن ما يعترض أفراد المجتمع من ظروف قاسية.

- تمجيد التاريخ العظيم الذي يتجلى أساسا في تلك المحطات الهامة التي عاشتها الجزائر منذ الاستعمار الفرنسي، والتي تصورها أحداث روايتي: "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" و "الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال".

- التعريف بما جادت به الذاكرة الجزائرية من عادات وتقاليد سعى إلى ذكرها لتكون بمثابة مرشد سياحي لأهم المعالم التراثية والتاريخية لهذا الوطن من خلال بعض الشخصيات ك"ابن باديس، العربي التبسي، مفدي زكريا" وكذا المناطق الجزائرية: "سطيف، وهران، قسنطينة، الجزائر العاصمة"، وأثناء ذلك كان كثيرا ما يطرح إشكاليات وأسئلة رغبة منه في إقحام الفرد الجزائري في مشاكل بلاده ليكون مسؤولا أكثر.

- يتركز المشروع الروائي عند "جلاوجي" على الواقعية، وخصوصا في توظيف أحداث التاريخ، ولكن ليست الواقعية الجافة، بل نلمس فيها أيضا الجانب التخيلي الذي يضيف على العمل لمسة جمالية خاصة توحى كثيرا بأيدولوجية الروائي ونظرته الخاصة لما عاشته الجزائر وعليه نقول إن الواقعية عند "جلاوجي" هي الواقع مضاف إليه الفن.

- إن استدعاء "جلاوجي" للتاريخ الذي يعتبر شيئاً مقدساً جعله يحاول جاهداً استغلال كل ما فيه من مواقف وبطولات تصنعها شخصيات هي من نسج خيال الكاتب، ولكن لها علاقة كبيرة بالواقع.
- الإنسان مولع ومنذ صغره على سماع القصص والروايات وإضفاء لمسة من التاريخ إلى الرواية يمنحها نوعاً من الإثارة والتشويق وهذا ما يريده الراوي.
- يعتبر المورث الديني من أهم المصادر التي استلهم منها الأدباء المعاصرون مواضيعهم وأسقطوها على أعمالهم الإبداعية؛ لارتباطها الوثيق بوجود الناس ولتأثيرها الكبير في نفوسهم لما لها من قدسية ولصدق تجارب شخصياتها كالأنبياء والرسل الزهاد والعابدين، ولذلك فإننا نلمس حضوراً مكثفاً للنزعة الدينية في مختلف الأعمال الأدبية سواء أكانت شعراً أم نثراً.
- الزخم الثقافي والرصيد المعرفي للأديب الذي يعكس طابعه الذواق لمختلف صفوف الفكر والأدب.
- تراوح التوظيف بين الشعر والنثر، ما يؤكد الاطلاع الواسع للمؤلف على الثقافة الأدبية، كما نلمس خاصية احترام طبقات القراء من خلال توظيف اللغة الدارجة.
- إن التراث الأدبي بمختلف صنوفه النثرية والشعرية يمنح أي عمل إبداعي لمسة جمالية وفنية رائعة تستقطب القارئ المتعطش دوماً لكل ما هو مختلف عن العادي والمألوف.
- يأتي نهل "جلاوجي" لمنابع التراث أيضاً في سبيل تحقيق موازنة بين الجانب الفني والجانب الواقعي الذي يناشد الرسالة السامية التي يسعى إلى إيصالها للقارئ، وهذا هو الهدف الحقيقي في أي عمل إبداعي.
- جمال التراث الذي استعان به "جلاوجي" هو الجانب الرمزي فيه، الذي يحمل بين ثناياه معانٍ وحقائق يفسرها كل حسب خياله وهذه قوة الإبداع عنده ، وبذلك تكون النصوص والشخصيات قد تفاعلت مع نصوص "جلاوجي" الروائية في رحلتها للبحث

عن إشكاليات الكتابة التي أرقت أديبنا فاتخذها معولا للقضاء على هذا الفراغ المهول الذي ظل مخيما على الساحة الأدبية.

- إن توظيف الروائي للشخصية التراثية يختلف باختلاف الهدف الذي يسمو إليه الأدب، لأن لكل شخصية أبعادها ودلالاتها التي تخدم الأديب.

- لقد تواسجت الشخصيات التراثية من الواقع الاجتماعي في التجربة الجلاوية لإنتاج شخوص تحمل في سلوكياتها ومواقفها صراعا نفسيا واجتماعيا تعانيه طبقة من المثقفين وأخرى من المجتمع بمختلف شرائحه.

- ابتداع الروائي لشخصياته من الواقع حمل بنية دلالية، كما أن إسنادها لبعض الوظائف استقطب توجيهاتها، وأحلامها، أبعادها السيكلوجية، كما انقسمت إلى فئتين كل فئة تسعى إلى تنفيذ برنامج سردي، يختلف عن برنامج الفئة الأخرى التي تملك بدورها برنامجا مضادا، وبين هذين البرنامجين يحدث الصراع، وهذا التقابل خلق بلاغة وجمالية للمتن الروائي.

- فالكاتب وعبر آلية الوصف يقدم أمكنته الروائية عبر تقنية المفارقة، التي لا ترتبط بالزمن فحسب بل تمتد إلى المكان والشخصية، وهذا من أجل إبراز أزمة الراهن وعبيثته، في مقابل الماضي الجميل حتى وإن كان زمنا استعماريًا مظلمًا في تاريخ الشعب الجزائري، وهذا ما خلق بلاغة المفارقة.

- شكل الكاتب رؤيته للمكان من خلال ثنائية المقدس والمدنس، التي أبرز من خلالها معالم الأمكنة وما شهدته من تغيرات عبر الأزمنة.

- كشفه عن بعض الجوانب الفكرية والنفسية للشخصية عن طريق وصف المكان.

