الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي - تبسة-

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

التجريب في روايات عز الدين جلاوجي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم
في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب:
هشام تومي

إشراف الأستاذ الدكتور:
بلقاسم دكدوك

لجنـــة المناقشة:

الاسـم واللقب	الـرتبة	الجـامعة	الصـــفة
الشريف حبيلة	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي-تبسة	رئيسا
بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي	مشرفا ومقررا
رابح بن خويا	أستاذ التعليم العالي	جامعة البشير الإبراهيمي-برج بوعريريج	ممتحنا
سكينة قدور	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي	ممتحنا
فيصل لحمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد الصديق بن يحي-جيجل	ممتحنا
بريكة بومادة	أستاذ محاضـــــر أ	جامعة باجي مختار-عنابة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017

عرفت الرواية العربية الجزائرية عبر مسيرتها تغيرات عديدة مست الشكل والمضمون (طرق السرد، اللغة، المكان، الزمان، الشخصيات، تعدد الأصوات، توظيف التراث، الاشتغال على العجائبي، التذويت، تعدد وجهات النظر، تعدد المستويات اللغوية، توظيف الصيغ الأيقونية...الخ) فكان لاستحداث هذه الآليات والتقنيات في الحكي ضمان التفرد والتميز والخصوصية، وطالما الواقع الجزائري –تحديدا- متغير في جميع قضاياه وجوانب الحياة فيه، انبرت الرواية كفن أصبح متملكا للصدارة الابداعية للتعبير عن ذلك الواقع. منطلقة منه دون أن تنسخه أو تنقله كصورة أمينة ثابتة، وإنما بالتحليق في سماء المتخيل، عن طريق المغامرة الفنية التي تعتمد أفق التجريب الفني الذي يسهم في تطوير تلك الأدوات، فتصبح الرواية وفقا لذلك لينة مطواعة حاملة لأفكار حيوية تنبع من الحرية والمرونة التي منحها إياها التجريب، من خلال تطوير وسائلها وتنويعها ونقد نفسها متجاوزة بذلك تقنيات الرواية الكلاسيكية (ترابط الأحداث وتسلسلها وفق منطق العلية، العقدة، الحل، الاستعانة على الوصف المفرط للشخصية من خلال تقديمها تقديما حسيا يتعرض لذكر الصفات الظاهرية وكذا الأبعاد النفسية، اعتماد المكان كديكور في عملية السرد، منطقية الزمن...الخ) برؤيتها الجديدة التي تواكب طبيعة الفن الذي لا يركن للشكل الثابت، لتكون الرواية الجزائرية المعاصرة من خلال تجاوزها المستمر لأنماط الكتابة التقليدية –عبر تحولاتها العديدة التي شكلت مراحل: تكونها، ونضجها، ثم حداثتها- مشدودة لإيقاع الحياة متحسسة نسمات التحديث المستمر مندمجة فيه، ومتجهة نحو رؤية الذات ومواقفها من الواقع والآخر، فكان أن أرست دعائمها الخاصة بفضل مجموعة من الروائيين الذين انسحبوا على الواقع الجزائري محللين وناقلين تحولاته وأزماته من مرحلة التأسيس التي تعبر عنها أعمال كل من **عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار وعبد العالي عرعار وغيرهم** حتى بروز جيل جديد في الثمانينات والتسعينات تميزت أعماله بتأجيج التخييل والخوض في مغامرة الكتابة دون قيد أو شرط، باستثمار كل الأساليب المستجدة التي ترتقي بالفن الروائي الجزائري وتمنحه الليونة التي تتخطى القواعد والقوانين الثابتة والعاجزة عن ملاحقة الواقع المتغير بمواكبة جل تحولاته الصميمة والعميقة أمثال: **واسيني الأعرج، جيلالي خلاص، لحبيب السائح، عز الدين جلاوجي...**، حيث عمدوا إلى تطوير الفن الروائي الجزائري والدخول به إلى مرحلة التحولات الفنية والمغامرة المفتوحة، من خلال تكوين أشكال روائية جديدة من ناحية ومتأصلة في التراث من ناحية أخرى وإلى يومنا هذا.

من هنا تولد الاهتمام بالبحث في الخطاب الروائي عند عز الدين جلاوجي الذي انتقل من كتابة القصة والمسرحية صوب العالم الروائي الذي يعتبره الباحث تجريبا في مجال الكتابة بصفة عامة عنده، خاصة وأن ميزة الكتابة لديه تتمظهر من خلال رغبته في التفرد عن كل من سبقه ومن يجايله في تجاربه المختلفة عن طريق ولوج المغامرة الفنية بتجريب تقنيات حداثية تروم الاختلاف و الفرادة في الطرح، وعلى هذا الأساس جاءت الأسئلة مستفزة تبحث عن إجابات ترتبط بتجربة هذا الروائي، فجاء عنوان الأطروحة "التجريب في روايات عز الدين جلاوجي"
بمحاولة التعرف على التقنيات الجديدة الموظفة فيها.

وعن دواعي اختيار هذا الموضوع فهي تتراوح بين الذاتية والموضوعية كان منها على الخصوص:

- خصوصية الرواية الجزائرية كونها أصبحت تشكل ظاهرة إبداعية فريدة من نوعها باشتغالها الدؤوب على توظيف آليات وطرائق وأساليب تجريبية تبتدعها لتمنح لنفسها القدرة على تخطي السائد والثابت ونبذ المكرر، والسير على خطى التجديد والتطوير.

- كما أن سحر السردية عند الأديب عز الدين جلاوجي يستحوذ على القارئ ويستفزه كي يكشف عن مغاليق تلك العوالم التي تنطلق من المحلي لتعانق الإنساني والكوني باشتغالها على اللغة المصفاة التي يراهن من خلالها الأديب كونها تمثل مفتاح الولوج إلى دهاليز الإبداع كي تظهرها للنور، فجاءت أعماله متميزة في كيفية صياغة الحكاية وكيفية إدخالها اللعبة الروائية، وكيفية سردها وفق المخاتلة الفنية، كما تظهر عن نزعتها التجريبية التي تستدعي التنقيب للكشف عن جمالياتها وتقنياتها.

ولما كانت الرواية التجريبية تتحدد في كونها تجاوزا وخروجا عن الأعراف السائدة والتقاليد الخانقة، باستحداث مفاهيم في الإبداع جديدة ترفض كتابة التكريس وتنبذ القوالب المستقرة لتؤسس شرعيتها ووجودها، فقد حملت هذه الدراسة عديد وقفات للإجابة عن جملة من التساؤلات أهمها:
ما التجريب الروائي؟ وما خصوصيته؟ وما هي تمظهرات التجريب في الخطاب الروائي عند عز الدين جلاوجي؟ ما هو موقع الأديب عز الدين جلاوجي من تطور هذا الجنس الأدبي الذي نما نموا محسوسا، في إفادته من تقنيات السرد المختلفة، وكيف تعامل مع المضامين، والشخصيات، والأحداث والمكان؟ وهل استطاع إتقان كتابة الرواية بكل ما تحمل من أجهزة مفاهمية معقدة؟ وهل فعلا تتسم أعماله الروائية بالنقدية والمغامرة المفتوحة؟ وإن كان ذلك فما هي خصوصية هذه التجربة؟ وهل

استطاع الروائي إنتاج تجارب جديدة؟ ثم ما هي الاستراتيجية السردية التي انطلق منها لكتابة هذه النصوص الروائية؟

تتعدد الأسئلة المتعلقة بهذا الموضوع والمرتبطة به ارتباطا وثيقا وتتراكم كي تجد إجابات لها في عالم عز الدين جلاوجي الروائي تحديدا، عن طريق التقصي لمواطن التجريب في أعماله، فجاءت هذه الدراسة معتمدة على الجانب التطبيقي الذي يروم الوقوف على أسئلة التجريب السابقة مدعوما بالجانب النظري الذي يبحث في المفاهيم محاولا استجلاء بعض المصطلحات وبعض العلاقات التي تربط تلك المصطلحات بعضها ببعض، وكان ذلك بالاعتماد على جملة من الدراسات النقدية العربية التي تناولت مبحث التجريب كان منها دراسة للمؤلف خليفة غيلوفي الموسومة: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، ودراسات الناقد بوشوشة بن جمعة من خلال كتبه: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، واتجاهات الرواية في المغرب العربي، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، الناقد عمر حفيظ في كتابه: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، الناقد محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي. ولم يتوقف الأمر على هذه الكتب النقدية فقط وإنما استعان البحث بالعديد من المراجع القيمة والمقالات الجيدة التي أسست وأصلت للتجريب إبداعا ونقدا وحاولت في كل ما تبغيه أن تتوخى مكامن الجدة والحداثة في الخطاب الروائي العربي بصفة عامة والخطاب الروائي الجزائري بصفة خاصة.

ولا تدعي هذه الدراسة قصب السبق في ملامسة التجريب أو مقاربته إن على مستوى التأثيل للمصطلح، أو على مستوى البحث في الخطاب الروائي عن طريق الكشف عن مواطن التجريب فيه، إذ توجد العديد من الدراسات المتعلقة بهذا الموضوع سواء أ كانت كتبا نقدية أو رسائل جامعية حاولت أن تضيء جانبا من جوانب هذا المصطلح الذي يرفض التقولب و التعولب والارتكان لمفهوم واحد وثابت، وربما تكمن أهمية هذه الدراسة في كونها مختصة بخطاب الأديب عز الدين جلاوجي تحديدا بالبحث في تشكلات العالم الروائي لديه، على الرغم من عدم ادعائها –أي هذه الدراسة– أنها لامست كل جوانب هذا الخطاب، فأعمال عز الدين جلاوجي كثيرة تحتاج إلى عديد البحوث والدراسات التي تتناول عديد الجوانب المتعلقة بها، وما هذه الدراسة إلا محاولة تروم التعرف على خصوصيات الكتابة عند هذا الروائي في طرحه لشواغله في قالب فني روائي له خصوصياته التي حاولت هذه الدراسة ببساطتها أن تقف على بعض سماتها.

ومن هذه الدراسات نذكر:

1- رحال عبد الواحد: التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2015/2014.

2- عروس محمد: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر(نصوص من دس خف سبويه في الرمل؟) لعبد الرزاق بوكبة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة تبسة، 2010/2009.

3- بولفوس زهيرة: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009.

4- بن عائشة ليلى: التجريب في مسرح السيد حافظ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2003/2002.

ومن أجل الإجابة عن أسئلة هذا البحث الذي سيتكئ على منهجية تسعفه في الكشف عن مكامن التجريب والتحديث في الخطاب الروائي الجزائري ممثلا في أعمال الأديب عز الدين جلاوجي باعتماد آليات إجرائية تحليلية حتمتها طبيعة كل فصل، حيث أن البحث في موضوع التجريب يقبل الانفتاح على عديد الآليات الإجرائية، لذلك كان الاعتماد في الفصل الأول على المنهج التاريخي نظرا لدواعي هذا الفصل الذي يتطلب ملاحقة مصطلح التجريب ورصد تطور هذا المفهوم في مجالات عديدة علمية كانت أو أدبية، وكذا في الفصل الثاني الذي اعتمد على التأريخ للرواية عموما بالتطرق لنشأتها وتطورها، وفي الفصل الموالي اعتمد البحث على ما قدمه الناقد جيرار جينبت من خلال تطبيق المبادئ التي خطها في ملامسة النص الموازي الذي ينخرط ضمن مشروع الشعرية لديه، وفيما يخص الفصل الرابع فجاء الاعتماد فيه على آليات الوصف والتحليل بغية التقرب أكثر من مضامين الرواية التي جاءت متعددة ومختلفة بتحليلها ووصفها وبالتركيز على المهيمن منها في أعمال هذا الروائي، فنحسب من خلال ذلك أن الدراسة ستكون متكاملة حتى يسمح لنا الأمر بتقديم مميزات الخطاب الروائي وكشف خصوصياته.

ولتقصى هذا الموضوع من خلال روائية الرواية وجماليتها من جهة، وولوج عوالم عز الدين جلاوجي الروائية للوقوف على جدتها وحداثتها وتجريبيتها تم الاعتماد على مدونته الروائية باستثناء

روايته الصادرة مؤخرا وهي رواية: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال وهي الجزء الثاني لروايته السابقة حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر فكان تجاوز الباحث إياها فيما يعتقده لا يخل بجوهر البحث.

ويتوزع هيكل الأطروحة وهندستها على خطة مترابطة على النحو الآتي:

مقدمة

الفصل الأول: جاء عنوانه: **التجريب الروائي، مصطلحات، مفاهيم وعلاقات.** وتناولنا فيه مصطلح التجريب بالوقوف على تعاريفه اللغوية و الاصطلاحية في المعاجم العربية والأجنبية وكذا على خلفياته المعرفية ممثلة في الفلسفة النفسية والوجودية خاصة، وعلاقته بالتجربة والحداثة والتراث والإبداع وارتباط الرواية التجريبية بمصطلحات الرواية الجديدة والحساسية الجديدة... من خلال مجموعة من المراجع النظرية التي عنيت بمثل هذا الموضوع وتنوعت أيضا.

وأما **الفصل الثاني** الذي عنون بـ:**الرواية الجزائرية من التقريب إلى التجريب،** فتم فيه الاشتغال على كشف مسيرة الرواية بصفة عامة الغربية والعربية وصولا إلى الجزائرية من خلال الوقوف على مجموعة من الأعمال الروائية الأولى التي شكلت الإرهاص للرواية الجزائرية المعاصرة مثل غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو، والطالب المنكوب لعبد الحميد الشافعي، صوت الغرام لمحمد المنيع، وصولا إلى الرواية التأسيسية الأولى التي عدها النقاد البداية الفعلية للرواية الفنية في الجزائر وهي ريح الجنوب لمؤلفها عبد الحميد بن هدوقة، لتتوالى بعد ذلك عديد الروايات كاشفة عن تراكم كمي مثله الرائد الثاني الطاهر وطار في أعماله القيمة: اللاز والزلزال والحوات والقصر والعشق والموت في الزمن الحراشي... الخ، لنلتقي بأعمال واسيني الأعرج في رواياته سيدة المقام وشرفات بحر الشمال وذاكرة الماء...الخ والتي أبانت كلها عن نزعتها التجريبية في الاعتماد على التقنيات الحداثية في التعبير عن الشواغل الروائية مخبرة عن الأنا و مواقفها من الراهن وعلاقتها مع الآخر في هذا العالم.

الفصل الثالث جاء حاملا لعنوان: **التجريب/عتبات الكتابة في روايات عز الدين جلاوجي** حيث اشتغل هذا الفصل على عتبات الكتابة، فتم الوقوف على نظام العنونة واستراتيجيتها وكذا المؤشر الأجناسي والإهداء والاستهلال والحواشي...الخ وكلها جاءت تابعة لخصوصية كل رواية مرتبطة ببناء كل تجربة دون الوقوع في التكرار الفج، فجاءت هذه العتبات وفق مقتضيات المتن الروائي تارة ومخاتلة ومفارقة للمتن أطوارا كثيرة وهذا ما توصل إليه البحث في الخاتمة التي حوت هذه النتائج.

الفصل الرابع: التجريب على مستوى المتن الروائي/تحول المضامين ورهان التجديد، كشف هذا الفصل عن التحولات التي شهدتها مضامين الرواية الجلاوجية بكل ما حملته من ثيمات متعلقة بالمكان والإنسان في بلورتها لرؤية الروائي الذي مارس التجريب على تلك المضامين فوجدنا أنسنة للمكان ومسخا للإنسان في رواية سرادق الحلم والفجيعة التي جاءت متجاوزة للمألوف بقفزها عن السائد من القول خاصة في استفادتها من التراث العربي ممثلا في كليلة ودمنة، فتم فيها نقد الواقع بطريقة أسهمت في تعريته وكشفه للعيان، لتأتي عديد التجارب الروائية مثل العشق المقدنس التي عادت إلى التاريخ الإسلامي فوقفت على فترة حرجة ممثلة في فترة الحكم الإباضي في الجزائر بقيادة عبد الرحمان بن رستم فجاءت الرواية متأرجحة بين الماضي والحاضر مصورة مآسي المسلمين وتفرقهم واختلافهم عبر الزمن، وقد استفادت هذه الرواية من التاريخ فوظفته كما وظفت العديد من النصوص التراثية التي ذابت في بنائها وأصبحت خادمة لفنيتها وجماليتها، وكذلك رواية حائط المبكى التي حكت هموم الإنسان المعاصر في عزلته وانطوائه، فسبحت في أعماق النفس البشرية باستعانتها على ما قدمته فلسفة التحليل النفسي، فعجت الرواية بحديث النفس والوسوسة والكوابيس والأحلام ... فدلت أعمال عز الدين جلاوجي الروائية عن محاولتها الحثيثة لإيجاد طرائق في الكتابة السردية تراهن على خوض التوجه الجديد.

أما خاتمة البحث فقد تم فيها التعرض لأهم النتائج المتوصل إليها طيلة الفصول التي تناولت المتن الروائي للأديب عز الدين جلاوجي، بمحاولة تقديم إضاءة لبعض الجوانب المتشعبة في هذا الموضوع الذي ينفتح على عديد القراءات، خاصة وأن المتن الروائي الجزائري المعاصر أصبح لا يعول على السابق من التقنيات المستخدمة والمستهلكة، وإنما عن طريق عديد الروائيين الذين وعوا قيمة سؤال الكتابة في البحث عن المغامرة الروائية التي ترتاد التجريب بمغايرة السائد السردي، فكان أن تحقق ذلك بفعل إيمان هؤلاء بأن الكتابة الإبداعية ما هي إلا بحث عن شيء لا يمكن الحصول عليه إلا بعد الانتهاء من الكتابة، فجاء هذا الخطاب معبرا عن أشكال الكتابة وتعدد أسئلة المتون الروائية.

يبدو أن البحث في موضوع التجريب انطلاقا من النماذج التطبيقية سيرتبط بجملة من المصاعب التي ترافقه حتى نهاية الدراسة، إذ اتساع المدونة المدروسة وتنوع مضامينها حال دون الإمساك بكل جوانبها، حيث شكلت عالما شاسعا يحتاج إلى تأويل وجهد كبير في مكاشفتها، على الرغم من وجود روايات للكاتب امتازت بقصر نفسها الروائي إلا أنها جاءت مكثفة من حيث

دلالاتها وايحاءاتها وانفتاحها على زخم معرفي كبير تمثل في أجناس أدبية وغير أدبية زادت في ثراء المدونة المدروسة وشكلت عائقا في القبض على جل تفاصيلها، فكانت دائما تستدعي التأمل والتركيز فيها مع إعادة قراءتها وفحصها، كما شكل الحصول على المراجع الأصلية سواء باقتنائها أو استعارتها هاجسا مؤرقا كونها تستدعي مشقة التنقل والترحال من أجل الحصول عليها والاستفادة منها.

ولا يسعني في ختام هذا البحث المتواضع إلا أن أتوجه بأسمى عبارات الامتنان والعرفان إلى الأستاذ المشرف/أد. بلقاسم دكدوك لاهتمامه ومتابعته لتفاصيل البحث وهي تتكون، فكان سندا وعونا بتشجيعه ونصائحه وإرشاداته القيمة، فجزاه الله خير الجزاء.

كما لا يفوتني تقديم خالص عبارات الشكر والامتنان للسادة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لتجشمهم عناء القراءة، بغية تقييم وتقويم هذا العمل حتى نأخذ بنصائحهم وتصويباتهم المفيدة والقيمة.

1- ضبط مفهوم التجريب: Expérimentation.

1-1-التجريب لغة:

حتى نستطيع الإمساك بالحدود المفهومية لمصطلح التجريب، كان لزاما علينا العودة إلى الدلالة اللغوية له حيث عرف انتشارا كبيرا في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، نظرا لكثرة استعماله ودورانه على ألسنة النقاد لارتباطه الوثيق بالدراسات التي تقام في الحقل السردي (وحتى على مستوى حقول: الشعر/المسرح/الموسيقى/السينما وغيرها من الفنون...) ممثلا في الرواية المعاصرة على الخصوص للدلالة على أوضاع الرواية العربية وما لاقته من تطور على المستويات الشكلية والمضمونية...

جاء في لسان العرب لابن منظور قوله: "وجرب الرجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة.

قال النابغة:

إلى اليوم قد جربنا كل التجارب

وقال الأعشى:

كم جربوه، فما زادت تجاربهم أبا قدامة إلا المجد والفنعا."[1]

نجد المعنى ذاته في القاموس المحيط حيث ورد فيه ما يلي: "جربه تجربة: اختبره، ورجل مجرب... عرف الأمور، ودراهم مجربة: موزونة"[2].

أما عن لفظ "تجربة" فقد جاء في معجم مصطلحات اللغة والأدب:

التجربة Expérience: "المعرفة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة... والحقائق التي يستفيدها الإنسان من الكتب القديمة Auctorité التي تعتبر كنزا للذكريات البشرية والحكم التي استخلصها البشر خلال العصور المختلفة... وهي غير التجربة التي تعني التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته"[3].

---

[1]- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي): **لسان العرب**، مج1، دار صادر، بيروت لبنان، 1997، ص ص 398-399.

[2]- الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص60.

[3]- مجدي وهبة، كامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص88.

وجاء في المعجم الأدبي لجبور عبد النور ما مفاده: تجربة Expérience[1]

- ✓ معرفة الأشياء الناتجة عن الإحساس بها.
- ✓ (منطقيا): ملاحظة حادث صنعي للتأكد من صحة افتراض.
- ✓ معرفة متأتية عن معاناة واختبار، وهي تزيد النفس غنى، وتكشف أمامها آفاقا جديدة في فهم كنه الحياة، وهي أنواع، منها التجربة العلمية والتجربة الأخلاقية.
- ✓ فنيا: مجموع الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان، أو الشاعر، أو الأديب، وتكون محصلا لاحتكاكه بمجتمعه، وطرائق اتصاله به، والتفاعل بينهما، وهذه التجربة تكون عنصرا أساسيا في شخصيته الفنية التي تبرز آثاره.

كما جاء في المنجد أن التجربة: "ج. تجارب اختبار، امتحان، تجربة آلة، والمذهب التجريبي، مذهب يقول بصدور المعرفة عن التجربة، مسرحية تجريبية يطلق ذلك على المسرحيات التي تلجأ إلى التجريب في الأشكال والأساليب"[2]

يتبدى جليا من خلال التعاريف السابقة انحدار مصطلح التجريب من التجربة التي جاءت في المعاجم العربية بمعنى الاختبار والممارسة، فالمجرب من عرف الأمور واختبرها، ناهيك عن الدلالات المختلفة التي احتضنها مصطلح التجريب كالممارسة والاكتشاف، التنوع والتعدد والاختلاف، الحسن والجمال والإبهار، الاتساع، التجاوز، النفور والقحط والجذب والعيب.[3]

وبانتقالنا صوب المعاجم الغربية خاصة عند تحديد معنى كلمة Expérimentation التي تعود أصولها إلى "الكلمة اللاتينية Expérimentum وتعني البروفة أو المحاولة"[4] فإننا نلاحظ تقاطع دلالة المصطلح في المعاجم العربية والغربية ولا نجد اختلافا بينا بينهما، فكلمة تجريب

---

[1]- جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص58.

[2]- أنطوان نعمة وآخرون، **المنجد في اللغة العربية المعاصرة**، دار المشرق، بيروت، لبنان، ص.189

[4]- محمد عروس: **التجريب في الشعر الجزائري المعاصر(نصوص من دس خف سبويه في الرمل؟) لعبد الرزاق بوكبة**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة تبسة، 2010/2009 ص ص 5-6-7-8.

[4]- هناء عبد الفتاح: **أصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق**، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة مصر، ج2، مج 14، ع1، ربيع 1995م، ص39.

(Expérimentation) في المعجم الفرنسي "لا روس" (Le petit la rousse illustré) تأتي حاملة لدلالة الطريقة العلمية التي تستند إلى التجربة والملاحظة للتأكد من صحة الفرضيات.

méthode scientifique reposant sur l'expérience et l'observation contrôlée pour vérifier des hypothèses[1].

على هذا الأساس فإن التجريب في اللغة الفرنسية يتمحور :"حول معرفة الحياة عن طريق الاختبارات المتعددة، للتحقق من الفرضيات، وإيجاد القوانين التي تحكم الظواهر، إذا تعلق الأمر بالنواحي المادية، وبحب المعرفة إذا تعلق الأمر بالفنون ومنها العلوم الإنسانية، إذ إن شروط التجربة والتجريب في العلوم الإنسانية لها خصوصيتها، مهما اقتربت من العلوم المادية الصرفة."[2]

وعليه فالدلالة تكاد تكون واحدة من الناحية اللغوية في المعاجم العربية والغربية، ليصير التجريب لغة دالا على: "الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة."[3]

1-2-التجريب اصطلاحا:

1-2-1- أصول المصطلح:

شهد العصر الذي ظهر فيه الأديب الفرنسي **إميل زولا** Emile Zola تطورا وازدهارا كبيرا للعلوم التي اعتمدت التجربة القائمة على المنهج العلمي في دراسة الظواهر الطبيعية، انطلاقا من اختبارها بطريقة ممنهجة للوصول إلى نتائج داعمة أو داحضة لفرضية ما، أو بحث علمي يتجرد فيه الباحث من ميوله وخياله والخضوع للواقع بموضوعية وذلك بإجراء التجارب وتدوين النتائج والملاحظات، حيث تطورت العلوم باكتشاف العديد من النظريات الخلاقة، التي طرحت العديد من الأساليب العلمية التي ستنتقل بفضل العديد من الباحثين حقل الإبداع والأدب، فارتبط التجريب"بالتطور السريع والديناميكي للعلوم الطبيعية، فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف

[1]- le petit la rousse illustré, édition anniversaire de la semeuse, 2010, p 399.

[2]- محمد عروس: **التجريب في الشعر الجزائري المعاصر**، مرجع سابق، ص 9.

[3]- زهيرة بولفوس: **التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر**، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009، ص17.

والوجود قد انتقلت من منطقة إلى أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة"[1]. أما على مستوى الفن فقد دعا رائد المدرسة الطبيعية إميل زولا إلى البعد عن الخيال الجامح وتصوير الإنسان في علاقته المباشرة مع الواقع فكان "أو من استخدم مصطلح التجريب في الرواية هو «إميل زولا» مع ملاحظة أن هذا الكاتب كان جد متأثرا بالعلوم مما جعله يعتمد في رواياته على القواعد العلمية التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره. وقد أصدر إميل زولا أثناء حياته الأدبية بحثا جماليا عنوانه «الرواية التجريبية»"[2] انطلاقا من فكرته القائلة بتحري الحقيقة في الفن وفي الرواية خاصة، فصارت الرواية على يده تجريبية تخضع الشخصيات لمجموعة من الاختبارات التي يمكن مقارنتها بالتجربة العلمية، من ملاحظة وتحليل وتجريب وصولا إلى مسببات ونتائج، ليكون الأدب قريبا من العلم، وذلك نتيجة تأثره "بكتاب كلود برنار Cloud Bernard – مدخل لدراسة الطب التجريبي– الذي حاول فيه صاحبه إخراج الطب من إطار الممارسة الحدسية إلى الممارسة العلمية التجريبية، فحاول زولا من جهته فعل الأمر نفسه في مجال الأدب، ودعا إلى الرواية التجريبية– بالمعنى المخبري للتجريب– والسمو بفن الأدب إلى علم الأدب الذي يعتمد بدوره على المنهج التجريبي مثل بقية العلوم التجريبية الأخرى"[3]، وعلى هذا الأساس كانت غاية العلوم هي الوصول إلى الحقائق الثابتة والقطعية عن طريق التجريب الذي يتوخى العلمية في وصوله إلى نتائج صارمة وهذا ما أكده مارتن إسلن Martin Esslin إذ يقول: "كلمة (تجريب) مأخوذة في الأساس من العلوم... علوم الطبيعة، وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد، على تأثير جديد، حينئذ عليه أن يجرب... ويجب أن يعثر المرء على شيء جديد، ذلك أن تطور الفن يرتبط بتطور الفلسفة، علم الاجتماع وغيرها من العلوم الحياتية."[4]

شاع على هذا الأساس مصطلح الرواية التجريبية الذي صكه إميل زولا في محاولة منه تقريب العمل الفني من العلمية والصرامة والحقيقة والصدق الذي هو ميزة حقة في العمل المخبري المبني على

[1]– هناء عبد الفتاح: **المسرح والتجريب**، مرجع سابق، ص38.

[2]– شوقي بدر يوسف: **الرواية التجريبية عند إدوارد الخراط ((رامة والتنين)) نموذجا**، مجلة المدى، دمشق، السنة الخامسة، ع15، 1997، ص26.

[3] – خليفة غيلوفي: **التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض**، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012، ص28.

[4]– مارتن إسلن، عن ليلى بن عائشة: **التجريب في مسرح السيد حافظ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث**، جامعة منتوري قسنطينة، 2003/2002، ص20.

التجربة التي تؤدي بالضرورة إلى المعرفة اليقينية "إلا أن هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب، على غرار ما أنجزه علماء الطبيعة والطب، وكان زولا يتقصد من وراء ذلك التوصيف، أن تكون الرواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقية تضاهي صدقية الحقائق المتصلة بالتجارب العلمية"[1].

وفقا لهذا الطرح فإن الرواية ستصبح عملا مخبريا يرجى منه الوقوف على الحقائق ونقل الواقع بأمانة متناهية، نظرا لتأثر المادة الأدبية بالمنجزات العلمية المتطورة، حيث تتشكل رؤى مستجدة وطرائق مبتكرة تتحكم في إنتاج النصوص الأدبية.

1-2-1-1- الخلفيات المعرفية للتجريب الروائي:

الرواية نوع لا يعرف الثبات نظرا لتعدد روافدها ومنطلقاتها التي تتبدل بتبدل الواقع "فهي تستمد ديناميتها النظرية والإجرائية جنسا أدبيا في ظل تشكل دائم، وصيرورة لا تنتهي من دينامية المجتمع في تغيير أبنيته وتحولاتها"[2]، إذ تسعى نحو الخوض في كل الآفاق الجديدة وسبر أغوارها ومكنوناتها، لتحتضن عديد الرؤى نظرا لشموليتها، مما يسر مرونتها وانفتاحها على كل الأبنية الفنية والجمالية حتى غدت شعريتها تنبع من تضافر عناصر ومكونات من أهمها تذويب الحدود بين الأجناس الأدبية وغير الأدبية، للإفادة من طاقات التعبير وإمكاناته في مختلف الأشكال والخطابات، لتصبح بذلك سيدة الألوان والأجناس التي ما عاد يوقف نهمها لون آخر لأنها :"عالم شديد التعقيد فسيح الأرجاء متداخل الأجزاء، إنها جنس نثري سردي مرن مطواع قادر على أن يهضم ويتمثل ويستثمر عناصر متنافرة كالوثائق والمذكرات والوقائع التاريخية والتأملات الفلسفية والتعاليم الأخلاقية والأساطير وشيء من الإرث الديني والأدبي، ومن علم النفس وعلم الاجتماع، والفلسفة"[3].

والحقيقة البارزة أن التجريب كاصطلاح متداول لم يأت دون مسوغات تبرر وجوده بل ولدته وبلورته الظروف المختلفة والسياقات الثقافية المتعددة —حيث أشرنا إلى اجتلابه من حقل العلوم الحقة نحو الإنسانيات، وفي ذلك محاولة لتقريب الأدب من العلمية التي نادى بها العديد من الأدباء وعلى

[1]- محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، دار الصدى للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص 48.

[2]- بن جمعة بوشوشة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص7.

[3]- عادل الفريحات: **قراءة تحليلية في ثلاثية الطريق إلى الشمس**، علامات ج51، م13، محرم 1425هـ- مارس 2004، ص218.

رأسهم **إميل زولا** Emile Zola رائد المذهب الطبيعي في الأدب- إذ غدى التجريب حلولا في كل ما هو جوهري، لتتجدد على إثره وسائل الكاتب الإبداعية ومضامينه الفكرية فيبتعد وفقا لذلك عن كل ما هو مهضوم ومكرر، قافزا فوق كل الثوابت العتيقة والأعراف الخانقة، ولا يمكن بحال من الأحوال إبعاد مصطلح التجريب أو تجريده من حركة التاريخ الفكري والفلسفي لأنه "مفهوم محمل بفيض من مرجعيات معرفية ساهمت في تشكيله"[1]، فلكل حركة فنية ارتباط وثيق بحركة فكرية تتماشى معها وتشكل بنياتها الفنية وتؤطر موضوعاتها المضمونية التي تستجيب لمقتضيات العصر وعلى هذا يمكن اعتبار "الأعمال الروائية التي تبنت التجريب كإستراتيجية معرفية، لا ترتكز على الإفراط في ممارسة التجاوز وحسب، بل وتشتغل في أفق معرفي، يطرح أسئلة جديدة، ويناقش قضايا بمختلف المرجعيات، فيتحرك هذا المصطلح في أفق متعدد المشارب"[2]، استنادا لهذا الطرح وطالما قادنا الحديث حول مصطلح التجريب باعتباره ينتمي ثقافيا إلى حضارة الغرب، فانتقاله لحضارة العرب كان نتيجة الاحتكاك الثقافي المتبادل بينهما، ليكون التأثر بالفلسفات الأوروبية المختلفة، والمذاهب الأدبية المتعددة، حيث يتمثلها ويتلقفها الأديب العربي ويضمنها في إبداعاته شعرية كانت أو نثرية تمكنه من الانفتاح على الآخر وتمنحه رؤية شاملة للعالم، مستفيدا من مستجدات الحضارة الغربية على جميع الأصعدة لأن "النموذج الفكري الغربي هو الذي يشكل عمليتنا المعرفية، سواء كانت معرفة تابعة أو مضادة"[3]، ونجد الخطاب الفلسفي في مقدمة الخلفيات المعرفية التي تغذي الأدب عموما وتوجهه فعلا إبداعيا، ومن بين هذه الخلفيات الفلسفية التي أطرت مصطلح التجريب، رافقته وبلورته نجد:

1-2-1-1-1- فلسفة التحليل النفسي/المدرسة الفرويدية:

هناك علاقة وطيدة تربط علم النفس بالأدب تحديدا. وبالفنون والعلوم بصفة عامة، فهي متجذرة وقديمة جدا، فإذا كان الأول يدرس جل العمليات النفسية المتعلقة بالذات البشرية، فإن الثاني مصدره هذه النفس من خلال عمليات المخاض التي تنتج العلوم والفنون، فـ "من الواضح أن علم النفس هو دراسة العمليات النفسية Psychic/processes ويمكن حشد كل طاقاته لأداء مهمة

[1]- زهيرة بولفوس: **التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر**، مرجع سابق، ص17.

[2]- العباس عبدوش وراوية يحياوي: **التجريب في الخطاب الروائي المغربي**، الذاكرة الموشومة لعبد الكريم الخطيبي وحصان نيتشة لعبد الفتاح كليطو أنموذجين، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، عدد4، جانفي2009، ص217..

[3]- إبراهيم رماني: **الغموض في الشعر العربي الحديث**، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص75.

دراسة الأدب، لأن النفس الإنسانية هي الرحم لجميع أشكال العلوم والفنون. وقد نتوقع من البحث النفسي، بالمقابل شرح تشكل العمل الفني وتفسيره، ومن ناحية أخرى، الكشف عن العوامل التي تجعل من الشخص فنانا مبدعا..."[1] لتكون لعلم النفس الكفاءة لأداء مهمة دراسة هذا المنتوج النفسي، حيث سعت جهود علماء النفس تفسير عديد العوامل التي تتعلق بظروف المبدعين وإبداعاتهم، حتى يمكننا القول أن علم النفس ودراسة الفن وجهان لعملة واحدة فلا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر فـ "النفس تصنع الأدب، وكذلك يصنع الأدب النفس. النفس تجمع أطراف الحياة. لكي تصنع منها الأدب، والأدب يرتاد حقائق الحياة كي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الأدب هي النفس التي تتلقى الأدب لتصنع الحياة. إنها دائرة لا يفترق طرفاها إلا لكي يلتقيا، وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة إطارا فيصنعان لها بذلك معنى. والإنسان لا يعرف نفسه إلا حين يعرف للحياة معنى"[2].

في هذا الصدد يمكن العودة إلى كل ما جاء به عالم النفس النمساوي سيجموند فرويد Sigmund Freud مبتكر التحليل النفسي (الوعي واللاوعي) الذي انكب على دراسة كثير الأعمال الأدبية التي استقى منها عديد أطروحاته النظرية التي تشكلت منها مدرسة في التحليل النفسي، فبعد تقديمه دراسة نفسية حول رواية الأديب الألماني فيلهلم جنسن Wilhelm Jensen "غراديفيا" Gradiva من خلال كتابه الهذيان والأحلام في الفن والتي عدت محاولة نموذجية في كل تحليل يتوخى التأويل النفسي للأعمال الأدبية والفنية التي تسبر دواخل هؤلاء المؤلفين، تحولت الدراسات من العيادة السريرية نحو النبش في اللاشعور والأحلام والمخيلة الإبداعية، فكان أن تشكلت العلاقة بين نظرية التحليل النفسي والفن الذي أسهم في تأكيد نتائج تحليله بواسطة الشعراء والروائيين وفي هذا الصدد يقول: "والشعراء والروائيون حلفاء كرام على كل حال، ومن الواجب تقدير شهادتهم حق قدرها، لأنهم يعرفون، في ما بين السماء والأرض، بأشياء كثيرة لا تجرؤ حكمتنا المدرسية على أن تحلم بها بعد. وهم في معرفة النفس البشرية، معلمونا وأساتذتنا،..."[3]

[1]- كارل غوستاف يونغ: **علم النفس والأدب**، ترجمة: سمير حمارنة وجمال مقابلة، مجلة الصوتيات، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سعد دحلب، البليدة، الجزائر، ع9، جانفي (كانون الأول)، 2011.

[2]- عز الدين اسماعيل: **التفسير النفسي للأدب**، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، د ت، ص5.

[3]- سيجموند فرويد: **الهذيان والأحلام في الفن**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، كانون الأول (ديسمبر)، 1978، ص7.

أدرك فرويد من خلال تحليل رواية "غراديفيا" Gradiva كثافة الأحلام وتناوبها عن طريق الشخوص الفاعلة التي تبرهن عن إسقاطاته المرضية الراجعة لرغبات مكبوتة لدى المبدع حيث"يحتل الخلق الأدبي والفني مكانا واسعا في التحليل النفسي لسببين، أولهما أن فرويد رأى فيما أنجز منهجا يشرح الأمراض النفسية ويؤول جملة من الظواهر التي تبدو بعيدة عنها، وثانيهما أنه أعطى للأعمال الأدبية والفنية دورا بينا في شرح وإضاءة اكتشافاته."[1]، فعن طريق شخصيات الرواية الحالمة يقوم فرويد بجمع شتات هذه الأحلام وتأويلها ومن ثم معرفة لاوعي المؤلف، وهكذا "رأى فرويد في الأعمال الأدبية والفنية أدوات تشرح وتدعم نظريته عن الحياة النفسية، وهو ما حمله على قراءة أعمال غوتة ومايكل أنجلو وليوناردو دافنشي وستيفان زفايج وشكسبير وغيرهم كثير..."[2]

وعن تأثير ما جاء به فرويد على الرواية فيمكن الحديث عن ما أضافته معظم التقنيات مثل التداعي الحر، والخيال، والحلم، والمونولوج الداخلي...في خروج الروائيين عن ما كان سائدا من محاولة الأعمال الروائية السابقة تمثل الواقع والسيطرة عليه، فدل ذلك العدول عن سمة تجريبية تسعى إلى تجاوز السابق بأسلوب جديد في الكتابة الإبداعية، وهذا ما وصل إليه فرويد من خلال دراسته لأعمال دوستوفسكي Fiodor Dostoïevski وشكسبير William Shakespeare مثلا حيث استطاع أن يقفز على "المقولات التي تُحيل الإبداع على الوعي والإلهام أو الواقع الاجتماعي الصرف، أو العقل، إلى مُكون ماثل وراء كل عمل يبعثه اللاشعور الشخصي ويُغذيه، فيكون مصدرا حقيقيا للإبداع وللكشف عن حقيقة المؤلف في نفس الوقت لأن "الإبداع" في جوهره ليس إلا تنفيسا عن الصراع الذي يسكن الشخصية،"[3]حيث كان الروائي السابق هو الخالق وعمله لابد أن يعبر عن الواقع وأن يمتلكه متوخيا الصدق في التعبير عن هذا الواقع، حتى أنه ينتقي أحداثا تتناسب وتعبيره لهذا الواقع عن طريق شخصيات تقوم بالحدث حتى النهاية لتعبر أفعالهم عن رؤية يريدها الروائي ويشرف عليها ضمن سرد تاريخي لحبكته التي تخيرها، لكن "أصبح الروائي في القرن العشرين ينظر إلى الرواية على أنها شكل مفتوح ولكن دون الإدعاء أن لديه القدرة على تقديم صورة

[1]- فيصل دراج: **نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص ص103/102.

[2]- نفسه، ص103.

[3]- حبيب مونسي: **القراءة والحداثة** (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص ص80/79.

نمائية أو متكاملة لواقع اللاحدود. وهذا خلاف الاعتقاد الذي ساد القرن التاسع عشر وهو أن الرواية كانت سبيلا للسيطرة على الواقع."[1]

إن الحقيقة الجلية تحيل إلى كون الرواية التقليدية اعتمدت اعتمادا هاما على السرد في نقل أحداث العمل الروائي، حتى مكننا هذا من القول أنها فن سرد الحوادث نظرا للضرورة الجليلة التي تعزى للسرد في هذه الرواية جراء بنائها الذي يستدعي نقل حكاية للمتلقي[2]، في المقابل نجد "أن الرواية الحديثة تأثرت بعلم النفس، وفلسفة العصر ومن أقطاب الحضارة الذين تركوا بصماتهم على الرواية: فرويد ويونغ وبيرجسون وآينشتاين، وجميعهم ساهموا مساهمة جليلة في خلق منظور جديد للزمن الذي لم يعد مجرد زمن الوحدات المعروفة بالدقائق والساعات والأسابيع والأشهر والسنين..."[3] من خلال تبدل النظرة لمكونات الرواية فصارت الرواية تلغي الحبكة ولا تعتمد التسلسل المنطقي للأحداث، بل لم يعد الاهتمام شديدا بالأحداث بل بالشخصيات والغوص في أعماقها واستبطانها ومعرفة دواخلها وشواغلها "وهكذا تحول السرد من حوادث تتسلسل زمنيا إلى مشاعر تنبثق دون إعداد مسبق من داخل النفس البشرية وأصبحت الرواية عند فرجينيا وولف وجيمس جويس وغيرهم تتكون في غالبها من تداعيات تنطلق من اللاشعور متجاوزة تقاليد الحبكة والقصة إلى الأحلام والمخاوف والآمال الفردية التي تتموج داخل النفس البشرية. ولم تعد الرواية ثيمات مألوفة عن الحب والملهاة والمأساة والغنى بعد الفقر وماشابه ذلك، بل أصبحت استكشافا لخبايا النفس التي لم تطرق من قبل، وغوصا في أعماقها بحثا عن حقيقة أعمق من الحقيقة الخارجية للحوادث والأشياء والظواهر المألوفة للحس الخارجي. باختصار أصبح جل اهتمام الكاتب بالشخصية بدلا من الحدث، وهذه هي أهم علامة في تطور الرواية."[4]

صارت الرواية الحديثة معتمدة أكثر على الإزاحات الفنية التي تضعها في "نقطة التحول من الماضي إلى الحاضر، من التقليدي إلى الجديد من خلال الاهتمام بالوعي الفردي (individual

[1]- محمد شاهين: **آفاق الرواية البنية والمؤثرات** (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص8.

[2]- سمر روحي الفيصل: **الرواية العربية البناء والرؤيا** (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص14.

[3]- محمد شاهين: **آفاق الرواية البنية والمؤثرات** ، ص12.

[4]- نفسه، ص11.

(consciousness، فقد أصبح هذا الوعي نقطة العبور نحو التجديد. أصبح الوعي هذا هو الأصل في الخلق والإبداع..."[1]

إن الارتباط الحق بين مفاهيم المدرسة الفرويدية والرواية من ناحية و التجريب من ناحية أخرى تجلى في الرواية النفسية أو/السيكولوجية/رواية تيار الوعي/رواية الشعور/تيار الشعور... حيث "لعب التجريب الفني دورا نشطا في رواية تيار الوعي، فقد اقتضى تصوير الوعي على نحو مناسب اختراع أنواع جديدة من التكنيك القصصي، وإعادة تسليط الأضواء على الأنواع القديمة."[2] من خلال سعي الروائيين إلى الاستبصار بمقولات التحليل النفسي التي طبقها فرويد في أعمال إبداعية كثيرة أراد منها البرهنة على العلاقة الرابطة بين العمل الأدبي أو الفني بمبدعه للكشف عن الجوانب الخفية له لهذا استخدم تيار الوعي"للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص..."[3]، فعمدت الرواية التجريبية إلى استبطان الشخصية الروائية وفق توليف في الكتابة يغوص في لاشعور شخوص العمل الروائي عن طريق تقنية الحلم، وقد استفادت أيضا من تقنية التداعي الحر كأسلوب يشي بالصراع الداخلي الذي يكتنف مجتمع الرواية، وربما يعود السبب الرئيسي وراء اعتماد هذه التقانات إلى الأزمة التي عاشها/يعيشها الإنسان المعاصر من قلق واغتراب وانكفاء حول الذات سببه عديد الخيبات التي ارتبطت بالحروب وسيادة الفوضى بدل النظام، والشتات بدل الالتحام والتوحد من جراء الحربين الكونيتين الأولى والثانية، وتغير الظروف الاجتماعية التي أحدثت شرخا في المعنويات على حساب الماديات فانطوى الإنسان على نفسه نظرا لتكسر أحلامه وآماله وتشظي جميع القيم والقناعات الراسخة "وهكذا اخترق الكاتب المأزوم الخطاب الروائي السائد فكسر أشكاله الكلاسيكية التي أسستها الجماعة، ليبحث عن عوالم وتقنيات تجسد اغترابه وانطواءه على ذاته وأخيرا اهتدى إلى نمط سرد مستحدث اصطلح عليه بـــــ: تيار الوعي Stream of consciouness لاهتمامه بالجوانب النفسية و الذهنية للفرد. حيث مثل هذا الاتجاه ثورة فنية على تقاليد النص

[1]- محمد شاهين: **آفاق الرواية البنية والمؤثرات**، ص12.

[2]- روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، تر: محمد الربيعي، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص57.

[3]- نفسه، ص22.

الكلاسيكي، وبنى على أنقاضها فنيات كتابية حديثة من شأنها التغلغل إلى ذات الشخوص وسبر أغوارها، خاصة بعد انفتاح النص الروائي على عوالم الوعي واللاوعي."[1]

استنادا على أطروحات التحليل النفسي للمدرسة الفرويدية بكل ما قدمته من معطيات نظرية "جاء اتجاه تيار الوعي ليمثل الثورة الحقيقية في تاريخ التطور الروائي. وهذا الاتجاه في صورته الناضجة هو بالطبع من نتاج القرن العشرين."[2] فبرزت عديد الروايات التي تمثل هذا الاتجاه المستحدث من مثل: يوليسيز لجيمس جويس James Joyce التي قال عنها صاحبها إنه كتبها "بفنية ستشغل النقاد لمئة عام قادمة، وقد ثبت ذلك؛ لأنها ما زالت مستمرة في إشغالهم."[3] ورواية البحث عن الزمن الضائع لمارسيل بروست Marcel Proust، دوروثي ريتشاردسون Dorothy Richardson وروايتها رحلة الحج، فريجينيا وولف Virginia Woolf في: إلى المنارة، والأمواج، وليام فولكنر William Faulkner في الضجة والصخب ...، إلى غير ذلك من كثير الأعمال الروائية التي أبانت عن منحى تجريبي من خلال إعادة النظر في بناء الشخصية والزمن والرؤية وغيرها...

1-2-1-1-2- الفلسفة الوجودية:

عدت" الوجودية أحدث المذاهب الفلسفية، وفي الوقت نفسه هي من أقدمها"[4] حيث تعزى أولى اليقظات الوجودية إلى ما نسب إلى سقراط حيث قال: "اعرف نفسك بنفسك"، لكن الوجودية تبلورت كمذهب في القرن العشرين ولم تقتصر على ميدان الفلسفة فقط بل عبرت منها إلى الأدب واستقرت فيه، فالفيلسوف الدنماركي سورن كيركاجورد Soren Kierkegaard الذي يعد الأب الأول للوجودية كان يقدم أفكاره عن طريق القصص والروايات، وكذلك فعل سارتر حيث لجأ إلى الأدب الروائي والمسرحي لتمرير آرائه الوجودية "ولقد كان معظم فلاسفة الوجودية أدباء عرضوا أفكارهم ونظرياتهم من خلال إبداعاتهم الأدبية ...كما أن كثيرا من الأدباء انتهجوا النهج الوجودي في رسم رؤاهم وشخصياتهم وتحليلاتهم، حتى تبلور في النصف الثاني من القرن العشرين ما يدعى

[1]- سليمة خليل: **تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة**، مجلة المخبر،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع7، 2011، ص180.

[2]- روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ص10.

[3]- محمد شاهين: **آفاق الرواية البنية والمؤثرات**، ص11.

[4]- عبد الرحمان بدوي: **دراسات في الفلسفة الوجودية**، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص19.

بالأدب الوجودي، وكان من أبرز أدبائه جان بول سارتر الذي خلف عددا كبيرا من القصص والروايات والمسرحيات مثل: الأيدي القذرة... وكان منهم البير كامو الذي كان يدعى فيلسوف العبث ومن أهم مسرحياته سوء تفاهم..."[1]

تحيل الوجودية بصفة عامة إلى الإنسان بمحاولة الإعلاء من قيمته مؤكدة على تفرده وحريته وإرادته في الاختيار، وتسهم الأعمال الإبداعية من خلال تبنيها لجل ما تفرع عن هذه الفلسفة إلى الكشف عن واقع الإنسانية الذي يشوبه الاضطراب والاغتراب والإحساس بعدم الأمان نتيجة الأزمات التي خلفتها الحربان العالميتان الأولى والثانية اللتان ألقتا بالآلاف في قلب الدمار والموت لتخرج الوجودية من مخبئها في "مرحلة شهدت هيمنة الروح المادية وما أدت إليه من صراعات بشرية مختلفة ومن مسخ لإنسان العصر الذي كاد يتحول إلى أداة وعبد للمادة والآلة التي اقتحمت حياته اقتحاما لتنزوي أمام ذلك إنسانيته والجانب الروحي فيه إلى أقصى درجات الانزواء."[2]

وتتلخص مقولات ومبادئ الوجودية في النقاط التالية[3]:

- ✓ الانطلاق من الذات التي هي مركز المبادرة ومقر الوجدان والشعور.
- ✓ الإنسان موجود متكامل أي بعقله ومشاعره، وجسده وروحه.
- ✓ المعارف والخبرات نسبية دوما، ولا توجد حدود حاسمة نهائية لها، بل تبقى فيها ثغرات وفجوات. وليس هناك حقيقة مطلقة..
- ✓ تشتبك الذات الفردية بالعالم الخارجي اشتباك تفاعل. وكل من هذين الطرفين شرط لوجود الطرف الآخر، وهذا هو الواقع.
- ✓ للواقع المعيش، أي الراهن، أهمية مركزية، اليومي هو الهام ولا عبرة للماضي لأنه غير موجود. أما المستقبل فيجب أن نوجده نحن وشعار الوجودي هو: (أنا الآن وهنا) والفرد متواصل مع العالم الخارجي من خلال وجوده وحواسه ومشاعره وجسده.

---

[1]- عبد الرزاق الأصفر: **المذاهب الأدبية لدى الغرب–مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها**–منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص152.

[2]- نجم عبد الله كاظم: **كافكا في الرواية العربية والسلطة والبطل المطارد**، مجلة جامعة دمشق، مج26، ع1و2، 2010، ص230.

[3]- عبد الرزاق الأصفر: **المذاهب الأدبية لدى الغرب**، ص151.

✓ الحرية هي الوجود الإنساني، ولا إنسانية من دونها. وهذه الحرية تعمل ضمن المعايير الفردية لا ضمن المعايير الأخلاقية والسياسية والدينية السائدة.

✓ يتخذ الفرد قراره وموقفه. وهذا الموقف ذو قيمة مستقبلية لأنه اتجاه في عملية تحديد المستقبل حين تتلاقى القناعات والمواقف في نقطة واحدة.

✓ ترفض الوجودية بدئيا كل الأشكال الجاهزة والموروثة والسائدة، لأنها قيود وأثقال تمنع الحرية الفردية.

✓ هناك وجوديات عديدة، بعدد منظريها، ولكنها تتفق جميعا في التركيز على الموضوعات الآتية: الحرية، الموقف الإرادي، المسؤولية، الفرد، الإثم، الاغتراب، الضياع، التمزق، اليأس، القرف، السأم، الاستلاب، الخيبة، الرفض، القلق، الموت، ...وكل ما يمت بصلة إلى مأساة الإنسان الوجودية.

بهذا المعني تفرز الفلسفة الوجودية مجموعة من المبادئ الأساسية والمهمة في الآن ذاته مثل: الحرية والتجاوز، التمرد، رفض الجاهز والموروث، نسبية المعرفة... ويرى الباحث أن التعالق الحاصل بين هذه الفلسفة والتجريب يعود إلى هذه المبادئ وعلى هذا الأساس "يتمرد الوجوديون عادة على الوضع القائم في مجالات كثيرة: في اللاهوت، والسياسة، والأخلاق، والأدب، ويناضلون، ضد السلطات التي يقبلها الناس، وضد الشرائع التقليدية"[1]، وربما الفرادة التي نادت بها الفلسفة الوجودية من خلال تكريسها للإنسان ترتبط وما يقدمه الروائي من تجاوز للقيم الجمالية السابقة فالذات الواحدة "قد تمارس التجريب في كل كتابة، فكأنها لا تريد أن تتمايز عن الآخرين فقط بل عن نفسها كذلك."[2]

تبنت الفلسفة الوجودية رؤية عبثية للحياة والكون، حيث جعلت الذات الإنسانية في مجال مفتوح يتسم بالحرية الفردية في الاختيار، وفي المقابل نجد الرواية الجديدة التي تسعى إلى تفجير وتهشيم القيم السائدة والقواعد الجاهزة عن طريق المغامرة الحرة والمسئولة لخلق أساليب مستحدثة قوامها الانعتاق من الأشكال التقليدية المستهلكة والتي لم تعد قادرة على تمثل الواقع الذي يتغير باستمرار، فكان مبدأ الحرية في الكتابة الإبداعية هو الخيار الذي اعتمده هؤلاء الكتاب، وهذا ما يبرهن العلاقة

[1]- جون ماكوري: **الوجودية**، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر، 1982، ص35.

[2]- عمر حفيظ: **التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية**، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، نوفمبر 1999، ص11.

الوطيدة بين التجريب الذي يتوخى الحرية والتفرد والفكر الوجودي الذي يدعو إلى نبذ الأشكال الشائعة بتحطيم المألوف عن طريق خلق وكسر كل الثوابت، وعلى هذا الأساس "فإن التجريب كإستراتيجية لم يكن محض اختيار شخصي أو فئوي، بل جاء ليعري واقعا هشا وكيانا مهتزا. ذلك أن التجريب في الرواية، كان جزءا من تحول طبع جميع القيم بميسم انتقادي. ولم يكن التجريب غاية تقصد ولكنه كان دعوة إلى التعدد، إلى الانفتاح على نصوص مشظاة مشبعة بالمحتمل والفوضى والتغيير، فكان استدعاء طرائق سردية وخطابية جديدة لتشييد بنى دلالية واكسيولوجية مغايرة."[1]

1-2-2- التجريب الروائي:

بعد هذا التعريج على مصطلح التجريب من الناحية المعجمية والبحث في جذوره التكوينية، وخلفياته الفلسفية أمكن لنا القول ارتباطه لفظا ومفهوما بمصطلح التجربة على الرغم من التخوم الفاصلة، إلا أنه اخترق المجال الأدبي وأصبح النسغ الخام الذي تقوم عليه الأعمال الإبداعية للعديد من الروائيين الذين ولجوا مغامرة الكتابة الروائية التجريبية، وبناء عليه كان لزاما علينا الوقوف على تحديد التجريب الذي يتحرك في مجاله الإبداع الروائي، هذا المصطلح الذي يرفض التعولب أو التقولب نظرا لتعدد محدداته وأطره وغاياته لـ "أن مقاربة مفهوم التجريب في الحقل الأدبي عامة، والروائي خاصة، لا تخلو من عسر، اعتبارا لتعدد زوايا النظر إليه، ومن ثمة اختلاف أشكال ممارسته وتباين المقصد من الضرب في مسالكه"[2]، إذ لا توجد تعريفات قارة وحاسمة تسعفنا بها القواميس أو الدراسات النقدية التي تلقفت هذا المصطلح باحثة في ماهيته وخواصه إن على المستوى الشكلي أو المضموني فـــ:"لعل التجريب هو الخطوة الأولى نحو التجديد، وقد يتخذ التجديد أشكالا عديدة تتراوح بين الرفض والقبول، وربما كان أهم شكلين من أشكال التجديد هما: التجديد في الشكل والتجديد في المضمون "[3]. فمن أجل الرصانة الفنية كان ولابد من ذلك التوافق الذي يكون بين المظهر والجوهر وحسن التكامل بينهما.

---

[1]- جماعة من المؤلفين: **الرواية المغربية–أسئلة الحداثة**، وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، دار الثقافة والنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط1، 1996، ص14.

[2]- بن جمعة بوشوشة: **اتجاهات الرواية في الغرب العربي**، ص ص361-362.

[3]- محمد عزام: **الرواية التجريبية في الأدب المغربي المعاصر**، مجلة المعرفة، دمشق، السنة 25، العدد 291، مايو، 1986، ص159.

ومن نافل القول أن "التجريب سمة أساسية من سمات الإبداع، بوصفه فعلا للحركة الدينامية التي تمثل أحد قوانين الطبيعة في حراكها الدائم وعدم ثباتها، وهو يعني ابتكار وإنتاج أشكال فنية تخالف السائد والمألوف وتسير في اتجاه مضاد لما هو سائد من تيارات مألوفة وأنماط وهياكل ثابتة"[1]. ومنه عد التجريب قرين الإبداع باعتباره ثورة على الوعي الجمالي السائد بتقديم وعي مفارق ومتمرد في الآن ذاته مقدما البدائل التي تقوم على الاختراق والتجاوز، ونفيا للتكريس ورفضا لتقاليد الكتابة الجاهزة، بل هو البحث المستمر عن آليات وتجارب تسهم في النهوض بالأدب كي يتماشى وروح العصر، إذ ينبع التجريب في الفن والأدب من الواقع الثقافي والحضاري والأدبي والفني الذي يسود الراهن لأن: "التجريب الروائي في السرود العربية الحديثة سعي متواصل لاكتشاف أساليب في الكتابة جديدة، ومحاولة للخروج عن الإطار المألوف ما شرع لظهور محاولات في الكتابة جمة يميل أصحابها إلى اقتحام دهاليز الماضي وعوالم المستقبل حيث تعرش مفاهيم فكرية عديدة متقاربة دلاليا حتى التماهي مع بعضها بعضا، يأخذها الكاتب فيدركها ثم ينحت منها تقنيته الكتابية على غرار مفاهيم الغريب والعجيب والخارق وغير المألوف والغرائبي والعجائبي والفانتاستيكي واللامعقول، يفعل ذلك وهو يتغيأ تجاوز الأشكال الأسلوبية المألوفة ومحاولة تحيينها بما يتماشى وذائقة قارئ اليوم"[2]، فلا يزدهر فن الرواية كأي فن من فنون التعبير الإنساني الأخرى من شعر، ومسرح،... الخ بغير التجريب الدائم والمستمر نحو مغامرة الكتابة التي تشتغل على بنيات الحكي بوعي جمالي خلاق يشي برغبة في التجديد من أجل إكساب العمل الأدبي الخصوصية والتفرد، لأن الرواية فن يقترن بطبيعة التجربة الإنسانية المتبدلة والمتغيرة دائما، فهي على هذا الأساس ترفض الثبات أو الركون في قالب محدد كون: "الكتابة الإبداعية –لسبب ولآخر– قد أصبحت اختراقا لا تقليدا، استشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان، ومن هنا تجيء تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردي الإطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل، لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللغة المكرسة ورميها نهائيا خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة "الواقع" لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر مساءلة إن لم يكن مداهمة الشكل الاجتماعي القائم، تدمير

[1]– محمود الضبع: **غواية التجريب (حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة)**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2014، ص191.

[2]– عبد الدايم السلامي: **الرواية العربية وتجريب اللامعقول**، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 45، ديسمبر، 2009، ص65.

سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، (...)"[1]، وعكس ما هو متواتر تفضي هذه التحولات الجذرية في الكتابة السردية التي تتخذ من التجريب أسلوبا مميزا لها كسرا وتشظية وتمزيقا لمنطق التسلسل المتتابع، وتفجيرا للحبكة التقليدية بإثارة التساؤلات الناجمة عن الشك في كل تقليد جمالي موروث، بنقض المسلمات الجامدة وممارسة حرية الإبداع دون الاستسلام للأعراف الخانقة بالبحث عن أفاق إبداعية مغايرة بخلخلة السائد من الأشكال التعبيرية الإبداعية وإقحام لمستويات لغوية متعددة وعليه فـــ:"إن الرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر. ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص. وتخون أي تجربة خارج التجربة الذاتية المحضة، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها بيد أن سلطة النموذج والدعوة إلى الحرية المطلقة ينبثقان من الوعي العميق بضرورة إعادة النظر في علاقة العمل الروائي بمرجعيته الواقعية والاجتماعية"[2].

إذن حدث عدول في فن الرواية العربية الحديثة تجاه أشكال من القص مختلفة نظرا للابتكار الذي قاد الروائي العربي إلى تحقيق نص منفتح تندمج فيه عناصر الإبداع مجتمعة وبشكل متماه، كي يتماشى وإشكاليات الراهن المستجدة نتيجة لجل التحولات التي تشهدها أبنية المجتمع والتي مكنت بدورها الروائي من أن يستلهم طرائق متعددة تتناسب وتصوراته الفنية انطلاقا من التجارب الحكائية الذاتية معتمدا في ذلك على التجريب الفني فـــ "لا يمكن أن نجرب إلا إذا اختبرنا، فالتجريب آلية نشيطة تنهض على محاكاة الواقع، مجاراة أساليب وطرائق السابقين، ثم تجاوزها والتحول عنها، ولعل ذلك ما يمنح التجريب حركيته وفاعليته بوصفه إستراتيجية ضرورية تؤمن بوجوب نفخ روح جديدة فيما نشتغل عليه من حقول الأدب وأجناسه المتعددة،...".[3]

فعلى مبدع فن الرواية التسلح بكل ما أوتي من بصيرة نافذة في الأدب من معارف فلسفية والوقوف الثابت على أرضية تراثية صلبة تطويرا وبعثا بما يتلاءم والعصر، بالبحث الدائب عن كل ما

[1]- إدوارد خراط: **الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص ص11-12.

[2]- محمد الباردي: **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص242.

[3]- لعموري زاوي: **في آليات التجريب الروائي التاريخ والمتخيل السردي**، أشغال وحدة السرديات ، جامعة الملك سعود، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2013، ص418.

هو جديد ومستحدث في التعبير الأدبي والاستعانة بالعلوم الأخرى وانجازاتها، هذه المحاولات هي التي تعطي للكتابة شرعيتها وتمنح للتجربة تميزها لأن "الرواية التجريبية لا تسبق ماهيتها وجودها وإنما يسبق وجودها ماهيتها، ذلك أنها لا تسعى إلى محاكاة السابق أو الانضباط لقواعد محددة سلفا، وإنما تطلب التأسيس للاحق."[1] وفقا لهذا التصور الذي يفضي إلى إعادة النظر في كل المسلمات التي تتغير بتغير الواقع وتحولاته، والتي تستدعي تبدلا في التجارب والآليات نظرا لهذا التحول المتعدد تصبح لكل وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة "-كما لو كان التجريب هو القانون الذي يلتزم به الكاتب، ولا يتخلى عنه، في كل مراحله المتعاقبة أو متغيراته الأفقية، ساعيا به-في كل مرة- إلى الوصول بالكتابة إلى أنضر وجه محتمل من الصياغة، وأعمق تأثير ممكن في القارئ، واصلا بين حيوية فعل التجديد في كل حالة والمساءلة المتجددة للذات والواقع والكتابة."[2]حيث يشعر المبدع بعد تراكمات إبداعية متعددة أنه أسس لنفسه ملامح واضحة ومحددة، أو طريقة يعرف بها في مجاله، مع إحساسه أنه بدأ يكرر نفسه، فيلجأ إلى التجريب توقا إلى استجلاء قدرات جديدة كامنة فيه، باحثا بما هو متاح له عن آفاق وأساليب لم يطرقها من قبل رغبة منه الارتقاء والتجدد والبحث عن عالم أفضل تبرز فيه علاقة الإنسان بواقعه المتبدل أبدا.

ولا يتأتى التجريب إلا عن طريق البحث والتقصي الدائم الذي يعتبر أهم ميزاته وأولى درجاته لأن: "الأدب التجريبي هو أدب باحث، ومختبر، وهو أدب حركي يبحث في الشكل، ويختبر المضمون ويمتحن اللغة، ويغوص في الواقع، ويقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية أدواته، وأشكاله ومضامينه وغاياته. لا يقتصر على الشكل بل يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون بل يتعداه، فهو مشروع وواقع يبحث دائما عن الاختيارات الأساسية من فكر الكاتب ورؤيته وأقصى ما تستطيع أن تعطيه أدواته وذخيرته الثقافية والتفاعل الذي يتم في مخزونها الخاص."[3]، ولأجل اكتشاف آفاق جمالية وفنية جديدة تكسر المنوالية وتتمرد على القوالب الجاهزة وترتمي في قلب المستقبل، فتغدو الرواية التجريبية متجاوزة للواقع من أجل خلق عوالمها الخاصة رغبة في الإضافة التي تتغيأ مواكبة جل التطورات والتغيرات على صعيد مختلف المستويات السياسية والاجتماعية وتماشيا مع مستجدات

[1]- خليفة غيلوني: **التجريب في الرواية العربية**، ص186.

[2]- جابر عصفور: **تجريب يوسف إدريس**، مجلة العربي، الكويت، العدد 533، أفريل، 2003، ص76.

[3]- شوقي بدر يوسف: **الرواية التجريبية عند إدوارد الخراط ((رامة والتنين)) نموذجا**، ص26.

الواقع "فالبحث هو الذي يغري الروائي بارتياد التجريب أفقا للكتابة الروائية بغية تحقيق المغايرة للسائد السردي، مما يكسب هذا النوع من الكتابة الخارقة للنموذج الروائي بعض العلامات الدالة على حداثتها."[1] بوعي سؤال الكتابة الروائية الذي يدفع بالروائي صوب مغامرة الكتابة التي تبنى على قانون السؤال المستمر للذات والعالم والرواية في آن، فتنفتح آفاق جديدة أمام الروائي على تيارات حديثة تمنح نصوصه الحياة بنبذ النموذج ونفي ما هو مكرس وهذا ما أكد عليه ألان روب غرييه حين قال:"والحقيقة أن قوة الروائي تكمن في أنه يخترع، وأنه يخترع بحرية دون تقيد بنموذج أو مثل، وذلك ما يميز الرواية الحديثة"[2].

لقد أشار محمد برادة في معرض حديثه عن التجريب أن الخوض فيه محفوف بالكثير من الاحتراز، ذلك أنه لا يمكن للكاتب تجاوز ما هو منجز من تجارب ولا اقتباس ما هو جاهز بل من الضروري أن يبنى على أسس يستدعيها العمل الفني الإبداعي فيقول: "إن التجريب لا يعني الخروج على المألوف بطريقة اعتباطية. ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير. إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم. هذا الوعي بالتجريب يضمن للكاتب أن يتعامل تعاملا خلاقا مع حصيلة الإنتاجات القصصية سواء انتمت إلى التراث أو إلى الذخيرة العالمية الحديثة. ومن ثم، فإن محاورة النصوص الأخرى والتفاعل معها بل والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مختصبة ومولدة لأشكال جديدة أو قديمة أو حديثة في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة."[3]

هذا ما يحيل إلى الخصوصية في التجربة الروائية لأن الروائي الحق لا يكرر نفسه ولا يقلد غيره، بل ينطلق في رسم عالمه الفني انطلاقا من الأسئلة التي تراوده، واستجابة للسياق الثقافي برؤية مغايرة دون أن يستهلك غيره وإنما بأن يتفاعل مع تراثه من جهة وما هو موجود في الساحة العالمية من جهة أخرى، يتم ذلك عن طريق المحاورة والاستفادة من طاقات التعبير المتوفرة التي تنتج بدورها طاقة خلاقة

[1]- بوشوشة بن جمعة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003،ص7.

[2]- آلا ن روب غرييه: **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص39.

[3]- محمد برادة: (القصة القصيرة: الهوية- التجريب- الصيرورة)، دورية الحوار الاكاديمي والجامعي، العدد7 أكتوبر1988، نقلا عن: محمد أمنصور: **خرائط التجريب الروائي**، مطبعة أنفو برات، فاس ط1، 199، ص24.

تبين عن تجربة روائية خاصة، تفجر ما هو مختزن إلى أشكال ومضامين مختلفة، فيصبح الروائي من هذا المنطلق منتجا للمعرفة ومحاورا لثقافته ولعصره على حد تعبير منظر الرواية الروسي ميخائيل باختين[1].

بناء على ما سبق يمكن اعتبار التجريب الروائي أداة فنية تمتح من الخبرات الفنية والأدبية المتحققة على كل مستويات التعبير التي تنم عن ارتقاء الذائقة الأدبية وتطور الوعي الجمالي وعليه يجوز تحديده-أي التجريب- بأنه: "اختبار مستمر للكتابة، وبحث دائم عن صياغة متجددة للإبداع، تشمل أشكال التعبير وقضايا التفكير، كما تتعلق بنمط العلاقة بين المبدع والمتلقي، وهي علاقة يجب أن تكون متغيرة مفتوحة على مغامرة البحث وصدمة التلقي"[2]

على هذا الأساس يصبح التجريب الفني تجاوزا لما هو سائد وكسرا لما هو مكرس ومتواتر، بمساءلة الثابت وتجاوز الجاهز عن طريق استحداث واختبار طرق الكتابة، والبحث والمغامرة في العلاقة القائمة بين العناصر الأساسية المتمثلة في: الكاتب/النص/القارئ التي تشكل محورا للعملية الإبداعية وما ينشأ بين أطراف هذه المعادلة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذا التحول أو المنعطف الروائي الجديد الذي مس بنية الرواية العربية، وأصبح تيارا وملمحا بارزا من ملامحها قد جعل العديد من النقاد يدركون هذا التحول ويشيدون بأهميته رابطين ذلك على المستوى الزمني بفترة الستينيات وعليه فإن"دلالة التجريب في حيز الستينيات وما يليها يتجاوز مفهوم الكتابة الروائية العربية العام إلى موقع تاريخي مخصوص مثل منعرجا حاسما في مسار هذا الجنس الأدبي، من النشأة إلى اليوم..."[3] ويذهب نبيل سليمان إلى الأمر نفسه حين يقول: "ومع الستينات جاءت اللحظة الروائية الحداثية لتعلن منعطفا جديدا يصخب بالتجديد والتجريب، ويتجاوز التقليدي السابق والمجاور والطازج"[4] وقد عبر أيضا عن هذا الطرح الباحث صدوق نور الدين حيث قال: "يمكن القول بأن نواة التفكير في التجريب الإبداعي الجمالي، وليد مرحلة الستينات حيث كانت البدايات بالقصة القصيرة ومنها إلى جنس الرواية على أن الغاية

[1]- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص22.

[2]- خالد الغريسي: **الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل**، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، جويلية 2005، ص12.

[3]- مصطفى الكيلاني: **التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي**، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد65/64، 1992،ص66.

[4]- نبيل سليمان: **المنعطف الروائي العربي الجديد**، مجلة الآداب، عدد، 7/6، 1997، ص30.

الأساس ترسيخ التجديد على مستوى الصيغة الإبداعية، وبالتالي تقويض شكل الكتابة التقليدي."[1]، وقد ربط سعيد يقطين هذا التوجه الجديد في الكتابة بنكسة 1967 التي "كانت بمثابة مرحلة جديدة استدعت ضرورة إعادة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة، ودفعت في اتجاه معاودة النظر في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر النهضة..."[2]، فقد أحدثت هذه الهزيمة خلخلة في الذات العربية أدت إلى ظهور القناعات المزيفة بسقوط قيم كثيرة ناتجة عن تجرع مرارة السقوط والهزيمة، ومن ثم حدثت نقلة كبيرة في طريقة الكتابة ميسمها الاغتراب والتشظي.

هذا ولم يتفق النقاد على صياغة مصطلح جامع مانع لهذا التحول الذي عرفته الرواية العربية، إذ تعددت الاصطلاحات دون تحديد مفاهيم واضحة لها أو حتى التأصيل لها، فكان كل ناقد يستعمل مصطلحا مختلفا، و لربما تنقل الناقد الواحد بين عديد المصطلحات، والملاحظ أن مصطلح التجريب قد كثر جريانه في عديد الدراسات الأدبية ولعل هذا يرجع قابليته احتواء الظواهر الفنية المستحدثة على الرغم من زئبقيته وصعوبة تحديده تحديدا يسهل على القارئ الإمساك به وسبر مكنونه، ومن هذه المصطلحات نجد:

1-2-2-1- جيل الستينات:

أطلقت هذه التسمية على الكتاب الذين ظهرت أعمالهم في تلك الفترة، التي شهدت منعطفا وتحولا روائيا لافتا ومختلفا دالا ومفيدا عما طرأ في معمارية الرواية العربية، والتي خاضت عن طريق مبدعيها مغامرة في الشكل والمضمون، باستعمال أدوات تعبيرية جديدة مناهضة للأسس التقليدية التي ظلت راسخة ردحا من الزمن، والتبشير بحساسية جديدة مفارقة لما هو سائد ومكرس وقد ساعدت على هذا التحول العديد من العوامل إذ لا يمكن "أن نعزل الدوافع أو البواعث <<الاجتماعية/السياسية/الاقتصادية>> التي حتمت ظهور جيل الستينات في الأدب المصري، ثم حتمت على أفراد من مبدعيه أن يصوغوا رؤاهم واهتماماتهم ومعاناتهم وحساسيتهم في القالب

[1]- صدوق نور الدين: **الكتابة الروائية العربية<<المغامرة وآفاق التجريب>>**، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 30، العدد 166، جوان 2005، ص64.

[2]- سعيد يقطين: **الرواية العربية من التراث إلى العصر**، علامات، ج57، م15، رجب 1426هـ، سبتمبر 2005، ص112.

الروائي. ومع ذلك فإن هذا الجانب من الدوافع أو البواعث لن يغيب عن بالنا ونحن نبعث عن الأسس التي انطلق منها جيل الستينات فحتمت ظهوره ، ثم حتمت عليه أن يكتب الرواية."[1]

إن هذه الأسس الثقافية التي تنطلق منها الظاهرة الإبداعية الفنية هي مقومات تبنى على جذور ثقافية قامت عليها تجربة جيل الستينات الروائية، وقد حتم عليهم ذلك نوع واقعهم الاجتماعي الثقافي الذي أحاط بهم في الخمسينات والستينات، كما حتمها نوع تعاملهم السياسي مع هذا الواقع الذي سعوا جاهدين وتواقين إلى إدراكه وتغييره، وقد ساهم في ذلك العديد من المؤثرات من بينها مصادر التأثير الأجنبية، من فلسفة وفكر سياسي وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية وموسيقية وتشكيلية[2]

وعن هذه التسمية فيوجد من النقاد من يربطها بالرواية الجديدة باعتبارها مصطلحا "أطلق على إبداع مجموعة من الروائيين العرب بداية فترة الستينات، اتصف إبداعهم بتجاوز التقنيات السردية للرواية ذات الطابع الكلاسيكي (الرواية الرومانسية، أو الرواية الواقعية) من حيث التصميم الفني و الأداء الروائي، هؤلاء الأدباء أطلق عليهم في مصر جيل الستينات، وقد ذاعت هذه التسمية في وسائل الإعلام..."[3]

على هذا الأساس فإن هذه التسمية أو هذا الاصطلاح الذي أطلق على هؤلاء الأدباء في فترة بعينها وهي فترة الستينات يشوبه الكثير من الاحتراز كونه لا يعدو أن يكون مجرد توصيف تاريخي كون هذه "التسمية إذا كانت تميز حقا الأعمال التي عبرت عن ذلك التحول، إذ تظهرها في تقابل مع ما كان في مجال الرواية، فإنه من المفروض وبالمنطق نفسه أن تميزها عن اللاحق كما ميزتها عن السابق، فيمكن عندها–وهو ما حصل بالفعل أحيانا– الحديث عن "جيل السبعينات" و "جيل الثمانينات" ...الخ وكأن لكل جيل من هذه الأجيال الأدبية جوهره المستقل وملامحه المتفردة وهمومه وتطلعاته الخاصة. وهو الأمر الذي لا يقره تاريخ الرواية العربية الذي يؤكد أن هذه الرواية مازالت إلى

[1]– سامي خشبة: **جيل الستينات في الرواية المصرية**، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد2، العدد2، يناير/فراير، مارس 1982، ص117.

[2]– نفسه، ص 118.

[3]– شعبان عبد الحكيم محمد: **الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص17.

اليوم تعبر عن الجدة والتجاوز، وهموم التأصيل والخصوصية ضمن الانفتاح على منجزات الرواية العالمية والاستفادة من الموروث السردي العربي على السواء..."[1]

1-2-2-2- الرواية الجديدة:

يستعمل مصطلح <<**الرواية الجديدة**>> في الكثير من الأبحاث والدراسات النقدية، ونجده مثبتا في عديد الكتب على صفحة الغلاف، ويعتبر من بين أهم المصطلحات المعبرة عن التحول الروائي العربي الذي أشرنا إليه آنفا.