- يمثل المكان المديني موطن الدنس والعفن، فهو مصدر كل الفساد والأزمات التي يعيشها الإنسان، على اعتبار أن المدينة تستقبل كل الوافدين، لذلك اعتبرت هاجسا رئيسيا للسارد والمبدع ضمن النصوص الروائية المدروسة خصوصا في "راس المحنة"، "الرماد الذي غسل الماء"، "سرادق الحلم والفجيعة" و"العشق المقدس".

- الارتباط الوثيق بين المكان والشخصية، والذي استمر حتى مع وصف الأمكنة فلا يوجد وصف للمكان إلا وكان ملتصقا بشخصياته لذلك يستحيل فهم دلالاته، من دون حضور الشخصية التي تقطن به، ولهذا كان حضور المكان دائما في ذاكرة الشخصية ومخيلتها، بل وارتبطت به إلى حد الفناء فيه كما في رواية "الفراشات والغيلان" و"حائط المبكي"، وهذه العلاقة الحميمة من خلالها ينصهر وعي البطل بالمكان ليصبح قطعة أساسية من ذاكرته التي تحمل مختلف التفاصيل التي تخص تاريخه وحياته الاجتماعية، فتساهم الشخصية في إحياء أمجاد المكان.
- ارتباط المكان الروائي بالزمن بشكل يصعب الفصل بينهما، فهما مندمجان مع بعضهما البعض، فحضور المكان يحيل مباشرة إلى أزمنة معينة عاشتها الشخصية الروائية، وانعكست فيما بعد على رؤيتها لهذه الأزمنة والأمكنة التي تم تشييد معماريته عن طريق اللغة.
- اهتمام الروائي في بنية المكان بالانفتاح والانغلاق وذلك بالتركيز على الحالة النفسية التي تمر بها الأطراف الحكائية، فقد كانت الأماكن المفتوحة منبعا للسعادة وموطنا للدفع، أما الأماكن المنغلقة فهي بؤرة مكانية للظلم والاحتقار، وما يلفت انتباهنا أيضا بروز الفضاء العجائبي كزيارة "أمقران" للأماكن التي يتواجد فيها "الجنى والعفريت"، وكذلك حديث "عيوبة" عن قتل "العفريت" لعمه "بلخير".
- كما أن البورتين المكانيتين حاصرتا الإنسان، وجعلتا يعاني قهرا وألما واضطهادا.
- أما عن طبيعة اللغة المستعملة التي تنوعت بين "الدارجة، الفصحى، الفرنسية" فتعبر عن الثقافة الأصلية لامتلاكه ناصية اللغة، التي استطاع أن يخضعها، وذلك بأسلوب واضح، كان عاملا حاسما في إبراز قدرته على الوصف، فقدم لنا مشاهد بارعة سواء تعلق الأمر بدواخل الشخصيات أو الأمكنة أو تكسير الأزمنة "ماض، حاضر، مستقبل" وذلك في الانتقال بينها.

- فالقدرة على استعمال اللغة دليل على معرفة الروائي للمسميات التي لا يجد صعوبة في التعبير عنها.

- استعان باللغة التراثية الجزلة الألفاظ، القوية الإيقاع للتعبير عن جزائر التسعينات على شكل استرجاعات مرتبطة بالزمن الماضي، ولغته هي البارزة في حاضر السرد.

- كما أنه قد مزج الوصف بالسرد باعتبار السرد أعم وأشمل للوصف، فالإبداع يقوم أساسا على السرد معتمدا على بقية التقنيات كالحوار والوصف والتداعي.

وعبر كل المساحات السردية التي كشفت عنها العناوين وفصلتها النصوص عبر عنصر التراث، قدم لنا الروائي بين ثناياها هموما ومعاناة وآلام الواقع الجزائري والعربي ككله الدفاع عن الفكرة والتزام القيم والمبادئ مع رضوخ ورفض يقابله ثورة ضد الظلم.

وعبر كل تلك المكونات مارست آلية الوصف فعاليتها في رسم المشهد، وتقديم جينيريك للرواية.

وأخيرا أشير إلى أن قراءتي هذه ما هي إلا أحد الأوجه المتعددة التي قد ترى بها نصوص "جلاوجي" وتبقى هذه النصوص مفتوحة قابلة لقراءات أخرى، وتأويلات تثير تساؤلات من زوايا متعددة، تتلون مع القارئ الواحد - فكيف مع قراء آخرين؟.

والله من وراء القصد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع والمصادر:

- القرآن الكريم

أولاً: المصادر:

1- عزالدين جلاوي: الأعمال غير الكاملة، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر 2009.

2- الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، ط2، سطيف، 2000.

3- راس المحنة 1+1=0، دار هومة للنشر والطباعة والتوزيع، الجزائر، دط، 2004.

4- الرماد الذي غسل الماء، دار المتون، الجزائر، ط1، 2005.

5- سرادق الحلم والفجيعة، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

6- العشق المقدنس، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.

7- حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

8- حوبة ورحلة البحث عن الهدى المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.

9- الحب ليلا - في حضرة الأعور الدجال - المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017.

ثانياً: قائمة المراجع باللغة العربية:

10- ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية - دار الآفاق، الجزائر، 1999.

11- ابراهيم عباس: الرواية المغاربية - الجدلية التاريخية، الواقع المعيش - دراسة في بنية المضمون - منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، دط، 2000.

12- الرواية المغاربية - تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي -، دار الرائد للكتاب، ط1، الجزائر، 2005.

- 13- ابراهيم عبد العزيز: السرد في التراث العربي -كتابات أبي حيان التوحيدي نموذجاً- عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط¹، مصر، 2009.
- 14- ابراهيم السعافي: جمال الغيطاني والتراث، إعداد مأمون عبد القادر الصمادي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.
- 15- ابراهيم السولامي: الاغتراب في الشعر العربي الحديث، مطبعة المعارف الجديدة، ط¹، الرباط، المغرب، 2008.
- 16- ابن بركة المهدي: الاختبار الثوري في المغرب، دار الطليعة للنشر والتوزيع، ط¹، لبنان، 1984.
- 17- أبو العلا عصام الدين حسن: مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1989.
- 18- أحلام عادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط¹، المغرب، 2009.
- 19- أحمد بن النعمان: سمات الشخصية الجزائرية من منظورة الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط¹، الجزائر، 1988.
- 20- أحمد توفيق المدني: هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية، دط، القاهرة، مصر، دت،
- 21- أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، دار التنوير للطباعة والنشر، ط¹، الدار البيضاء، 2009.
- 22- أحمد زياد محبك: حكايات شعبية -قصص- منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، 1999.
- 23- أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
- 24- أحمد العدوانى: بداية النص الروائي - مقارنة لآلية تشكيل الدلالة، النادي الأدبي بالرياض، ط¹، 2011.
- 25- أحمد عبد الرحيم السايح: بحوث في مقارنة الأديان، دار الثقافة، الدوحة، دط، دت.

- 26- أحمد فريحات: أصوات ثقافية في المغرب العربي، الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع، ط¹، لبنان، 1984.
- 27- أحمد يحي محمد: شخصية المرأة في التراث الأدبي - مجمع الأمثال للميداني نموذجاً، كنوز المعرفة، ط¹، مصر، 2015.
- 28- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي الحديث، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع²، 1987.
- 29- إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط¹، 2011.
- 30- آمنة يوسف: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط¹، سورية، 1997.
- 31- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، دط، 1987.
- 32- أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط¹، 2001.
- 33- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، دط، الجزائر، 2000.
- 34- بدير حلمي: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف، ط¹، القاهرة، 1986.
- 35- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر والتوزيع، ط¹، تونس، 1999.
- سردية التجريب وحدثاته السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع، ط¹، تونس، 2005.
- 36- بوجمعة بو بعيو، حسن مزدور، السعيد بو سقطة: توظيف التراث في الشعر الجزائري الحديث، مطبعة المعارف، ط¹، عنابة، 2007.

- 37- جابر قميحة: التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، دار هجر، القاهرة، 1987.
- 38- جمال بو طيب: الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، منشورات رابطة أهل القلم، الجزائر، 2008.
- 39- جورج شكيب سعادة: الصراع بين المدينة والريف في شعر إيليا أبو ماضي، دار الحداثة، بيروت، ط1، لبنان، 2002.
- 40- حلمي مرزوق: في فلسفة البلاغة العربية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، دط، دت،
- 41- حميد لحميداني: النقد الروائي والايديولوجيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 2003.
- 42- حنان محمد موثي حمودة: الزمكانية وبنية الشعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.
- 43- حسن حنفي: التراث والتجديد، دار التنوير، ط1، بيروت، 1981.
- 44- حسن نجمي: شعرية الفضاء -التخييل والهوية في الرواية العربية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، بيروت، 2000.
- 45- حسن علام العجائبي: في الأدب، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2000.
- 46- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، الدار البيضاء، 2009.
- 47- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- 48- حسن فتح الباب: مفدي زكريا -شاعر الثورة الجزائرية- الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1997.

- 49- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المرح -دراسة تطبيقية في مسرح ونوس، دمشق، 2000.
- 50- حسين حمزي: قضاء المتخيل -مقاربات في الرواية- الاختلاف، ط¹، الجزائر، 2002.
- 51- حسين محمد سليمان: التراث العربي الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988.
- 52- حورية الظل: الفضاء في الرواية العربية الجديدة، دار نينوري للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ط¹، 2011.
- 53- زويبي خيثر الزبير: سيميولوجيا النص السردي -مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان- رابطة أهل القلم، سطيف، دط، 2006.
- 54- زهير عبيدات: صورة المدينة في الشعر العربي الحديث، دار الكندي، إربد، ط¹، الأردن، 2006.
- 55- طلعة فؤاد: فنون الضمة والفنون الشعبية المسرحية، مكتبة مصر، القاهرة، 1984.
- 56- طلعة عبد العزيز أبو الغرم: المكان والحدث في رواية رجال في الشمس، للأديب غسان كنفاني، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ط¹، مصر، 2015.
- 57- طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط¹، القاهرة، 2003.
- 58- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط¹، بيروت، لبنان، 1987.
- 59- ليندة خراب: شعرية الرد في الرواية العربية الجزائرية، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، ط¹، 2017.
- 60- محمد بن سميعة: في نظرية الأدب الجزائري الحديث- النهضة الأدبية الحديثة في الجزائر، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003.
- 61- محمد الباردي: في نظرية الرواية

- إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- 62- محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، المجلس العربي للثقافة والفنون والأدب، دط، الكويت، 1989.
- 63- محمد حسن هيكل: ثورة الأدب، القاهرة، دار المعارف، 1986.
- 64- محمد رياض وتار: شخصية المثقف، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.
- 65- محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990.
- 66- محمد مفتاح: التلقي والتأويل - مقارنة نسقية - المركز الثقافي العربي، ط²، الدار البيضاء، 2001.
- تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط¹، الدار البيضاء، 1985.
- 67- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردى نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، سلسلة مساءلات، دط، تونس، 1993.
- 68- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، ايتراك للطباعة والنشر، ط¹، مصر، 2001.
- 69- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة - دراسات ومناقشات - مركز دراسات الوحدة العربية، ط¹، بيروت، 1991.
- 70- محمد عبد الله دراز: الدين بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان، دار العلم، الكويت، 1952.
- 71- محمد ساري: الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.
- 72- محمد سالم محمد الأمين طلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط¹، 2008.
- 73- محمد سليمان الزيانت: النسق والدلالة - دراسات نقدية في النص الروائي، منشورات المركز العالمي للدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ط¹، 2002.