يتبنى **شكري عزيز الماضي** هذا الاصطلاح من خلال كتابه: **أنماط الرواية العربية الجديدة** حيث يميز بين ثلاث حلقات في مسار الرواية العربية: **الرواية التقليدية، الرواية الحديثة، الرواية الجديدة**، وحسبه أي مؤلف الكتاب فإن هذا التصنيف يرجع إلى السمات الفنية والقيم الجمالية التي تتسم بها كل مرحلة أما الرواية **التقليدية** فهي عنده الروايات التي تتمثل التعليم والوعظ والإرشاد، وهذه الأخيرة لم تفقد حضورها إلا بعد أن استنفذت أغراضها وهي الروايات التي تمثل مرحلة النشأة والبدايات، أما الرواية **الحديثة** فتتمثل في تجسيد رؤية فنية مختلفة ومبتعدة عن الوعظ والإرشاد بل تتجاوز ذلك إلى التفسير الفني للعالم، والتحديث بالنسبة له مقولة زمنية وفنية في نفس الوقت وهو أيضا تجاوز وتخط دائم، وهو يدل على انتقال الفن القصصي من البساطة والتقليد إلى مرحلة النضج الفني، وعن **الرواية الجديدة نجده** يقيم ربطا بينها وبين هزيمة 1967 التي أدت إلى خلخلة ما هو موجود من قيم فنية ومعايير جمالية سائدة ودعت إلى التمرد على الجماليات المألوفة وإبداع أشكال روائية جديدة، وعلى هذا الأساس فهي رواية مفارقة للرواية الحديثة معنى ومبنى، وقد أطلقت عليها تسميات عديدة من قبيل: رواية اللارواية، والرواية التجريبية، ورواية الحساسية الجديدة، والرواية الطليعية، والرواية الشيئية والرواية الجديدة.[2]

كما نجد **محمد برادة** يشير إلى هذا الاصطلاح في كتابه الرواية العربية ورهان التجديد حيث يستعمل اصطلاح **الرواية الجديدة**[3]، بالإضافة إلى العديد من النقاد الذين استعملوا هذا التوصيف

---

[1]- خليفة غيلوفي: **التجريب في الرواية العربية**، مرجع سابق، ص162.

[2]- ينظر: شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، سبتمبر 2005، ص ص14/10/8.

[3]- محمد برادة: **الرواية ورهان التجديد**، كتاب دبي الثقافية، ط1، 2011.

للدلالة على الرواية العربية وهي تسير نحو التبدل باستثمار تقنيات مغايرة عن ما هو موجود في الساحة الأدبية عربيا وعالميا "فهذه الرواية جديدة في ما طرحته من موضوعات (Thémes) وما تناولته من قضايا. جديدة في شكلها الذي حاولت إبداعه على غير مثال بفضل ما اعتمدته من تقنيات فنية وتشكيلية مبتكرة، وجديدة في فهمها للواقع وفي رؤيتها لماهية الأدب ودوره... كل ذلك يجعل <<الرواية الجديدة>> تسمية ملائمة لتوصيف الرواية العربية وهي تعيش انعطافها الأبرز،..."[1]

الجدير بالذكر أن اصطلاح الرواية الجديدة هو ترجمة للمصطلح الفرنسي **Nouveau roman** وهي الرواية التي برزت في فرنسا نظرا للعديد من الأسباب التي من بينها: الحرب العالمية الثانية، الحرب الجزائرية التحريرية، استكشاف القنبلة الذرية، الصعود إلى القمر[2]. كل هذه الأسباب مجتمعة أدت إلى توجه المبدعين صوب تجديد بنية الشكل الروائي والتخلي عن المفهوم التقليدي للغة، والشخصية، والحدث، والسعي إلى إيجاد أشكال جديدة منتمية إلى تيار التجاوز الذي ساد المجتمع الأوروبي بعامة والفرنسي على وجه الخصوص "يمكن القول إن الرواية الجديدة تعبير فني عن حدة الأزمات الإنسانية، فالذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ومجراها، كما تشعر بأن الذات الإنسانية مهددة بالذوبان أو التلاشي، وفي ظل تفتت القيم واهتزاز الثوابت وتمزق المبادئ والمقولات وتشتت الذات الجماعية وحيرة الذات الفردية وغموض الزمن الراهن والآتي وتشظي المنطق المألوف المعتاد، في ظل هذا كله تصبح جماليات الرواية الحديثة وأدواتها غير ناجعة في تفسير الواقع وتحليله وفهمه، وعاجزة عن التعبير عنه. وتصبح الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي يعيد النظر في كل شيء، ويدعو إلى قراءة مشكلات العصر قراءة جديدة. ولهذا كله تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد"[3].

حيث تم نبذ التقانات السردية في الرواية التقليدية وتكسير كل مقومات البناء الفني لها من حدث، شخصيات، زمان، مكان فالرواية الجديدة "تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية، التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا

[1]- خليفة غيلوفي: **التجريب في الرواية العربية**، مرجع سابق، ص164.

[2]- ينظر:عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية <<بحث في تقنيات السرد>>**، عالم المعرفة، ديسمبر، 1998، ص ص55/54/52/51.

[3]- شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، مرجع سابق، ص15.

الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية متألفا، اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد."[1]

هذا وقد ولدت الرواية الجديدة حسب جريدة الحياة اللندنية في فرنسا سنة 1953م مع رواية "**المماحي**"(**les gommes**) لـ**ألان روب غرييه** والتي صدرت عن دار نشر دي مينوي (Edition de minuit)[2] وارتبطت بروادها الروائيين الفرنسيين ألان روب غرييه Alain Robbe-Grille، ميشال بوتور Michel Butor، كلود سيمون Claude Simonne، نتالي ساروت Nathalie Sarrautte، روبير بانجيه Robert Pinget، مارغاريت دورا Duras Marguerite، فيليب سوليرس Philippe Sollers الذين لاحظوا أن العصر الحالي قد تجاوز الفرد، فكانت تصوراتهم واقعية لهذا العالم الذي أصبح له استقلال ذاتي بعيدا عن قدرة الإنسان وإرادته[3].

لقد دلف هؤلاء الروائيون مناطق إبداعية قادتهم صوب "تأسيس كتابة جديدة ترصد الحركية الواقعية والتاريخية من خلال الحركية النفسية والفنية التي أصبحوا ينظرون إليها من منطلقات الشك والحرية والمطالبة بإعادة النظر في كل شيء، والبحث عن الجديد الذي قد لا يتحقق، فكتبت ناتالي ساروت عصر الشك L'ere du soupçon وكتب ألان روب غرييه A.R. Grillet من أجل رواية جديدة Pour un nouveau roman وكتب ميشيل بوتور Michel Butor مقالات في الرواية Essai sur le roman... ومن ثم فقد أصبحت الرواية بحثا مستمرا عن مجهول مستمر."[4]، فالرواية الجديدة –عندهم– حسب جان ريكاردو تلخصها هذه الجملة: "ليست الرواية عندنا كتابة المغامرة بقدر ما هي مغامرة الكتابة"[5] وهذا راجع للواقع الفرنسي خاصة والأوروبي عامة الذي شابه التبدل والتحول جراء الأحداث التي شهدتها القارة الأوروبية أثناء الحربين الكونيتين الأولى والثانية، وبما أن الرواية جزء لا يتجزأ من حركة التاريخ فإنها كانت المعبر عن هذا التغير، ففي

[1]– عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)**، ص48.

[2]– ألان روب غرييه: **نحو رواية جديدة**، مرجع سابق، ص20.

[3]– ينظر: كرومي لحسن: **حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة**، مجلة تجليات الحداثة (وهران–الجزائر)، العدد3، يونيو 1994، ص123.

[4]– محمد خرماش: **ثقافة التجريب في الرواية الجديدة<<نماذج مغربية>>**، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 27، العدد 140، ديسمبر، 2002، ص43.

[5]– جان ريكاردو: **قضايا الرواية الحديثة**، ترجمة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص169.

كل مرة يجيء خطاب مميز عن الذي سبقه، لذلك عبرت الرواية عن التذمر والانهزام والفوضى والضياع الذي ألم بالفرد عامة وبالكاتب على وجه الخصوص، فكان العبث والقلق والغثيان واللامعقول والضياع صفات لصيقة بالإنتاج خلال تلك الفترة.[1]

وفقا لهذا فإن الرواية الجديدة تبنى على رفض كل ما هو جاهز فاسحة المجال رحبا لجميع الاحتمالات، فكان اتفاق كتابها على ضرورة ابتكار صيغ فنية جديدة قادرة على احتواء أزمة الإنسان المعاصر بتهشيم كل ما هو نمطي ثابت فعبرت عن واقع مختلف، وعن إنسان متشيئ فاقد لوجوده وزمنه ومكانه، فجاءت روايات العديد من كتاب الرواية الجديدة أمثال: ألان روب غرييه Alain Robbe-Grillet وناتالي ساروت Nathalie Sarraute وغيرهم، فـ"بعد الحملة التي شنها رواد الرواية الجديدة، إنتاجا وتنظيرا، لدك معاقل الرواية التقليدية، وضعت الرواية موضع الشك والبحث والتجديد والخرق والتجاوز."[2] لتعبر عن هذه التبدلات بإبداع أجواء غير مألوفة، لتتشظى وفقا لذلك منطقية العلاقات بين الأشياء.

إن ما فعلته الرواية الجديدة هو تحطيم قيود الكتابة القديمة، ليتجاوز الآتي السابق منه، تاركة معمار الرواية التقليدية التي كانت تقوم على حبكة واضحة تترابط فيها الشخصيات تتلاقى فتتصارع في عمارة درامية متصاعدة دالة على زمان ومكان مواز لما هو موجود في الواقع، ليؤدي هذا الاضطراب الفني إلى خلخلة بناء الرواية برمته، تتفكك الحبكة السائدة ذات العلاقات المنطقية، ينهار الزمن وتتلاشى حدود المكان ويعبر عن الشخصيات برموز أو ضمائر، وفق تدمر منهجي قوامه انعتاق من جل الأشكال التي كانت آيلة إلى تقييد الكتابة في معمار جاهز وأساليب واضحة، فتجاوزت الرواية الجديدة على إثر ذلك الخطابات السائدة التي تكرس علاقات تبسيطية بين الواقع والعمل الروائي، كما رفضت الإذعان إلى التقيد برؤى إبداعية تصب في قوالب جامدة وصياغات محفوظة. ففي حوار أجري مع نتالي ساروت Nathalie Sarraute ترد المقولة الآتية لألان روب غرييه Alain Robbe-Grillet :" إن القراء والنقاد قد ضلوا الطريق عندما انتظروا من الرواية الجديدة أن تمنحهم ما وجدوه من قبل في الرواية التقليدية.. فالموضوع <<المحبوك>> الذي له بداية

[1]- ينظر: رشيد قريبع: **الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي–نظرة مقارنة–**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد 21، جوان 2004، ص68.

[2]- سليمة لوكام: **متون وهوامش(قراءات في روايات)**، دار سحر للنشر، تونس، دط، 2012، ص108.

ووسط ونهاية ثم عقدة تتكون أو تنفرج ثم شخصيات واضحة المعالم تكاد تكون أنماطا، وأخيرا وصف الطبيعة والأشياء وتحليل النفسيات.. كل هذه العناصر التي تقوم عليها <<الرواية>> المتفق عليها لا يجدها القارئ أو الناقد في <<الرواية الجديدة>>.."[1]

ربما في هذا القول المسند للروائي **آلان روب غرييه** Alain Robbe-Grillet ما ينم عن نفي للأقانيم الثلاثة الأرسطية القائمة على **البداية والوسط والنهاية** من ناحية، وفي ذلك أيضا إشارة واضحة إلى القراءة التقليدية للرواية الجديدة من طرف النقاد، فكانت هناك شبه صدمة أو خرق لأفق انتظار القارئ والناقد على حد سواء، فالرواية الجديدة لا تمنح أو تكرر ما هو معروف في الرواية التقليدية لأن الرواية الجديدة "لا تعبر عن أفق انتظارهم ولا تندرج ضمن ما تعودوه من كتابات. ولعل أهم ما يميز هذه القراءة أنها لا تنطلق من النص الروائي الجديد، بل من معايير النقد الروائي التقليدي، وعليه اتجهت نحو وضع هذا النص ضمن خانات قام هو ليتمرد عليها. هذا التمرد الذي صدم أصحاب هذا الاتجاه النقدي وأتعبهم وزعزع ثقتهم في المستقبل الذي تصوروه للرواية الجديدة..."[2].

أما عن الميثاق المبرم بين الرواية الجديدة والقارئ فإن لها خصوصيات مختلفة أيضا، حيث تقدم أشكالا جديدة تقوم على الإلغاز أكثر من الوضوح، بهدف إقحام القارئ ضمن اللعبة السردية، فالرواية بهذا المعنى لا تقدم النموذج الجاهز للقارئ بل تجعله متفاعلا ومشاركا معها، إذ عليه أن يلملم شتات عناصرها الدرامية المتشظية والمتناثرة ببحثه عن المعنى وإشراكه في ابتكار العالم الروائي نفسه، حتى أنها تدفعه صوب إعادة التفكير في كل ما يقرأ بإثارة "الأسئلة الفنية التي تصدم القارئ أكثر مما تجذبه، وتهز وعيه الجمالي وذوقه أكثر ما تدغدغ عواطفه، وتجعله يعيش في عالم متماسك بفوضاه، وهي تؤكد له مرارا (بصورة مباشرة وبأساليب عديدة) أن ما يقرأ لا يمثل الواقع بل هو مجرد عمل متخيل"[3]

بعد هذه الإشارات التي حاولنا من خلالها وضع الرواية الجديدة الفرنسية في إطارها التاريخي وظروفها المحيطة التي ساهمت في تبلورها وظهورها، وذلك من أجل معرفة دلالة الجدة التي مارستها ودعت إليها هذه الرواية، وعلى اعتبار أن هذه التسمية —أي الرواية الجديدة– عادة ما تطلق على

[1]– فتحي العشري: **لقاء مع ناتالي ساروت**. مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض(السعودية)، العدد 4، السنة الأولى، 1977، ص25.

[2]– محمد داود: **الاقتراب المتعدد لمغامرة النص الروائي** الجديد، مجلة تجليات الحداثة، وهران، الجزائر، العدد 3، يونيو1994، ص134.

[3]– شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، مرجع سابق، ص16.

الرواية العربية التي فارقت وثارت على الرواية التقليدية أو على الأقل مارست التجديد مثلها مثل غيرها، لكن هل هذه المماثلة التي عادة ما تعقد من طرف النقاد بين **الرواية الغربية الجديدة والرواية العربية الجديدة** قد تمت بمراعاة الظروف التاريخية لكلتا الروايتين؟

أما **الأردني فخري صالح** ومن خلال كتابه الموسوم بـ: **في الرواية العربية الجديدة** فإنه يذهب إلى أن هذا المصطلح مستعار مما أدى إلى إشكالية اصطلاحية، فهو مستجلب من بيئة ثقافية مختلفة ولذلك فإطلاق هذا الاصطلاح يحيل مباشرة إلى الرواية الفرنسية الجديدة، ليطرح سؤالا مفاده لماذا نسمي النصوص الروائية التي أنتجت بعد الستينات بالجديدة؟ لكنه يجيب بأننا نعني تلك الأعمال الروائية التي تنتسب إلى حقل الانتهاكات والتعارضات التي جسدتها الرواية الأوروبية الجديدة، وبالتحديد الرواية الفرنسية ممثلة بروايات آلان روب غرييه وناتالي ساروت وكلود سيمون[1]

هذا يدل على أن الرواية العربية الجديدة وهي تتجاوز السابق من النصوص التي وسمت بأنها تقليدية تشترك على الأقل مع الرواية الجديدة الفرنسية خاصة في هذه الرغبة في تبديل أشكال التعبير لتلائم الواقع المعيش بكل حيثياته خيباته وانكساراته، تطلعاته وآماله "إن التقاطع في التسمية لا يلحق ما سميناه<<الرواية العربية الجديدة>> بنظيرتها الأوروبية ولكنه يقيم تشابكا على صعيد الرغبة في انتهاك الشكل والتعبير بصورة جديدة عن العالم، ..."[2]، وقد تأخذ الرواية العربية الجديدة بعض ملامح الرواية الفرنسية الجديدة، لكنها لا تقلدها، فإذا كان كتاب الرواية الجديدة في فرنسا يكتبون وفق رؤية مختلفة للعالم وقد أشرنا آنفا إلى بعض مميزاتهم في الكتابة خاصة ما تعلق بالتشيؤ فيمكن القول إن :"ثمة إذن استفادة بعيدة من عالم الرواية الشيئية، ولكن هذه الاستفادة لا تجعل من الرواية العربية الجديدة محاكاة للرواية الفرنسية الجديدة لأن غرض الرواية العربية الجديدة هو وصف تشوش الرؤية والقبض على تماسك الأشياء وهي تنهار، بينما يتلخص غرض الرواية الفرنسية الجديدة في وصف الأحاسيس الإنسانية وقد تشيأت، وفي وصف غياب الإنسان واغترابه، في منظومة الحضارة الرأسمالية الغربية المعاصرة، وبما أن المعبر عنه مختلف فإننا نتحدث عن شكلين مختلفين من أشكال الرواية."[3].

[1]- ينظر: فخري صالح: **في الرواية العربية الجديدة**، مشورات الاختلاف، الجزائر، ط1430،1هـ، 2009م، ص11.

[2]- نفسه، ص11

[3]- نفسه، ص13.

ويناقش شكري عزيز الماضي الظروف التي أدت إلى بروز الرواية العربية الجديدة حيث يقول: "ولا شك في أن ظهور الرواية الجديدة في الوطن العربي، وانتشارها في الربع الأخير من القرن العشرين يستند إلى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وسياسية وحضارية محلية، ويمكن أن يشير المرء هنا- إضافة إلى عامل المؤثرات الأجنبية، وهو عامل مهم بكل تأكيد- إلى الانفتاح على التراث القصصي القديم، بعد المنعطفات الحادة وإلى هزيمة عام 1967 التي تمثل –ولا تزال- حجر الزاوية في كل ما جرى ويجري حتى هذه اللحظة، وإلى اهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية بعد انكفاء تجربة الكفاح المسلح وبروز <<عملية التسوية>> وإلى انزواء المناخ العام الذي ولدته حركات التحرر في العالم وانتهاء الحرب الباردة وإلى تفسخ الأحزاب، وترهل العمل الجماعي المنظم، وإلى تفتت الأيديولوجيات وتراجعها وتخبطها، وإلى استفحال أزمة الديمقراطية وإلى غياب المثل أو فقدان النموذج القيادي، وإلى اتساع هوة التفاوت الاقتصادي وما تولده من حرمان وألم".[1]

ويذهب **المغربي محمد خرماش** إلى أن "المثقف العربي لا يقل توترا وإحباطا عن زميله الغربي، ولا يريد أن يظل حبيس رؤية تقليدية وهو يعيش عملية مثاقفة فكرية وفنية دائبة، فإن "حساسية جديدة" قد تبلورت على ضوء المفاهيم المستقطبة وعلى ضوء التحولات السوسيو-ثقافية العربية التي غيرت مفهوم المعالجة الفنية للأحداث التاريخية والوقائع الاجتماعية..."[2] على حسب هذه الفرضية فإن الروائي العربي أيضا مر ويمر بواقع لا يختلف كثيرا عن ما هو موجود عالميا من ظروف مرتبطة أساسا بواقع مأزوم، فأحس هو أيضا بهذا التشيئ الذي طفا على إبداعات العديد منهم نظرا لحساسية جديدة تبلورت على إثرها الأعمال الروائية التي تغذت من رافدين أساسيين أولها المثاقفة وثانيتها التحولات التي مست الواقع العربي المعيش على كل الأصعدة السياسية والثقافية والاجتماعية...

وبإيراد فكرة المثاقفة، ونظرا لكثرة دوران الحديث في كل مرة حول حقيقة وجود الرواية في التراث العربي نجد في الغالب الأعم رأيين متباينين: أحدهما يرى أن الرواية نوع حاضر في تراثنا الأدبي، ورأي ينفي أن تكون هناك صلة بين الرواية وهذه الأشكال القصصية القديمة وهذا الطرح الغربي يصب في بوطقة الشرق التابع للغرب الغالب والمتبوع، وبحديثنا عن التجريب والرواية الجديدة العربية فإنه كما

[1]- شكري عزيز الماضي: **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ص17.

[2]- محمد خرماش: **ثقافة التجريب في الرواية الجديدة**، مرجع سابق، ص44.

يبدو أن "الرواية العربية، على امتداد ما يقارب القرن، عودا إلى نشأتها التي يعتقد جل النقاد أنها متصلة بنهايات القرن الماضي وبدايات هذا القرن، تجريبية في مختلف اتجاهاتها ومراحل تطورها، فهي مواصلة للأدب السردي التراثي القديم وهي الانفتاح في الآن ذاته على جنس الرواية الغربية التي أنشأها مجتمع صناعي متقدم وطبقة اجتماعية لها حضورها التاريخي البارز وقيمها الأخلاقية والجمالية ... لذلك مثل مشروع الكتابة الروائية الناشئة طيلة عقود مجال تقاطع بين إحياء أنماط السرد التراثية كالمقامة والحديث والحكاية وبين استيحاء أشكال التعبير السردي عن النصوص الروائية الغربية المقتبسة أو المترجمة إلى العربية، فكان مشروعا تجريبيا منذ البداية يبحث باستمرار عن كتابة روائية عربية متفردة كونيا..."[1]

هذا البحث المستمر عن أساليب جديدة في الكتابة التي ميسمها المغايرة والمغامرة أدى إلى التمرد عن القوالب الجاهزة وتدمير الخطية السردية المألوفة، فقد استطاعت هذه الحساسية الجديدة "أن تسهم في تخليص الرواية العربية من قبضة الأنساق الذهنية والتجريدية التي دأبت على اختزال الواقع والرؤية معا إلى علاقات تبسيطية، وعلى التعلل بالأوهام الإيديولوجية تارة. وبنبل القصد أخرى، لقسر الواقع الإنساني على الوقوع في أحابيل رؤاها وأوهامها عنه"[2].

أما **الجزائري رشيد قريبع** فإنه يجري مقارنة بين الرواية الفرنسة الجديدة والرواية المغاربية بصفة عامة في خضم حديثه عن مواطن الالتقاء والافتراق بين الروايتين حيث يرى أن الهموم الأوروبية الناشئة في ظل سياقات ماضية وحاضرة تختلف عن الهموم العربية، وتبقى المثاقفة التي تمثل استعارة للشكل الفني والقوالب، ويرصد أهم الملاحظات المستخلصة بعد معاينة النصوص الروائية محل دراسته:[3]

✓ إن حركة الرواية الجديدة في فرنسا لها حدود وخصائص فنية معلومة فهي تعود عند كل حديث عن هذه الرواية، كما أن الروائيين الذين ينضمون تحت لوائها معروفون... أما في الأدب المغاربي فإن الباحث يجد نفسه أمام فراغ عليه أن يملأه. وهذا يرجع إلى انعدام الدراسات المتخصصة في هذا المجال، وإذا وجدت فهي تسعى دائما إلى محاصرتها وتتبعها لدى روائيين في المشرق العربي كما يفعل

[1]- مصطفى الكيلاني: **التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي**، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 65/64، 1992، ص66.

[2]- صبري حافظ: **قراءة في رواية حديثة–مالك الحزين– الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية**- فصول، ع4، 1984، ص159.

[3]- رشيد قريبع: **الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي–نظرة مقارنة**-، مرجع سابق، ص ص70-71-72-76-77-78.

محمد الباردي مثلا في دراسته (الرواية العربية والحداثة) حيث عالج الموضوع واستقصى ملامح الجدة ووقف عند بعض الكتاب العرب في مصر،... وفي المغرب العربي يذكر رشيد بوجدرة على أنه من المتمثلين للرواية الجديدة وكذلك واسيني الأعرج، أما في تونس فإن إبراهيم الدرغوثي يعد من الكتاب الذين تبنوا هذه الحركة وطبقوا قوانينها وكذلك الحال بالنسبة للعروي ومحمد شكري في المغرب الأقصى.

ورغم ذلك فإن هؤلاء الكتاب لم يصرحوا بأنهم ينتمون إلى هذه الحركة الأدبية لذلك فإن وضعهم في هذه الخانة يتطلب العثور على الدليل وهي مهمة صعبة وشاقة. على العكس من ذلك فإن الروائيين المشرقيين قد "تجمعوا في البداية حول صيحة قالت "نحن جيل بلا أساتذة" مشيرين بذلك إلى انقطاعهم فكريا وفنيا عن الأجيال الأدبية السابقة، وقد جاء في مقدمة رواية تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم التي تعد رائدة إبداع (المدرسة الجديدة في الرواية) قوله (أنا نتاج هذا الجنس، وهذه البلاد، وهذه الحياة، وسوف أعبر عن نفسي كما أنا) وهذه الجملة مقولة جيمس جويس James Joyce من رواية صورة الفنان في شبابه Portrait of the Artist as young man وهذه العبارة تعبر عن تمرد صاحبها على القيم والتقنيات الفنية للرواية التقليدية، وكان جيمس جويس أحد الروائيين الذين أسهموا في نشأة الرواية الجديدة."[1]

✓ تميل الرواية الجديدة المغاربية إلى الاحتفاء بالماضي فنحن نعثر ضمنها على زخم من التراث والنصوص التاريخية، وإن كان القصد من العودة إلى (ألف ليلة وليلة) و(وحكاية المورسكيين) و(الهلاليين) (وخلفاء المسلمين) و(أبطال الغزوات)، التي يتكرر ذكرها واستحضارها ضمن النصوص، هو تدعيم للنفس وتزويدها بدفقات الهمة والاعتزاز، أو لمساعدتها على تخطي حواجز الزمن الغشيم الذي تعيش ضمنه.

أما الرواية الفرنسية فإنها تحاول الاعتماد على الحاضر واستقراءه بالوسائل الفنية المتاحة، التي يوفرها انتماء الكاتب إلى هذه الحركة.

[1]- شعبان عبد الحكيم محمد: **الرواية العربية الجديدة**، مرجع سابق ص19.

✓ أعدمت الرواية الفرنسية الزمن في الرواية، وحطمت مجراه المتسلسل، وهو الأساس المقدس في كل الحكايات الابتدائية... وهذه الطريقة متوفرة في الرواية المغاربية الجديدة كما هو الحال في رواية (ذاكرة الجسد) "لأحلام مستغانمي" أو "عند الطاهر وطار" في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)...

✓ ظل المكان من أهم الخصائص التي حرص الروائيون في فرنسا على وصفها والإمعان في ذكر تقاطيعها وتفاصيلها، قد يكون ذلك متصلا بالتشيؤ، لكنه أيضا وسيلة استعملوها لتعويض العقدة والتسلسل الزمني، رأينا ذلك عند "آلان روب غرييه" و "ناتالي ساروت" و "كلود سيمون"، وهم بذلك يلتقون مع الروائيين في المغرب العربي...

✓ إن النتيجة التي نتوصل إليها عند قراءة الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي هو غياب ما يسمى بالتوتر الداخلي كما أننا لا نجد ضمنها ما يسمى بالنمو والتسلسل الحدثي...

✓ إن بعض الروايات الفرنسية والمغربية تهمل شخصياتها وتعمد إلى تعويضها بالضمائر والألقاب أو بما يعادلها، وقد رأينا ذلك عند "غرييه" في (الغيرة) حيث أشار إلى شخصياته بـــ A و O،...

✓ لقد ابتعدت الرواية الجديدة الفرنسية وأيضا الرواية الجديدة العربية عن الوصف التقليدي، ولم يعد مدارا مركزيا يعنى به الروائيون ويحسبون له ألف حساب فقد عنوا خاصة بنقل ما يقع عليه البصر، دون العناية بتوشية الكلام وزخرفته، أو وصف العناصر الدقيقة الحساسة... إن الرواية الجديدة في فرنسا والمغرب العربي لم تحاول تجاوز مفهوم الجنس الروائي بل حاولت وضع لمسات جديدة عليه بالتغيير في عناصره وتشبيبه بالطريقة التي تجعل من الرواية مواكبة للحركية الاجتماعية وتصويرها تصويرا ينطلق من المجتمع الفاسد المادي.

وإذا سعينا إلى الوقوف على علامات التشابه بين الرواية الجديدة الفرنسية والرواية الجديدة المغاربية فإننا سنكون بمواجهة حالتين اثنتين:

✓تحاول الروايتان الجديدتان الفرنسية و المغاربية تجاوز القوانين السردية التقليدية باعتماد جملة من الظواهر الفنية الجديدة التي تشترك فيها الروايتان كالتعدي على عنصر الزمن وتهشيم السرد وتجاوز المفهوم التقليدي للزمن بتكسير نسقيته وتهويش سريانه، وإهمال الشخصيات وعدم العناية بها.

✓ولم تنفصل الرواية الجديدة الفرنسية والرواية الجديدة المغاربية عن الواقعين اللذين أنتجهما فعبرتا عنهما ونقلتاهما، وإن لم يكن هذا النقل انعكاسا للواقع كما عهده الدارسون في عصر الواقعية الاشتراكية.

وكنتيجة لما سبق يخلص الباحث **رشيد قريبع** إلى أن الرواية الجديدة في فرنسا وفي المغرب العربي لا يمكن أن تدرس بعيدا عن الظاهرة الروائية بصفة عامة فهي رغم كل شيء نتيجة حتمية للتطور الذي يحدث في المجتمعات التي تنتمي إليها، كما أنها تنضوي ضمن سياق عام يتشكل غالبا إثر تضافر جملة من العوامل والمؤثرات التي تؤدي في النهاية إلى تطور الأدب، وظهور الأشكال الأدبية الجديدة.

ربما الاختلاف الوحيد بينهما هو تعدد روافد الرواية المغربية التي غذتها من نظريات مشرقية إلى أفكار كثيرة مستجلبة من الأدب الفرنسي، مما سمح بغنى النصوص الروائية المغاربية.

يبقى في النهاية اصطلاح الرواية الجديدة مرتبطا بالرواية العربية بصفة عامة وهي تحاول الابتعاد عن ما هو مكرر وراسخ في التقاليد الروائية حيث وقفت ضد الثابت والنمطي، إذ وجدنا هؤلاء الباحثين الذين أطلقوا هذا الاصطلاح على عديد كتبهم مشرقا ومغربا، أو حتى الدراسات التي تمثلت الروايتين العربية والأوروبية الفرنسية على وجه التحديد يجمعون على أنهما يلتقيان في أشياء كثيرة ويفترقان في أمور بسيطة فمهما يكن من أمر "ومهما اختلفت التأويلات، فإن الرواية العربية الجديدة جاءت قريبة في أشكالها ومضامينها من الرواية الأوروبية، لأن الفلسفة الاقتصادية والاجتماعية الموجهة للنهضة العربية تدور في فلك الصورة العامة للمجتمعات الغربية رغم استحالة تحقيق النتائج ذاتها، وقد جاءت معظم الروايات المنشورة بعد 1967 لتحمل معها مؤشرات التجاوز وتعميق الرؤية الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة، تضرب في أعماق الذات الفردية أو الجماعية وتحقيق التعرية اللازمة عبر الفضح والاحتجاج وإبراز إشكالية القوة الشعبية المحتبسة في زنازن الخوف والسلطوية والوصايات الأبوية.. الخ."[1] وذلك راجع أساسا إلى الروافد المتعددة التي غذت الرواية العربية منها عامل المثاقفة وأيضا رغبة الروائيين العرب التجديد الروائي وتحديث تقنيات الكتابة، وعلى هذا الأساس فإن "الحديث عن مجال الرواية العربية الجديدة هو حديث عن مجال التجريب أساسا كما تمارسه التنويعات اللغوية والأسلوبية والموضوعاتية التي فجرت بنية الرواية التقليدية وغيرت منطقها السردي تمشيا مع معطيات التثاقف الفني والحضاري..."[2]

[1]- رشيد قريبع: **الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي**، ص77.

[2]- محمد خرماش: **ثقافة التجريب في الرواية الجديدة**، ص44.

1-2-2-3- الحساسية الجديدة:

شاع هذا الاصطلاح أيضا وجرى على ألسنة النقاد للدلالة على التحول الذي تمر به الرواية العربية، وقد استخدمه **ادوارد الخراط** وأفرد له كتابا أسماه: **الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية**، وهي على حد تحليله مرتبطة بالتطور التاريخي والاجتماعي، وعليه فهي ضرورة ملحة تمس الفن وتعبر عن العصر وتحولاته المتعددة التاريخية لما يحويه من أحداث ولدلالته على الانتقال من النمط البسيط إلى نمط أكثر تعقيدا على جميع المستويات الفكرية والأسرية وفي مجال العمارة وكل نواحي الحياة "فقد تزامن ظهور الرواية العربية مع نشأة <<الأنتلجنسيا>> في ارتباطها بالمدن وبالوقائع المستجدة نتيجة ظهور التجمعات السكنية الكبرى وصعود الأنظمة الاجتماعية الرأسمالية وانتشار التعلم مقارنة مع نسبة الأمية المتفاقمة حد القرنين الخامس والسادس من هذا القرن..."[1]

وقد قابل **الخراط** في كتابه السالف الذكر بين حساسيتين أولاهما أسماها: "**الحساسية القديمة**" أو "**التقليدية**" التي تمثل أعمال الرواد الأوائل الذين سادت أعمالهم حتى الخمسينيات أمثال: ماجدولينيات المنفلوطي وزينب محمد حسنين هيكل، محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، مرورا بجماعة أبولو وتغييرهم نمط القصيدة التقليدي، أحمد سعيد، محمود طاهر لاشين، يحي حقي، جبران خليل جبران، إبراهيم ناجي، محمود تيمور، وطه حسين...فهي: "تقليدية، لأنها –في الحالين– تعتمد قواعد مجربة، وموصوفة ، وسائدة، في الإحالة على الواقع بشقيه، الذاتي والاجتماعي، هي قواعد المحاكاة الأرسطية العريقة..."[2]

في مقابل الحساسية السابقة –التقليدية– يورد الخراط ما يسميه بـ: "الحساسية جديدة" التي مهدت لها الكثير من الأسباب لتصبح ناضجة ومزدهرة نظرا لتأثيرات الواقع الاجتماعي من جهة وانحسار الموجة الواقعية ممثلة في الحساسية القديمة التي استنفدت عطاءها من جهة أخرى[3]، ميزتها أنها "ليست قالبا مصمتا، أحاديا، نمطيا، ولا يمكن –بطبيعتها– أن تكون. وربما كان ما يجمع بين إبداعاتها المختلفة باختلاف كتابها، كل منها على حدة، وباختلاف تياراتها الأساسية، كلا منها على

[1]– مصطفى الكيلاني: **التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي**، ص67.

[2]– ادوارد الخراط: **الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)**، دار الآداب بيروت، ط1، 1993، ص ص8-9.

[3]– نفسه، ص14.

حدة، أنها انقلابية، جميعا، على قواعد الإحالة على الواقع، التقليدية، إن صح هذا التعبير (ومازالت أشك قليلا في صحته، لأن <<الواقع>> مازال عندي يحتمل معاني كثيرة). لكن ذلك لا يدحض استخدام هذا المصطلح."[1]

حملت هذه الحساسية الجديدة في طياتها العديد من السيمات والمبادئ والأسس التي تبناها الخطاب القصصي الروائي الجديد من خلال إرساء تقاليد نقدية وإبداعية مغايرة عما هو مألوف واستشراف عوالم روائية جديدة "مثل تحطيم السياق الزمني التقليدي المسلسل، مثل التنقل بين الاستبطان والنظرة الخارجية، مثل الاستغناء عن التوصيف <<الواقعي>>، مثل الحوار المتقطع، مثل التركيز تارة على الظاهر المحايد البارد (لكي نعيد خلق الداخل الغامض المحتدم)، أو الغوص في الداخل المضطرب الجياش (لكي نعيد خلق الخارج المتسق المحدد) وكسر الترتيب السردي، وفك العقدة التقليدية، وتدمير سياق اللغة، وفتح مغاور ما تحت الوعي، أو التراوح بين كل هذه الطرائق الفنية —وهي قطعا جديدة– إذا رجعنا إلى هذه التقسيمات أمكننا أن نتبين ما أقصده بملامح الحساسية الجديدة."[2]

يعمد **ادوارد الخراط** بعد حديثه هذا عن الحساسية التقليدية والحساسية الجديدة إلى ترسيخ هذه الأخيرة من خلال تقسيمها وتبويبها بتقديم أسماء ممثليها[3]:

- ✓ **تيار التشيئ**: أو التبعيد، أو التحييد، أو التغريب، وفيه يتشيء كل شيء حتى الأشخاص لتصبح اللغة التي تحمل أفكار كتابها جافة، خالية من كل عاطفة، بل قاحلة، لأن الهدف الوحيد هو الانسحاب من هذا الواقع المضطرب، الثقيل، المعقد...كأنها رفض أساسي للحياة، رواد هذا التيار يرفضون هذا العالم المحبط المليء بالانكسارات والهزائم والخيبات، فرواد هذا التيار يحملون رؤية في صميمها إدانة للواقع، بهاء طاهر، إبراهيم أصلان، محمد البساطي، جميل عطية إبراهيم، يوسف أبو رية، محمود الورداني وأحمد زغلول الشطي وعبده جبير من مصر، و إلياس خوري من لبنان، و زكريا تامر من سوريا.

[1]- ادوارد الخراط: **الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)**، ص14.

[2]- نفسه، ص24.

[3]- نفسه، ص ص15-16-17-18-19-20.

- ✓ **التيار الداخلي**: أو العضوي، أو تيار التورط، يتورط فيه الزمن فيصبح له منطقه الخاص فهو ملتبس متشظي، واللغة متفجرة كثيفة ، والمكان يشوبه التعقد والتمزق.. كتابه محمد إبراهيم مبروك، محمد حافظ رجب ومحمد عوض عبد العال من مصر، أحمد المديني من المغرب، وحيدر حيدر من سوريا.
- ✓ **تيار استحياء التراث العربي التقليدي، التاريخي، أو الشعبي**: ويتأتى ذلك من خلال تضمين الكاتب لعناصر فولكلورية، أو يعيد بعث قصص شعبية، معتمدا على غنى المخزون الثقافي الشعبي للجماعة البشرية، وأهم كتابه محسن يونس، يوسف أبو ريه، سحر توفيق، سهام بيومي، جمال الغيطاني، خيري عبد الجواد وإبراهيم فهمي ونبيل نعوم جورجي.
- ✓ **التيار الواقعي السحري، أو تيار الفانتازيا والتهاويل**: حيث تسقط الحدود بين ظاهرية الواقع العيني المرئي المحسوس، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحيانا بنسيج الواقع، من رواده إبراهيم عبد المجيد، سعيد الكفراوي، وفيق الفرماوي، إبراهيم عيسى.
- ✓ **التيار الواقعي الجديد**: في هذا التيار قد يبدو التكنيك التقليدي هو السائد، وقد يكون النأي عن المغامرات الحداثية الشكلية ملموسا، ولكن التأمل اليسير يكشف عن أن هذا غير صحيح، أساسا فالموقف هنا –دائما– هو موقف رفض السلطة التقليدية ، والرؤية هي –أساسا– مساءلة نظام القيم السائد. الشكل، وإن كان مأخوذا من الرصيد التقليدي، إلا أنه يختلف عنه اختلافا جذريا، حتى على المستوى الشكلي، وفي هذا التيار نجد: علاء الديب، خيري شلبي، محمد المنسي قنديل، سلوى بكر، صنع الله إبراهيم، محمد المخزنجي.

أوعز **إدوارد الخراط** هذا التحول إلى نكسة 1967 التي أثرت تأثيرا في بالغا في تغيير نظرة المجتمع للواقع، إذ أدت هذه الكارثة إلى خلخلة كل الثوابت من مسلمات ووضع قائم عن طريق الأدب الذي يسهم فعلا في التغيير المرتقب والمرجو "ولكن تحطيم الواقع القومي والاجتماعي على نحو خشن، بكارثة 1967، أفضى إلى أن الاتجاهات الحداثية حلت الآن محل المنحى الواقعي القديم الذي عفا عليه الزمن تقريبا،..."[1]، فجميع الظروف التي سادت وأدت إلى التحول والمنعطف التجديدي خلال فترة الستينات كان لها تأثيرها المباشر على المبدع والعملية الإبداعية على السواء،

[1]– إدوارد الخراط: **الحساسية الجديدة**، ص11.