- 74- محمد عبد المنعم الخفاجي: عبقرية الإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة، ط₁، الاسكندرية، 2002.
- 75- محمد عزام: النقد والدلالة - نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، سورية، ط₁، 1996.
- تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- 76- محمد عويد محمد ساير الطربولي: المكان في الشعر الأندلسي من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي 484هـ-898هـ، مكتبة الثقافة الدينية، ط₁، القاهرة، 2005.
- 77- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.
- 78- محمد نجيب العمامي: البنية والدلالة في الرواية. دراسة تطبيقية. مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، ط₁، القاهرة، 2013.
- في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، ط₁، تونس، 2005.
- 79- محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، ط₅، بيروت، 1966.
- 80- محمود تيمور: دراسات في القصة والمدح، المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، دت.
- 81- مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر - دراسة نقدية (1914 - 1986)، دار المعارف، ط₁، 1991.
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة -رواية تيار الوعي نموذجاً- الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998.
- 82- مرسى أحمد علي: مقدمة في الفلكلور - دار الثقافة، ط₂، القاهرة، 1981.
- 83- مرشد أحمد: الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط₁، 2010.

- أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء، الإسكندرية، دط، 2002.
- 84- مصطفى عبد الغاني: قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، الدار المصرية، ط¹، 1999.
- 85- منذر عياش: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، ط¹، بيروت، 1998.
- الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط¹، حلب، سورية، 2002.
- 86- نادية بو شفرة: معالم سيميائية في مضمون الخطاب السردي، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط¹، القاهرة، 2013.
- 87- ناصر عبد الرزاق الموافي: القصة العربية... عصر الإبداع دراسات للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار الوفاء، ط²، 1996.
- 88- نبيلة إبراهيم: فن القص، مكتبة غريب، القاهرة، 1992.
- 89- نبيلة حداد: الكتابة بأوجاع الحاضر - دراسات نصية في الرواية الأردنية، منشورات أمانة عمان، 2000.
- 90- نجيب العرفي: مقارنة الواقع في القصة المغربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1987.
- 91- نجوى الرياحي القسطيني: في نظرية الوصف الروائي، دار الفرابي، بيروت، ط¹، لبنان، 2008.
- 92- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، ط¹، الأردن، 2006.
- 93- نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي - التناسية - النظرية والمنهج، مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض، السعودية، عدد 104، 2002.
- 94- الصداق النيهوم: الكلمة والصورة، تالة للطباعة والنشر، الأردن، دط، دت.
- 95- الصداق قسومة: طرائف تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، دط، تونس، 2000.

- 96- صالح مفقودة: المرأة في الرواية، ط¹، بسكرة، الجزائر، 2003.
- 97- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط¹، بيروت، لبنان، 2003.
- 98- صلاح صالح: سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003.
- قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر - دراسات ثقافية عربية - دار الشرقيات للتوزيع والنشر، ط¹، 1998.
- 99- صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والزمن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط¹، 1993.
- 100- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط¹، لونجمان، 2002.
- شفرات النص - دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الأدب، ط¹، بيروت، 1999.
- 101- عاليّا محمود صالح: البناء السردى في رواية إلياس الخوري، دار أزمنة للنشر، عمان، الأردن، ط¹، 2005.
- 102- عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، ط¹، بيروت، 1987.
- 103- عبد الحميد بورايو: منطق السرد - دراسات في القصة الجزائرية الحديثة - ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
- 104- عبد الحفيظ جلولي: بنية الزمن في رواية الرماد الذي غسل الماء ضمن كتاب سلطان النص، دار المعرف، الجزائر، دط، 2009.
- الهامش والصدى - قراءة في تجربة مفلاح الروائية، دار المعرفة، باب الوادي، دط، الجزائر، 2008.

- 105- عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري الروائية، دار هومة، دط، الجزائر، 2000.
- 106- عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، دط، 1992.
- 107- عبد الرحيم مؤذن: الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، دار السويدي للنشر والتوزيع، ط¹، 2006.
- 108- عبد الله إبراهيم، صالح هويدي: تحليل النصوص الأدبية - دراسات نقدية في السرد والشعر - دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، ط¹، 1998.
- 109- عبد الله أبو هيف: نجيب محفوظ بعيون سورية، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- 110- عبد الله الغدامي: تشريح النص - مقارنة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، دار الطليعة، بيروت، 1997.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية - دراسة تطبيقية - دار سعاد الصباح، الكويت، ط³، 1993.
- 111- عبد الله رضوان: البنى السردية²، نقد الرواية، -دراسات في سوسولوجيا الرواية العربية، ط¹، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.
- 112- عبد الله حمادي: الرواية العربية والتراث، مؤسسة النخلة للكتاب، دط، 2003.
- 113- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط¹، 2009.
- 114- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، دار محمد علي، تونس، ط¹، 2003.
- 115- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغربة، دار توبقال للنشر، ط²، المغرب، 2006.
- 116- عبد المالك مرتاض: تحليل الخط السردى - معالجة فنية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1995.

- 117- عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1832-1962، الجزء الأول، دار هومة، دط، الجزائر، 2009.
- في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- 118- عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 2003.
- 119- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط¹، ليبيا، 1998.
- 120- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية - موم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.
- 121- عثمان حشلاف: التراث التجديد في شعر السياب - دراسة تحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر.
- 122- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، عالم المعرفة، الكويت، 2001.
- المحدث من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة المحلي الوطني للثقافة، الكويت، 1998.
- 123- عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، 1986.
- 124- عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط¹، عمان، الأردن، 2006.
- 125- علي حرب: الفكر والحدث (حوارات ومحاور) دار الكنوز للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط¹، 1997.
- المأويل والحقيقة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط²، 1995.
- 126- علي أرمليل: سؤال الثقافة العربية في عالم متحول، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط¹، 2005.
- 127- علي نجيب إبراهيم: جماليات اللفظة بين السياق ونظرية النظم، دار كنعان للدراسات والنشر، ط²، دمشق، 2004.

- 128- علي عبد الواحد وافي: الأسفار المقدسة في الأديان السابقة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط₁، 1964.
- 129- عمر صبحي محمد جابر: البنية والدلالة في روايات فهد إسماعيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط₁، 2002.
- 130- عفاف عبد المعطي: فتحي غانم... قاصا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة مطبوعات الهيئة، ط₁، 2000.
- 131- غسان زيادة: إنه ندى الجنوب -قراءات في الأدب والرواية- دار المنتخب العربي للدراسات، بيروت، ط₁، 1995.
- 132- فاروق خورشيد: في الرواية العربية، دار العودة، بيروت، ط₃، لبنان، 1979.
- 133- فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ -نظرية الرواية والرواية العربية- المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط₁، 2004.
- 134- الفيومي ابراهيم: الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2008.
- 135- فهمي جدعان: نظرية التراث، دار الشروق، عمان، ط₁، 1985.
- 136- قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ -كتاب الغربي 78- وزارة الإعلام، الكويت، ط₁، 2009.
- 137- سامي سويدان: في دلالة القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط₁، 1991.
- 138- سليمان كاسد: الموضوع والسرد -مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي- دار الكندي، 2002، الأردن.
- 139- سلوى السعداوي: الرواية العربية المعاصرة بضمير المتكلم، دار تونس للنشر، ط₁، تونس، 2010.

- 140- سيزا قاسم: بناء الرواية -دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ- دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1984.
- 141- سعيد بن كراد: السرد وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط₁، 2008.
- مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الزمن، الرباط، دط، 2001.
- 142-السعيد بوطاجين: الأشغال العملي -دراسة سيميائية- منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.
- 143- سعيد سلام: التناص التراثي -الرواية الجزائرية نموذجاً- عالم الكتب الحديث، ط₁، إربد، 2010.
- 144-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط₂، الدار البيضاء، 2001.
- قضايا الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط₁، الرباط، 2012.
- قال الراوي -البنيات الحكائية في السيرة الشعبية- المركز الثقافي العربي، ط₁، المغرب، 1997.
- الرواية والتراث السردية، رؤية للنشر والتوزيع، ط₁، القاهرة، 2006.
- 145-سعيد غلوسي: الرواية والأيدولوجية في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1981.
- 146-سعيد شوقي: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ -إيتراك للنشر والتوزيع، مصر، ط₁، 2000.
- 147-شاكر عبد الحميد: الحلم ، الرمز، الأسطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998.
- 148-شرف عبد العزيز: المقاومة في أدب الجزائر، وزارة الثقافة، دمشق، 1971.

- 149- شعيب حليفي: الرواية والتخييل الاجتماعي ضمن كتاب الهوية والذاكرة، كلية الآداب، بنمسك، المغرب.
- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 2005.
- 150- الشريف حبيلة: الرواية والعنف -دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب، إريد، الأردن، ط1.
- 151- شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون -دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ط1، الاسكندرية 2006.
- 152- الهندي علاء الدين علي المتقي: كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، مكتبة التراث، حلب، دت، ج2.
- 153- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008.
- 154- وليد منير: جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة -دراسات أدبية- الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
- 155- وهيبه مندآس: تجربة متخصصة سدرية -الوساوس العربية- دراسات في أدب محمد مفلح، دط.
- 156- يحي حقي: مجر القصة المصرية، القاهرة، دط، دت.
- 157- يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، ط2، لبنان، 1999.
- 158- الهادي صلاح الدين: الأدب في عهد النبوة والراشدين، مكتبة الخفاجي، ط3، القاهرة، 1987.

ثالثا: المراجع المترجمة:

- ادوارد سايبير: اللغة والخطاب الأدبي (مدخل لتعريف اللغة)، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط¹، 1993.
- ادوارد السعيد: صور المثقف، تر: محمد عناني، دار رؤيا للنشر والتوزيع، ط¹، 2006.
- باولا دي كايوا: التمرد والالتزام في أدب غادة السمان، تر: نور السمان وينكل، تق: ايزابيلا كامرا دافليتو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط¹، 1992.
- بنفنيست: اللغة والذات، تر: محمد سبيلا وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط⁴، 2005.
- بيار بور ديو: الرمز السلطة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، البيضاء، 1986.
- تزفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان:
- // // الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، ط²، 1990.
- تينيانوف يوري: مفهوم البناء ضمن نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، بيروت، 1965.
- جان بول سارتر: ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، دار عودة، بيروت، 1984.
- جورج لوكاتش: نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، دمشق، 1987.
- // // : الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاضم، دار الطليعة، بيروت، 1978.
- جيرار جينيت: خطاب الحكاية- بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط²، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997.
- جير الدبرانيس: المصطلح السردية، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد البريري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط²، 2003.

- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط²، 1997.
- رينيه ويلك، أوستن وراين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي
- رولان بارت: مورفولوجيا القصة، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سورية، ط¹، 1993.
- عبد الله العروي: الأيديولوجيا العربية المعاصرة، تر: عيشاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1970.
- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط²، 1984.
- فانسان جوق: رولان بارت والأدب، تر: محمد سويتي، إفريقيا الشرق، 1984.
- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن وسمير عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1996.
- فلاديمير كريس بنكسي: من أجل تعاقية سيميائية للرواية (ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي- دراسات-)، تر: عبد الحميد عقار، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992.
- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990.
- مارت روبير: رواية الأصول وأصول الرواية، تر: وجيه أسعد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط¹، دمشق، سوريا، 1987.
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، ط²، الرباط، المغرب، 1987.
- // // شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

- هيقل: فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، بيروت، دط، دت.
- والاس مارتين: نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
- رابعاً: القواميس والمعاجم والموسوعات:
 - أ- باللغة العربية:
 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، 1992.
 - ابن قتيبة أبو محمد عبد الله بن مسلم: المعارف، تح: تروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة ط4، دت.
 - أبو الحسين أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1996.
 - أحمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، 1960.
 - بطرس الستاني: محيط المحيط، قدم له وعلق حواشيه: عمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
 - محمد التتاهوي: كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة: رفيق العجم، تح: علي دحرج، ج1، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
 - محمد عاطف غيت: قاموس علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1979.
 - محمود بن عمر الزمخشري: الكشف، مح2، المطبعة البهية القاهرة، مصر، 1925.
 - الفيروز بادي: القاموس المحيط، تح: محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، 2003.
 - المعجم الوسيط: إخراج إبراهيم مصطفى وآخرون، ج2، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر إسطنبول، تركيا، 1960.