فتلك الحقبة "شهدت آمالا عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنية، أمجادا وآلاما وتغيرات عميقة المدى في العلاقات الاجتماعية لعلها غير مسبوقة في التاريخ الحديث للمنطقة العربية"[1].

بعد هذا التقديم حول تعدد الاصطلاحات المرتبطة بظاهرة الرواية الجديدة التي سعى النقد ومن خلفه النقاد إلى محاولة تفسير اختلافها، أو محاولة الإمساك والتعامل مع هذه الإبداعات الروائية، حيث بدا هذا القصور في صياغة مصطلح موحد ملم بهذا المنعطف الإبداعي يمكن القول إن "ما تعدد المصطلحات المعبرة عن هذا الأدب إلا محاولة من النقد للسيطرة على هذا الأدب الجديد الغريب الصادم، وسعي لإرجاعه إلى دائرة المتعارف عليه والمقبول. ذلك أن تسمية الأشياء وإدراجها ضمن عالم اللغة وأنساقها، هي الخطوة الأولى والأساسية من أجل السيطرة عليها وامتلاكها."[2]

1-3-التجريب الروائي والحداثة:

يورد معجم لسان العرب أن مصطلح الحداثة يتأسس لغويا على قولهم:"حدث: الحديث: نقيض القديم. والحدوث نقيض القدمة. حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو، فهو محدث وحديث، وكذلك استحدثه... والحدوث: كون شيء لم يكن. وأحدثه الله فحدث. وحدث أمر أي وقع... واستحدثت خبرا أي وجدت خبرا جديدا... وأخذ الأمر بحدثانه وحداثته أي بأوله وابتدائه..."[3]، وجاء في معجم العين للخليل ابن أحمد الفراهيدي ما يلي:"<<حدث>> يقال: صار فلان أحدوثة أي كثروا فيه الأحاديث. وشاب حدث، وشابة حدثة: (فتية) في السن. والحدث من أحداث الدهر شبه النازلة، والأحدوثة: الحديث نفسه. والحديث: الجديد من الأشياء. ورجل حدث: كثير الحديث. والحدث: الإبداء"[4]. وورد في المعجم الوسيط ما مغزاه: "حدث الشيء – حدوثا، وحداثة: نقيض قدم... وأحدث: الشيء ابتدعه، و- أوجده..."[5]

يرى جابر عصفور أن هناك دلالة مركزية "تصل بين الصيغ الاشتقاقية المتغايرة – محدث، محدثون، حديث، حداثة – وتنتظم المستويات المتباينة للاستخدام. هذه الدلالة تشير إلى الابتداء،

[1]- ادوارد الخراط: **الحساسية الجديدة**، ص10.

[2]- خليفة غيلوفي: **التجريب في الرواية العربية**، مرجع سابق، ص171.

[3]- ابن منظور: **لسان العرب**، مج2، ص131.

[4]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: **معجم العين**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، مج1، ط1، 2003، ص ص292-293.

[5]- مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص159.

والخرق، والانتهاك، وعنف الخروج عن ما هو متعارف عليه، وبقدر ما يتعارض <<الحديث>> <<ابتداعا>> ينطوي على <<بدعة>>، تنطوي-بدورها- على انتهاك الأعراف الأدبية للماضي."[1]

جاء تعريف الحداثة في المعجم الأدبي وفقا لهذا الطرح: "جدة، إتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل، ويتحرر من إسار المحاكاة، والنقل، والاقتباس، واجترار القديم. وقد تتمثل الحداثة في الأسلوب، أو في المضمون، أو في الاثنين معا، فيكون صاحبها مبدعا، وخالق مذهب جديد مطبوع بسمته المميزة. من المحقق أن الحداثة التي تميزت بها فترة الستينات قد أسهمت إسهاما فاعلا في تمهيد الطريق نحو تبلور تقنيات وأشكال جديدة."[2]

انطلاقا من هذا المفهوم فإن الحداثة لا تخرج عن مداراتها المرتبطة أساسا بالمفاهيم المتعلقة بالتجديد والتغيير، وقد تكرست على جملة من المفاهيم اللصيقة بمقولات العلم، والعقل، والحرية، وسيطرة الأفكار التنويرية التي أعلت من شأن الإنسان، حيث شملت –أي الحداثة-العديد من المجالات، لتعبر عن منهج وطريقة في الحياة، فنجدها في النقد والأدب، ومرتحلة بين الفلسفة والسياسة والتاريخ والثقافة والاقتصاد والتاريخ وعلم الاجتماع...الخ، فـ "مفهوم الحداثة مفهوم عائم، لا يقبل التحديد ولا ينصاع للاختزال، لأنه يشير إلى صيرورة، ويدل على تحول دائب ودائم. كما أن مفهوم الحداثة ليس مقترنا بحقل معرفي بعينه"[3]. وعليه فهي مصطلح يلفه الغموض والالتباس والتعقيد نظرا لشموليته مما يعسر الإمساك به أو إعطائه تعريفا جامعا مانعا.

وقبل الخوض في مسألة العلاقة الوطيدة والمتداخلة أحيانا كثيرة بين مصطلحين –التجريب والحداثة- مهمين سادا الثقافة العربية وأثارا جدلا واسعا بين النقاد، وجب التنويه إلى أن مصطلح "الحداثة نتاج غربي محض ومحصلة لسياق التطور التاريخي الغربي"[4] وهو دخيل انتقل إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة والمثاقفة حيث ارتبط بمناخ ثقافي وسياقات تاريخية في الفكر الغربي مختلفة عن الجو العام للثقافة العربية التي تمثلت هذا المصطلح حتى شاع وذاع في عديد المؤلفات النقدية. لذلك

[1]- جابر عصفور: **معنى الحداثة في الشعر لمعاصر**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج4، ع4، ج2، يوليو-أغسطس سبتمبر، 1984م، ص36.

[2]- جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**، ص92.

[3]- محمد الشيكر: **هايدغر وسؤال الحداثة**، إفريقيا شرق، الدار البيضاء –المغرب-، دط، 2006، ص11.

[4]- رضوان جودت زيادة: **صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم**، ص، 32.

ستكون لنا وقفة موجزة أو إطلالة على مسوغات ظهور هذا المصطلح ومن ثم انتقاله لدى العرب لنقف عن علاقته بمصطلح التجريب موضوع هذا المبحث.

بعد جمود فكري ساد القارة الأوروبية لقرون عديدة عرفت بالحقبة المظلمة في التاريخ الأوروبي نظرا لسيادة الفوضى والتخلف، تأتي مرحلة أخرى ميزتها "الحروب الصليبية الاستعمارية التي شنتها أوروبا الغربية بزعامة البابوية على المشرق العربي الإسلامي. كذلك نما فيها ورسخ النظام الإقطاعي ونظام الفروسية. وفي القرن الحادي عشر بدأ الفكر الأوروبي ينطلق من عقاله، محاولا الخروج من دائرة الجمود الفكري المغلقة التي عاش أسيرا فيها قرونا عديدة."[1]، أما المرحلة الموالية والسابقة لعصر النهضة فقد عرفت تطورا ملحوظا في عديد المستويات فبدأ يزول النظام الإقطاعي الذي كان متفشيا في ذلك الوقت، كما عرفت انتعاش الاقتصاد جراء الاكتشافات الجغرافية الكثيرة كاكتشاف أمريكا والهند والصين، وبدأت نظرة الإنسان السياسية تختلف لانتشار الفكر الديمقراطي، أما من الناحية الدينية فقد احتدم الصراع بين السلطة الدينية والمفكرين الذين تصدوا لفكرها المتعصب من خلال ترسيخ المفاهيم العلمية الجديدة. وقد ساعد في هذا التطور الشامل عديد الحركات التنويرية كحركة الإصلاح الديني بزعامة مارتن لوثر Martin Luther[2] "وهي الحركة التي بدأت في ألمانيا ثم شملت عددا من البلدان الأوروبية"[3] هذه الشخصية الفذة التي وقفت أمام السلطة الدينية، فكان من نتاج هذه الحركة ظهور المذهب البروتستانتي الذي نادى بإلغاء واحدية التفسير للكتاب المقدس من طرف الكنيسة، فكان من ثمارها بروز حرية فكرية وعدم الالتزام بأية قيود دينية، أما الحركة الثانية فتمثلت في النزعة الإنسانوية Humanisme حيث: "يعود جذر هذه المفردة إلى <<الإنسان>>، ولهذا فالإنسانوية كمفهوم وكمذهب فلسفي تركز على الإنسان كمحور لتفسير الكون بأسره."[4] ويعتبر هذا المصطلح مصطلحا شاملا على اعتبار تعدد دلالاته و ارتحالاته حيث يضرب بأطنابه في العصر الكلاسيكي الإغريقي والروماني، ولعل أول من استعمله هو الشاعر والمفكر الرومانطيقي كوليردج عام 1812، ومن دلالته أنه ارتبط بإحياء الآداب الكلاسيكية، وقد عنى أيضا تطوير المرء لذلته بالتعليم والتربية،

[1]- نعيم فرح: **الحضارة الأوروبية في العصور الوسطى**، منشورات جامعة دمشق – سوريا، ط2، 1999-2000، ص ص12-13.

[2]- مارتن لوثر: مصلح ديني ألماني (1546/1432م) مؤسس المذهب البروتستانتي، ينظر، جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان،ط1، 1987، ص542.

[3]- فارح مسرحي: **الحداثة في فكر محمد أركون**، ص29.

[4]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط4، 2005، ص46.

أما في عصر التنوير والقرن التاسع عشر فقد عبر عن حرية الانتقاد للسلطة الدينية انطلاقا من معطيات التجربة والعلم، فكانت للمصطلح تمظهرات اجتماعية وسياسية وفلسفية تنم عن حرية العقل والفرد.[1]

أما الحركة الموالية فتتمثل في النزعة العقلانية حيث أسهمت إسهاما بالغ النظير في دفع العقل الغربي تجاه التطور العلمي والعقلانية تعني: "مجموعة من الأفكار تفضي إلى الاعتقاد بأن الكون يعمل على نحو ما يعمل العقل حين يفكر بصورة منطقية وموضوعية، ولهذا فإن الإنسان يمكنه في نهاية الأمر أن يفهم كل ما يدخل خبرته مثلما يفهم على سبيل المثال مشكلة رياضية أو ميكانيكية بسيطة، إن ذات القدرات العقلية التي كشفت للإنسان سبيل صنع واستخدام وتشغيل وإصلاح أية آلة منزلية سوف تكشف للإنسان في نهاية المطاف، كما يأمل المفكر العقلاني، السبيل لفهم كل شيء عن الموجودات الأخرى"[2]

هذا يعني أن الإنسان الغربي قد اكتشف إنسانيته وتحرره وعقله الذي صادرته السلطة الدينية ممثلة في المسيحية الكاثوليكية التقليدية، حيث أطيح بكل المعتقدات الراسخة، ليحل محلها التطور المعرفي والعلمي نتيجة لتبدل نظرة الإنسان الأوروبي للكون المحيط به، فشكلت هذه الحركات مجتمعة خروجا صارخا أو انسلاخا تاما من عصور كانت توسم بالظلامية نحو عصور ميزتها التطورات والإنجازات العلمية الباهرة في شتى المجالات.

هذه التحولات الإيجابية المفيدة غيرت البنية الفكرية للمجتمع الأوروبي ومهدت لعهد جديد ميزته الانفكاك من إسار الماضي المظلم وإيذانا لنهضة على جميع الأصعدة ستبعث بالغرب صوب الريادة في كل مجالات الحياة، فسادت روح جديدة قوامها البحث، والبعث، والإحياء وكشف الحقائق، لتكون هذه الروح هي المسوغ الأساسي لعصر الأنوار الأوروبي الذي أعلى شأن العقل والإنسان وجعله مركزا للكون دون منازع، ليكون انطلاق الفكر الحداثي من هذه التحولات الفكرية الجذرية، إنه عصر التطور والعلم وظهور عديد التيارات الفكرية والاختراعات والمذاهب الأدبية... الخ إنه عصر الثورة الصناعية في انجلترا والثورة في فرنسا فـــ"مجموع هذه التحولات، في تعالقها وتفاعلها،

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي**، ص47.

[2]- كرين برينتون: **تشكيل العقل الحديث**، تر: شوقي جلال، دار العين للنشر، دط، 2004، ص109.

هو الذي شرع بالتدريج أفق الحداثة"[1]، هذه التغيرات التي فرضتها جملة من المسببات أدت بالفعل إلى تحطيم وتفجير وخلخلة كل البنى المكونة للمجتمع الأوروبي "معلوم أن أوربا شهدت بين القرنين 17-18 جملة من التحولات الجذرية في ميدان الثقافة ومجال العمران البشري والاقتصاد والسياسة، ومعلوم أيضا أن هذه التحولات الشاملة بلغت ذروتها مع الثورة الصناعية في انجلترا والثورة الفرنسية سنة 1848."[2]

إذن هذا المناخ العام الذي ظهرت وفقا له الحداثة الغربية، فتعددت تعريفاتها وتنوعت الرؤى التي تتناولها إذ "توجد تعريفات كثيرة لمفهوم الحداثة، لكن ثمة ما يشبه الإجماع على أن الحداثة مرتبطة تماما بفكر حركة الاستنارة الذي ينطلق من فكرة أن الإنسان هو مركز الكون وسيده، وأنه لا يحتاج إلا عقله سواء في دراسة الواقع أو إدارة المجتمع أو للتمييز بين الصالح والطالح، وفي هذا الإطار يصبح العلم أساس الفكر، مصدر المعنى والقيمة، والتكنولوجيا هي الآلية الأساسية في محاولة تسيير الطبيعة وإعادة صياغتها ليحقق الإنسان سعادته ومنفعته، والعقل هو الآلية الوحيدة للوصول إلى المعرفة."[3]

بناء على هذا الطرح فإن الحداثة مثلت فترة تاريخية بعدية ولاحقة لفترة سابقة مظلمة سادتها معرفة محنطة كرستها الكنيسة فتحكمت في عقول العلماء وقيدت حرية الأفراد، فالحداثة الغربية أعادت للإنسان اعتباره وأكرمته وأعلت من شأنه لما أعادت له الثقة بالنفس عندما استثمر عقله ليفسر ما حوله.

أما عن ورود هذا المصطلح في الكتابات الغربية فهناك اختلاف حول ذلك فمثلا نجد من يذهب إلى القول أن الروائي الفرنسي بلزاك هو أول من استعمل لفظ Modernité وذلك سنة 1823[4] وربما الكاتب الفرنسي فرانسوا شاتوبريان عام 1849[5]، وفي اعتقاد الكثيرين أن شارل بودلير هو أول من أعطى مفهوما نظريا للحداثة "ولعل بودلير- حسب ما تناقلته جل الدراسات- كان سباقا في بلورة مفهوم نظري لمصطلح الحداثة"[6]

---

[1]- محمد الشيكر: **هيدغر وسؤال الحداثة**، ص38.

[2]- نفسه، ص37.

[3]- عبد الوهاب المسيري: **دراسات معرفية في الحداثة الغربية**، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، -مصر، ط1، 2006، ص34.

[4]- ينظر le robert quotidien، مادة: modernité

[5]- عبد الرحمان عبد الحميد علي: **النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد**، دار الكتاب الحديث، القاهرة- مصر، دط، 2005، ص95.

[6]- خيرة حمر العين: **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، - سوريا، دط، 1996، ص31.

وقد رأى في الحداثة كل ما هو عابر وعرضي بل هارب أيضا لينتصر بناء على ذلك للفن المحض الذي قوامه الخلق فالحداثة عنده "تمثل، أساسا، عملية تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات.. الخ."[1]، وقد عبر عنها مالارميه Mallarmé بقوله: "إذا كانت الحداثة تفكيرا في اللامفكر فيه، فإنها شعريا بحث عما لم يحدث."[2]وتظهر الحداثة في كتابات رائدها الشاعر البريطاني ذائع الصيت إليوت T. S. Eliot حيث انعكست ملامحها في شعره وفي كتاباته النقدية أيضا فـــ"تبدو ملامح الحداثة واضحة في الكتابات النظرية والإبداعية لإليوت وذلك من خلال تمرده على العالم الحديث، وكذا التوفيق بين الشعر والأسطورة، فهي الوحيدة القادرة على حمل تناقضات هذا العالم."[3]

وفي المجال النقدي يعرفها رولان بارت بقوله: "إنها انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان إلى السيطرة عليه"[4]. كما جال هذا المصطلح في عديد المجالات كالفلسفة مثلا، وقد أشرنا سابقا إلى تعدد هذه المجالات حيث يتبدى جليا أنه مصطلح زئبقي وشامل، موضوعه الحياة برمتها.

أما في الثقافة العربية فإن استعمال مصطلح الحداثة قد شاع وذاع وانتشر انتشارا منقطع النظير منذ ستينات القرن العشرين، فعدت ظاهرة لما أحدثته من خلخلة في كل القيم الراسخة والثابتة أدبيا، وقد تأثر الشعراء العرب بشعراء الغرب فانعكست تلك الملامح على شعرهم "وقد نقول –بالمثل– إن الإلحاح على صيغة –الحداثة– قرين استخدام معاصر، لا يتجاوز ربع قرن تقريبا، فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة في خروجها على التقاليد، ويرتبط باجتهاد معاصر في تأسيس مصطلح جديد، يقابل مصطلحا أجنبيا هو Modernity أو Modernism، يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية، لعلها أعنف الثورات الإبداعية في التاريخ الثقافي لأوروبا الحديثة. ولذلك يزدوج مصطلح الحداثة على نحو لافت في استخدامه، فيشير –من ناحية– إلى التغير الجذري الذي

[1]– محمد نور الدين أفاية: **الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هبرماس**، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998،ص110.

[2]– المرجع السابق، ص35.

[3]– بشير تاوريريت: **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ط1، 2008، ص72.

[4]– عدنان علي رضا النحوي: **تقويم نظرية الحداثة**، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض– السعودية، ط1، 1992، ص35.

ينطوي عليه –الشعر الحر– أو –الشعر العربي المعاصر– ويشير –من ناحية ثانية– إلى –المودرنيزم– الأوروبية التي كانت مثالا يحتذى، في غير حالة."[1]

ولعل الرأي السائد بخصوص الحداثة الشعرية العربية – وقد أشار كمال أبو ديب إلى أن ظهور هذه الحركة –أي الحداثة – قد اختلف النقاد في تحديد تاريخها "أعني بذلك الحركة التي حدد تاريخها، باختلاف بين النقاد، بالفترة الزمنية الممتدة من 1890-1930 في الغرب، وأطلق عليها في مرحلة متأخرة من تبلورها مصطلح الـ <<modernisme>>"[2] أنها بدأت في العراق حيث تعرضت القصيدة العربية إلى موجة تجديدية من النظام السيمترى للأبيات إلى نظام جديد تقوم فيه القصيدة على حرية الوزن والقافية، فربما يكون التأريخ "للحداثة بسنة معينة هي السنة التي قام فيها الشاعران العراقيان نازك الملائكة وبدر شاكر السياب بتطوير العروض من نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة الحرة"[3]، وربما كانت مجلة شعر 1956 هي صاحبة الريادة في الحداثة الشعرية العربية التي أخرجت الشعر من عقاله التقليدي وفسحت المجال واسعا أمام التجارب الشعرية كي تنفلت من أحادية الرؤيا إلى تعددها، ومن اللغة المسطحة وتقريريتها إلى اللغة المتفجرة البعيدة عن لغة القواميس ولغة التراث ورفض الشكل والتشكل وخلخلة ما هو متكدس ومتجذر، في دعوتها نحو رؤية يتكامل فيها العالم والإنسان والأشياء "وهذا الانسلاخ قد تجسد في حركة <<مجلة شعر>> التي أرست مشروعا حداثيا جعلها تؤسس لحالة من المغايرة على مستوى القصيدة العربية"[4]. ويذهب ادوارد الخراط مذهبا مختلفا في أولية الاستعمال والانتشار لمصطلح الحداثة وذلك في معرض حديثه عن الحساسية الجديدة التي تبدت في الستينات ودلت على مخالفة السائد روائيا "فإن الحداثة في الشعر، عندنا، تأخرت حتى السبعينات."[5]، حيث أصبح مصطلح الحداثة كثير الطرق والتداول في الوسط الشعري أولا "وساد استعمال مفهوم الحداثة منذ أواخر السبعينات في مقاربة العملية الشعرية في معظم الأحيان، وأخذ في أحيان كثيرة بوصفه مفهوما يقعد بعض التجارب الداعية إلى أشكال من الكتابة الحرة التي لا تتقيد

[1]– جابر عصفور: **معنى الحداثة في الشعر المعاصر**، ص35.

[2]– كمال أبو ديب: **الحداثة، السلطة، النص**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج4، ع3، ج1، إبريل– مايو– يونيه، 1984م، ص36.

[3]– خالدة سعيد: **الملامح الفكرية للحداثة**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع3، إبريل/ مايو /يونيو، 1984، ص25.

[4]– عبد الواحد رحال: **التجريب في النص الروائي الجزائري**، ص87.

[5]– إدوار الخراط: **الحساسية الجديدة**، ص30.

إلا برؤية المبدع/الشاعر لعالم إبداعه."[1]، وربما تكون بداية الحداثة العربية مسكونة لدى شعراء المهجر خاصة ما قام به جبران خليل جبران في إبداعاته المتعددة التي بلور فيها رؤية مخالفة ومختلفة، حيث استطاع أن يتجاوز اللغة الشعرية التقليدية وأن يتبنى رؤيا غير مكررة ولا نمطية للكون بأسره، فتأسست وفقا لذلك أفق الحداثة الشعرية العربية على يديه[2] "بالهجرة، أصبح الغرب (الأمريكي هذه المرة)، بالنسبة إلى الشاعر العربي، مكان إقامة ومناخ إلهام في آن. وهذا ما تفصح عنه حركة الشعر المهجري، التي نشأت في بؤرة الحداثة الغربية – الأميركية: نيويورك."[3]

رغم هذا التعدد في الآراء الذي يحيل طيا إلى انتقال معوق أيضا للحداثة الغربية كما هي الحال بالنسبة للرواية العربية التي ظلت دائما تحوم حول السؤال الجينيالوجي أو الأركيولوجي في نشأتها، بقولهم: متى بدأت الرواية العربية؟ هل فعلا للرواية بداية؟ هل هي أصيلة أم دخيلة؟ والسؤال الذي ظل دائما يطرح هل رواية زينب هي فاتحة السرد العربي الحديث أم أن هناك روايات أخرى تنازعها الريادة؟

الظاهر جزما أن مفهوم الحداثة أخذ سجالا بعيد المدى أيضا بين النقاد والمنظرين والمبدعين العرب، حيث تعددت حوله الآراء بتعدد مفاهيمه لغموض المفهوم من ناحية ولعدم "الاتفاق حوله من ناحية أخرى "ذلك أن مفهوم الحداثة ظل مفهوما ملتبسا سواء في تعريفه النظري أم في تحديد تجلياته في الأدب والثقافة."[4]، فهذا المصطلح يعود إلى حضارة الغرب أين لامست هذه الحداثة كل مناحي الحياة الأدبية والفنية والاجتماعية والسياسية، لكن عند العرب فقد ارتبطت بمجالات محددة وضيقة ساهمت في ضبابيته وصعوبة الإمساك به.

والأهم في الأمر أننا إزاء تحول جذري لامس بناء القصيدة العربية وتلاعب بمقوماتها الراسخة التي ظلت لأمد بعيد توسم بالقداسة حيث تم زعزعة تلك المقومات كي تنسحب وآفاق الكتابة الراهنة التي لا ترتكن للثابت والجامد، بل تسعى نحو تحقيق التفرد والانبعاث وتخليق مساحة أدبية مغايرة يكون نبذ المكرر فيها هو ديدنها، إذ تبنى على الابتداع والمكاشفة بابتكار طرائق في التعبير

[1]- حسن الصميلي وآخرون: **الرواية المغربية –أسئلة الحداثة–**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 175.

[2]- أدونيس: **الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب**، ج4، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعبي، دار الساقي، دط، دت، ص142.

[3]- نفسه، ص143.

[4]- خليفة غيلوني: **التجريب في الرواية العربية**، ص ص186-187.

مستجدة تروم معاودة التفكير في جل المعايير الفنية المستعملة، وهذا ما ينم عن وعي حداثي سببه ذلك التحول الفكري في الثقافة العربية، فكان من تجلياته أن وجه الإبداع صوب اختراق المواثيق في علاقة المبدع بالعالم والأشياء.

أحدث هذا العدول نقلة نوعية في شعرنا العربي الذي وضعت له قواعد مضبوطة وصارمة ينسحب على الرواية أيضا، وتشير نبيلة إبراهيم إلى هذا العدول حيث ترى أن هناك ملامحا في القص تبدلت وترسخت في السنين الأخيرة، وقد حدث هذا بداية مع الرواية الغربية "شيء ما طرأ على القص الروائي لدى كتابنا المحدثين. وربما بدأت ملامح هذا التغيير تظهر مع بداية الستينات"[1] التي اتخذت من التجريب نسغها وميسمها تبعا للتحولات الكثيرة التي شهدتها المجتمعات العربية في بنيتها السوسيوثقافية من ناحية، وقد أشرنا آنفا إلى التحول الذي ارتبط أساسا بالرواية الفرنسية الجديدة وما أحدثته لهذا الفن النثري من هدم وبناء طال جل مكوناته فـ "بعد الحملة التي شنها رواد الرواية الجديدة، إنتاجا وتنظيرا، لدك معاقل الرواية التقليدية، وضعت الرواية موضع الشك والبحث والتجديد والخرق والتجاوز."[2]

بهذا المعنى فإن الحديث عن التجاوز والخرق ورفض النمذجة والنسج على المنوال السابق والتخطي من صميم التجريب الذي رافق الرواية العربية وهي تتهيأ لقطع تذكرة لعالميتها وتوقا لحداثتها التي ارتبطت بأسئلة مستمرة تفتز فعل الإبداع لدى المبدعين حيث تجلى ذلك في تجريبيتها وخروجها عن السائد والمألوف بخوض تجربة الكتابة في أفق رحبة وبكر ميزتها التحرر من كل الضوابط لأن الرواية "فن تجريبي في المقام الأول فقد ارتبطت ولادتها بالدخول في عالم الحداثة والمدنيات والتجريبيات العلمية الباهرة بالعلم المعاصر من العصر الصناعي، فالعصر التكنولوجي فالعصر المعلوماتي الرقمي، ولقد كانت الرواية محايثة دوما لطفرات الوعي المدني حيثما حلت وارتحلت، ولقد عاشت الرواية في كل عصر من هذه العصور مجدها التجريبي بامتياز"[3].

[1]- نبيلة إبراهيم: **قص الحداثة**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج6، ع4، ج2، يوليه/أغسطس، سبتمبر، 1986م، ص93.

[2]- سليمة لوكام: **متون وهوامش–قراءات في روايات**–، دار سحر للنشر، دط، 2012، ص108.

[3]- أيمن تعيلب: **منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص7.

على هذا الأساس يرتبط التجريب بالحداثة ارتباطا وثيقا وعضويا نظرا لدلالتهما على الفعل التجاوزي المبني على التأمل والاستبصار برفض المنجز والمكتمل والتام "ذلك أن الرواية (من منظورها الكرونولوجي) هي تحولات معرفية وانتقال مستمر قصد التخلص من السكونية والتكرار وخلق تغيير عميق في أساليب كتابة الرواية وآليات التلقي، ومن ثمة يتجلى التجريب كأبرز وسيلة للانتقال من سلطة النموذج إلى فاعلية التجاوز"[1]، حيث يصبح التجريب أفقا من آفاق الحداثة وواحدا من بشائرها على اعتبار أن الحداثة مدارها التدمير والهدم والنقض بإعادة بناء منطلقات ثقافية وفكرية جديدة لا تتغيأ الركون والثبات بل أساسها الاستمرار في التجاوز دونما وصول فـــ "من جميل التجريب، ومن آثار الحداثة، أن لا غاية ينتهي إليها ولا محطة يرجى النزول فيها"[2].

إن هذه السيرورة اللامتناهية من التحولات التي تلامس الرواية تحديدا في نزوعها صوب مفارقة السائد تجعل التعالق يتوطد ويكتمل باعتبار التجريب والحداثة مشروعان يرومان التخلص من السكونية والتكرار ويدفعان نحو الخلق والابتكار فـــ "الحداثة تتداخل مع أي مشروع يعد بالتقدم ويبشر بأحلام الحرية والعدل، ويؤمن بإنسانية جديدة، وكانت الحداثة أيضا مشروعا يرفض ما عليه الواقع العربي من إتباع، وبذلك تلتقي مع أية آفاق جديدة تغتني بالسؤال والبحث والمغامرة والتجريب."[3]، ويتعمق هذا الطرح بصفة أكيدة لما يحيل هذا الخلق إلى تبدل أساليب الكتابة في تعميق الذات المبدعة في رؤيتها وانفتاحها على اختراق الميراث السردي بالثورة على المركز وإسقاط سلطة الإجماع أو المتعارف عليه بفضل إعادة النظر والبحث الدؤوب وتأسيس العمل الروائي على الانتهاك والانبجاس واللاشرعية ليتضح التجريب في كونه "اختبار مستمر للكتابة، وبحث دائم عن صياغة متجددة للإبداع"[4]، ومنه يتأكد تلازم الحداثة بالتجريب من حيث وصولهما حد التماهي القائم على التداخل والاشتراك في كثير من الخصائص، إذ كلاهما تجاوز لكل ما هو تقليدي بنبذه وتركه والبحث المستمر عن آفاق بكر لنحت طرائق مستجدة في التعبير فـــ "التجريب ومغامرة

[1]- حسن الصميلي وآخرون: **الرواية المغربية وأسئلة الحداثة**، ص ص12-13.

[2]- نفسه، ص14.

[3]- رزان محمود إبراهيم: **خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص260.

[4]- خالد الغريبي: **الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل**، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، دط، 2005، ص12.

البحث وحرية الفكر والإبداع ووضع كل شيء موضع السؤال الوجه الآخر من الحداثة"[1]، ليصبح هذا التشابك متوطنا جراء الرغبة في هدم القاعدة والشذوذ عنها حيث "يستعمل مفهوم الحداثة الذائع الآن بين المثقفين والكتاب والمبدعين للدلالة على توجه يرمي إلى قيام تصور مغاير كما هو (سائد). ويتعادل هذا المفهوم في معظم الأحيان مع التجريب وما يتصل بالخروج عن القواعد الناظمة للأبنية والهياكل."[2]

وقد أشار المعجم المسرحي إلى أن نشأة التجريب في المسرح وثيقة الصلة بتجليات الحداثة حيث أعتبر أنه "مفهوم تكون في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وارتبط بمفهوم الحداثة."[3]

ولعل عديد التعاريف التي تناولت مصطلح التجريب باعتباره فعلا إبداعيا لا يقبل الانقطاع تشي بالترابط العميق بينه وبين الحداثة، كقولهم إنه يعد "نمطا من الفهم والممارسة (...) يتسم برفض التقليد، أو الركون إلى ما هو منجز، في أي حقل من الحقول المعرفية الإبداعية، كما يتسم بالمساءلة الدائمة للماضي والحاضر معا (...) استهدافا للأفضل والأقدر على الاتساق مع العصر والاستجابة لحاجاته وضروراته"[4] حيث يكون الأمر مرتبطا بعدم الثبات وإنكار الجمود والدعوة إلى واقع جديد يستطيع أن يتحمل دينامية الرواية في علاقتها بحاجات الواقع الجمالي المتغير لأن التجريب "يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته، عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[5] ، فكل شيء في تحول مستمر، خاصة وأن الرواية تمتلك أدوات هذا التجاوز التي تؤهلها إلى اعتناق عديد العناصر وقابليتها على أن تصهرها وتدمجها في بنيتها لتساير أفق المساءلة وفي هذا دلالة على "أن التجريب شرط من شروط حياة الثقافة والأدب والفن وأمارة من أمارات الوعي عند المبدع وعلامة من العلامات التي تصنع الفروق بين المجتمعات وحتى

[1]- جابر عصفور: **افتتاحية مجلة فصول، التجريب والمسرح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر، ج1، مج13، ع4، شتاء، 1995، ص5.

[2]- حسن الصميلي وآخرون: **الرواية المغربية وأسئلة الحداثة**، ص175.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: **المعجم المسرحي** مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت، لبنان، ط1، 1998 ص118.

[4]- جهاد عطا نعيسة: في **مشكلات السرد الروائي**، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص78.

[5]- صلاح فضل: **لذة التجريب الروائي**، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة- مصر، ط1، 2005، ص 3.

الأفراد فالذي يمارس التجريب إنما يمارس ثنائية الهدم/البناء ويشارك في ارتياد آفاق لم تكتشف بعد..."[1]، وعلى هذا الأساس يكون العالم الإبداعي القائم على وعي روائي أساسه التجريب بعنف الخروج عن ما هو متعارف عليه، بثورة الروائي على الطريقة الأقدم برفض السلطة واختراق الحدود القائمة وانتهاك المعايير بتناسل الأشكال وتعدد المضامين، لأن الروائي التجريبي "لا يكتب رواية واحدة أو روايتين، وهو فيما يكتبه من كم روائي يسعى دوما إلى توسيع عوالمه الروائية، من خلال التنويع وتجديد الأشكال وتجديد العوالم، ومغامرة الكتابة عوالم مفترضة تقع بين الواقع والتخييل."[2]، بهذا المعنى تتضح قصدية الروائي في دلوفه عوالم التجريب التي تقوده نحو التفرد وعدم استنساخ نفسه أو إعادة اجترار ذاته فتكون الحداثة "رحلة اختراق وانتهاك لاتني، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ. الحداثة هي جوهريا، روح البحث والاكتناه في عالم بدأ جديدا بكل ما فيه، وهو بحاجة أبدية إلى الاكتناه والكشف. والحداثة ضمنيا هي رفض للإنجاز أو للقرار، أو الوصول."[3]

وفي هذا السياق المبني على الهدم/البناء، والإضافة النوعية الخلاقة يورد مدحت الجيار مميزات عديدة للحداثة[4]:

✓أولاها التجريب، حيث تتيح الممارسة الحداثية إمكانية تجريب في الشكل والموضوع على السواء، تمكن المبدع من الخلق الجديد، والتشكيل الجديد للواقع والذات.

✓ثانيتها: التجاوز، لأن التغيير، و تثوير الواقع الأدبي، أو النوع الأدبي، هو أساسها، إنها تريد التغيير، بأن تتجاوز المطروح.

✓ثالثتها: بعث الوعي الجديد، أو الإسهام في خلقه.

✓رابعتها: الإرهاص بمستقبل النوع الأدبي، أو بمعضل إنساني أو اجتماعي في طريقه إلى الحدوث.

وبناء على السابق فإن معنى الحداثة يتأسس إجمالا على الخلق والتغير والخروج عن القواعد الناظمة، مما زاد في عمق الصلة الرابطة بينها وبين التجريب الذي يعني في الغالب الأعم البحث والتساؤل

[1]- عمر حفيظ: **التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية**، ص10.

[2]- محمد عز الدين التازي: **التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد**، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية إلى أين؟، ديسمبر 2010، ص6.

[3]-كمال أبو ديب: **الحداثة، السلطة، النص**، ص37.

[4]- مدحت الجيار: **مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ج2، مج4، ع4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984، ص181.

المستمر لأشكال الكتابة الراهنة بتمردها على المألوف والنهوض على رؤية مغايرة، إذ يتكرس التجريب على[1]:

✓تكسير المحكي عن طريق هدم جزئي أو كلي لبنيته السردية، وخلخلة توازنها (فك الحبكة، تشظي الزمن...) وخلق توازن آخر تعدل فيه فوضى الكتابة فوضى الأشياء (الذات، الواقع..)

✓إلغاء افتراض وجود ماهية مسبقة وثابتة لجنس الرواية، ودلالة ذلك الابتعاد عن المعيارية والنموذج العالي.

✓إسقاط الحدود الفاصلة بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى، وحتى اللاأدبية (كالشعر والصحافة والتراث والبيوغرافيا، والتاريخ، والأسطورة، والسينما والتوثيق...) حتى تفيد من إمكاناتها التعبيرية، وتوسع فضاءات التخييل التي تغدو من المرجعيات الفاعلة في الرواية.

✓إحلال لغة أخرى غير السائدة، أو نسف بنيتها، ومن ثم الاشتغال بها وعليها، توظيفا وتيمة وبناء (الاشتغال بالعامية، الأجنبية، اللهجات المحلية...).

✓انصهار الذات في مادة الكتابة، من خلال توظيف "الأنا" لتعريتها بالخوض فيها، لاكتناه مضمر العلاقات الداخلية التي تحكمها، الملتبسة أبدا بالقلق والتوتر، ومن هنا تكون لعبة الأدوار السردية حيث يتم الانتقال من ضمير "الأنا" إلى "الهو"، إلى "الهم" إلى "الأنتم" فتنفتح دائرة التشخيص واللعب بالضمير.

✓تمترس عملية ترسيم المهمش، وإدراج المقصي، وتحيين الذاكرة، وتوقيع الكابوس، وإحياء الموروث، واستعادة الصوفي والشعبي، وترحيل التاريخ، وتجميع الفردي، وتفريد الجمعي، وراء شعرية روائية تمجد الحوارية والتعددية وتراهن على خاصية التحول والتبدل.

✓تركيب العالم التخييلي الواقعي المستحيل عن طريق تأثيثه بالاستيهام والحلم والخيال، فيتولد لدى الروائي ولع عارم بالتفاصيل، وتتخلق شهوة القص، خاصة لما يندس في تضاعيف الحياة اليومية، أو ينبش في تلافيف الذاكرة، فتتقصى أحوال الذات في تفاعلها مع المعيش والمكور والرتيب، والملتقط عبر المرئي والمسموع والملموس جميعا.

[1]- سليمة لوكام: **متون وهوامش**، ص ص112-113.

من المتوفر السابق نستشف رغبة ملحة تجمع الحداثة بالتجريب، ليكون وجها من وجوهها وتجليا من تجلياتها، لقيامهما على التجاوز الخلاق للسابق الصارم، وانفتاحهما على كل الممكنات المتاحة التي تنفر من القائم المستهلك بوقوفهما على أرضية لا تعرف الثبات والحدود لا التقنين ولا السلطة، بل يقومان على الاختبار المستمر لأشكال التعبير السائدة من أجل تجاوزها، حيث يجتمعان في الكون الروائي الذي يتغيأ الانطلاق والحرية والإمعان في التجديد المفضي إلى مواكبة الراهن، والقفز عليه نحو أفق المغايرة، إلى خطاب يتشوف الانضمام إلى زمرة الرواية الحداثية التي ترتبط بآليات وتقنيات فنية تسعى إلى فهم تقلبات الواقع بخلخلة كل مستنسخاته وقيمه الراكدة والمتسلطة برفض الطقوسية والثورة على القوة الماضوية ، بدحض القديم والسعي الحثيث نحو اعتناق الجديد، لتتجاوز الرواية نفسها وتعيد كتابة نفسها استنادا إلى التجريب وتوقا إلى الحداثة.