ب- باللغة الأجنبية:

- A-Greimas.j.Courtes.sémiotique dictionnaire raisonné. De la théore du langue. Hochette. 1993.
- Cloud Canas : la rousse, dictionnaire a linuistique et des sciencesdu longoge assistée toure, 1994.
- Philippe Hammon : pour un statue sémiotique personnage, un poétique du récit, seuil, paris, 1979.
- J-A. Cuddon, dictionnary of literary terms and literary, third edition, printed in england by-chays LTD,stives, 1976,1977,1991.
- Lucien goldmon : pour une sociologie du romon, idéé gollimard, 1981.
- La se cond mainm le travail de la citation-Antoine compagnon ; seuil, paris ; 1979.
- Le petit la rousse compact, le première sécle, canada, juillet,2000.
- Wladimir krusinski : girefours de signes, essais sur le romonmoderne,1981.

ج- الموسوعات:

- عبد الله ابراهيم: موسوعة السرد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط₁، 2000.

- عاشور الشرفي: معلمة الجزائر - القاموس الموسوعي - تاريخ، ثقافة، أحداث، أعلام ومعال، دار القصبة للنشر، دط، الجزائر.

خامسا: المجلات والدوريات:

- مجلة كلية الآدب، تطوان المغرب، جامعة عبد المالك السعدي، مطبعة ألتوبريس العدد₁، 200.

- مجلة الآدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السادس، بسكرة، جانفي 2010.

- مجلة علامات، ع1، الرياض، أغسطس 2001.
- المجلة الثقافية، ع40، الجامعة الأردنية، آذار، 1997.
- مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 14، ع3، 1998.
- مجلة الأثر، ع10، جامعة ورقلة، 2011.
- مجلة فصول، ع4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
- مجلة علامات، ع15، الرياض، أغسطس.
- مجلة الحياة الثقافية، ع48، تونس، 1991.
- مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد 38، 1995.
- مجلة الراوي، ع.. (شوال 1433هـ، سبتمبر 2012).
- مجلة الموقف الأدبي، العدد 392، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، كانون الأول 2003 / شوال 1424.
- مجلة علامات في النقد، ج34، مج10، جدة، ديسمبر، 1999.
- مجلة علامات، ج1، مج1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1991.
- مجلة عالم المعرفة، عدد 240.
- مجلة ملتقى علم النص، ع12، دار الحكمة، الجزائر، ديسمبر، 1997.
- مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، مج11، ع2، 2009.
- مجلة فصول، ع1، مج12، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 1993.
- مجلة كتابات معاصرة، ع27، نيسان/ أيار 1996.
- مجلة عالم الفكر، مج26، ع1، الكويت، سبتمبر 1998.
- أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، عنابة 15-17 ماي 1995.
- مجلة فصول، مج13، ع4، القاهرة، 1995.
- مجلة المعرفة، ع237، تشرين الثاني، 1981.

- مجلة بلاغات، القصر الكبير، المغرب، ع¹، شتاء 2009.
- مجلة المخبر: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع²، 2005، قسم الأدب العربي، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، بسكرة، الجزائر.
- مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، ط¹، المغرب، 1988.
- ملتقى الرواية العربية الحديثة بالمغرب، دار الطباعة للنشر، ط¹، بيروت، لبنان، 1981.
- سادسا: الرسائل والأطروحات الجامعية:**
- مدلفات سليمة: تحليل الخطاب القصصي في القرآن الكريم، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1996/1997.
- العيد جلولي: القصة الجزائرية الموجهة لأطفال الجزائر، رسالة ماجستير، 1999.
- فضيلة بو لجمر: هندسة الفضاء في رواية الأمير - مذكرة ماجستير مخطوط - جامعة منتوري، قسنطينة، 2009.
- جوادي هنية: المرجعية في روايات واسيني الأعرج - ما تبقى من مسيرة لخضر حمروش أنموذجا - مذكرة ماجستير، بسكرة، 2006-2007.
- قرطي خليفة: المدينة في الرواية الجزائرية العربية (1973-1992)، رسالة ماجستير، 1994-1995.
- إبراهيم فضالة: شخصيات رواية الشمعة والدهاليز - دراسة سيميائية - ماجستير، 1994-1995.
- رشيد قريبع: الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغربي - دراسة مقارنة - رسالة دكتوراه مخطوط، جامعة منتوري، قسنطينة، 2002/2003.
- سليم بتقة: الريف في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة باتنة 2013.

مواقع الأنترنت:

- [www. Aslim net, free, fr-/majmi /es/ espace2 .htm](http://www.Aslim.net, free, fr-/majmi /es/ espace2 .htm)
- حسن نجمي: شعرية الفضاء الروائي، موقع محمد أسلم.
- جميل حمداوي: مدخل إلى النبوية التكوينية
- [http :www. Alimishkah. net/ detoil. Php ?h-no= 2060t=1.](http://www. Alimishkah. net/ detoil. Php ?h-no= 2060t=1)
- [https : www. alwatan noice. com /oralic/ indesc. Html.](https : www. alwatan noice. com /oralic/ indesc. Html)
- ينظر عزيز نصار: الرواية التاريخية: مقال إلكتروني نقلا عن. alwehda : goi
تاريخ الزيارة: 2012/2/9، الساعة: 21:21.
- جمال محمود حجر: بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ، مقال إلكتروني نقلا عن
الموقع، تاريخ الزيارة: 2013/2/9، الساعة 20:20
- سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات الروائية، قراءة في رواية الشعر والعاصفة لحنامينة:
موقع سعيد بنكراد على الأنترنت، كتاب إلكتروني.

المُلخَص

ملخص:

تناولنا في هذا البحث مسألة توظيف التراث في أعمال "عز الدين جلاوي" الروائية، فحاولنا الإجابة عن التساؤلات المتعلقة بسر حضوره وأهداف توظيفه، وكذا الكشف عن الأبعاد الجمالية والفكرية للتراث بأشكاله المتعددة، وتجلياته في الرواية الجلاوية، لقد حاولنا في هذا البحث دراسة جميع رواياته والمتمثلة في ثمانية روايات، التي شكلت مصادر البحث، لكونها الأكثر استحضارا للتراث، وتوظيفا له في خدمة أهداف متباينة، فعمدنا إلى تصنيفها بكشف طبيعة المادة التراثية الأكثر حضورا فيها، وفق منهج سيميائي تحليلي.

وفي ضوء ما سبق يتحدد البحث في بابين يسبقهما مدخل ومقدمة، وتتبعهما خلاصة لأهم النتائج والتوصيات، ومن ثمة قائمة لأهم المصادر والمراجع، يليها فهرس المحتويات، جاءت المقدمة لذكر دوافع ومجال وأهداف الدراسة وأقسامها الدراسة وأقسامها، وتحديد المنهج المتبع، وتناولنا في المدخل ماهيتي التراث والرواية، وتجليات حضورهما في الرواية الجزائرية.

وجاء الباب الأول بعنوان: أنواع التراث في روايات عز الدين جلاوي تضمن أربعة فصول، ركزنا فيها على توظيف التراث بأشكاله المتنوعة (من توظيف لحكايات شعبية ثم توظيف العادات والتقاليد والمعتقدات) وقد ضمن الفصل الأول: حضور التراث الشعبي، أما الفصل الثاني والثالث فتضمن (تمثل التراث التاريخي والديني في روايات جلاوي)، والفصل الأخير عنون بالتراث الأدبي (شعرا ونثرا).

أما الباب الثاني فكانت الدراسة فيه حول: توظيف التراث وأبعاده السيميائية وتضمن ثلاثة فصول: الأول حول: سيمياء الشخصية التراثية والثاني تضمن سيمياء الفضاء، أما الأخير فكان حول اللغة المحتوية لجميع المكونات السابقة.

لينتهي بنا المطاف للوصول إلى جملة من النتائج بلورناها في شكل خاتمة كانت بمثابة حصاد لهذا البحث.

الكلمات المفتاحية: الرواية الجزائرية، التراث، السيميائية، المنهج، البنيوي، التفكيكي، التراث الشعبي، التراث التاريخي، الديني، الشخصية، الفضاء، اللغة.

Résumé

Nous avons abordé dans cet exposé le sujet (le fait) d'utiliser le patrimoine dans les travaux romantiques de AZZEDDINE DJELAOUDJI.

La réponse aux questions concernant le secret de sa présence et les buts de son emploi et aussi de montrer les dimensions esthétiques et intellectuelles du patrimoine avec ses multiples formes et ses manifestations dans les romans de Djelaoudji.

Nous avons essayé dans cet exposé d'étudier tous les romans qui sont sources de recherches du fait qu'ils sont les plus représentatifs et les plus utilisant du patrimoine pour travailler des buts précis.

Nous les avons classés d'une manière à découvrir la nature de la matière la plus présente dans ces travaux selon la méthodologie sémiotique et analytique.

A la lumière de ce qu'a été dit, l'exposé se compose de deux parties précédées d'un chapeau et une introduction suivis d'un résumé des principales synthèses et recommandations et aussi une liste des principales sources et références suivie d'un sommaire des contenus.

*L'introduction est venue pour citer les raisons, le domaine et les buts de cette recherche au sujet et aussi ses parties et préciser la méthodologie suivie.

Nous avons abordé dans :

-La première partie l'importance du patrimoine et du roman algérien. Elle est intitulée « les différents types du patrimoine dans les romans de AZZEDDINE DJELAOUDJI exprimée dans quatre chapitres. On a concentré notre étude sur l'emploi du patrimoine avec ses différents types (histoires populaires, les traditions).

Le premier chapitre est dominé par la présence du patrimoine populaire.

En ce qui concerne le 2^{ème} chapitre et le troisième qui sont intitulés « la présence du patrimoine religieux et historique dans les romans de Djelaoudji, la quatrième chapitre parle de la présence du patrimoine littéraire avec ses types poème et prose dans le roman.

La deuxième partie, l'étude était sur l'usage du patrimoine et ses dimensions sémiotiques.

Elle content trois chapitres :

- Le premier parle de la sémiologie de la personnalité du patrimoine.
- La deuxième parle de la sémiologie de l'espace pour ce qu'est du troisième chapitre, il parle du sujet de la langue qui domine les contenus précédents.

Nous avons clôturé notre étude en aboutissant à un ensemble de synthèses sous forme de récolte a notre exposé.

Mots clés: roman algérien, patrimoine, sémiotique, curriculum, structuralisme, déconstruction, folklore, patrimoine historique, religieux, caractère, espace, langue.

Summary:

In this research we dealt with the issue of employing heritage in the fictional works of "Izz al-Din Jalawji". We tried to answer the questions related to the secret of his presence and the objectives of his employment, as well as to reveal the aesthetic and intellectual dimensions of the heritage in its many forms, and its manifestations in the Glaogic novel. In this research we tried to study all of his narratives represented In eight novels, which formed the sources of research, because they are the most evocative of heritage, and to employ it in the service of various goals, so we classified them by revealing the nature of the heritage material most present in them, according to an analytical semiotic method.

In light of the foregoing, the research is defined in two chapters preceded by an introduction and an introduction, followed by a summary of the most important findings and recommendations, and from there is a list of the most important sources and references, followed by an index of contents, the introduction came to mention the motives, scope and objectives of the study, its sections and divisions, and to define the approach followed. And manifestations of their presence in the Algerian novel.