1-4-التجريب الروائي والإبداع:

جاء في المعجم الأدبي لجبور عبد النور أن الإبداع "خلق، إتيان بالشيء الجديد الذي لا يوجد له شبيه. وهو يناقض التقليد."[1]، أما فنيا فيأتي بمعنى الابتكار وهو: " 1- مرحلة من التأليف، قوامها تخيل الموضوع، ورسم مخططه، ووضع حبكته، وتعيين مراحل تطوره. والابتكار نوعان:

أ- أحدهما يقوم على فكرة عامة، أو إحساس عام، فيقتضي التوسع في إيجاد كليات الموضوع وجزئياته.

ب-الثاني ينطلق من موضوع موجود، فيزيد عليه الفنان أو الأديب لواحق جديدة، واختراعات مستحدثة.

2- الابتكار في ذاته عملية ذهنية، الغاية منها الاهتداء إلى أفكار تتعلق بموضوع معين."[2]

يحيل هذا المقبوس إلى معنى مفاده أن الإبداع ضرب من ضروب التأليف والإلهام والإتيان على غير مثال سابق فهو نقيض التقليد والقدم، فالمبدع من امتلك موهبة خاصة عن غيره، ويمكن أن نستشهد في هذا المقام بما اهتدى إليه العرب قديما إلى أن لكل شاعر شيطانا ملهما، يكون بمثابة معين له في تقريض الأشعار عن طريق الإتيان بالمعنى البارع وجودة السبك، بعبقرية لا تتأتى إلا عن طريق الخلق وإيجاد المواضيع/المضامين/ الجديدة التي تبنى في شكل فني مبتكر، يصب فيه هواجسه

[1]- جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**، ص2.

[2]- نفسه، ص1.

وأفكاره التي تنبثق من ذهنه، وهذا ما ذهب إليه مايكل أنجلو في مقولته ذائعة الصيت <<إن المرء لا يرسم بيده بل بفكره>>. ليكون الإبداع بناء على السابق أنه "القدرة على رؤية علاقات جديدة بين حقائق الحياة الموروثة، وتصورها. والقدرة على عبور حاجز العرف والتقاليد السائدة في مجالات الفكر الإنساني كافة."[1]

وفي بحث العلاقة الرابطة والفاعلة بين التجريب والإبداع فإن المعطيات السالفة التي توصل إليها البحث تشير إلى كون التجريب فعل خلق وإبداع أيضا يكون فيه تجاوز القديم والثوابت الكلاسيكية رغبة في إيجاد الجديد وهو الأساس كي ينأى عن "التصور التقليدي للواقع القائم على الانعكاس والمباشرة والذي اجترته أشكال تعبيرية أصبحت مستهلكة لكثرة تداولها، مقابل تبني رؤية جديدة للواقع، وكيفية التعامل معه في فضاء الكتابة"[2]، وعليه نجد اقتراب هذا الطرح والتقائه مع مفهوم الإبداع بل يصل الأمر حد الاقتران حتى يكون التجريب بمثابة الشقيق بالنسبة للإبداع حيث يكون " التجريب في الكتابة شقيق الإبداع ومادة بدع في اللسان تعني الإنشاء على غير مثال سابق وهذا موصول بنفي التكرار، تكرار المثل والنزوع إلى تأسيس الجدة في مظاهرها المختلفة ويكفي أن نذكر مظهرا واحدا وهو الإسهام في إنشاء بلاغة وذائقة جديدتين متحولتين انطلاقا من الوعي بأن الجمالية إن في الكتابة أو في التلقي ليست منجزا نهائيا ثابتا مطلقا مغلقا وإنما هي سيرورة فيها من الخروج عن النمطية بقدر ما فيها من النمطية بقدر ما فيها من الالتفات إلى النموذج وفيها من ممارسة الوعي الضدي والتفكير خارج الوثنية مهما كان مصدرها وشكلها بقدر ما فيها من تمثل للوعي النقيض (وعي الآخر) وكيفية اشتغاله ووظائفه في حياتنا."[3]

ومما تجدر الإشارة إليه أن الحقيقة الصارمة تذهب إلى أن الأدب في سيرورة متواصلة منذ ظهر النص الأول حيث تتنازع ثنائية الهدم/التشييد شكل الكتابة الأدبية فيكون التغيير مبنيا على حركية المجتمع المتبدلة في سياقاته التاريخية والاجتماعية التي تستدعي من المبدع تغيير أدواته وآلياته التعبيرية كي تتماشى والبنية الفكرية للمجتمع، مشرعة له الغوص في آفاق مفتوحة نحو مغامرة الكتابة التي تلتقي مع جماليات الاختلاف المكرسة لجدة النص وتقلبات الواقع وتحقيق كفاية للمتلقي كي تكتمل

[1]- يحي الرخاوي: **جدلية الجنون والإبداع**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج6، ع4، يوليو- سبتمبر، 1986، ص35.

[2]- بوشوشة بن جمعة: **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، ص363.

[3]- عمر حفيظ: **التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية**، ص ص11-12.

دورة العملية الفكرية الإبداعية المبنية على سنن التواصل حتى يكون "الإبداع هو فن المغامرة الجمالية (...) التي تعبر عن فعل اختراقي من طراز رفيع"[1]، هذا الإبداع المسكون بهاجس البحث والاختراق بإثارة السؤال المستمر تحيل إلى حال المبدع في رفضه القوالب الجاهزة المستهلكة باكتشاف المجاهل حد التخوم المشروط بحرية البحث عن إجابات جديدة أعمق لعلاقات الواقع المختلفة وفي هذا دلالة على صعوبة الحديث عن التجريب دون الإشارة الأكيدة إلى الإبداع الذي يرتبط به ويحيل عليه "فالإبداع لا يمكن أن تشكل مناخاته حال الثبات والسكون، بقدر ما يقترن بالحركة الدائمة والتحول المستمر، فيكون في صيرورة دائبة مدارها المغامرة الفنية والفكرية ومداها تحقيق المغايرة للسائد والمألوف من أشكال التعبير الفني والأدبي. وهو ما يكشف عن العلاقة الجدلية القائمة بين فعل الإبداع، ومسعى البحث والتجريب ويجعل الحديث عن الأول في غياب الثاني ناقصا وغير مكتمل،"[2]

تتأكد هذه العلاقة باعتبار التجريب والإبداع لا يتحقق أحدهما دون الآخر وأن كلاهما ابتعاد عن التسجيل ومناداة إلى الخلق "فمن لا يبدع داخل التجريب فلا تجريب له، ومن يجرب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب"[3]، ويتعضد هذا الأمر عندما يصبح "التجريب عنصرا حيا وفاعلا يراهن على المغامرة من أجل التنبؤ، ولذلك يضحى التجريب الحقيقي صيغة من صيغ الابتكار والتجديد يضيف نقلات نوعية للتجارب الإبداعية في علاقتها برؤية التغيير الاجتماعي."[4]

وللكشف عن التعالقات الشديدة بين هذه المصطلحات التي تبدو سهلة المنال للوهلة الأولى، كان لزاما على البحث أن يتم تنضيد المفاهيم السابقة ويجعلها متضافرة قصد الانتهاء إلى تصور منطقي لهذه العلاقات القائمة والمتقاطعة، حيث الحقيقة الواضحة عيانا تقر بأن الحداثة العربية لم ترتبط أساسا بجماعة أدبية أو مدرسة أو مجموعة من الاتجاهات مثلما حدث في الغرب، بل على العكس من ذلك ارتبطت الحداثة بالتجربة الفردية حيث أمكن القول إن لكل نص حداثته وفي هذا بيان باقتراب مفهوم الحداثة من الإبداع والإضافة باعتباره يرتبط برؤية المبدع لأن "الإبداع فعل

[1]- محمد صابر عبيد: **المغامرة الجمالية للنص الشعري**، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2008، ص93.

[2]- بوشوشة بن جمعة: **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**،ص361.

[3]- خالد الغريبي: الشعر **التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل**، ص21.

[4]- محمد خير الرفاعي: **أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية، "المسرح الغربي نموذجا"**، المجلة الأردنية للفنون، مج1، ع1، 2009، ص71.

شخصي دائما، أي يقوم به شخص بالضرورة"[1]، لتكون "الحداثة جواب التجاوز على سؤال الإبداع... اختيار المغامرة بديلا"[2] ثم إن التجريب الذي يرومه البحث يرتبط بالتغيرات التي ارتبطت بالرواية العربية في ستينيات القرن الماضي، في حين أن الإبداع اتسم بالذيوع والانتشار وكثرة الاستعمال على امتداد الزمن حيث يطلق على الخلق الفني بصفة عامة وهو أسبق من قضية التجريب الذي يعد مصطلحا وليدا لسياقات مختلفة استدعته العديد من الظروف التاريخية التي أدت إلى إحداث تغيير في الوعي بالواقع وقد تمت الإشارة إليها في ثنايا البحث.

1-5-التجريب الروائي والتراث:

يحوي التراث Patrimoine كل ما يتصل بالحضارة من إنتاج ثقافي وإبداع فكري مرتبط أساسا بصيرورة التحولات التي يمر بها أي مجتمع عبر التاريخ، ممثلا في جل الآثار من كتب ومخطوطات ولوائح فنية وغيرها (كالتاريخ والرحلات والحكايات والسير الشعبية، خبرات، عادات، تقاليد، فنون، علوم...)، فالتراث "ينهض على أساس الاختلاف والتعدد والتنوع"[3] هذا التعدد الذي تمثل في التراث الديني، والتراث النحوي واللغوي والبلاغي، وما اتصل بالعلوم كالفلسفة، والطب، والكيمياء.. اعتبر ذخيرة قومية ونبضا للأمة وهويتها ووجودها.

والتراث لغة "ويقال وَرِثْتُ فُلاناً مالاً أَرِثُهُ وِرْثًا وَوَرْثًا إِذَا مَاتَ مُوَرِثُكَ، فصار ميراثه لك. (...) ابن الأعرابي: الوِرْثُ والوَرْثُ والإِرْثُ والوِرَاثُ والإِرَاثُ والتُراثُ واحدا (...) وتَوَارَثْنَاهُ: وَرِثَهُ بعضنا عن بعض قِدْمًا"[4]، فالكلمة بهذا المعنى تدور معانيها حول ما يخلفه الرجل لورثته، وقد جاء في القرآن الكريم قوله تعالى: "وورث سليمان داود وقال يا أيها الناس علمنا منطق الطير وأوتينا من كل شيء إن هذا لهو الفضل المبين" سورة النمل، الآية 16، وقوله تعالى: "وأورثكم أرضهم وديارهم وأموالهم وأرضا لم تطؤوها" سورة الأحزاب، الآية 67.

هذا وقد تعددت المعاني والمفاهيم المرتبطة بالتراث في المعاجم العربية وكذا الأجنبية، إذ تحيل الكلمة إلى حصول المتأخر على نصيب مادي أو معنوي وهذا ما لمسناه في الدلالة اللغوية السالفة

[1]- عزت قرني: **الإبداع الفلسفي وشروطه نظرة إلى المحاولات واستشراف المستقبل**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ج2، مج6، ع4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1986، ص12.

[2]- حسن الصميلي وآخرون: **الرواية المغربية وأسئلة الحداثة**، ص181.

[3]- سعيد يقطين: **السرد العربي مفاهيم وتجليات**، رؤية للتوزيع والنشر، ط1، 2006، ص30.

[4]- ابن منظور: **لسان العرب**، مج2، ص ص201/200/199..

الذكر، وقد تشي بمعاودة الشيء وتراكمه كما في القول: أورثته كثرة الأكل التخم والأدواء، كما تشير إلى انتقال غير مادي بين جيلين أو أكثر كقولنا: المجد المتوارث بينهم، وهناك دلالة أخرى تفيد ببعث النشاط بعد الجمود كقول العرب: توريث النار، أي تحريكها لتشتعل من جديد، كما تحيل إلى انتقال معاني النبوة والعلم.[1]، وهذا ما نجده في الآية الكريمة، حيث يقول الله تعالى: "فهب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب واجعله رب رضيا" سورة مريم الآية 6.

أما من حيث الدلالة الاصطلاحية فإنه "لم تستخدم كلمة تراث بالمعنى الاصطلاحي إلا في العصر الحديث، حيث يتباين مفهوم التراث في الثقافة العربية المعاصرة من باحث إلى آخر، تبعاً لاختلاف إيديولوجيا الباحثين وتعدد مواقفهم."[2] وقد ورد في المعجم الأدبي ما يأتي:[3]

تراث Patrimoine

- ✓ ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي، والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإنائه.
- ✓ (فنيا): يبرز فعل التراث في آثار الأدباء والفنانين، فتصبح هذه الآثار محصلا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية.

بهذا المعنى اعتبر الموروث عند سعيد يقطين أنه "مجموع الإنتاج الذي خلفه العرب وغيرهم من الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة العربية الإسلامية باللغة العربية. وحين نركز على اللغة العربية في هذا التحديد فلأنها الإطار الذي نظم كل أشكال التعبير والتفكير..."[4]، ويتعضد هذا القول بما جاء في كتاب التراث العربي الإسلامي دراسة تاريخية مقارنة على أن: "التراث بمعناه الواسع، هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات أو معنويات أيا كان نوعها"[5]، وهو أيضا "كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، فهو إذن قضية موروث وفي نفس الوقت قضية معطى حاضر على

[1]- ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك: **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر دراسة نقدية 1914/1986**، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1991، ص ص16/15/14.

[2]- محمد رياض وتار: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2002، ص19.

[3]- جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**، ص63.

[4]- سعيد يقطين: **السرد العربي مفاهيم وتجليات**، ص29.

[5]- سليمان محمد حسن: **التراث العربي الإسلامي، –دراسة تاريخية مقارنة–**، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، دط، ص13.

كل المستويات."[1] في علاقته بكل ما قام به الإنسان نظرا لتكيفه مع محيطه وتفاعله معه مشكلا نتيجة لذلك مخزونا حضاريا وثقافيا يتوارثه اللاحقون عن السابقين، والتراث أيضا على حد تعبير محمد رياض وتار "هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي، المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي، اللغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب."[2]

والتراث أيضا هو: "ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن. وبعبارة أكثر وضوحا: إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه، أو فقده"[3]

أما عن دلالة التراث في المعاجم الأجنبية فإننا نلفي اصطلاح Patrimoine في اللغة الفرنسية وpatrimony في اللغة الانجليزية وكلاهما يحيلان إلى كلمة تراث التي نحن بصدد الحديث عنها، وهما مشتقان من الأصل الأوروبي patrimoinum التي تعني الإرث الأبوي، وعليه فإن هذا الاصطلاح في الغرب يعني الثروة أو الملكية الموروثة عن الأب وفي هذا دلالة على الجانب المادي المحسوس، وهذا لا يتطابق مع المصطلح في اللغة العربية الذي نرومه لأنه غير دقيق، ولتقريب الدلالة المقصودة من التراث فقد اعتمد اصطلاح: cultutal patrimony بمعنى الإرث الثقافي والذي يقترب كثيرا من مصطلح التراث ويحيل عليه.[4]

كما نجد كلمة: Héritage أو Inheritance وتعني التراث أو الموروث الذي ينتقل من زمن ماض إلى آخر لاحق، وتدخل ضمن هذا الطرح الصفات الوراثية لشخص ما سواء أكانت نفسية أو جسدية، وأيضا تحيل على الموروث الثقافي للحضارة وانتقالها إلى أخرى.[5]

---

[1]- حسن حنفي: **التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم)**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1992، ص14.

[2]- محمد رياض وتار: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، ص21.

[3]- سيد على اسماعيل: **أثر التراث العربي في المسرح المعاصر**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاج (الكويت)، 2000، ص40.

[4]- ينظر: فريديريك معتوق، **إشكالية التراث**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العدد429، كانون الثاني، 2007، ص15.

[5]- ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك: **العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر**، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1991،ص20.

من خلال هذا التقديم المرتبط بمحاولة وضع حدود معرفية لمصطلح التراث ظهر جليا –على الأقل– اقتراب الدلالتين في الثقافتين العربية والأجنبية، حيث وجدنا إحالتهما على ما يتركه السابق للاحق من إرث مادي أو غير مادي، وقد نوهنا سابقا إلى تعدد الدلالات اللغوية في الثقافة العربية التي ارتبطت بمصطلح تراث، لكن الإجماع بين اللغويين كان حول اعتبار التراث كل ما يخلفه الرجل لورثته، وأن التاء أصلها واو –وراث– وظلت على هذا الاستخدام حتى كثر استعمالها وتوظيفها – تراث– فكانت الدلالة الاصطلاحية وليدة السياقات المرتبطة بالعصر الحديث.

اتكأت الرواية العربية المعاصرة على المادة التراثية وجعلتها موردا خصبا تستقي منه شكلها وتستوحي منها مضمونها، بل جعلتها خادمة مرنة مطواعة لشعريتها، لما تحمله من محمولات معرفية ثقافية كانت، فنية أو أدبية في انفتاح العمل السردي الذي ينطلق من حقب زمنية ماضية ليتبصر أزمنة لاحقة، فنهل الروائي العربي المعاصر من هذا التراث حيث "يبرز ذلك بجلاء من خلال نجاح الروائي العربي مثلا في ترهين النظر إلى التاريخ، وإقامة صلاته بالواقع العربي في مختلف تجلياته، وذلك من خلال انتباهه إلى العديد من الحقب التاريخية المهملة، وخاصة ما درج الباحثون على تسميتها بـ "عصر الانحطاط". كما أن الروائي العربي اهتم اهتماما بالغا باليومي ومختلف أنماط الحياة الشعبية ومختلف تجسيداتها، فقدم لنا بذلك صورا حية عن حياة العربي في مختلف تفاصيلها وجزئياتها."[1]، فكانت الرواية بمثابة العالم الرحب الذي يستدعي التراث ويتمثله من خلال تقديم قراءات مغايرة له، حتى تبدي الرواية خصوصيتها في تجديد النصوص القائمة على قاعدة استلهام هذا التراث واستيعاب بنياته وإعادة صياغته بطريقة تروم امتداد هذا التراث في الواقع، باتخاذ موقف منه وبمراعاة مقتضيات الحاضر والمستقبل، بالتفاعل معه ومفارقته، بإعادة بنائه وتهديمه، تحويله ومعارضته، استقرائه لاستخراج ما يريده الروائي وفقا لوجهة النظر المناسبة.

هذا الاهتمام بالتراث من لدن الروائيين العرب وتوظيفهم له في أعمالهم الإبداعية جاء من حرصهم على إبراز خصوصية إنتاجاتهم كي تساير الأشكال الفنية الحداثية، فوجدوا الأرضية المناسبة لذلك في ظل تغيرات الواقع الذي لم يعد صالحا وملائما لتكرار الأنماط الفكرية المستهلكة قبلا، لتكون الضرورة ملحة نحو حركية جديدة تعمد إلى تغيير يطلبه هذا الواقع المتحرك الذي لا يعرف

[1]– سعيد يقطين: **السرد العربي مفاهيم وتجليات**، ص58.

الثبات ثقافيا وحضاريا... لكن بوعي جديد يسمح بتخليق نظرة تأصيل للثقافة القومية، بانصهار الأبعاد التراثية في كيان المثقف العربي المعاصر وضرورات المعاصرة الملحة تعبيرا عن الثقافة السائدة والواقع والهوية العربية "لكي يخرج الفنان العربي من المأزق الذي يعيش فيه يجب أن يتمثل التراث تمثلا حديثا، بمعنى أنه يجب أن يستخلص البنيات التراثية ويستوعبها ثم يعيد صياغتها في قالب جديد، بحيث يصبح التراث مصدرا للاستعارات والرموز، والنماذج العليا التي تعبر عن الحساسية العربية الحديثة وتشكلها في آن واحد."[1]

هذا المأزق الذي نجم عن الذات العربية وهي تبحث عن هويتها وسط ركام الماضي التليد الذي يعتبر نموذجا كاملا بل ومقدسا و يرجع له الفضل في قيام الحضارة الغربية السائدة، وأن العودة له واستخدام عناصره يعتبر حلا سحريا لمعالجة إشكالات الراهن في تحقيق نهضتنا المرتقبة في حاضرنا واستشرافا لمستقبلنا، وفي المقابل ما تشكل في الوقت ذاته من انفصام مرتبط بين ما هو معيش وما هو ماض، فالعصر الحديث ارتبط أساسا بالغرب وهو يمثل جوهر نهضة الأوروبي في جميع المجالات، وبالنسبة للعربي فهو يقابل عصر أفول نجم العرب وحضارتهم التي كانت تمثل وهج ضياء وتفوق، هذا ما أدى إلى تخلف العرب عن حضارة الغرب في الوقت الذي شهدت فيه حضارة الغرب التطور والرقي والحداثة، فوجد المثقف العربي نفسه بين تراث بعيد مجيد وتراث قريب متخلف وحضارة غربية سائدة ومهيمنة[2]، فلجأ الفنان العربي نحو التراث من أجل استنطاقه، تفعيله، تفجيره، استخدامه، بحثا عن إجابات لأسئلة كثيرة وشواغل متراكمة تصل حد المحاكمة لأن "نوع الفهم الذي نبنيه لأنفسنا عن تراثنا سيحدد بكيفية مباشرة نوع توظيفنا له. كما أن الوظيفة التي نريد إعطاءها له ستؤثر بدورها على نوع الفهم الذي نبنيه لأنفسنا عنه."[3]

يكتسي التراث من خلال تمثل فعل **التجريب** له لبوسا جديدا يجعل منه سبيلا من سبل الحداثة التي يرومها المبدعون العرب بحثا عن الخصوصية التي تنخرط ضمن نهج تجريبي يسعى إلى حداثة الشكل والمضمون، مما يكسب العمل الروائي خاصة في تمثله التراث آليات تسهم في مجابهة التحديات

[1]- سيزا قاسم: **البنيات التراثية في رواية وليد بن مسعود لجبرا إبراهيم جبرا**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص194.

[2]- ينظر: نفسه، ص ص، 194/193.

[3]- محمد عابد الجابري: **نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي**، المركز الثقافي العربي، ط6، 1993، ص47.

المعاصرة، لتجذير الهوية الحضارية في ظل ما تخفيه الحضارة الغربية وراء غطاء العولمة والمثاقفة التي تهدف إلى بسط الهيمنة الثقافية على العالم أجمع، ليدل "التعامل مع التراث على اختلاف مراجعه وتشكلاته أحد مسالك التجريب الروائي (...)"[1]، وهذا يبرز مقدرة الرواية بما أنها نوع أدبي منفتح على تناقضات العصر المتوالية والمتراكمة لما لها من قابلية على امتصاص كافة الأجناس الإبداعية الأخرى، حيث أن بناء الرواية —وهذه ميزاتها– "لا يقتصر على الشخصيات والأحداث، أو التقنيات واللغات وإنما يتجاوزها إلى الأنواع والأجناس التي تتجاوب في الفضاء الروائي، خالقة توليفاتها البولوفونية الخاصة"[2]، من خلال تمثل عديد المواقف الفكرية، ومختلف الرؤى الأيديولوجية، فتعدد شخصياتها وأزمانها وأمكنتها.. وينسحب منها السارد تاركا المجال لتعدد الرواة والأساليب والصيغ، باستلاب فضاءات تراثية وإسقاطها على واقع يرغب في التغيير والتفسير، لتمارس على إثر ذلك الرواية بفعل التجريب خلخلة في جل المفاهيم السائدة عن طريق الهدم، بتشكيل مسارات تتخلق من ضرورة تهشيم اليقينيات والمسلمات، بتحرير المعرفة التراثية من إسار انغلاقها في وضعها التاريخي إلى حالة انفتاح وتفعيل في وضعها الحداثي فـــ "من خلال تمثل الأشكال التراثية التي بات التعامل معها وبها ضرب من الاستراتيجيات الجديدة في الكتابة المعاصرة مما أوجد خصوصية في الأداء، وتفرد في التشكيل فتورطت الرواية الجديدة في الوقوع في حتمية الإفادة من مكون نصي تراثي يضمن سمة الاستقلالية بالقياس مع نصوص تشاركه الجنس وتختلف معه في طبيعة المعالجة"[3]، وهذا ما يشي برغبة الروائيين إلى تشييد خصوصية تلامس فضاءات تعبيرية غير مألوفة وسائدة لتبلور وفقا لذلك طرائق في الحكي مبتكرة تبرز العلاقة الحميمة بين آليات التطوير التي اقترنت بالتجريب في الممارسة الحداثية للكتابة الروائية باللجوء الواعي صوب التراث الإنساني العالمي والمحلي "لأن الأدب —وربما الرواية خاصة– بالذات لا يكون إنسانيا، ومن ثم عالميا، إلا بقدر ما هو محلي"[4]من أجل تجاوز عقبات العصر والإجابة على عديد الأسئلة التي يفرضها الراهن لخلق فضاء جديد وفق رؤية إبداعية تروم

[1]– بوشوشة بن جمعة: **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، ص428.

[2]– جابر عصفور: **زمن الرواية**، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1999، ص261.

[3]– فايز الشرع: **استدعاء الموروث وإنتاج النص**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد392، السنة الثالثة والثلاثون، كانون الأول، 2003، شوال 1424، ص181.

[4]– مجموعة من الكتاب: **الإبداع الروائي اليوم (أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين)**، آذار–مارس1988، معهد العالم العربي– باريس، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية–سوريا، ط1، 1994، ص128.

الطرح المغاير لما هو سائد ويقول في ذلك سعيد يقطين: "إن تراثنا جزء من التراث الإنساني، وعلينا أن نستوعب جيدا هذه الحقيقة، وتبعا لذلك لا بد من الانفتاح على هذا التراث الإنساني غربيا كان أم شرقيا... وأننا مطالبون بالإنصات إلى صوت التطور والعصر، ونعمل على فهم تراثنا في ضوء ما يتحقق من معارف وعلوم حديثة لأن بهذا الصنيع يمكننا جعل تراثنا عصريا وإنسانيا في العصر الحديث. ونعمل في الوقت نفسه على قراءة تراث الأمم الأخرى من نفس المنظور، وبنفس الأهداف، وبدون الخوف من الوقوع بما لديهم، أو الانسلاخ من هويتنا، والوقوع في براثن ثقافتهم"[1].

إن هذه العودة نحو توظيف التراث لا تجيء بطريقة عشوائية، بحيث يقوم الفنان بتنضيد واستحضار التراث وحشده بقضه وقضيضه داخل عمله الإبداعي بشكل غير مدروس، وفي النهاية يتمكن من نسج عمل يستحضر التراث بإعادة كتابته، حتى تغيب عنه سمة الروح الإبداعية والجمالية التي يتميز بها الإبداع جزما، ووفقا لهذا الطرح لا بد من التيقن كون توظيف التراث، يكون بسبل واعية ضمن مسالك التجريب التي تستدعي اختيار المادة التراثية وفق تبئير الروائي وتجسيدا لغرض روائي فني بحت، بتفكيكه وإعادة تركيبه بناء على ما تستدعيه ضرورات التخييل الفني، ما يعضد اندماجه وسياق التجربة الشعورية، ليخرج في ثوب جديد له إيماءاته ودلالاته الرمزية المغايرة التي نظر فيها بوعي جديد عن طريق الاستلهام والخلق والابتكار، لينتج على ضوء المعطيات التراثية نص جديد يسم في مكاشفة المسكوت عنه في النصوص القديمة تمثيلا لأحداث الواقع المعاصر التي تشي بأسرار التجدد والانفتاح تجاوزا للمعياري لتحل سلطة الإبداعي "لذلك فالتعامل مع التراث تعاملا علميا يجب أن يكون على مستويين: مستوى الفهم ومستوى التوظيف والاستثمار. في المستوى الأول يجب أن نحرص فعلا على استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته ومراحله التاريخية، أما على مستوى التوظيف فيجب أن نتجه أكثر وأكثر إلى أعلى مرحلة وقف به التقدم... . ذلك لأن ما نريد، بل ما يمكن، أن نتعامل معه نحن اليوم من التراث، ليس التراث كما عاشه أجدادنا، وكما تحتفظ لنا به الكتب، بل ما تبقى منه، أي ما بقى منه صالحا لأن يعيش معنا بعض مشاغلنا الراهنة وقابلا للتطوير و الإغناء ليعيش معنا مستقبلنا..."[2]

[1]- سعيد يقطين: **السرد العربي مفاهيم وتجليات**، ص ص61/60.

[2]- محمد عابد الجابري: **نحن والتراث قراءة معاصرة في تراثنا الفلسفي**، ص47.

لقد تعددت بواعث توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، والتي دفعت الفنان العربي صوب استلهام التراث، فكان منها ما هو فني، وما هو سياسي، وما هو اجتماعي ونفسي... وقد أجمل محمد رياض وتار عديد الدواعي والعوامل التي دفعت الروائيين لاستلهام المادة التراثية[1]:

✓ **البواعث الواقعية:**

أدت حرب حزيران 1967، وما تمخض عنها، من نتائج سلبية إلى خيبة أمل كبيرة، ظلت تحفر عميقا في وجدان أبناء الأمة العربية، ولاسيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة حضارية أيضا، وأن محو آثار الهزيمة، والنهوض من جديد يتطلبان إعادة التفكير في البنى الفكرية، والاجتماعية، والسياسية والاقتصادية، والثقافية للمجتمع، كما أدرك المثقفون العرب بعد حرب حزيران أيضا أن العودة إلى الجذور ضرورية، ليس من أجل الانغلاق على الذات، وتقديس الأجداد، وتمجيد الماضي، والحنين الرومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة، والهوية الخاصة.

لقد استجابت الرواية العربية، بوصفها أحد مظاهر الثقافة في المجتمع، كما استجابت مظاهر الثقافات الأخرى، كالشعر والمسرح، لما فرضته حرب حزيران، من العودة إلى التراث، ولكن لا يعني هذا أن الرواية العربية لم تعرف توظيف التراث قبل نكسة حزيران، بل يعني أن التوجه إلى التراث بعد النكسة تميز بخصوصية لم تكن معروفة من قبل.

✓ **البواعث الفنية:**

شكلت طبيعة العلاقة بين الرواية العربية والرواية الغربية أحد أهم الأسباب التي دفعت الروائيين في العقود الثلاثة الأخيرة إلى توظيف التراث كما مر معنا، وترافق تراجع الرواية الغربية، بوصفها المثال الأعلى بالنسبة إلى الرواية العربية، وظهور روايات أخرى تنتمي إلى أمريكا اللاتينية، واليابان، وأفريقيا... وتميزت هذه الروايات بشكل فني مغاير للشكل الفني في الرواية الغربية. وساهمت، ولاسيما رواية أمريكا اللاتينية التي عرفت بميل كتّابها إلى الغوص في البيئة المحلية، ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه، وتوظيف التراث الإنساني، ولاسيما حكايات ألف ليلة وليلة التي أثرت كثيراً في الروائي الكولومبي **غابرييل غارسيا ماركيز**، في دفع الرواية العربية للعودة إلى قراءة التراث، والتأسيس

[1]- محمد رياض وتار: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، ص ص12/11.

عليه، والغوص في البيئة المحلية.

✓ **البواعث الثقافية:**

مهد لظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ما بذله بعض النقاد والباحثين، من جهود للعودة بالرواية العربية إلى تلك الأصول والجذور التراثية، بدلاً من ربطها بالرواية الغربية. وقد وجد هؤلاء الباحثون أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص، كالقصص الديني، والقصص البطولي، وقصص الفرسان، والقصص الإخباري والمقامات، والقصص الفلسفي. فما كان منهم إلا أن قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية، ونسبوها إلى هذه الأشكال القصصية والسردية الموجودة في بطون كتب التراث.

وقد أحصى الدكتور عبد الله أبو هيف في أطروحته للدكتوراه الكتب التي تحدثت عن التراث السردي، وتوقف مليا عند كتاب "في الرواية العربية – عصر التجميع" للباحث فاروق خورشيد الذي أمعن في "النظر في منابع الرواية العربية مطمئنا إلى وجود الفن الروائي العربي، ضارباً بجذوره في عمق التاريخ، مثل قصص الجنوب حول ملوك اليمن الحميريين التبابعة وغزواتهم وفتوحاتهم وأبطالهم، وقصص الفتوة والحروب قبل الإسلام بين القبائل العربية، ومنها أيام العرب، وقصص الأنبياء في كتب التفسير والتاريخ.

بناء على السابق يمكن أن نستشف ما مفاده أن نزوع الروائيين العرب تجاه التراث بإعادة بعثه واستثماره ينم عن مسعى تجريبي استدعته الظروف الكثيرة التي أجملنا الحديث عنها في هذا الفصل التنظيري وهذا ما يمكننا من القول إن "استلهام الأشكال التراثية هو صورة من صور التجريب"[1]

[1]- منى محمد محمود محيلان: **حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960–1994)**، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1997، ص26.

1- تفسير نشأة الرواية في الغرب:

إن الحديث عن مسيرة الرواية الجزائرية يقودنا إلى النبش في تاريخية الرواية بصفة عامة في الساحة العالمية، وكذا على مستوى العالم العربي، وصولا إلى المستوى المحلي (جزائريا) وحقيقة فإن "الحديث عن الأدب الجزائري جزء من كل هو الأدب العربي عموما للجذور المشتركة الضاربة في العمق، رغم الفروق الشكلية بين أقطار الوطن العربي، وهي فروق لا تلغي طبيعة التلاقح والتكامل: فكرا وفنا، في كل الأنواع الأدبية، ومن هذه الأنواع الرواية نفسها، لاعتبار المنبع الحضاري، ومساره الإنساني العام."[1] وقد عقد الاتفاق وانتهى لصالح رواية **دون كيشوت دي لا منشا Don Quxote de la Mancha** للروائي **ميغال دي سيرفانتس Miguel de Cervantés (1547- 1616)** من طرف عديد الباحثين على اعتبار أنها مفتاح السرد العالمي الذي يعود إلى هذا الاسباني في نسجه أول رواية مكتملة التأليف باعتبارها البداية الأولى للرواية الأوروبية، أما عربيا فقد كانت الأسبقية دائما-وفق عديد النقاد- لرواية **زينب مناظر وأخلاق ريفية** لكاتبها المصري محمد حسين هيكل سنة 1914، رغم وجود كثير الاحترازات إزاء ذلك، لنقف عند رواية **الحمار الذهبي** لكاتبها **لوكيوس أبوليوس lucius Apeleius** الذي يعود له الفضل في كتابة أول رواية في العالم تصل كاملة الأجزاء، ومنها إلى رواية حكاية العشاق في الحب والاشتياق الجزائرية التي تعتبرها عديد المراجع أول رواية عربيا.

✓ **الفن الروائي وعلاقة القرابة مع الملحمة/من الملحمة إلى الرواية.**

الانتقال من سلطة المسموع إلى حتمية المقروء/ من الخيالي إلى الحقيقي الواقعي.

الملحمة من الصراع اللاهوتي إلى الرواية بصراع ناسوتي.

الشعر والنثر كلاهما أدب والحديث عن أسبقية الشعر عن النثر قد أسال الكثير من الحبر، فأبرمت حول هذه القضية عديد الخصومات والادعاءات والتفسيرات التي حاولت جاهدة الانتصار لرأي دون الآخر. وبعيدا عن كل هذه الأصداء ونحن إزاء الحديث عن الفن الروائي باعتباره نوعا من جنس السرد والسرد –في رأي الباحث- موجود أبدا وعليه فإن "الرواية كانت موجودة في كل شيء،

[1]- عمر بن قينة: **في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا، وقضايا، وأعلاما)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2009، ص195.

في الطبيعة الإنسانية، في القاع العميق منها مثلما توجد خارج الطبيعة الإنسانية، في الحروب وفي الأسمار وقرب المهود وبعد الصيد وفي التاريخ، بل قد تنبع من الأمكنة الغريبة والكهوف المخيفة..."[1] بينما الاهتمام بهذا الفن والسرد خصوصا كان وليد القرن التاسع عشر نظرا لعديد الأسباب التي جعلت من الرواية سيدة الألوان والأجناس منتصرة على كثيرها مثل الملحمة والشعر والدراما...وربما كان "الشعر ضرورة من ضرورات الحياة في طور من أطوارها، فإذا انقضى هذا الطور أصبح الشعر عاجزا عن أن يقوم بشيء من ذلك، أصبح النثر خليفته يصور هذه الأشياء الجديدة. والشعر الذي كان ضرورة أولا يصبح في الطور الثاني ضربا من الترف والزينة، والحياة لا تستطيع أن تستغني عن كليهما."[2]

موازاة مع ذلك والمبحث يتجاوز التفريعات متجها صوب الأساسيات وحين "نتحدث عن نظرية الرواية الغربية فإن في الأمر من دواعي اللبس ومثيراته ما لا يخفى على أحد إذ قد يفهم من هذا العنوان، أو هذه التسمية، أن هناك نظرية واحدة للرواية الغربية باعتبارها جنسا أو نوعا أدبيا واحدا ومحددا. ولإزالة هذا اللبس نبادر إلى القول بأنه لا وجود لنظرية غربية واحدة حول الرواية، إذ الأمر يتعلق بسلسلة من الأطروحات والاجتهادات التي أنجزها باحثون ونقاد من لغات مختلفة وفي أزمنة وأمكنة مختلفة، ..."[3]

على هذا الأساس نلفي عديد نظريات الرواية تقر بأن هذا النوع متأخر في الظهور على غرار الأجناس التعبيرية الأخرى من شعر وملحمة، وحكاية ومسرح، حيث ارتبطت الرواية الحديثة عبر مسيرتها بداية بجنس أدبي سابق عنها وهو الملحمة، حتى أن أولى محاولات تفسير ظهور الفن الروائي أرجعت هذا الميلاد إلى الجنس السالف الذكر في علاقتهما العضوية والضمنية قطعا، وقد أشار إلى هذا الطرح الفيلسوف الألماني **فريديريك هيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel**، فالرواية حسبه "نشأت من الملحمة، كما نشأ النثر من الشعر، انسياقا مع الاتجاه العام: من الشعر إلى النثر. صار العالم أوعى فلم يعد إنتاج الملحمة ممكنا."[4] وكان ذلك ناتجا عن نظريته

[1]- حنا عبود: **من تاريخ الرواية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2002، ص ص، 9/8.

[2]- طه حسين: **من حديث الشعر والنثر**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، دت، ص24.

[3]- معجب بن سعيد الزهراني: **آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي**، مجلة جامعة الملك سعود، مج9، الآداب1، 1417هـ/1997، ص58.

[4]- حنا عبود: **من تاريخ الرواية**، ص11.

حول مسيرة العقل في التاريخ فهو صاحب مقولة الرواية ملحمة عالم بدون آلهة وهي أيضا ملحمة برجوازية، فهيجل يذهب إلى اعتبار أن "الرواية كشكل فني بديل للملحمة في إطار التطور البرجوازي، ذلك أن الرواية تنطوي على الخصائص الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة وللملحمة، من جهة. وتتأثر بكل التعديلات التي جاء بها العصر البرجوازي الذي هو من طبيعة أخرى مخالفة، من جهة ثانية."[1]

شكل هذا النوع الجديد —أي الرواية– استمرارا طبيعيا لجنس الملحمة التي ارتبطت بها، فكانت العلاقة بينهما علاقة السابق باللاحق، فكأن الملحمة هي الشكل الأول والبدائي للرواية فهي القالب الذي خرج منه كائن جديد، نظرا لوجود شبه بين الشكلين التعبيريين "ومع ذلك فإن من الواضح تماما أن التشابهات الفعلية بين الملحمة والرواية هي من طبيعة نظرية ومجردة بحيث لا نستطيع تعيين كثير منها إلا إذا تجاهلنا معظم الميزات الأدبية النوعية في كل من الشكلين، فالملحمة، في النهاية، جنس شفوي، وشعري يعنى بالأعمال الشهيرة البارزة لأشخاص تاريخيين أو أسطوريين منهمكين في مغامرة جمعية أكثر منها فردية، في حين لا ينطبق أي من هذه الأشياء على الرواية"[2]، فالملحمة تروي قصة مغامرات جماعة، في حين تروي الرواية الحديثة المغامرات الفردية التي فارقت من خلال بنائها الشكلي تلك الحبكات السابقة التي انبنت على الحكايات الخرافية ممثلة في القصص البطولي والمثيولوجيا والتاريخ وغيرها باعتبارها أدب سابق يحوي ذخائر إنسانية مليئة بتجارب متعددة حيث انفصلت الرواية عن الموروث الكلاسيكي، لتتشكل في خضم الوقائع المستجدة الفردانية والاستقلال الفعلي لكل فرد عن بقية الأفراد متسما بحريته وذاتيته التي تولدت من النظام الرأسمالي الاقتصادي الذي جعل النظام السياسي أقل استبدادا وأكثر ديمقراطية حتى قيل "لا ديمقراطية دون رواية، ولا رواية دون ديمقراطية"[3] وعلى هذا الأساس قوضت جل العلاقات الإقطاعية وبرزت إذ ذاك الطبقة الوسطى وبالتالي "ولدت الرواية في مجتمع بلا جماعة، وارتبطت ببنية مجتمعية تغاير البنية الجماعية (الجماعة، الطائفة، العشيرة، الأسرة،...)، مؤكدة المفهوم النظري المتداول، الذي لا يفصل بين الرواية والمجتمع

[1]– جورج لوكاتش: **نظرية الرواية وتطورها**، تر: نزيه الشوفي، دط، د ت ص19.

[2]– إيان واط: **نشوء الرواية**، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سورية، ط2، 2008ص ص252/251.

[3]– فيصل دراج: **نظرية الرواية والرواية العربية**، ص145.

المدني، وكانت في هذا، تتكئ على الفرد، أو الإنسان، أو المواطن، أو على هذه المفاهيم جميعا دون أن تستدعي العائلة والدين والجماعة."[1]

سارت –بناء على هذا الطرح– الرواية بخطى حثيثة مبرزة نفسها كي تحل محل الملحمة التي لم تعد حاجتها مهمة لدى المجتمعات التي تغيرت واختلفت وسائلها التعبيرية بتطور الحياة ومواضيعها فـ"الملحمة ترتبط على الصعيد التاريخي بالمرحلة البدائية من التطور الإنساني وهي مرحلة الأبطال أي الفترة التي لم تكن الغلبة فيها للقوى الاجتماعية التي تميزت بتفردها واستقلالها عن الآخرين"[2]، حيث أن الملحمة تجري عن طريق القصص بل وتحاكي الفعل بالرواية عنه في قالب شعري لأحداث بطولية قومية معتمدة على الأسلوب الروائي السردي، حيث تتعدد الأحداث والأفعال في قالب يتسم باللامعقول مستطردة ومستطيلة في الوصف مغرقة في الخيال، وهناك "خصائص ثلاث أساسية، تميز الرواية عن الملحمة، كما عن سائر الأنواع الأدبية: أسلوبها المتعدد الأبعاد، المرتبط بوعي متعدد اللغات يتحقق في ذلك الأسلوب، وإحداثياتها المكانية والزمانية التي هي موضوع لتحول جذري، هو تحول الفردية المجددة، وصيغة تشخيصها الأدبي، التي تعطي الأولوية لاتصال أقصى مع الحاضر (أو المعاصر) غير المنجز. وعلة هذه الخصائص تكمن في التحول الذي مس تاريخ المجتمعات الأوروبية: الانتقال من عالم منغلق، شبه بطريركي، معتم، إلى علاقات دولية وعلاقات بين اللغات جديدة– يصبح تعدد أشكال اللغات، الثقافات، والعصور بالنسبة للإنسان الأوروبي عاملا حاسما في وجوده وفكره."[3]

تركزت نظرية هيجل على أن كل ما ينتجه الإنسان بالضرورة خاضع للتطور والصيرورة، فالفن أيضا من إبداع الإنسان الذي يبدأ بداية ميسمها عدم الاكتمال والنضج حتى تمر عليه عديد المراحل من وعي إلى وعي أرقى منه، وإذا اعتبرنا أن الشعر هو أصل الأدب بكل أنواعه فقد حدث انتقال من الشعر إلى النثر وفق هيجل الذي يرى أنه من الطبيعي ظهور الشعر قبل النثر، لأنه أقل وعيا منه، في حين أن النثر فكر مركز فيه من العمق ما لا نجده في الشعر، فحدثت "ثورة الانتقال من المسموع إلى المقروء. هذا التحول هو ما منح الرواية وضعها المهيمن قياسا إلى بقية الأجناس الأدبية. وانتصار

[1]– فيصل دراج: **نظرية الرواية والرواية العربية**، ص17.

[2]– جورج لوكاتش: **نظرية الرواية وتطورها**، ص20.

[3]– بيير شارتييه: **مدخل إلى نظريات الرواية**، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص31.

الرواية كخطاب صامت تحقق بعد صراع طويل مع بقية الأجناس: الشعر، الملحمة، الحكاية، المسرح..."[1]

لم يعد إنتاج الملحمة شيئا واعيا ومتطورا، ولذلك نشأت الرواية من الملحمة كما نشأ النثر من الشعر في سياق التطور الحتمي للمجتمع الأوروبي الذي أبدع الملحمة بصورة تعبر عن وعي المجتمع القديم "وبما أن الملحمة هي أول مثال للشكل السردي ذي المقياس الواسع والنوع الرصين فإن من المعقول أن نطلق اسمها على صنف عام يشتمل كل الأعمال المماثلة، وبهذا المعنى يصبح ممكنا وضع الرواية ضمن النوع الملحمي، كما يمكن للمرء أن يخطو خطوة أخرى ويعتبر، مثل هيجل أن الرواية تحل لروح الملحمة تحت تأثير المفهوم الحديث والنثري للواقع"[2] ليستبدلها –المجتمع الأوروبي– بالرواية باعتبارها صورة تعبيرية عن وعي حديث للمجتمع الحديث، فالفن الروائي دلالة على تحول المجتمع الأوروبي من النظام الإقطاعي إلى النظام البرجوازي فهي "الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البرجوازي."[3] وبتبدل الظروف صوب التعبير الإيجابي المتطور فإن الأدب سيستغني بالضرورة عن الأشكال الشعرية لتحل محلها الأشكال النثرية، وهذا ما يؤدي إلى الانسجام مع حركة التاريخ بصفة عامة. حتى تصبح هذه المسيرة للفن شرعية وحتمية تاريخية يتبناها العقل بعد تراكمات معرفية تقاس بآلاف السنين وصولا إلى التحول الواعي، كي يحدث الانتقال من سلطة المسموع الجماهيري ممثلا في الملحمة التي كانت تصور العالم يرتكز على الآلهة وأنصاف الآلهة صوب الصامت المقروء الذي يتميز بقلة حدته في استعمال الخيال "فبين الملحمة والرواية زهاء ثلاثة آلاف سنة تغيرت نظرة العقل إلى العالم أثناء ذلك تدريجيا وصارت نظرة أكثر عقلانية."[4]

تمثل الرواية باعتبارها كونا شاسعا تتغنى بالمغامرات الفردية التي تسردها في توزيعها الداخلي المعبر عن فردانية الإنسان الغربي الجديد "والرواية هي الشكل الأدبي الذي يعكس تماما هذا التوجه الفرداني والمجدد. أما الأشكال الأدبية السابقة فقد عكست النزعة السائدة لثقافاتها واعتبرت الانسجام مع الممارسة التقليدية أعظم محك للحقيقة، فحبكات الملحمة الكلاسيكية وملحمة عصر النهضة، على

[1]– محمد برادة: **الروية العربية ورهان التجديد**، مرجع سابق، ص180.

[2]–إيان واط: **نشوء الرواية**، ص 251.

[3]– جورج لوكاتش: **نظرية الرواية وتطورها**، مرجع سابق، ص15.

[4]– حنا عبود: **من تاريخ الرواية**، مرجع سابق، ص12.

سبيل المثال، نهلت من القديم أو الخرافة وكان يحكم على جدارة معالجة المؤلف انطلاقا من نظرة إلى التنميق الأدبي مستمدة من القوالب المقبولة في هذا الجنس. أما أول وأشد تحد تواجهه هذه التقليدية الأدبية فقد أطلقته الرواية، التي كان معيارها الأساسي هو الإخلاص للتجربة الفردية–التي هي فريدة دوما وجديدة تاليا."[1] حيث انسلخ هذا الإنسان الحديث من العصور المظلمة إلى العصور المنيرة، ومن عبودية الإقطاع إلى البرجوازية جراء تغير صورة البناء الاجتماعي الأوروبي، لتصور الرواية جل التناقضات التي حملتها هذه الطبقة المستجدة حيث استبعدت فكر الإقطاع المفرط في المحافظة والمثالية فانبنى تصورها وفقا لاهتمامها بالواقع والمغامرات الفردية "هكذا تماما تحالفت الرواية الحديثة بقوة مع ابستومولوجيا العصر الحديث الواقعية من جهة، ومع فردانية بنيته الاجتماعية من جهة أخرى، وفي كل المجالات الأدبية، والفلسفية، والاجتماعية انزاح تماما التركيز الكلاسيكي على المثالي، والكلي، والمشترك، واحتل المحدد المتميز والمحسوس المدرك، والفرد المستقل بذاته حقل الرؤية الحديث."[2]

يستند ما قام به **جورج لوكاتش** Georg Lukács في بناء نظريته حول الرواية إلى أطروحات وتعاليم أستاذه هيجل، ثم أنه استقى تصوراته معتمدا على ما جادت به المادية الجدلية الماركسية في التحليل الاجتماعي للطبقات، لتوصله تصوراته إلى أطروحته التي مفادها أن الرواية ما هي إلا ملحمة برجوازية/ملحمة العصر الحديث ظهرت في أعقاب النهضة الأوروبية وعلى يد البرجوازيين تحولت الملحمة إلى رواية كي تجاري عصر الثورة الصناعية واستنادا عليه فقد "برزت الطبقة الوسطى في أواسط القرن التاسع عشر نتيجة الثورة الصناعية في أوروبا. فاهتمت الرواية عندئذ بمحاكاة الواقع الذي تعيشه هذه الطبقة التي تميل دائما إلى أن ترى واقعها ثابتا صلبا محميا من هزات التغيير، وهذا ما يسمى بالبرجوازية التي تعنى بالمحافظة على الواقع المعيش. وأصبحت الرواية في العصر الفكتوري أهم الأجناس الأدبية وسيطرت على الأجناس الأدبية الأخرى كما سيطرت الطبقة الوسطى على مؤسسات المجتمع المختلفة، وعندما امتدت رقعة المحاكاة في الرواية من تصوير مباشر لحياة الطبقة الوسطى، لا يتعدى المحلية ببعديها الزماني والمكاني، إلى تحليل دقيق لهذا الواقع يتخطى حدود المحلية ويرقى بها إلى الإنسانية والعالمية."[3].

[1]– ايان واط: **نشوء الرواية**، ص ص16/15.

[2]– نفسه، ص ص68/67.

[3]– محمد شاهين: **آفاق الرواية البنية والمؤثرات**، مرجع سابق، ص10.

من قمة المجتمع إلى قاع المجتمع ينشأ الفن الروائي فعلى خلاف كل من هيجل Hegel وجورج لوكاتش Georg Lukács، ينطلق ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine في بناء تصوره حول نظرية الرواية "**بمواد من ابتكار ذاتي**"[1] وكان ذلك انطلاقا من سؤال محوري مفاده: ألا توجد هناك تقاليد ومؤثرات أدبية خاصة لا علاقة لها بالصراع الطبقي وبالمادة التاريخية؟، وبناء على هذه التقاليد التي أفرزت الفن الروائي –حسبه– ينتهي منظر الرواية الروسي إلى أنه لا توجد أي علاقة تربط الملحمة بالرواية الحديثة.

فعن علاقة الرواية بالملحة يعتمد باختين على الأطروحات التالية[2]

- ✓ أن الرواية في القديم لم تكن نوعا أدبيا واضح المعالم ومستقلة الكيان، كما كانت الملحمة التي هي جنس قائم بذاته.
- ✓ الملحمة عالم منجز والرواية عالم ينجز باستمرار، فالملحة مكتملة، بينما الرواية مشروع يتطور، أو قل مشروع منفتح فهي غير قابلة للانغلاق.
- ✓ صورة العالم في الملحمة صورة جاهزة، أما صورة العالم في الرواية فإنها صورة جدلية.
- ✓ الشخصية الملحمية من البطل حتى الشخصيات الثانوية، هي شخصية ثابتة، أما في الرواية فالأمر مختلف. فلا يودع القارئ شخصية مثلما استقبلها. إن الرواية عالم الشخصيات المتغير.
- ✓ لغة الرواية ليست رفيعة المستوى على غرار الملحمة، كما أنها من ناحية أخرى لست من صنع البرجوازية، بل نتيجة إسهام الطبقات والفئات التي تركن في قاع المجتمع، وقد ظهرت بظهور الشخصيات في قاع المجتمع ومن الطبقات الشعبية، فالرواية جنس شعبي سفلي نشأ في قاع المجتمع، وانبعث من الأجناس الأدبية الدنيا.

لقد تعددت الآراء –فعلا– حول نشأة الرواية الحديثة، حتى مكننا ذلك من القول أن الآراء تكاد تكون بعدد النقاد الذين تناولوا هذا الموضوع بالدرس والتنظير، ومن الذين نظروا لنشأة الرواية الحديثة نجد إيان واط Ian Watt، نورثروب Northrop Frye، لوسيان غولدمان Lucien Goldmann، مارت روبير Marthe Robert، فلاديمير كريزنسكي Wladimir Krysinski، وكذلك بيير غريمال Pierre *Grimal الذي وجد أن الرواية موجودة أبدا في كل

[1]– فيصل دراج: **نظرية الرواية والرواية العربية**، ص65.

[2]– ينظر، حنا عبود: **من تاريخ الرواية**، مرجع سابق، ص ص 19/18/17.

الأنواع الأدبية في الأوديسا وفي تاريخ هيرودوت والتراجيديا عند يوريبيدس والمتأخرين عنه وفي حكايات المثيولوجيا، فهي حاضرة كمشروع رواية في جميع مراحل الأسطورة، فكل الأنواع الأدبية لدى اليونانيين مصطبغة بالرواية[1].

وإن كانت الرواية قد خرجت من عباءة الملاحم الأولى فهذا –طبعا– لا ينفي تطورها وسيرورتها الطبيعية شأنها شأن جميع الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى، التي يحكمها قانون التطور والتغير حيث كان "هناك ولا شك آثار أدبية يعود تاريخها إلى العصور القديمة وإلى العصر الوسيط غير أن الخصائص التي تعنى بالرواية وحدها وترتبط بها، لم تبدأ في الظهور إلا بعد أن صارت الرواية الشكل الذي يعبر عن المجتمع البرجوازي وفضلا عن ذلك ففي الرواية نرى أن التناقضات التي يتميز بها المجتمع البرجوازي توجد مصورة بطريقة أكثر ملائمة وأشد إفصاحا."[2]

يحيل هذا المقبوس إلى كون الانتقال من الملحمة يعد ضرورة استعدتها تبدلات الواقع وجل الظروف التي لم تعد شروط إنتاجها تؤهلها كي تعبر عن ما هو مستجد أو تسمح بجنس الملحمة أن تعبر عنها "فهل ينسجم أخيل مع البارود والرصاص أو بكلمة موجزة هل تنسجم الإلياذة مع الصحافة أو مع آلة الطباعة؟ ألا تختفي الأغنية والقصيدة والملحمة وربة الشعر بالضرورة أمام مسطرة عامل الطباعة؟ أفلا تزول الشروط الضرورية للشعر الملحمي؟"[3]، لهذا ستفسح الملحمة بالضرورة المجال للفن الروائي كي يلعب دوره المنوط به في دورة الحياة التي لا تعرف الثبات، والحقيقة تقر أن الأجناس الأدبية باعتبارها معطى غير راسخ تتغير وتتحول و تتنامى بناء على التراكمات الكمية والنوعية التي تفرزها الأعمال الأدبية لمواكبة الحاضر ونبذ السائد لتنحو في ذلك نهجا جديدا صوب بلورة أساليب مستحدثة تكون قادرة على تمثل كل التبدلات التي تروم إرساء جماليات جديدة كي تكون "الرواية من حيث هي جنس أدبي، تتجاوز في إمكاناتها التعبيرية ودلالاتها الفكرية الملحمة، كجنس أدبي ضيق يلازم المجتمعات الضيقة التطور. يلهث الخيال الروائي، الذي يتأبى على القيود، وراء عوالم مختلفة، تنبذ، مهما تكاثرت، صيغة الواحد والثابت والمتعالي والمعطى النهائي...، اتكاء على منظور لا يعترف

[1]– ينظر، بيير شارتييه: **مدخل إلى نظريات الرواية**، مرجع سابق، ص29.

[2]– جورج لوكاتش: **نظرية الرواية وتطورها**، مرجع سابق، ص15.

[3]– حنا عبود: **من تاريخ الرواية**، ص31.

*الراواية القديمة مصطلح بديل عن مصطلح الرومانسة الذي يحيل إلى العصور الوسطى فقط.

بالقواعد المسبقة ولا يأتلف مع المعطيات الموروثة الساكنة. وحركته الطليقة، تأخذ بيده إلى أزمنة متنوعة ولغات متعددة وأنواع من البشر مختلفة، وتدعه يقف أمام عوالم الإنسان الداخلية والخارجية، بل تغويه بخلق ما شاء من العوالم."[1]

تحيل الحقيقة الصارخة –أيضا– أن الفن الروائي لم يولد مكتملا وناجزا منتهيا وحل محل الملحمة مباشرة وأزاحها دون سابق إنذار وإنما انتقل رويدا رويدا حيث "كانت الرواية قبل ذلك في كل مكان، مسابقة نفسها، وقد تفتحت بواكيرها على الأرجح قرنين قبل ذلك <<عن التراث الشعبي للقصاصين المتأثرين بالنثر الرفيع للمؤرخين الإغريق>> وظلت مستمرة في روايات المغامرات والأخلاق اللاتينية (النادرة العدد في الحقيقة: هناك رواية أبوليوس والساتيريكون لبترون)، وفي رواية المغامرات الإغريقية. قبل أن تختفي مؤقتا لتظهر بشكل نهائي خلال العصر الوسيط."[2]

فمن الملحمة إلى الرواية القديمة* / الرواية الإغريقية/الرومانسك* أو الرومانسة اليونانية–كما اصطلح عليها– والتي كانت تحتفي بالأحداث الخارقة والبعيدة عن حياة الناس اليومية المعيشة، وكان الهدف منها هو التسلية فقط، من خلال تركيز مؤلفها على استطلاع عالم الغيب بما يحوبه من عجائب خيالية مثيرة، فالرومانسك في اليونان القديمة "ينتظم الأحداث الخارقة: الرحلات البعيدة، والغراميات المعاقة، والاختطافات، والتعرفات والالتباسات، والانقلابات المشوقة التي هي من نصيب الأثيوبيات ومغامرات خيرياس وكاليروي ومغامرات لوكيبيس وكليتوفون. إن الثيمة الموحدة والمهيمنة هي الحب، الفاعل في كل هذه المؤلفات، والذي يحرك حكاية إيروس وبسيخي [العشق والنفس] المتضمنة في التحولات (الجحش الذهبي) لأبوليوس..."[3]

يشير بيير غريمال Pierre Grimal إلى أن الرواية لم تتوقف عند هذا الحد من وجودها في كل الأنواع الأدبية، بل ستمر الرواية عبر أطوار عديدة لتثبت وجودها "ففي أول عهدها كانت عبارة عن قصة خارقة، لا صلة لها بالواقع، وكانت معظم روايات القدماء تدور حول موضوع الحب، وتصور أعمال القرصنة، أو الأسفار إلى بلاد خيالية، أو الاعتراف بالجميل. واستمرت الرواية البدائية

[1]– فيصل دراج: **نظرية الرواية والرواية العربية**، ص25.

*اسم يطلق على كل ما يتميز بطابع الرواية في سرده وتيماته ومتخيله، وعموما على مجال الكتابة الروائية في حقبة بعينها أو كاتب بعينه أو نوع بعينه حتى في عدم وجود رواية بالمعنى الحرفي، فالرومانسك أوسع مجالا من الرواية تاريخيا ونظريا.

[2]– بيير شارتييه: **مدخل إلى نظريات الرواية**، مرجع سابق، ص30.

[3]– نفسه، ص29.

مليئة بالمغامرات والحب حتى القرن السابع عشر."[1]، في هذه المرحلة بالذات سيتوج الغرب الأوروبي بعمل أدبي خلاقي لما فيه من ابتعاد عن الخيال الجامح البعيد عن حياة الناس إلى عمل تخييلي يقرب الرومانسك من الواقع "في فجر العصر الكلاسيكي (1605-1616) وفي الطرف الآخر من أوروبا، كان رجل وحيد يكافح بعناد على تخوم النوع. لكنه بطل... رواية. في مواجهة الرقباء الرسميين وتحالف التعقل، وقد انغمس كليا في رغبته المحمومة في نقل الرومانسك إلى الواقع، وفي رغبته أن يرصع ببطولاته الملحمة التي يستند إليها، يقف النبيل الإسباني الحاذق الذي تخيله سيرفانتس: دون كيخوت دي لا مانتشا الشهير."[2] فاعتبر هذا العمل أول رواية أوروبية حديثة مكتملة فنيا وهي رواية الدون كيشوت دي لامنشا لميغيل دي سيرفانتس التي اقتربت من الواقع في طرحها من ناحية واحتفائها بالمغامرة الفردية من ناحية أخرى "وثربانتس يهاجم الأدب القائم على الخيال الجامح، الذي يتفنن في خلق مواقف غير معقولة، وفي إيراد مخارج منها أشد إيغالا في عدم المعقولية، أعني أن ثربانتس كان يشترط في الأدب أن يكون صادقا معقولا بعيدا عن الخوارق والتهاويل. واقعيا قدر الإمكان يحسب حسابا للطبيعة الإنسانية بعيوبها ونقائضها ومحدود قدرتها."[3] في محاولة منه نقل ما كان يقرؤه من روايات الفروسية إلى الواقع المعيش "وتنتهي الرواية بالهزيمة الرسمية للرومانسك."[4]، لما هيأته مستجدات كثيرة في الساحة الثقافية الأوروبية التي أفرزت طبقة برجوازية حيوية بالإضافة إلى التطورات والاكتشافات العلمية الكبرى "حيث حدثت تغيرات كبيرة، أهمها اختراع الطباعة، الاكتشافات الكبرى وظهور برجوازية تجارية كثيفة وحيوية، والمد الكبير للنموذج الرأسمالي (قبل الأوان). هذه التغيرات الحضارية، أحدثت تغيرا كبيرا على مستوى الأعمال الروائية، فقد صارت تطبع، وظهرت طبقة متوسطة قارئة نهمة (فيما عدا النبلاء طبعا)، وهي طبقة مقتنية للكتب، وهذا هو الشيء الجديد، ومقتنية للرواية بالدرجة الأولى، إلى درجة أن الروائيين، والطابعين، وتجار الكتاب، صاروا

[1]- أنطونييوس بطرس: **الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه**، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2005، ص161.

[2]- بيير شارتييه: **مدخل إلى نظريات الرواية**، ص40.

[3]- ثربانتس: **دون كيخوتة**، تر: عبد الرحمان بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1998، ص11.

[4]- نفسه، ص41.

يعمدون إلى صياغة الخطابات القديمة صياغة جديدة، وإلى ترجمة أعمال الروائيين الأجانب (الإسبان والإيطاليين رأسا)، التي يبدوا أنها كانت أكثر استجابة لثقافة القراء آنذاك."[1]

أصبحت الرواية قطعة من الحياة بوصفها فنا يحاكي الواقع وينغمس فيه، وقد عرفت انتشارا واسعا من حيث التأليف والتقبل فأخذت تتوالد وتتكاثر، لنلفي الرواية مهيمنة على الأدب من خلال الإنتاج الهائل، فأينما وجد القارئ وجدت الرواية "فهي في منشئها، وفي أيسر تعاريفها، تلبي متطلبا <<أدبيا>> هو الغاية في البساطة <<حكاية>>، سرد قصة لا تعدو أن تكون شيئا من نتاج المخيلة، أو <<حكاية خيالية>> كما يقول الأمريكيون... بيد أنها بعد عدة قرون من التطور، بعد أن اغتنت بمرام جديدة، غدت تلبي حاجات أكثر سرية، وأشد باطنية. وأبعد عمقا إلى ما لا نهاية له."[2]

مرت الرواية بأطوار عديدة من أجل استمرارها وفرض نفسها ومنح الشرعية لوجودها، متجاوزة كل العقبات التي تعوق حركتها أو تشوه فنيتها وجماليتها "وهكذا فالرواية لم تشأ حتى آخر القرن التاسع عشر إلا أن تكتسب إمكانات جديدة راحت تبهظها شيئا بعد شيء : الأماكن والإطار والمجتمع والعادات والعقدة والطبائع والفاجعة والصدى الاجتماعي والدلالة الروحية."[3]، حتى امتازت بقدرتها العجيبة على امتلاك المشهد الإبداعي بين بقية الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى في القرون اللاحقة لتصبح "أقل الأنواع خضوعا للتقاليد. وهي لا تكتفي بالاقتراض، بل تحور وتحرف لحسابها الخاص. ولا تكتفي بتغيير ما تعثر عليه بل تتضمن في ذاتها مبدأ كل التحولات الممكنة."[4]

حظي الفن الروائي بقدر غير قليل من الاحترام والتبجيل، إن على مستوى المقروئية، أو الكتابة والنقد، حتى وسمت كونها ظاهرة معاصرة يحتفي بها العالم أجمع لما لهذا الفن من غواية في تملك أقلام المبدعين، وقد ولدت الرواية مع الإنسان الحديث وتطورت معه حيث "تصاحب الرواية الإنسان على الدوام وبإخلاص منذ بداية الأزمنة الحديثة"[5]، حتى أصبحت وجها تعبيريا غازيا ومنتشرا لما استطاعت أن تحويه في طياتها من التقلبات الجذرية التي تمر بها المجتمعات الإنسانية "... إنها لا تعرف ضغوطا

[1]- فيصل الأحمر: **من سلطة التدليل إلى سلطة التخييل بين السرد والتاريخ**، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 18 فبراير 2017، ص5.

[2]- ر.م- ألبيريس: **تاريخ الرواية الحديثة**، تر، جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص6.

[3]- نفسه، ص23.

[4]- بيير شارتييه: **مدخل إلى نظريات الرواية**، ص13.

[5]- ميلان كونديرا: **فن الرواية**، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، مشق، ط1، 1999، ص13.

ولا كوابح، وهي منفتحة على جميع الممكنات، غير محددة في توسع متواصل، وهكذا فهي بقدرتها على الاختراع، ومزاجها النشط، وحيويتها، تشبه المجتمع الحديث حيث عرفت انطلاقتها الحاسمة."[1] بوصفها فنا تعبيريا مهما يتلبس بكل مظاهر الحياة لما تقدمه من أدوار متعددة خادمة للإنسان كونها من أهم وسائل التعبير حيوية وطواعية، فهي كالمنمنمة تتناول كل التفاصيل والجزئيات، فتغوص في اليومي المحلي ولا تتوانى في توظيف ما هو عالمي، متحدثة عن حقير الأشياء وعظيمها "حيث من المؤكد أن الرواية تميزت عن الأجناس الأخرى وعن أشكال القص السابقة من خلال حجم الاهتمام الذي أولته إلى كل من فردنة شخصياتها والعرض المفصل لبيئاتهم."[2]، حتى أنها تلج أعمق بواطن الكائن البشري الأكثر حركية والأكثر سرية، لتبتعد وفقا لذلك عن كل ما كانت تتناوله في الأزمنة الغابرة والسابقة من غوص في الخيال، وباعتبارها وسيلة موجهة للتسلية وإشباع العاطفة والخيال "بيد أن الرواية اغتنت وثقلت <<بالحقيقة>> منذ نهاية القرن السابع عشر حتى مطلع القرن العشرين، فرفضت أن تكون <<حكاية>> كيما تصبح ملاحظة واعترافا وتحليلا. ولم تعد تقدر إلا بما تهدف إليه: فهي تهدف إلى تصوير الإنسان أو أحد عصور التاريخ، أو الكشف عن آلية المجتمعات، وأخيرا فإنها تطرح أدق المشكلات الراهنة."[3]

ومهما يكن من أمر نشأة الفن الروائي وإزاحته لعديد الأنواع والأجناس الأدبية، وعلى الرغم من مسيرة الرواية الطويلة التي قدمنا لها محطات يسيرة وملخصة دون التطرق لتفاصيل النشأة وتفريعاتها المتعددة والمختلفة، ودون التعمق في قضاياها النظرية والبحث في جذورها الضاربة في العمق، إلا أن الحقيقة التي تنتصب أمام أعيننا تحيل إلى أن "الشكل لا يتغير بناء على نزوة أو إرادة فرد، إن الشكل يتغير أو يتطور أو ينزاح، بعد أن تكون التطورات الاجتماعية قد حصلت، بل تكون قد نضجت، بحيث تستدعي تعديل الشكل القديم لاستيعاب المستجدات، بعد أن تكون قد صارت ضرورية للرواية."[4]

[1]- بيير شارتييه: **مدخل إلى نظريات الرواية**، ص 12.

[2]- إيان واط: **نشوء الرواية**، ص20.

[3]- ر.م- ألبيريس: **مرجع سابق**، ص22.

[4]- حنا عبود: **من تاريخ الرواية**، ص30.

أضحت الرواية الفن التعبيري الغازي الذي يتسم بالامبريالية والتوسع على حساب جل الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى، فكانت اللون الذي يدعو إلى الانبعاث والتجدد على اعتبار أنها في سيرورة دائمة تتغير وتتطور بتغير الأطر التي يفرضها الواقع فهي لا تخضع لأي ضابط أو قانون "إنها المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار، ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك، لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع."[1] فهي القادرة على تمثل عديد الوقائع والأحداث المختلفة الظاهرة والمضمرة التي تسبر أغوارها الذات الكاتبة الواعية بنواميس الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية...الخ وإذا كانت الأشكال الأخرى من ملحمة وشعر وخطابة ومقامة كانت تستجيب لمتطلبات فترات زمنية معينة، فالظاهر أنها لم تعد تستجيب لذلك في عصرنا الحاضر "ذلك أن العالم الذي نعيش فيه يتغير بسرعة كبيرة. والتقنيات التقليدية للقصة لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة التي تنشأ عن هذا الوضع الجديد."[2]، لأن متطلبات الراهن قد شابها التغير والتبدل، حتى صارت الرواية ديوان العصر الحديث والمعاصر لسيطرتها على عقول القراء، مكملة مسيرتها صوب التجدد لمرونتها التي سمحت بولوج عوالم كثيرة لاحتوائها على قدر غير يسير "من اللايقين والتساؤلات وإعادة النظر. إنها قريبة من لا اكتمال الحياة. والرواية جنس تعبيري للحاضر، إنها وصف لحالة العالم والمجتمع والذات، وبهذا المعنى فهي تلائم تماما عصرنا الذي هو عصر الشك وعدم تيقن من المستقبل."[3] ، كي تتجسد كخطاب منفتح وغير مكتمل يروم التحديث عن طريق اعتماد عديد الأساليب والتقنيات التي تسهم في إحداث تحولات إيجابية تدعوا إلى تجاوز السائد ملغية الحدود الأجناسية، ومحطمة كل التقاليد ومتمردة على الأشكال المعهودة، وهذا ما يسمح لنا بالحكم على أن "المغامرة الروائية قد مرت أيضا بمراحل بارزة في تطورها التقني منذ نشأتها التقليدية في كنف الإقطاع، ومرورا بانجازات المذاهب الأدبية الحديثة من رومانسية، وطبيعية، وواقعية ...الخ. ومع أن هذه المذاهب الأدبية قد أحدثت تطويرات جزئية في الشكل والمضمون الروائي، فإن الرواية ظلت تحمل هويتها، حتى جاء جيمس جويس، ومارسيل بروست فالغيا بعدي الزمان والمكان، ودمرا الحواجز بين الشعر والرواية، ونزعا صمام الأمان

[1]- آلن روجر: **الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية)**، تر:حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1997، ص17.

[2]- ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص7.

[3]- محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، ص40.

عن اللاوعي، فتدفق المونولوج. ثم استكمل آلان روب غرييه وميشال بوتور، وناتالي ساروت المغامرة الروائية، فدقوا آخر مسمار في نعش الرواية التقليدية، ورفعوا شعار (اللارواية)، و (ضد الرواية)، و (الرواية الجديدة) من أجل إفساح المجال للأشياء كي تسفر عن ذاتها بحرية ميلودرامية وحياد بارد."[1]

أشرنا سالفا إلى تعدد النظريات التي اهتمت بالفن الروائي وحاولت تفسير نشأتها، حتى مكننا ذلك من القول أن تعدد النظريات كان بتعدد النقاد، والملاحظة المسجلة هاهنا كون تلك النظريات "كان ناظمها الأساسي والأهم هو كونها منغلقة على الرواية الغربية حصرا"[2]، لأنه لم نجد أيا من أولئك الباحثين الذين تناولوا بالدرس هذه القضية عودة إلى التراث السردي للأمم الأخرى غير الأوروبية، وربما يكون هذا الانغلاق متولدا عما يعرف بالنزعة "المركزية الثقافية- العرقية" في الحضارة الغربية.[3]

2- ظهور الرواية العربية (في المشرق):

يميل الإنسان بفطرته إلى سرد الحكايات وسماعها، وعليه فقد كان السرد موجودا مع بدايات الإنسانية حيث "لا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر ولا في أي مكان من غير قصة"[4] وهذا يعني أن لكل أمة ذاكرة سردية، وإذا كانت الرواية —التي نحن بصدد الحديث عنها ومحاولة معرفة ظهورها في الثقافة العربية- عبارة عن "نوع من القصة، والقصة لفظ جامع تنطوي تحته أجناس وضروب لا يحصيها عد."[5] لكن للأسف "واجه الشرق اتهاما بضعف الخيال"[6] وبالتالي غابت أشكال القص عن التراث العربي عموما، على اعتبار أن العرب أمة شاعرة، حتى قيل-الشعر ديوان العرب- وكان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه، ويبدو أن آثار هذا الازدراء أصبح مبالغا فيه كون العربي لا يملك النفس الطويل كي يقص أو يروي سردا، وعلى اثر ذلك غابت عديد الفنون السردية عن الأمة العربية، وبالتالي فكل الأشكال النثرية لا أنساب لها في الشرق فما هي إلا بضائع مستوردة من الغرب بل تضرب بأطنابها في قاع الثقافة الأوروبية "فمثل هذا الزعم لا يمكن أن

---

[1]- محمد عزام: **الرواية التجريبية في الأدب المغربي المعاصر**، مجلة المعرفة، دمشق، السنة 25، العدد 291، مايو، 1986، ص ص160/159.

[2]- معجب بن سعيد الزهراني: **آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي**،ص58.

[3]- نفسه الصفحة نفسها. .

[4]- رولان بارت: **مخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1، 1993ص7.

[5]- الصادق قسومة: **الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث**، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2000، ص15.

[6]- محمد جبريل: **التجريب في القصة الحديثة وجذوره التراثية**، مجلة الهلال، القاهرة، مصر، 2002، ص189.

يعكس الحقيقة طالما كانت ألف ليلة وليلة من نسج خيالنا. ولكن أسلافنا، رحمهم الله، لم يعدوا <<ألف ليلة وليلة>> أدبا ولم يذكر أحد من مشاهير نقادنا هذا الكتاب، والعلة في ذلك هي أنهم لم يحترموا القصة بوصفها عملا فنيا أو لم يعرفوها بابا من أبواب الأدب الهامة، وآثروا عليها التراجم والأخبار والرسائل أي كل ماله جذوره الممتدة في الواقع التاريخي دون أن يأبهوا كثيرا إلى ما هو رمز للواقع."[1]

تجاهل هؤلاء الأنصار والمفندون الملكات الإبداعية لكتاب الشرق "وذلك لأن الأدب العربي يخلو أو يكاد من فن القصة مرددين بهذا دعاوى بعض المستشرقين من أمثال جب (Gibb) وكولن بالي"[2]، حتى يظل هذا الشرق تابعا للمتبوع الغربي متناسين ومعرضين عن أن القرآن الكريم فيه أحسن القصص التي قصت على رسولنا الكريم محمد صلى الله عليه وسلم، ثم أن العرب أبدعوا الحكايات والطرف والنوادر وعادة ما كان استهلالهم لها يكون بعبارة: قال الراوي، يحكى أن، زعموا أن، كان يا ما كان،...الخ، والحق أن التراث السردي العربي غني عن الإشادة به، حيث "غطت شهرة "شهرزاد" في التراث الإنساني على كل النساء اللواتي مارسن السرد الشفوي، وعدت ممن ثبتوا الفكرة التي مفادها أن السرد يساوي الحياة"[3]، وفي ذلك إحالة وتنويه بحكايات ألف ليلة وليلة التي جابت بقاع الأرض مؤثرة في عديد الآداب والثقافات فـ "الثابت –تاريخيا– أن الرومانس – الحكايات الشعبية الأوروبية– تأثرت في نشأتها بألف ليلة وليلة."[4]، ثم أن اتصال العرب سابقا بأوروبا وعلى إثر الفتح الإسلامي لشبه الجزيرة الأيبيرية قد كان له بالغ الأثر في الحياة والأدب والثقافة الإسبانية آنذاك، وهناك من يجد "في ألف ليلة وليلة مخزنا لأكبر عدد من القصص الاسبانية. إنها النبع الثري المتعدد الروافد للكثير من القصص الواردة فيه...، حيث تحولت الكتابات التالية إلى مجرد تقليد، أو نقل غير مبدع،..."[5]، على هذا الأساس يكون هذا الاتهام بضعف الخيال محل نظر لأن فيه إلغاء لحضارة أمة بأكملها كان لها ومازال باع طويل في مشاركتها بناء الحضارة

[1]– محمد زكي العشماوي: **أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية**، الشعر–المسرح–القصة–النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2000، ص ص324/323.

[2]– طه وادي: **مدخل إلى تاريخ الرواية في مصر**، دار النشر للجامعات– مصر، ط2، 1997، ص17.

[3]– سليمة لوكام: **متون وهوامش قراءات في روايات**، مرجع سابق، ص35.

[4]– محمد جبريل: **التجريب في القصة الحديثة وجذوره التراثية**، ص190.

[5]– نفسه، ص191.

العالمية وتزويد التراث الإنساني بعديد الأعمال التي خلدها التاريخ ومازال يخلدها، ليكون هذا الإبعاد أيضا إبعادا لتراث سردي ثبت تاريخيا أن له كثير الأثر في الحضارة والثقافة الأوروبية تحديدا، ألم تكن للعرب أساطيرهم-أساطير الأولين-؟، وأين الخرافة؟ وأين السيرة؟، وأين قصة حي بن يقضان؟، والقصة الهلالية، وقصة الظاهر بيبرس، وقصة سيف بن ذي يزن، وغيرها من القصص... التي تميزت كلها بالخيال الفسيح؟ وأين المقامة والمنامة والنوادر؟ أين أبرز المصادر السردية التي تميز سردنا العربي؟-كليلة ودمنة، بخلاء الجاحظ، أمثال العرب، الإمتاع والمؤانسة، كتاب الأغاني، مصارع العشاق، تسكين الأشواق بأخبار العشاق...