The first chapter entitled: Types of Heritage in the novels of Izz al-Din Jalawyi included four chapters, in which we focused on employing heritage in its various forms (from employing folk stories and then employing customs, traditions and beliefs) and it included the first chapter: the presence of folklore, while the second and third chapters included (represent Historical and religious heritage in the novels of Glaugi), and the last chapter is entitled literary heritage (poetry and prose).

As for the second chapter, the study was about: the use of heritage and its semiotic dimensions, and it included three chapters: the first was about: the civics of the heritage character, the second included the chemistry of space, and the last one was about the language containing all the previous components.

So we ended up arriving at a set of results that we crystallized in the form of a conclusion that served as the harvest of this research.

Key words: Algerian novel, heritage, semiotics, curriculum, structuralism, deconstruction, folklore, historical, religious heritage, character, space, language.

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ- هـ

مدخل: الرواية والتراث، مقاربات نظرية..... صفحة من 01 إلى 51

تمهيد:

1- مفهوم الرواية: أ- لغة..... 03

ب- اصطلاحا..... 03

2- نظريات الرواية من منظور الغربي..... 05

12- الرواية من منظور " فريدريك هيجل "..... 05

22- الرواية من منظور " جورج لو كانتش "..... 06

32- الرواية من منظور " لوسيان غولدمان "..... 08

42- الرواية من منظور " ميخائيل باختين "..... 12

52- الرواية من منظور " مارت روبير "..... 14

62- الرواية من منظور " فلاديمير كريس بنكسي "..... 17

3- نظريات الرواية من المنظور العربي..... 19

13- التوجه التأصيلي..... 20

23- التوجه التغريبي..... 21

3- التوجه الافتراضي (العدمي)..... 25

4- التراث في الفكر العربي المعاصر..... 27

أ1- مفهوم التراث لغة..... 28

أ2- مفهوم التراث اصطلاحا..... 30

ب- المفهوم التاريخي الإنساني للتراث..... 31

ج- المفهوم الفني الاصطلاحي للتراث..... 32

د- مفهوم التراث العربي الإسلامي..... 33

5- الرواية الجزائرية وعلاقتها بالتراث..... 35

6-	مرجعيات عزالدين جلاوجي التراثية.....	44
	الباب الأول: أنواع التراث في روايات عز الدين جلاوجي من 52 إلى 261	
	الفصل الأول: مظاهر التعليق النصي في الخطاب الروائي الجلاوجي.....	53
	(تجليات الأشكال التراثية السردية)	
1-	الرواية والموروث السردى.....	54
2-	التفاعل (التعالق النصي).....	57
3-	مظاهر التعليق النصي في الخطاب الروائي الجلاوجي.....	73
1.3.	مفهوم التراث الشعبي.....	73
2.3.	موضوعاته.....	79
3.3.	توظيف التراث الشعبي في الرواية.....	86
أ -	التراث الشعبي.....	86
ب -	الحكاية الشعبية.....	88
ج -	السير الشعبية.....	111
د -	العجائبي.....	142
	الفصل الثاني: تمظهر الخطاب الديني في روايات عز الدين جلاوجي.....	181
-	بسط منهجي.....	182
1-	مفهوم الدين.....	184
2-	علاقة التراث الديني بالرواية الجزائرية.....	186
3-	الخطاب الديني في روايات "عز الدين جلاوجي" آليات وخصائصه.....	188
	الفصل الثالث: تمثل التراث التاريخي في الرواية.....	211
1-	بين الرواية والرواية التاريخية.....	212
2-	بين الرواية التاريخية ورواية التاريخ.....	213
3-	مفهوم ونشأة الرواية التاريخية.....	214

4-	تحويلات الرواية التاريخية في ظل الرواية الجديدة.....	220
5-	المتن واشتغال المتخيل الروائي التاريخي.....	223
	الفصل الرابع: يمثل التراث الأدبي في روايات عز الدين جلاوي	239
1-	النصوص النثرية.....	240
أ -	المتل.....	242
ب -	السيرة.....	248
ج -	الرواية البوليسية.....	252
2-	توظيف الأغنية البدوية والشعر الشعبي:.....	254
	الباب الثاني: توظيف التراث وأعادته السميائية..... من 255 إلى	
	الفصل الأول: سيمياء الشخصية التراثية.....	264
1-	مدلول الشخصية.....	266
2-	سميائية الشخصية.....	273
3-	مرجعية الشخصيات في الرواية.....	274
13-	الشخصيات ذات المرجعية الثقافية.....	276
23-	الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية.....	303
33-	الشخصيات ذات المرجعية التاريخية.....	318
43-	الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية.....	327
4-	الشخصية / الضمير.....	333
	الفصل الثاني: سيمياء البنيات المكانية ودلالاتها في الخطاب الروائي.....	340
1-	مفهوم الفضاء الروائي.....	341
2-	أنواع الفضاء الروائي.....	349
12-	الفضاء الجغرافي.....	349
22-	الفضاء النصي.....	350

351.....	3- الفضاء الدلالي.
351.....	4- الفضاء كمنظور.
354.....	3- جدلية الانفتاح والانغلاق.
354.....	أ- الأماكن المفتوحة:
356.....	13- المدينة.
373.....	23- القرية.
381.....	33- المقهى الملهى.
395.....	43- الأماكن المقدسة (المسجد، الأضرحة، والزوايا، المقبرة).
412.....	53- الشوارع والأحياء والأزقة.
419.....	63- المستشفى.
425.....	ب- الأماكن المغلقة.
428.....	1- البيت.
435.....	2- الغرفة.
442.....	3- مركز الشرطة.
446.....	4- السجن.
456.....	الفصل الثالث: سيمياء اللغة.
514.....	- خاتمة.
523.....	- قائمة المصادر والمراجع.
546.....	- ملخص البحث باللغة العربية.
547.....	- ملخص البحث باللغة الفرنسية.
548.....	- ملخص البحث باللغة الانجليزية.
549.....	- فهرس الموضوعات.