هل نحن بهذه التساؤلات وهذا التمهيد نريد إثبات وجود الفن القصصي والفن الروائي بصيغته التي عرفت حديثا مثبتين فكرة أن الرواية العربية ما هي إلا امتداد للتراث السردي العربي؟ أم أننا نريد تفنيد عديد الأطروحات التي ذهبت صوب القول أن الرواية غريبة عنا ودخيلة وأن تلك الكتابات القديمة ممثلة في المقامة والخطبة والملحة والسيرة و... لا تصلح أن تكون بذرة أخرجت الرواية العربية التي اتخذت فيما بعد الاسم التعبيري "رواية"؟ وهل من مخول أو مسوغ يجعلنا نبحث عن جذور للرواية في هذا التراث (العربي)؟ وإن كان العرب قد عرفوا القصة بنوعيها الموضوع والمنقول هل هذا يعني معرفتهم بالرواية؟

يبقى هذا الطرح في الحقيقة في حاجة إلى إعادة نظر لأننا حينما نتحدث عن السرد فنحن لا نتحدث بالضرورة عن فن القصة وعن الرواية الفنية كي لا نكون مجحفين من هذه الناحية، لأن ما عرفه العرب من أنماط سردية قصصية لا يحيل بالضرورة إلى وجود الفن القصصي والروائي الذي ظهر في العصر الحديث، حتى أن القصة التي عرفها العرب أو ما يسمى بالتراث السردي "كانت من نوع معين، لا تنطبق عليها معايير القصة الحديثة. وفي بداءتها كانت تروي سير الأبطال، وتتلى على الجند في صدر الدولة الإسلامية، من أجل تشجيعهم وتحميسهم. ثم تناقلها الناس شفاها، وزادوا عليها حتى كبر حجمها، وضاعت أسماء مؤلفيها في زحمة أحداثها."[1] وربما يجد الباحث أسبابا عديدة لهذا الغياب المبرر في تراثنا العربي السردي من بينها اعتبار غايات للقصة ممثلة في الوعظ الديني والتعليم اللغوي فكان أن ربطت القصة بأمور العامة على اعتبار أن الشعر نخبوي والنثر

[1]- أنطونيوس بطرس: **الأدب تعريفه-أنواعه-مذاهبه**، ص165.

شعبوي، كما تعود صعوبة تقبل الرواية في عصر النهضة مع موجة الإحيائيين إلى سلطة التراث وسلطان الشعر[1]، ولطالما وجد استهجان لهما وعدم الاهتمام بهما وفي هذا الصدد يبين رائد القصة في العالم العربي محمود تيمور هذا الأمر قائلا: "أول ما يصدم الباحث في الأدب العربي هو تفاهة القصة وقلة ما كتب فيها وعناية العربي بها"[2]، وقد أكد رائد الرواية التاريخية في العالم العربي جورجي زيدان أن قلة الاهتمام بالرواية عند العرب كان بينا حيث يقول: "والروايات فن له شأن عظيم في آداب اللغة الإفرنجية يكاد يكون أهمها، وأما في العربية فإنه أضعف فروع الأدب"[3]وفي هذا دلالة على عدم وجود رواية عربية قديمة خالصة وقد أدى البحث في جذور الرواية العربية وأصولها إلى بروز آراء عديدة "منها ما ينكر على الموروث السردي القديم إمكانية أن يكون أصلا من أصولها، وآخر يراه حضنا ترعرعت بذورها في أوساطه، وغيره يؤكد أنه الأب الشرعي لها. وثمة آراء تراها مزيجا من مناهل عربية وغربية، وهنالك أخيرا الرأي الشائع الذي يرى أن الرواية مستجلبة من الأدب الغربي، وأنها دخيلة على الأدب العربي من ناحية الأصل والأسلوب والبناء والنوع..."[4]

ومهما يكن من أمر هذه الآراء العديدة التي تحاول إثبات وجود الرواية في التراث السردي العربي، أو تلك التي تدعي غير ذلك، أو التي تحاول جاهدة تحليل الظروف العامة والخاصة، إلا أن الرواية أصبحت لها نسختها العربية التي تفيد من التراث السردي العربي كما تستعين بتقنيات الآخر الغربي، مثلما هو الحال مع الرواية الجديدة الفرنسية التي كان لها أثرها البالغ في روائيينا العرب أو ما أضافته الرواية الانجليزية أو رواية أمريكا اللاتينية، لأن جسور التواصل بين الثقافة العربية والغربية أمر حاصل ولا يحتاج إلى تحليل أو تفسير نظرا للانبعاث الثقافي الذي أفرزه عصر النهضة في القرن التاسع عشر ومنه "نستطيع القول على وجه الخصوص بأنه كان نتيجة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة، وبين إعادة اكتشاف وإحياء التراث الكلاسيكي العظيم للثقافة

[1]- ينظر: الصادق قسومة، **الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث**، ص7.

[2]- نفسه، ص5.

[3]- نفسه، ص ص6/5.

[4]- عبد الله إبراهيم: **السردية العربية الحديثة(تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)**1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013، ص5.

العربية الإسلامية."[1]، والرواية من هذا الجانب هي إحدى ثمار هذا التواصل، ومن ثمة كانت جهود الروائيين تصبوا نحو إيجاد خصوصية للرواية العربية منتمية لبيئتها وثقافتها وتراثها متأصلة فيه.

يثار سؤال البدايات أو الإرهاصات المرتبط بظهور أول عمل سردي يمكن أن يطلق عليه تسمية رواية بمعناها الحديث لأن طرح مثل هذا السؤال "متى بدأت الرواية العربية؟ يفترض منا تحديد المدة الزمانية التي ظهرت فيها أول رواية عربية تستحق أن تسمى رواية، ولا يمكن ذلك إلا إذا كانت تامة الخصائص الجمالية والفنية شكلا ومضمونا."[2] ودون الخوض في الروايات التي صدرت قبل رواية زينب بتعدد أمكنتها وجنسيات كتابها "فحدد البعض لبنان، والبعض العراق، والبعض الآخر مصر..."[3] ودون الحديث عن جهود كل من محمد لطفي جمعة في وادي الهموم أو محمد طاهر لاشين في عذراء دنشواي، أو رفاعة الطهطاوي بكتابه تلخيص الإبريز في تلخيص باريز، أو المويلحي بحديث عيسى بن هشام...وغيرهم الذين تدرج جهودهم ضمن بداية الوعي الروائي المتدرج أو الإرهاصات الجنينية للإبداع العربي في مجال الرواية، لنمر مباشرة للحديث عن ميلاد الرواية عند العرب في العصر الحديث الذي كان مصريا، حيث تعزى أول رواية عربية فنية لكاتبها محمد حسين هيكل التي عنونها بـ: زينب "مناظر وأخلاق ريفية" بقلم مصري فلاح بإجماع جل النقاد، نظرا لتوفر عديد الشروط والظروف التي ساهمت في إخراجها من بينها المغامرة الفردية التي تميزت بها وكذلك لما احتوته من خصائص خولتها —حسب النقاد– أن تكون أول رواية عربية فنية حيث كان "اعتمادها الشكل الروائي الغربي وما يقوم عليه من وحدة في الموضوع وترابط بين الأدوات وعناية بعالم الشخصية وعلاقاتها، ومحاولة الاهتمام بالصراع الداخلي، وقد أكدت دائرة المعارف أن هذه الرواية ليست امتدادا للمحاولات السابقة. وإنما هي غريبة الشكل..."[4]، وقد اعتبرت هذه الرواية "أول رواية فنية في تاريخ السرد العربي الحديث"[5].

لتتوالى الأعمال الروائية بعد هذه الانطلاقة الفنية مراحل البدايات إلى مراحل التطور والنضج والتجريب الفني لتسجل الساحة الإبداعية العربية عديد الأعمال من مثل رواية ثريا لعيسى عبيد سنة

[1]– روجر آلان: **الرواية العربية**، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص31.

[2]– محمد معتصم: **النص السردي العربي الصيغ والمقومات**، شركة النشر والتوزيع– المدارس–، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص12

[3]– نفسه الصفحة نفسها.

[4]– الصادق قسومة: **الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث**، ص193.

[5]– عبد الله إبراهيم: **السردية العربية الحديثة، مرجع سابق**، ص165.

1922، ثم رواية ابنة المملوك لمحمد فريد أبي حديد سنة 1926، رواية إبراهيم الكاتب لإبراهيم عبد القادر المازني سنة 1931، وعودة الروح لتوفيق الحكيم سنة 1933 وغيرهم كثير حد الوصول إلى الكاتب العالمي نجيب محفوظ بغزارة إنتاجه الروائي وكذلك إحسان عبد القدوس وإدوارد الخراط...، لتنخرط الرواية العربية بعد ذلك في تناول عديد المواضيع التي اتسعت باتساع إنتاج الرواية حاملة كل التحولات عبر كافة "تمظهراتها، من خلال اتساع الإنتاج الروائي في مختلف الأقطار العربية، وانتقاله إلى مستويات متباينة تمتد من مرحلة البدايات التي كانت، منذ نهاية القرن 19، تولي الاهتمام للجانب التعليمي والتربوي، مرورا بمرحلة توظيف الرواية في نشر المعرفة وتعميق الوعي الوطني والتاريخي، وصولا إلى اتخاذ الكتابة وسيلة للتنفيس ومقاومة الخطاب الرسمي ذي اللغة المتخشبة، بحثا عن عوالم تتيح للذات المقموعة أن تعبر عن أعماقها والمكبوت داخلها..."[1]

3- تاريخ الرواية في الجزائر:

على الأساس السابق الذي ادعى ضعف الخيال للشرق فغابت بذلك أشكال السرد المختلفة خاصة ما تعلق بالقصة والرواية، حتى أننا وجدنا تلك النزعة الشوفينية مبثوثة لدى المشارقة باحتقارهم الملكات الإبداعية للمغاربة حيث تطفو على السطح المقولة ذائعة الصيت "**بضاعتنا ردت إلينا**" التي قالها الصاحب بن عباد عندما وصله كتاب "**العقد الفريد**" لابن عبد ربه الأندلسي، لتتعضد هذه المركزية المشرقية في علاقتها الثقافية بالمغاربة على مقولة أخرى مفادها أن "**أهل المشرق أهل إبداع وأهل المغرب أهل فقه وهوامش**"، ومنه فإن المغاربة تابعين إبداعيا وعليهم وصاية من المشرق المتفوق مكرسين بذلك فكرة التابع والمتبوع، الغالب والمغلوب، المركز والتخوم... وقد أشار الباحث سعيد يقطين إلى هذا الطرح في معرض حديثه عن التراث العربي والخصوصية ما مفاده أنه لما استدعت الضرورة العودة إلى التراث في عصر النهضة، ألفينا المشارقة يعودون إلى تراثهم ضاربين عرض الحائط كل ما أنتج من لدن المغاربة، ما أدى إلى إلغاء كلية التراث العربي ومنه أصبح المتنبي عراقيا وابن خلدون تونسيا، وعليه أصبحت الجغرافية هي المتحكمة في هذا التقسيم خاصة أن المبادرة الأول في عصر النهضة كانت للشام ومصر "أما ما تحقق في مواطن أخرى، وخصوصا في الغرب

[1]- محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، ص99.

الإسلامي فلم يكن يأتي إلا في درجة ثانية، ويقدم عادة بأنه غير ذي قيمة، أو أنه تكرار أو صدى لما أنتج في المشرق.[1]

عودا على بدء فإن هذا الإجحاف في حق المغاربة يقودنا قطعا إلى النبش في تراثه ونحن بصدد التأريخ لفن سردي أجمع كل الخلق على أنه غربي طبعا وأنه "فن استحدث في الأدب العربي المعاصر نتيجة الاتصال بأوروبا إبان النهضة الحديثة"[2].

3-1- رواية الحمار الذهبي أول رواية في تاريخ الإنسانية بهوية جزائرية:

يقودنا هذا البحث إلى أعماق التاريخ وتحديدا إلى الق 2 الميلادي لنعثر على مفتاح المتخيل الجزائري بنص أولي موسوم بـ: **الحمار الذهبي** لكاتبه **لوكيوس أبوليوس المادوري الجزائري**[3] - "فهوية أبوليوس* جزائرية المولد، وأفريقية المنبت وأمازيغية الأصل، ولكنها رومانية الجنسية، وإغريقية الثقافة والفكر، وشرقية المعتقد"[4]- الذي اعتبر أول رواية في تاريخ الإنسانية وصلت كاملة في 11 كتابا محتفظا ببريقه وخصائصه الدالة عليه "مرورا بالعصور الوسطى وعصر النهضة ووصل إلينا دون أن يفقد شيئا من ذهبيته وكأنه قد كتب لعصرنا أو لعصر لا نهاية له مدى الدهر، وهذا شأن الكتب العظيمة"[5]

وهو "أول نص نعده روائيا في التاريخ الإنساني"[6]، والبحث إذ يعتبر هذه الرواية هي الأولى في تاريخ الإنسانية فإن هذا الأمر يستبعد كونه "ضربا من العنصرية، بقدر ما هو لحظة للرجوع إلى

---

[1]- سعيد يقطين: **السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع**، القاهرة، ط1، 2006، ص53.

[2]- طه وادي: **مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية**، مرجع سابق، ص17.

[3]- لوكيوس أبوليوس: **الحمار الذهبي (أو التحولات)**، تر: عمار الجلاصي،11 تشرين الأول، 2000 ص4.

*ولد عام (124م أو 125م) في مداوروش بالشرق الجزائري، كان يسمي نفسه في مخطوطاته "أبوليوس المادوري الأفلاطوني Apuleius Madaurensis، تلقى في حياته تعليما مكثفا في مدينة قرطاجنة ثم أثينا، لم يصلنا من خطبه وأشعاره وكتاباته الفنية سوى: الدفاع Alogia، الأزاهير Florida، عن إله سقراط Deo Socrates، عن أفلاطون وتعاليمه Platon et Eius Dogmates، عن العالم De Mundo، وأخيرا أحد عشر كتابا في التحول Matamorphosean Libri XI.

[4]- جميل حمداوي: **الحمار الذهبي لأبوليوس أول عمل روائي في الفكر الإنساني الأمازيغي**، الحوار المتمدن، العدد:1924، 23-05-2007، www.jamilhamdaoui.net

[5]- لوكيوس أبوليوس: **الحمار الذهبي**، تر:أبو العيد دودو، مشورات الاختلاف، الجزائر، 2001، ص22.

[6]- آمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، 2006، ص38.

الذات والحفر في الذاكرة الجزائرية التي استطاع أبناؤها أن ينفتحوا على العالمية دون عقدة نقص ولا كبرياء."[1]

وبالرجوع إلى هذا العمل فإننا نجد الرواية اعتمدت في بنائها على تقنية طالما استهوت أقلام الروائيين وهي الرواية الإطارية التي تتولد عنها حكايات فرعية، حيث نلفي قصة الحمار هي الحكاية الإطارية وباقي القصص مضمنة تروي قصص أبوليوس بعد التحول وبهذا تكون قد "شكلت نوعا أدبيا جديدا، هو النوع الذي يعرف اليوم بالرواية الإطارية، التي تضم مجموعة من القصص من جهة، وبالرواية الأنوية أو الرواية التي يرويها المؤلف نفسه بضمير المتكلم من جهة أخرى، وهناك العديد من الروايات الحديثة والمعاصرة، التي كتبت بالطريقة نفسها وحملت نفس الصفات في فترات تاريخية مختلفة."[2]

إلى جانب هذا الميزة والخاصية المتعلقة بجانب مهم مرتبط بفنية الرواية –التي سوف نتحدث عنها فيما بعد–نلفي عديد العناوين التي ارتبطت برواية أبوليوس من بيناها: المسوخ أو قصة المسخ عند حميد لحميداني، أو الحمار الذهبي أو التحولات كما عند عمار الجلاصي، أو الحمار الذهبي كما عند أبي العيد دودو، أو تحولات الجحش الذهبي، كما عند فهمي علي خشيم، أو رواية الحمار الوردي كما عند جميل حمداوي.[3]

أما فيما يخص الموضوع الذي تناولته رواية الحمار الذهبي فيمكن إرجاعه إلى شاب كان يريد أن يتحول إلى طير عن طريق السحر، لكن لسوء الطالع يتحصل البطل على مرهم مختلف عما كان يريده، فيتحصل على مرهم آخر بعد استعماله يتحول إلى حمار، ومن هنا تكون بؤرة الأحداث وتأزمها، إذ يمر البطل المتحول إلى حمار بمشاق ومغامرات عديدة يتناولها السرد ويخبرنا بها الراوي حد عودته إلى صورته الآدمية، ليعيش البطل حالين، حال المشقة التي توكل دائما للحمار عن طريق غطرسة الإنسان، وحال الحمار الذي يملك عقل بشري وهو شاهد على قيم البشر وأفعالهم وسلوكاتهم، لتصور لنا الرواية في نهاية المطاف عالم الحضارة الرومانية في قالب جمع بين الجد والهزل

[1]– آمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، ص37.

[2]– لوكيوس أبوليس: **الحمار الذهبي**، تر: أبو العيد دودو، ص6.

[3]– ينظر: جميل حمداوي: **الحمار الذهبي لأبوليوس أول عمل روائي في الفكر الإنساني الأمازيغي**.

"ورواية الحمار الذهبي في واقع الأمر محاكاة ساخرة، تقوم على مراعاة ما لأسلوب النص الأصلي من خصائص وسيمات خاصة، ولكن هذه المحاكاة الساخرة لا تنتمي إلى طبيعة القصة اليونانية الهجائية (...)، وإنما هي تنتمي إلى أنموذج قصة المغامرات، أو قصة المخاطرات، كما يحلو للمرحوم غنيمي هلال أن يسميها، ومن ثم يبدو أن التحول الساخر من إنسان إلى حمار قد تكون له صلة أيضا بتغيير الجنس الأدبي من الملحمة الشعرية إلى الملحمة النثرية."[1]

بعض الخصائص السردية لرواية الحمار الذهبي:

✓على كل حال ومن خلال الرواية يمكننا القول أن أبوليوس كان سباقا إلى اعتماد ما يصطلح عليه بالقصة الإطارية التي تتكون من بداية ونهاية وبينهما تنتظم بقية الحكايات وما تتضمنه من تناسل للقصص —وهذا ما نجده في قصص ألف ليلى وليلة، وفي رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، وذاكرة الجسد وعابر سرير وفوضى الحواس لأحلام مستغانمي و...، وهي أيضا رواية أنوية لأن المؤلف يرويها بنفسه وبضمير المتكلم.

✓تحيل هذه الرواية إلى تغير الجنس الأدبي من الملحمة الشعرية إلى الملحمة النثرية كما لوحظ ذلك على اعتبار أنها أول رواية في تاريخ الإنسانية.

✓عالجت الرواية وعبر فصولها المتكونة منها موضوعات ذات صبغة اجتماعية فوجدنا موضوع العلاقات الإنسانية مطروحا في الرواية، كما تحدثت عن موضوعات دينية من خلال التطرق لطقوس العبادة.

✓تميزت باعتمادها أسلوب المذكرات والتشويق والإثارة ضف إلى ذلك أسلوب الحوار وتبادل الحديث.

✓مزجت الرواية بطريقة ذكية بين الأحداث الخيالية وما هو واقعي يومي من خلال التعرض لأخلاق عصره.

✓كان موضوع التحول هو ما شغل بال لوكيوس أبوليوس، حتى مكننا ذلك من القول أنه موضوع مركزي بالنسبة للروائي مما أكسب هذا العمل نوعا من الخصوصية.

[1]– لوكيوس أبوليس: **الحمار الذهبي**، تر: أبو العيد دودو، ص20.

✓انفتحت رواية الحمار الذهبي على عديد الخطابات التي لا تنتمي إلى خطابها، فجعلتها خادمة مطواعة لفنيتها، حيث متحت الرواية من مضان متعددة شكلت نسيجها وبناءها: كالتاريخ والأسطورة، وفن النحت والرسم والجغرافيا والطبخ واللغة والشعر والأديان... مما منح الرواية دينامية استقاها النص الروائي لأجل الكشف عن هوية هذا السرد كنوع يروم تجاوز سلطة المسموع إلى حتمية المكتوب.

3-2- رواية دون كيشوت دي لا منشا/ رواية التأسيس الأوروبية بملامح جزائرية: فجر الرواية الحديثة/ سخرية البطولة الزائفة والعدالة المموهة.

أشرنا آنفا إلى أن الكثير من النقاد يرون أن رواية سيرفانتس **Miguel De Cervantes Saavedra** الموسومة بـ: **دون كيشوت "الإنجيل الإسباني"** هي أول رواية أوروبية فنية تؤرخ لبداية الفن الروائي في العالم إذ "السمة البارزة للرواية الفنية انكبابها على الواقع، وعليه فالرواية تبدأ في أوروبا منذ القرن الثامن عشر حاملة رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر، والحديث عن خصائص الإنسان، وهناك من يعتبر رواية دونكيشوت لسيرفانتس أول رواية فنية في أوروبا كونها تعتمد على المغامرة الفردية."[1] ذلك أن بطل هذا العمل يعبر من خلاله الروائي عن تجارب الحياة، فكانت السمة المميزة للرواية هي قدرتها على التعبير عن الإنسان الذي يستطيع قيادة نفسه وتجربته من خلال ذلك السرد الذي استحدثه **سيرفانتس**، وقد أشاد **عبد الرحمان بدوي** في مقدمة ترجمته رواية **دون كيشوت** لمجموعة من الأعمال الإنسانية الخالدة والتي ظلت عبر التاريخ ولقرون عديدة مصدر إلهام لشعوب كثيرة ومازالت محافظة على ألقها الأول، حيث يقول: "روائع الأدب العالمي أربع: "الإلياذة" لهوميروس، و"الكوميديا الإلهية" لدانته، و"دون كيخوتة" لثربانتس. و "فاوست" لجيته."[2]، حيث تميز كل عمل عن الآخر بصفة سائدة ومهيمنة، فكان ما يميز رواية دونكيشوت هو طابعها الذي يحمل على السخرية والتهكم "وهكذا جاء "دون كيخوتة" سخرية من البطولة الزائفة. والعدالة المموهة، والحقارة الاجتماعية. والنفاق الذي ساد في ذلك العصر فرفع أقدار العاجزين، وأعطى المراتب الرفيعة للدساسين والغشاشين والمتملقين والزاحفين والوضعاء."[3]

[1]- صالح مفقودة: **أبحاث في الرواية العربية**، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، دط، دت، ص08.

[2]- ثربانتس: **دون كيخوتة**، تر: عبد الرحمان بدوي، ص5.

[3]- نفسه، ص15.

نجد حينما نعود لحياة سيرفانتس الخاصة أنه مارس الفروسية منذ نعومة أضافره إلى أن وافته المنية، فطيلة حياته عاش فارسا، والمعروف أنه التحق بالجيش وخاض عديد المعارك بأمانة وإخلاص وتفان وانضباط مستجيبا لنزعة الفروسية التي يتمتع بها، لينضم إلى الأسطول الإيطالي في مجابهة الأسطول العثماني الذي لا يقهر في ذلك الوقت، ورغم مرضه بحمى أنهكته وأفقدته قواه وجعلته طريح الفراش إلا أنه أبلى بلاء حسنا أبهر أصدقاءه وقادته "وعقب ذلك منح إجازة للعودة إلى إسبانيا، وقد حمل معه رسالة توصية من كل من الدون خوان والدون دوسيسى، نائب ملك إسبانيا على صقلية إلى الملك فيليب الثاني، ولما وصلت السفينة التي تقله إلى المياه المقابلة لشواطيئ مارسيليا تعرضت لها سفن الأسطول الجزائري في 26 سبتمبر 1575 وأسرته هو وشقيقه رودريغو، وعددا من الإسبان، وأخذوا إلى مدينة الجزائر..."[1]

وقد كانت فترة الأسر التي دامت خمس سنوات في سجن الجزائر مفترق طرق بالنسبة لهذا الروائي، الذي حاول عديد المرات الهروب من سجنه لكن دون جدوى، إلى أن حرر عن طريق فدية بعد كتاب أرسله متوسلا إلى كاتب الملك فيليب الثاني[2]، أو أنه "بقي سنوات في الأسر حتى جمعت إحدى المنظمات المسيحية المبلغ المطلوب لإطلاق صراحه. وقصة الأسير في "دون كيشوت" هي قصته."[3]، و الظاهر أن "فترة الأسر التي قضاها ثربانتس في مدينة الجزائر كان لها أعمق الأثر في نفسه وفي إنتاجه. وقصة "دون كيخوته" خير شاهد على هذا الأثر البالغ، ففيها فصول طوال تصف أحداثه في الجزائر، واتخذ من هذه المدينة إطارا لأحداث جميلة رواها، كما أن معرفته بالقليل من العربية قد ظفر بها أثناء هذا الأسر."[4]

يحيل هذا المقبوس قطعا إلى أن سيرفانتس قد استفاد كثيرا من تجربة أسره في الجزائر من خلال كتابة هذه الرواية التي اعتمدت في سردها على سلطة المكان الذي تمثل في الأسر الذي دام خمس سنوات وربما يعود الفضل في كتابة دون كيشوت إلى تلك الفترة بالذات، حيث دفعت هذه التجربة بصاحب أول رواية فنية في العصر الحديث أن يتهكم ويسخر من قيم القصص المفتعلة والمبنية على

[1]- إسماعيل العربي: **نماذج من روائع الأدب العالمي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج2، دط، 1986، ص165.

[2]- ينظر: ثربانتس: **دون كيخوتة**، تر: عبد الرحمان بدوي، ص7.

[3]- حنا عبود: **من تاريخ الرواية**، ص154.

[4]- إسماعيل العربي: **المرجع السابق**، ص165.

الخيال المحض، التي ترويها كتب الفروسية، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فهناك من ذهب إلى أن تأثيرات الثقافة العربية و الإسلامية بادية على هذا العمل ولا تحتاج إلى كثير تحليل نظرا لما عجت به الرواية من حكم وأمثال وأسماء عربية "يقول الدكتور محسن الرملي في أطروحته «أثر الثقافة العربية الإسلامية في دون كيشوت»؛ الذي يعزو سبب ذلك إلى التأخر في ترجمتها، وربما لكون شخصية مدعي الفروسية «المجنون/ الحكيم» لا تعد مفاجأة للذهنية العربية كما هو الأمر بالنسبة إلى الغرب؛ فالتراث العربي حافل بكثير من هذه الشخصيات الذين اصطلح على تسميتهم بـ«عقلاء المجانين» أو «البهاليل». وفي المقابل ذكر أن تأثيرات الثقافة العربية والإسلامية كثيرة وعميقة في الرواية، إذ تظهر فيها أكثر من 35 شخصية ذات خلفية ثقافية إسلامية، وما يزيد على 20 مثلا وحكمة شعبية، وأكثر من 220 كلمة من أصل عربي، إضافة إلى تأثيرات تاريخية ودينية وأدبية، منها ما يتعلق بتَمَثل «دون كيشوت» سمات وآداب الفروسية العربية أكثر من الفروسية الغربية؛ فهو يدافع عن الفقراء والمظلومين واليتامى والأرامل والمهمشين، بينما كُرِّست الفروسية الغربية للدفاع عن الملوك وأصحاب السلطة والأغنياء."[1]

ومهما يكن من أمر هذه الرواية التي تعتبر فجر الرواية الأوربية، حتى وإن كانت بملامح جزائرية أو أن عديد التأثيرات العربية الإسلامية قد وجدت في نسيجها فإن "ما أحدثته رواية دون كيخوتة دي لا منتشا في الأدب العالمي أثر لا يمحى، سيظل أدباء العالم مدانين لميجيل دي ثربانتس بنقل الرواية من الملحمة من ناحية وحكايات الشطار من ناحية أخرى إلى الرواية الحديثة، حيث البطل محض رجل مهزوم وحالم، وحيث خرق الطبيعة وامتلاك السلطة المطلقة لا يعدو أن يكون مجرد أحلام يقظة."[2]

3-3- حكاية العشاق في الحب والاشتياق عتبة الرواية العربية المنسية:

تضاربت الآراء وتصادمت، واختلفت أحيانا كثيرة حول أول عمل روائي عربي تعزى له الريادة في فن الرواية، إذ غالبية هذه الآراء النقدية في المشرق العربي خاصة مصر تجمع على ريادة رواية

[1]- ينظر محمد الحربي: **دون كيشوت الرواية والعالم**، http://www.alhayat.com/Articles/11883513/، يوم الخميس 2017/07/13، الساعة 9 و28 د.

[2]- أنطونيو ربي آتاس: **دون كيخوتيه..نظرة حديثة على الرواية العظيمة 400 عام من دون كيخوتيه**، تر:علي المنوفي، موقع، http://adab.akhbarelyom.com، الخميس 2017/07/13، الساعة 11و28 د.

"**زينب**" **لمحمد حسين هيكل** الصادرة سنة 1914، معتبرين إياها باكورة الرواية العربية، ومنهم من عدها الأم الأولى التي أنجبت الرواية العربية فيما بعد وقد تبنى هذا الرأي **يحي حقي**، وأعلن الدكتور جابر عصفور أن رواية "**غابة الحق**" **لفرنسيس فتح الله مراش** الصادرة سنة 1865 هي الرواية الأولى، كما ذهبت الباحثة والأكاديمية **بثينة شعبان** من جامعة دمشق في كتابها **مئة عام من الرواية النسائية** في العالم العربي إلى أن **زينب فواز** الكاتبة اللبنانية هي من قامت بكتابة أول رواية عربية كان عنوانها: "**حسن العواقب**" حيث كان ذلك في عام 1899، ومنهم من يجزم بأولية "**الهيام في جنان الشام**" **لسليم البستاني** التي نشرت سنة 1870 وقد تبنت هذا الطرح **إيمان القاضي**، أما **عبد الله إبراهيم** فلطالما أشاد بكون رواية "**وي إذن لست بإفرنجي**" لكاتبها **خليل الخوري** الصادرة عام 1860 على أنها أول رواية عربية يمكن أن نتخذها نقطة بداية لهذا الفن السردي الحديث...الخ، إلا أن الإجماع شبه التام على اعتبار رواية زينب باكورة الرواية العربية يؤدي إلى إثارة "إشكالية أساسية شرعية الطرح تتمثل في التساؤل حول مدى مصداقية التأريخ للرواية المغاربية، ومن ثمة للرواية العربية انطلاقا من نص روائي واحد يمثل المبتدأ والباكورة ويكون غالبا موضع خلاف واختلاف بين النقاد في تحديد زمن نشأة هذا الجنس الأدبي؟"[1]

إلى أن تمت إماطة النسيان عن عمل سردي وكنز تراثي ينتمي ثقافيا إلى الجزائر عن طريق عديد الباحثين الذين مارسوا البحث والنقد والتنقيب في التراث السردي الجزائري حيث تم الحديث والتنويه على أن "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمؤلفها الجزائري محمد بن إبراهيم –الأمير مصطفى– وهو "من أمراء مدينة الجزائر وأعيانها. له اشتغال بالأدب. كان جده دايا على الجزائر من سنة 1795– 1805م، ووالده من العلماء الذين قاوموا الاحتلال الفرنسي، فسجن، ومات سنة 1262هـ (1846م)."[2] الصادرة عام 1847، هي الرواية العربية الأولى وفقا لتاريخ صدورها.

وقد تم اكتشاف هذا الأثر الأدبي الفريد من طرف أبي القاسم سعد الله الذي حقق النص وأخرجه من غياهب الصمت التاريخي والإهمال النقدي وهو مخطوط في المكتبة الوطنية الجزائرية، وجنسه رواية سنة 1977، يقول محقق النص في مقدمة التحقيق: "عثرنا على رواية أدبية تاريخية

[1]– بوشوشة بن جمعة: **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، ص ص25/24.

[2]– عادل نويهض: **معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر**، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1400هـ/1980م، ص305.

مخطوطة برقم 1923 في المكتبة الوطنية في الجزائر عنوانها حكاية العشاق في الحب والاشتياق، وما جرى لابن الملك مع زهرة الأنس بنت التاجر، وهي رواية تروي مغامرات عاطفية جرت بين البطلين المذكورين، وقد كتبت بأسلوب رقيق جمع بين النثر الصافي الذي يكاد يكون فصيحا والشعر الملحون، ولا نعرف أن أحدا قد تعرض لها بالدرس أو النشر، لذلك رأينا أن ننفض عنها الغبار، ناشرين إياها بين أيدي القراء والباحثين لعلها تنال لديهم حظا من العناية والدرس."[1]

تأرجح التصنيف بين اعتبار حكاية العشاق في الحب والاشتياق قصة شعبية كما نوه بذلك الناقد الجزائري **عبد الله ركيبي** حيث تشير الدراسة التي قام بها من خلال كتابه: **تطور النثر الجزائري الحديث** إلى موضعة هذا النص السردي في إطاره الملائم والمناسب لما يليق بطريقة السرد فيه، نظرا للتعدد الحاصل في الآراء واختلافها حول هذا التصنيف، فاعتبرها وفقا لذلك قصة فنية تتميز بخيال ألف ليلة وليلة وبما هو موجود من وجد بين ليلى والمجنون، فرأى أنها تتميز بملامح شعبية ابتداء من عنوانها الذي استمد من التراث العربي القديم، ضف إلى ذلك الاستشهاد بالأشعار التي جاءت إفصاحا عن مكبوتات شعورية وجدانية. أو من أجل تأكيد غرض ما، كما أن ما تكرر من كلمات وجمل في هذا النص هو أسلوب يمكن الحكم عليه كونه أسلوبا للحكواتية في مجالس السمر، ثم أن راوي القصة الذي أسند قصه لصاحب الحديث هو راو قديم جاء على عادة القصص الشعبي، كما تميزت بضعف التسلسل والاضطراب من حيث الأحداث والقفز من حادثة إلى أخرى بعفوية تنم عن لا منطقية السرد فيها...[2]

تصدى عبد القادر شرشار لهذا العمل الأدبي من أجل أن يموقعه في خانته المناسبة، ويضعه في المكان والجنس أو النوع الذي ينتمي إليه في ظل تعدد الخطابات وتنوعها ليحاول أن يفحصها فحصا علميا يتحرى فيه الدقة والموضوعية، من دون التسابق إلى الريادة الوهمية التي تمنح الأسبقية لصاحب الإرهاص الأول، حيث انطلق الباحث من سؤال جينيالوجي مفاده إمكانية تصنيف حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد بن إبراهيم ضمن الرواية الفنية، معتبرا أنها ارتبطت بالمسار

[1]- مصطفى محمد إبراهيم: **حكاية العشاق في الحب والاشتياق**، تح: أبو القاسم سعد الله، لمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983، ص5.

[2]- ينظر: رابح طبجون، **الدكتور عبد الله ركيبي وتجربته في نقد الحكاية الشعبية الجزائرية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد بن ابراهيم مصطفى" نموذجا قراءة في مدارات الممارسة والتنظير**، مجلة العلوم الإنسانية، مج ب، ع41، جوان 2014، ص ص512/511.

القصصي زمنيا ونفسيا، كما أنها خضعت لتصاعد الأحداث وتطورها، وبناء عليه يمكن اعتبار هذه الحكاية إرهاصا مبكرا لميلاد الجنس الروائي العربي في الجزائر، ومنه تفنيد المسلمة القائلة بأسبقية رواية زينب لمحمد حسين هيكل هي باكورة الرواية العربية.[1]

يذهب عبد القادر شرشار من خلال هذا المنطلق إلى كون حكاية العشاق لم تنصف من طرف النقد بل غفل عنها الدارسون العرب عما تحويه من سمات فنية "ورغم الأسلوب الركيك لهذه الرواية، وضعف حبكتها الفنية، فإنها تحمل كثيرا من المواصفات الروائية الفنية."[2] من بينها ما أطلق عليها حديثا بالمتعاليات النصية كما هي الحال عند جيرار جينيت، حيث نجد تقاطعات عديدة مع نصوص سابقة مثل نص السيرة الهلالية، ونص ألف ليلية وليلة، كما نجد تفاعلات كثيرة من خلال تثوير الموروث الشعبي، بتضمين أشعار و أمثال و آيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة وحكم وغيرها... وهذا الأساس يمكننا من الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية داخل هذا العمل الأدبي، أما عن فاتحة النص الدينية فهي ميزة تأكدت في كتابات القرن التاسع عشر، كما لاحظ الباحث تعددا في المستويات اللغوية، ضف إلى ذلك أن النص حمل من فنيات القص الروائي ما يبعده عن المقامة في شكلها اللغوي الرصين، كما أن نص الحكاية يحمل من السمات الفنية ما يميزه عن الحكاية الشعبية، إضافة إلى ذلك فإن النص الشعبي يعتمد الخوارق والقص العفوي الذي لا يخضع إلى منطق أو ضابط عقلي، كما أن البنية العامة والظرف الزماني معروفان في هذه القصة عكس القصص الشعبي المفتوح على المطلق، كما وظفت الحكاية الفضاء المكاني والزماني توظيفا فنيا راقيا.[3]

أو أنها ضرب من التقليد لـــ "**ألف ليلة وليلة**" لا غير وفي هذا الباب تحديدا يقول مخلوف عامر: "فأما الاستناد إلى حكاية العشاق على أنها أول رواية فيبدوا لي أنه لا يعدو أن يكون ضربا من التسابق على ريادة وهمية. فهذه الحكاية تقليد واضح لـ ألف ليلة وليلة ولكنها من الضعف بحيث لا ترقى إليها من حيث البناء. والغريب أن البداية والنهاية كلتيهما لا علاقة لهما بمجريات الأحداث. فالمقدمة نصح ووعظ وإرشاد بنفس ديني واضح وكذلك النهاية، بينما مجريات الأحداث على نقيض

---

[1]- ينظر: عبد القادر شرشار، **بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي مقاربة حول الارهاصات الأولى للكتابة السردية في الجزائر**، دراسات جزائرية، مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، السانية، ع2، مارس 2005، ص165.

[2]- صالح مفقودة: **المرأة في الرواية الجزائرية**، جامعة محمد خيضر بسكرة، ط2، 2009، ص44.

[3]- نفسه، ص ص167/168/169/170/171/172/173/174/175/177.

تام من كل ذلك."[1]، وبالعودة إلى هذا الطرح الذي تبناه الباحث مخلوف عامر، فإن إجاباته قد تناولها الباحث عبد القادر شرشار منذ تسع سنوات مضت في مقاله السابق، ومهما تعددت الآراء وتباينت "فقد تحقق لهذا النص من الكفاءة السردية ما يجعله يتبوأ مستوى الرواية الفنية من حيث بناء الأحداث والأجواء النفسية والتعبير عن المواقف المختلفة وإن كان على الرغم من ذلك يفتقد إلى خاصية التناغم بين الأجزاء، وهي الصفة الضامنة لانسجام نص سردي حول مشروع حكاية يصاغ خطابها بشكل فني معين، لا يشترط فيه شروط معينة سوى الحفاظ على انسجام البرامج السردية وتتاليها عبر مسارات تؤدي إلى غاية جمالية فنية معينة."[2]

3-4- رواية غادة أم القرى الرواية التمهيدية في الأدب الجزائري/ بين عتبة البداية وحتمية التطور.

يقودنا الحديث حول البدايات أو الإرهاصات التي ستتشكل منها فيما بعد قاعدة روائية لها أصولها ومنابتها التي أخرجتها للوجود، حتى يمكننا ذلك من الحديث عن تراكمية في الإنتاج، وعن ظاهرة أدبية جديرة بالاهتمام كي تصبح أعمالا إبداعية لها شأو جلي في المشهد الثقافي المحلي والعربي والعالمي، إلى مسلمة مفادها أن "الرواية الفنية، فعل إبداع حديث العهد ضمن حقول الكتابة الأدبية في بلدان المغرب العربي، رغم ما يتوفر عليه رصيد هذه الأقطار التراثي من غنى الأدب الحكائي أو الشفوي أو الإخباري وتنوعه وتجذره، وذلك لما تعاقب على هذه المنطقة من أمم وحضارات وشهدته أرجاؤها من وقائع وأحداث، ساهمت مجتمعة في إثراء روافد مخيلتها الشعبية وإغناء مكونات متخيلها الثقافي والحضاري وتكوين مرجعيات حكائية لها لا تخلو من غنى وتنوع وتفرد."[3]، وقد أشرنا تحديدا إلى هذا الغنى التراثي في الثقافة العربية لما مهدنا الحديث عن أعمال سردية من قبيل: الحمار الذهبي لأبوليوس، وكذا حكاية العشاق في الحب والاشتياق للأمير مصطفى، ضف إلى ذلك عديد الأعمال التي سنتناولها في هذا المبحث، لتكون البداية التمهيدية للرواية الجزائرية باتفاق مجموعة من النقاد موجهة صوب العمل الذي أبدعه أحمد رضا حوحو الذي يعتبر من بين الأعمال السردية التي تشكل

[1]- مخلوف عامر: **تطور النص السردي في الجزائر، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية**، ع4، ديسمبر/كانون الأول 2014، ص ص119/118.

[2]- عبد القادر شرشار: **بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي مقاربة حول الارهاصات الأولى للكتابة السردية في الجزائر**، ص181.

[3]- بوشوشة بن جمعة: **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، ص23.

خلفية للمتخيل في الرواية الجزائرية حيث جاءت معبرة "عن معاناة المرأة الحجازية ضغوط القهر والحرمان ذي الوجوه المختلفة، وقد عاش هو فترة هناك مع أسرته (1984-1946م) وانتهى من كتابتها في الجزائر (1جانفي 1947) بعد عودته، فأدان فيها الواقع الذي تحرم فيه المرأة حقها في الرأي، وتصادر مشاعرها، لتعيش الشقاء والبؤس، فبدا للكاتب أن المرأة (الجزائرية) لا تختلف في ذلك عن أختها الحجازية، لذا أهداها روايته، وهو يعيش قريبا في وطنه الصغير من الوطن العربي الكبير"[1].

تعود جذور الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية—على هذا الأساس- إلى ما قبل الاستقلال، حيث تم الاتفاق على تصنيف رواية غادة أم القرى على أنها أول رواية جزائرية فنية إذ "يعد أحمد رضا حوحو أول من كتب القصة الطويلة بطريقة فنية، حيث نشر قصة غادة أم القرى في نهاية الأربعينيات، وهي قصة عدها الكثير من الدارسين باكورة الإبداع الروائي في الجزائر."[2]

يوعز النقاد في كثير من الأحيان تأخر ظهور الرواية العربية في الجزائر إلى عديد العوامل التي أسهمت مجتمعة في هذا التأخر، خاصة ونحن إزاء وضع اجتماعي مختلف، حيث الأرض محتلة والعقول مستعمرة من طرف الاستيطان الفرنسي الذي بسط كل نفوذه على الدولة الجزائرية كما "حمل هذا الأخير معه الحقد والدمار لكل شيء أرضا وإنسانا وثقافة"[3]، فتم استعمال كل ما أوتي من وسائل متاحة للقضاء على الهوية العربية الجزائرية الإسلامية من طمس لكل معالم العروبة بدءا باللغة المحلية وإحلال لغة المستعمر الفرنسية، ضف إلى ذلك كل ما تعلق بمشاريع التجهيل والتنصير التي مورست عنوة في حق الشعب الجزائري وربما يكون السبب "في تأخر الرواية في الجزائر يعود إلى غياب الحركة النقدية، التي غيبت بدورها المصطلح الروائي وترتب عن ذلك عدم وضوح الرؤية ومفهوم الرواية..."[4]، وقد تكون ذات صلة وثيقة بصعوبات الطباعة والنشر، وعلى الرغم من هذه المحاولات الحثيثة للإطاحة بكل الثوابت وبكل ما له علاقة بتعاليم الدين الإسلامي، إلا أن الجزائر استطاعت إخراج عديد الأدباء والشعراء الذين حملوا لواء لغة الضاد في مواجهة الاستعمار، فجادت قرائحهم عن درر كتبت الثورة والمعاناة والوطن والذات، توقا إلى الحرية المنشودة "ويذهب بعضهم إلى حد

[1]- عمر بن قينة: **في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا، وقضايا وأعلاما**، ص197.

[2]- حفناوي بعلي: **تحولات الخطاب الروائي الجزائري أفاق التجديد ومتاهات التجريب**، دار اليازردي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2015، ص170.

[3]- السابق، ص10.

[4]- نفسه، ص169.

اعتبار انتفاضة 1945، نقطة تحول في الأدب الجزائري، فبعد أن كان الأدب العربي في الجزائر سلفيا تقليديا، يعنى بالمحسنات اللفظية ويعول على اللغة كغاية جمالية في ذاتها، صار بعد انتفاضة 1945 أدبا إنسانيا يحاكي قضايا الشعب الجزائري في آلامه وآماله. وصار يعتمد الألفاظ السهلة ويسهب في وصف مشاكل المجتمع الجزائري، فظهرت عام 1947 أول رواية باللغة العربية في الجزائر وهي رواية غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو."[1]

أشاحت هذه المعطيات اللثام عن أدب ملتزم بقضايا الوطن، فانعكس هذا الالتزام على إنتاج أدباء تلك الفترة، ويمكننا الحديث في هذا المقام عن أدب كتب قبل الثورة وأدب كتب بعدها وبالمقابل أديب ما قبل الثورة وأديب ما بعدها "فالقضايا التي كان يعالجها أديب ما قبل الثورة كانت قضايا عامة في الغالب، ودائمة تشترك فيها معظم الشعوب وهي قضايا الاستعمار، والاستقلال، والشخصية الوطنية وما إليها. فالعروبة التي كانت محورا لكثير من القصائد والمقالات والقصص في الأدب الجزائري، كانت المحور المشترك بين معظم الأدباء العرب في هذه الفترة، مما أضفى عليها كموضوع نوعا من العمومية حتى لا نقول نوعا من الرتابة السطحية. في حين أن قضايا المجتمع الجزائري هي قضايانا نحن الجزائريين بالدرجة الأولى. والقضايا الاجتماعية، وإن كانت تنطلق من مبدأ واحد تختلف من بلد إلى آخر."[2]

انطلاقا من هذا الطرح فإن رواية غادة أم القرى باكورة الرواية المكتوبة بالعربية في الجزائر لمبدعها أحمد رضا حوحو حيث يتناول فيها كاتبها موضوع المرأة إذ نجد أحداثها قد وقعت في مكة وتدور حول البطلة زكية التي وقعت في حب ابن خالتها جميل، لكن قوانين العائلة الحجازية تمنع مثل هذه العلاقات الغرامية وفي هذا اسقاط على المرأة الجزائرية المحرومة من عاطفة الحب في زمن البارود وآلة القتل "فأول شيء حرمت منه المرأة الجزائرية كما حرمت منه المرأة المكية الحب. وهذا الحرمان هو ما يقابلنا في الرواية من خلال تصوير معاناة زكية التي تجد نفسها بين أربعة جدران لا لسبب إلا لأنها أنثى."[3]، أما عن العمل الثاني الإرهاصي فيتمثل في رواية الطالب المنكوب للكاتب عبد المجيد

[1]- سلمى محمود سعد: الثورة **الجزائرية في روايات الطاهر وطار (من الخمسينات حتى مطلع التسعسنات)**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، شباط2000، ص 8.

[2]- محمد مصايف: **النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص ص105/104.

[3]- صالح مفقودة: **أبحاث في الرواية العربية**، ص22.

الشافعي حيث تناول فيها قضية العلم الذي تحاربه القوات الاستعمارية من خلال تصوير معاناة طالب جزائري أجبرته الظروف على مغادرة وطنه بحثا عن هذا الأمر المفقود في مسقط رأسه "فمن خلال شخصية عبد اللطيف، وشخصية لطيفة، يحاول عبد المجيد الشافعي أن يطرح إشكالية موضوعة. فيرسم لنا معاناة طالب جزائري، أجبر على مغادرة بلاده، ومسقط رأسه بحثا عن العلم الذي أصبح محاربا في بلاده التي ما تزال ترزح تحت ضغط الإيديولوجية الرأسمالية التي فرضتها البرجوازية الفرنسية"[1] فيغادر إلى تونس لتشاء الأقدار أن يتعرف على فتاة جميلة التي سلبته خلده ولم يستطع مقاومة جمالها "ثم جاء بعده عبد الحميد الشافعي ونشر قصة طويلة من نوع المذكرات الشخصية، قريبة الشبه بالرواية التعليمية، أو رواية التجربة الشخصية بخاصة، تحت عنوان "الطالب المنكوب"، ثم حدث توقف تام لأكثر من سبب، ولم تطل علينا أية محاولة قصصية طويلة، أو رواية إلى ما بعد الاستقلال."[2]، والملاحظ هنا عند حفناوي بعلي أنه أقصى أي عمل آخر بعد هذين العملين يمكن أن نطلق عنه رواية، لكننا نجده في صفحات موالية يخبرنا عن نص آخر وهو نص الحريق لكاتبه رشيد بوجدرة الصادر سنة 1957 والذي يعتبر نصا أكثر تطورا من النصين السابقين "وتتواصل بواكير المتن الروائي الجزائري متعثرة، يبرز ذلك في رواية نور الدين بوجدرة —الحريق– وهي كأي رواية أخرى يحاول كاتبها جاهدا أن يسقط الذاتي على الموضوعي، والموضوعي على الذاتي، وللوصول إلى هذا الطموح اختار الكاتب شخصيتين محوريتين: زهور وعلاوة، وهما في أوج العلاقة الإنسانية السامية، يلتحقان بصفوف جيش التحرير الوطني، ويكون سبب التحاقهما بجيش التحرير الوطني، هو إحساسهما بالشقاء والبؤس أولا، وموت والد كل منهما من جهة ثانية."[3]

يمكننا –من خلال هذا التقديم– اعتبار أن هذه الأعمال ارهاصية لا تتجاوز كونها تعبر عن أعمال فردية مغرقة في الذاتية من خلال طرحها، لتحيل إلى قصور في عدم الإلمام بكل المعطيات الاجتماعية والسياسية والثقافية والتاريخية والجمالية التي كان من الواجب أن تتبلور ضمن هذه التجارب، وفي هذا الصدد رأى الباحث محمد مصايف أن روايتي **غادة أم القرى، والطالب**

[1]– واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص142.

[2]– حفناوي بعلي: **تحولات الخطاب الروائي الجزائري أفاق التجديد ومتاهات التجريب**، ص170.

[3]– نفسه، ص172.

المنكوب لعبد الحميد الشافعي الصادرة سنة 1951 "قصتين مطولتين ليس غير"[1]، وقد ذهب إلى هذا الطرح بالنسبة لغادة أم القرى الناقد عبد الله ركيبي حيث قال: "نلحظ فيها بدايات ساذجة للرواية العربية الجزائرية، سواء موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفني (...) فهي ساذجة المضمون مثل طريقة التعبير عنها."[2]، لنلفي الباحث والروائي واسيني الأعرج يعد رواية غادة أم القرى أول عمل روائي مكتوب بالعربية في الجزائر قائلا أنها برزت "كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة"[3]

عدت الروايات السالفة الذكر محاولات لا ترقى إلى مستوى الفنية حيث "تبقى مجرد محاولات قصصية تندرج ضمن ما يمكن أن يطلق عليه بإرهاصات الرواية العربية في الجزائر، فهي وإن كانت لا تخلو من نفس روائي، غير أنها تفتقد الشروط الفنية التي يقتضيها جنس الرواية"[4]

لتأتي مرحلة جديدة وهي مرحلة الاستقلال أو مرحلة ما بعد الثورة، التي حملت في جعبتها معاول التشييد وإعادة البناء و الإعمار على كل الأصعدة، لكن الملاحظة التي يمكن أن تسجل هاهنا ضعف الحركة الأدبية في السنوات الأولى، إذ لم نعثر إلا على رواية وحيدة وهي رواية **صوت الغرام** 1967 لكاتبها محمد المنيع التي استمرت على نهج المحاولات السابقة "ببنائها التقليدي، فقد ظلت تصورات الكاتب ضيقة متهافتة، ولم تخرج عن دائرة المألوف أبدا، بالرغم من محاولته في التقدم نحو تشكيل، يتجاوز به رضا حوحو، وعبد المجيد الشافعي."[5]، أما عن الموضوع المعالج في هذه الرواية هو موضوع الحب الذي ينتهي بالزواج بين الحبيبين "العمري" و "فلة" وتدور أحداثها في إحدى قرى الشرق الجزائري فعلى الرغم من "سذاجة المواقف والأحداث و الطروحات والإلمام الوقائعي التسجيلي لمختلف جوانب السرد التي وضعت جميعا أدوات الكاتب في القصور فإن صوت الغرام تحمل في طياتها يقظة روائية حقيقية، ويتمثل ذلك على الخصوص في الغزارة اللغوية التي يتوفر عليها النص، وجرأة الكاتب في توظيف التراث الشعبي ونقل الألوان المحلية لروح الريف الجزائري، الذي أظهر

[1]- محمد مصايف: **النثر الجزائري الحديث**، ص117.

[2]- عبد الله ركيبي: **تطور النثر الجزائري الحديث (1930-1974)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر دط، 1983، ص ص199/200.

[3]- واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية الجمالية للرواية الجزائرية)**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص18.

[4]- حسان راشدي: **ظاهرة الرواية العربية الجزائرية الجديدة**، مجلة التواصل، عدد 19، جامعة عنابة، الجزائر، جوان 2006، ص30.

[5]- حفناوي بعلي: **تحولات الخطاب الروائي الجزائري أفاق التجديد ومتاهات التجريب**، ص174.

الكاتب معرفة حميمية بتفاصيله لولا أنه بدا عاجزا عن السيطرة على الفضاء الروائي الذي ظهر مهتزا ومفتقدا للإقناع الفني"[1] لنصل إلى نصوص تمثل مرحلة تحولات الرواية العربية الجزائرية في مجموعة من التجارب الرائدة في هذا المجال.

3-5- رواية ريح الجنوب النص التأسيسي للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

بعد استقلال الجزائر واسترجاعها سيادتها الوطنية على كافة ربوع الوطن —حيث دافعة بذلك ضريبة باهضة من أجل تحقيق تلك السيادة والحرية المنشودة لتحقيق كيانها السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي كان تحت سيطرة الاستيطان الفرنسي الإمبريالي الذي لم يتوانى في بسط نفوذه على الجزائر المستعمرة باستغلال ثرواتها والاستيلاء على أراضيها دون وجه حق باستخدام كل الوسائل والطرق خاصة ما تعلق منها بالحصار الثقافي وطمس الهوية وإسقاط القيم العليا من عروبة وإسلام-، بدأت تحدث العديد من التغيرات التي مست الواقع والتي اعتبرت قاعدية في هيكلة وبناء الدولة الفتية، حيث انعكس هذا الأمر على الإنتاج الأدبي من خلال انفتاح قرائح المبدعين الجزائريين على الرواية العربية المعاصرة، فكتب هؤلاء عن حاضر الجزائر وماضيها للتعبير عن الواقع بتصوير كل تعقيداته وتغيراته، بالالتفات إلى مواضيع الثورة فلا بد على من يطالع "الأدب الجزائري أن يلحظ فيه خاصية الثورة بوصفها هاجسا أساسيا يحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه. والواقع أن هذه الظاهرة لا تدعو إلى الغرابة مادامت الجزائر حديثة عهد بحرب التحرير..."[2] عن طريق الغوص في أيامها على صعيد المستويات: السياسية/الاقتصادية/الاجتماعية، أو اعتماد الواقع المعيش كخلفية تكشف عن جزائر ما بعد الاستقلال، فلا مناص من الإقرار بحداثة السردية العربية في الجزائر التي كانت متأخرة عن جل الأقطار العربية -نظرا للاستيطان الفرنسي الذي حارب كل أشكال الثقافة والأدب والفن، اللهم ما ارتبط بالرواية الجزائرية ذات اللسان الفرنسي التي كانت سابقة في النشأة عن أختها ذات اللسان العربي- "فالرواية الجزائرية الحديثة النشأة غير مفصولة إذن عن حداثة هذه النشأة في الوطن العربي كله، مشرقه، ومغربه، سواء في نشأتها الأولى المترددة، أو في انطلاقتها الناضجة، ولم تأت هذه النشأة عموما بمعزل عن تأثير الرواية الأوروبية بأشكال مختلفة، وهي نشأة تختلف ظروفها بطبيعة الحال من قطر عربي إلى آخر، من دون أن نسهو عن جذورها المشتركة عربيا، أولا: في صيغ القصص في

[1]- ادريس بودية: **الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، ص36.

[2]- مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر**، ص19.

القرآن الكريم، والسيرة النبوية، وثاني: في البذور القصصية الأولى، في مقامات (الهمذاني) : (358-398هـ 969-1007م) : و(الحريري) (446-556هـ 1054-1222م) التي ترجمت إلى عدة لغات، مثل الانكليزية والفرنسية والألمانية، فضلا عن الفارسية والتركية."[1]

والظاهر فعلا أن عامل المثاقفة الذي تمثله الأعمال الروائية الأولى التي انبنت على هذا العامل كان قد خلفه الاستعمار الفرنسي، حيث وعى كتاب هذه المرحلة بضرورة تمثل النموذج الغربي التقليدي، مع محاولة استيعاب طاقات التعبير الجمالية والفنية والفكرية، التي تستدعي معرفة نقدية لامتلاك الأدوات الإجرائية التي تمكنهم من ممارسة هذه المحاكاة فتم ذلك عن طريق الترجمة والاقتباس للأعمال الفنية الروائية وكذا المصنفات النقدية، ثم أن نضج الرواية العربية في المشرق مثلت رافدا مهما تغذت منه الرواية المغاربية عامة والجزائرية على الخصوص، من خلال أعمال عديد المشارقة الذين أسسوا لهذا الفن المستحدث في الثقافة العربية، ويتمثل الوعي النقدي بتمثل النموذج الكلاسيكي للرواية الغربية القائمة على الأقانيم الثلاثة المعروفة وهي: المقدمة، والعقدة، والحل، مما يؤدي إلى تعاقب كرونولوجي في سرد الأحداث، مع سيطرة الراوي العليم –السارد الكلاسيكي- على الخطاب، ومن ثمة نزوع الخطاب صوب التوثيق والتقرير، وقد تضافرت جل هذه المرجعيات كي تسهم في تأسيس الرواية المغاربية عموما والجزائرية خصوصا "ثم إن استقراء هذه المراجع التأسيسية الثلاثة للرواية المغاربية المكتوبة بالعربية يسمح باستخلاص أن هذه الأخيرة تبقى حديثة العهد في بلدان المغرب العربي، إذ لم تعرف انطلاقتها الفنية على مستوى التقنيات السردية إلا في غضون الستينات في تونس والمغرب ومطلع السبعينات في ليبيا والجزائر، وبداية الثمانينات في موريتانيا، وذلك إذا قيست هذه الرواية بزمن ظهور نظيرتها في المشرق العربي وخاصة في الغرب الأوروبي."[2]

أفرزت مرحلة السبعينات رواية ريح الجنوب لكاتبها عبد الحميد بن هدوقة التي ظهرت في ظل تحولات اقتصادية واجتماعية وسياسية موسومة بالتنوع والنضج مقارنة بالمحاولات الأولى حيث "تكثف الإنتاج باللغة العربية، وكانت تأسيسا سمح بظهور وتكوين كوكبة من الأدباء، أصبحت لهم

[1]- عمر بن قينة: **في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، وأنواعا، وقضايا، وأعلاما)**، ص195.

[2]- بوشوشة بن جمعة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، ص20.

مكانة محترمة"[1]، وقد حصلت هذه الرواية على إجماع عدد من النقاد من مثل: عبد الله الركيبي، مخلوف عامر، واسيني الأعرج... أنها أول رواية فنية في الجزائر، وعلى هذا الأساس فإن الرواية العربية الجزائرية كانت "بدايتها الفنية التي يمكن في ضوئها أن نؤرخ لزمن تأسيسها، قد اقترنت بنص "ريح الجنوب" (1971) للأديب الراحل عبد الحميد بن هدوقة."[2]

على هذا الأساس فإن الفضل في كتابة أول رواية عربية في الجزائر توسم بأنها فنية تعود للروائي عبد الحميد بن هدوقة الذي تجاوز سابقيه من كتاب الرواية الذين تميزت أعمالهم بطول النفس القصصي فقط دون اتسامهم بوعي جمالي للرواية الفنية فكان الطابع الإصلاحي هو المسيطر على أعمالهم، ودون أن تكون أعمالهم ضمن المكونات السردية التقليدية للرواية الغربية الفنية طبعا ليكون "تحديد زمن نشأة الرواية العربية في الجزائر التي تأخر ظهور جنس الرواية بها عن سائر أقطار المغرب العربي باستثناء موريتانيا لم يكن مثار جدل، ومحور خلاف واختلاف بين الباحثين والنقاد. لحصول الإجماع حول النموذج البدئي الذي يقترن زمنيا بمطلع السبعينات، ويتأسس جماليا على اصطناع الشكل التقليدي للرواية الغربية من حيث تقنيات خطابه السردي، وهو نص: "ريح الجنوب" (1971) لعبد الحميد بن هدوقة..."[3]

كتب عبد الحميد بن هدوقة روايته التأسيسية لتعكس التحولات والتفاعلات التي تمخضت عنها الثورة التحريرية، وخاصة وأن بوادر الإصلاح كانت متجهة صوب بنيات اجتماعية جديدة تتجاوز السابق منها، حيث طفت على السطح بوادر التغيير على مستوى الواقع الجزائري الذي كشف عن إيديولوجيا جديدة من خلال عديد الاختيارات المتمثلة في الثورة الزراعية، التأميمات وكذا التسيير الاشتراكي للمؤسسات الذي تبنته الدولة فجاءت روايته "في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية، فأنجزها في (5نوفمبر 1970) تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته، ورفع الضيم عن الفلاح، ودفع كل أشكال الاستغلال

[1]- مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر**، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص17.

[2]- بوشوشة بن جمعة: **سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية**، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005، ص07.

[3]- بوشوشة بن جمعة: **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، ص29.

للإنسان، وسرعان ما تكرس ذلك الخطاب الطويل–الذي هلل له الإعلام كثيرا– في قانون الثورة الزراعية الصادر رسميا في (8 نوفمبر 1971م)،... "[1]

لقد قُدمت أحداث رواية "ريح الجنوب" في الريف الجزائري قبل صدور ميثاق الثورة الزراعية الذي سيحمل بعدا إنسانيا يخرج الريف من عزلته ويحقق العدالة الاجتماعية بين أفراد المجتمع، وعلى واقع التهليل الإعلامي للثورة الزراعية خرجت هذه الرواية التي صورت عبرها شخصياتها المتعددة (عابد ابن القاضي، نفيسة، رابح، مالك، الطاهر، رحمة، خيرة...) ما كان يقبع على صدر ابن القاضي من هموم تنغص عليه راحته، إذ هو مالك الأراضي والأغنام التي يخشى عليها أن تؤمم وتصادر وتقسم وتصبح ملكا للدولة ومن ثم تمنح للفلاحين "من هنا لاح للكاتب موقف (ملاكي الأرض) مثل (ابن القاضي) مع السلطة الممثلة في شخص (مالك) والعلاقة بالمحيط البشري، وفي مقدمته (رابح) الثائر على وضعه الذي جعل الإهانة قدره، و(نفيسة) الرافضة لقرارات جائرة تتعلق بحياتها، تتم في غياب رأيها، بل في غياب علمها بدءا. و (الطاهر) المعلم اليائس حتى من الظفر بزوجة تمنحه الدفء والحب والسعادة والسلام."[2]، والخوف الذي كان يساور ابن القاضي كان مبررا لأن من شعارات الثورة الزراعية الأرض لمن يخدمها، ولإزاحة ذلك الهم لم يجد ابن القاضي حلا ناجعا إلا التخطيط لتزويج ابنته الطالبة الجامعية نفيسة من مالك رئيس البلدية، كي تكون كبش فداء للحفاظ على أملاكه، لتطرح هذه الرواية جدلية العلاقة بين المرأة والأرض في سياق روائي فني يتأسس على تجريب التأسيس لأنها تجربة تبحث عن البدائل في أشكال التعبير المختلفة على الرغم من أنها سمات التجريب فيها جاءت "محتشمة، حيث يشكل استثمار الكاتب المكثف للحوار أبرز سماتها المفيدة، إذ يشتغل عليه وظيفيا للكشف عن الوضع البائس للمرأة الجزائرية في علاقتها بالآخر/الرجل والمجتمع... وكذلك لإبراز العلاقة الصدامية بين الأجيال فيما يتصل بالحديث عن الآخرة: الموت وما وراء الموت، من خلال استثمار الكاتب عناصر المخيال الإسلامي (النار–الجنة–النشر–البرزخ–القبر)...كما عمد الكاتب إلى استثمار تقنية التذكر في استعادة جوانب من ماضي الشخصيات، وصورة من تاريخ

[1]– عمر بن قينة: **في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، وأنواعا، وقضايا، وأعلاما)**، ص198.

[2]– نفسه، ص204.

الثورة الجزائرية زمن التحرر، فضلا عن استثماره لأبيات من قصيدة البردة للبوصيري وأخرى من الشعر الملحون عن المرأة للشيخ عبد الرحمان المجذوب، إلى جانب إفادته من تقنية الترسل."[1]

أما عن روايته نهاية الأمس فقد حاولت "أن تؤسس لنفسها انطلاقة محددة وصحيحة، لطرح مشاكل ما بعد الاستقلال، وتشريحها وتجاوزها نحو الأفضل، على صعيد فني على الأقل. فالبشير المجاز في تونس، يختار أن يدرس في قرية مرمية على هامش البلد..."[2] حيث تنفتح الرواية على شخصية المعلم "البشير" الذي تقله سيارة البلدية "اللاند روفر" إلى المدرسة التي عين فيها، والكائنة بقرية صغيرة نائية تابعة لقرية أخرى أكبر منها وهي قرية "أولاد حامد" الواقعة قرب سطيف، وبمجرد وصوله يستقبل بحفاوة الضيف من أفراد القرية الذين قدموا له القهوة، كما يدعوه كبير القرية وأول مجاهد بها المدعو بوغرارة –ويمثل مساعدا في عملية الحكي– إلى الطعام فيستجيب البشير ويقبل الاستضافة، وتصور الرواية الصراع القائم بين البطل "بشير" الواقع من خلال محاولته نشر العلم والمعرفة في هذه القرية المعزولة والمحرومة، فما يلبث حتى يجد نفسه أمام عراقيل تحاول منعه من أداء رسالته التنويرية، إذ هناك من هو في صفه مثل أحمد صاحب القهوة والمجاهد بوغرارة، وهناك من يبغي رحيله مثل ابن الصخري صاحب الأملاك والأراضي الكثيرة الشاسعة والواسعة، حيث يمتلك لوحده أكثر من نصف مساحات أراضي سكان القرية ويمارس عليهم الاستغلال لأن معظم سكان القرية فقراء ويعيشون على حوالات بريدية تصلهم من أهاليهم العاملين في الخارج، ودون ذلك فهم لا يملكون شيئا، إن هذه المأساة التي تعيشها هذه القرية التي وفد إليها المعلم "البشير" جعلته يتعرف عليهم أكثر فأكثر، خاصة لما تصور الرواية الصراع الدائر بين لمعلم وابن الصخري الذي يريد أن يحافظ على نفوذه ومكتسباته وتمثل ذلك في الصورة التي رسمها بن هدوقة من خلال الطفل الصغير الذي يرعى أغنام ابن الصخري، حيث كان حافيا ويرتدي ثيابا رثة، وهو من بين الأطفال الذين سيدرسون في المدرسة، يحز في نفس بشير هذا الأمر فيسأل سائق البلدية ليعطيه معلومات حول هذا الصبي، ليدرك أنه ابن حركي يعيش مع أخته(فريدة) المريضة وأمه (رقية) وجدته (ربيحة) أم الحركي، يفكر المعلم "البشير" في مساعدة هذه الأسرة بواسطة كبير القرية حيث يذهبان من أجل سؤال العجوز إذا أمكنها العمل كمنظفة في المدرسة رغم رفض الأهالي، فوافقت العجوز ربيحة على ذلك، وتتواصل مساعي

[1]– بوشوشة بن جمعة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، ص107.

[2]– حفناوي بعلي: **تحولات الخطاب الروائي الجزائري(آفاق التجدد ومتاهات التجريب)**، ص181.

المعلم "البشير" في القيام بشؤون القرية من خلال فتح المدرسة والتعرف على أسرة الحركي، خاصة على رقية التي تحمل نفس اسم زوجته التي رحل عنها نظرا لظروف الثورة التي استدعت ذلك، في إحدى محطات الرواية تتعرف رقية على المعلم بشير بداية عن طريق العجوز ربيحة التي وصفت المعلم بأنه إنسان جيد وأنه سأل عن فريدة وعن مرضها وضرورة زيارة الطبيب للكشف عنها ومعاينتها، لكن للأسف تموت الطفلة فريدة وتدفن والمعلم "البشير" لا يعلم أنها ابنته، وأثناء إجراء مراسم الدفن تتعرف رقية على المعلم "البشير" بأنه زوجها السابق لكنها لم تخبر أحدا بذلك، وعن طريق الفلاش باك يسترجع المعلم "البشير" تفاصيل متعلقة بتاريخه الشخصي وتاريخ عائلته وزوجته، خاصة ما ارتبط بفترة ذهابه إلى فرنسا للعمل في أحد مناجمها، ليدرس في قسنطينة وتونس، ذاكرا قصة خطبته لرقية التي دامت أربعة سنوات ليتزوجها يوم الفاتح من نوفمبر 1954، ثم يضطر إلى الاختفاء كونه من عناصر الثورة، ليصاب في إحدى المعارك فينقل إلى ألمانيا الشرقية ثم تونس التي يكمل فيها دراسته، ومن الأحداث التي ذكرت كذلك عملية اغتصاب رقية من طرف الدورية العسكرية، لتحبك الأحداث التي تدور بين الماضي والحاضر ويستمر الصراع القائم بين بشير وابن الصخري، حيث يتم الانتصار للأول وينتهي الأمس بتعرف المعلم بشير على زوجته السابقة وإعادة الزواج منها لتنتهي أحزان الأمس، وتفتح المدرسة أمام أطفال القرية رغم المكائد التي دبرت ضده في سبيل رسالته التنويرية والوقوف في وجه مالك الأراضي الذي لا يريد التنمية للقرية وإنما همه الوحيد أن تبقي القرية تعيش الفقر باستغلالهم المستمر، ومهما يكن من أمر فيما تعلق ببساطة الطرح الذي صيغت منه عوالم الرواية إلا أنها راوحت "بين التقليد والحداثة، حيث يبقي الكاتب على سارده التقليدي، ويستثمر ذات التقنيات السردية، كالاشتغال المكثف على الحوار، والتذكر والتضمين الشعري: القديم: اليوناني والعلائي، والحديث: الشعر الحر من صوغ الكاتب ذاته، إلى جانب التضمين القرآني، وطرح قضية المرأة مجددا، فإن الإضافة الدالة تقتصر على اقترابه من المحرم الجنسي باحتشام دون الجرأة على اختراقه، وذلك من خلال تصويره المتهيب من ضوابط البيئة وأحكام الأعراف لليلة زفاف رقية والبشير، في الحميمي من الطقوس، وذلك عبر التوسل بأفانين من الكلم."[1]

[1]- بوشوشة بن جمعة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، ص108.

شكلت روايته **الجازية والدراويش** تحولا بارزا في مسيرته – أي الروائي عبد الحميد ابن هدوقة–، من خلال تجريبه الاتكاء على التراث السردي عن طريق توظيفه لقصة الجازية في تغريبة بني هلال، ويتجلى ذلك من خلال العنوان الذي اختاره الروائي حيث كان صادما للمتلقي حتى ينتصب السؤال قائما: من هي الجازية؟ ومن هم الدراويش؟ ولماذا الجازية والدروايش؟ ولا يغيب هذا الغموض حتى نلج عالم الرواية فيجد القارئ نفسه للمرة الثانية أمام أسئلة أخرى تتمثل في الاستهلال الذي كان من الواجب أن يجلي ما غمض في عتبة العنوان حتى يلفي نفسه مجبرا على ولوج الرواية وقراءتها حد النهاية ليتعرف على كثير الأسئلة التي علقت في بداية الأمر ونجد في الاستهلال قوله:

"قبل ميلاد الزمن كان الجبل
وكانت العين
وكان الصفصاف
ومع ميلاد الزمن
ولدت الجازية
والدراويش
والسبعة
والرعاة
والشامبيط
وهكذا بدأت القصة..."[1]

والرواية انطلاقا من هذا الطرح تتداخل والسيرة الهلالية المعروفة تاريخيا بشجاعة أبطالها سواء كانوا رجالا أو نساء، وهذا ما يحيل إلى استفادة الروائيين من التراث العربي بشقيه الرسمي والشعبي الذي شكل خزانا لا ينضب، فالروائي يستقي منه ما يشاء وفق وجهة نظره لما يريد استعارته وتمثله ليضفي على عمله بنية رامزة تشي بما يفكر فيه وما يبغي إيصاله بطريقة فنية، ومن هذا التراث نجد السيرة الهلالية التي استعان بها ابن هدوقة في عمله الجازية والدراويش من خلال استثمار شخصية محورية في السيرة وهي "الجازية" التي تمثل رمزا للبطولة والرأي السديد حيث أنقذت قبيلتها من المجاعة لما تزوجت

[1]– عبد الحميد بن هدوقة: **الجازية والدراويش**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983، ص5.

بالأمير يشكر بن أبي الفتوح الهاشمي صاحب مكة، وهذا ما نجد مقابلا له في الرواية حيث قبلت جازية ابن هدوقة الزواج من ابن عمها الأخضر الجبالي خوفا من أطماع الآخرين الذين كانت لهم أطماع بعيدة كل البعد عن الحب الذي تصورته الجازية "ومن بين ما كان يسعى لسكب ود الجازية شاب متعلم وابن فلاح محلي اسمه الطيب، والعيد العائد من الغربة إلى قريته الأصلية، وشيخ القرية ذو الماضي الغامض الذي كان يحلم بتزويج نجله، الذي يدرس في أمريكا بالجازية، والطالب الأحمر الفاتن الشجاع الحالم، الذي قدم إلى القرية لمساعدة الفلاحين، ورعاة القرية البسطاء، لكنهم يخفقون. ...ترمز الجازية و الدروايش إلى الوطن، وإلى تعدد السبل في حب الجزائر، بصرف النظر عن أهداف كل جزائري."[1]

فالنص يحكي صراع إيديولوجيات متضاربة بين عديد الشخصيات الفاعلة في الرواية عن طريق اكتشاف أطراف أخرى من مثل: الأحمر والطيب والعيد...، فجاءت الرواية لتسلط الضوء على هذا الصراع الذي يحيل على أن هذه الأطراف تبغي الفوز بالجازية التي هي في النهاية رمز للجزائر بعد الاستقلال، فمن خلال علاقة العطف من الناحية النحوية بين الاسمين الجازية والدراويش ندرك تبعية الأول للثاني، وتصدر الاسم الأول/الجازية يشي بأنها محورية في العمل السردي فتدور حوله الأحداث فكأنها قبلة لا بد من التعلق بأستارها، وبقراءة الرواية يكشف عن الصراع عبر أحداثها وعن المكانة التي منحت للشخصية المحورية فهي امرأة غير عادية تشبه إلى حد بعيد الجازية الهلالية في جمالها الفتان والأخاذ وهي صاحبة الحكمة والحرية وعراقة النسب، وقد شكلت محور الصراع بين جميع الشخصيات، وعليه تتغير أبعاد الشخصية لتسمو عاليا بآمالها وآلامها بقوتها وصلابتها ، أما الدراويش فالمعروف عنها أنها تعني الفقراء والشحاذون/ والزاهدون عند الصوفية، وهم أيضا الذين يرقصون في حلقات الذكر التي يقوم بها المتصوفة، كما تحيل كلمة الدراويش على التفكير الخرافي والغيبي المبني على استحضار الأرواح نظرا لما يقومون به من طقوس خاصة وهذا ما ورد في الرواية حيث" تتمثل في طقوس كل من الزردة والحضرة، والتي قام بأسطرة أجوائها التي تجاوزت الواقع إلى اللاواقع، عبر تداخل حركات الرقص ولعق المناجل المحمأة وحالات تجلي الدراويش الصوفية وبكائهم،

[1]- حفناوي بعلي: **تحولات الخطاب الروائي الجزائري (آفاق التجدد ومتاهات التجريب)**، ص ص188/189.

وأصوات الزرنة والبنادير، وأصداء قصف الرعود ووميض البروق وانهمار المطر وتساقط البرد، وهبوب العاصفة... التي أتت على الفلائح والغلال، وأصابت الدشرة بدمار شديد..."[1]

إلى جانب اعتماد الروائي السيرة نجده يضمن في روايته عديد الأمثال الشعبية التي تحميل في طياتها دلالات فكرية ومعنوية تسهم في إضاءة النص والتنويع في مستوياته اللغوية كسرا للرتابة خاصة وأنا المثل يعتبر حادثة منتهية تتجسد في كونها خبرة ماضية في لبوس حكمة تشي بتجربة فردية أو جماعية مما يسمح في منح النص أبعاد دلالية تكثيفية يستثمرها النص نذكر منها على سبيل المثال: "الشجرة ما تهرب من عروقها"[2]

"ماء الجبل ما يسيل إلى أعلى"[3]

"الملح ما يدود"[4]، جاء كل مثل من هذه الأمثلة لغاية ما يريدها السارد على لسان الشخصية من أجل التمثيل لحادثة ما ناتجة عن خبرة وتجربة مرتبطة بها.

كما تفاعلت الرواية مع النص الديني ممثلا في القرآن الكريم سواء كان التناص حرفيا أو غير حرفي، وهذا الزخم الكبير من النصوص التي دخلت في بناء الرواية ما هي إلا سمة دالة على انفتاح النص الروائي باستثمار عديد التقنيات التي تشي بوعي الروائي بتحول ظروف الكتابة صوب المغامرة والتجريب الذي يمنح العمل الروائي ميزة الخصوصية التي ترفض السائد وتبحث عن أشكال جديدة في الكتابة غير مكررة ووفق أساليب جديدة تروم الابتكار والتنويع في آفاق الكتابة الروائية فكانت رواية الجازية والدراويش التي جاءت حاملة لواء التجريب حيث "أتاحت أشكال استثمار الكاتب لعناصر من المخيلة الشعبية في بناء روايته، إمكانية اختراقه للبنية التقليدية للرواية."[5]

3-6- إطلالة على بعض من كتابات الطاهر وطار:

تعد رواية اللاز الأولى من حيث الكتابة والثانية من حيث النشر بعد رواية الزلزال وهي تمثل "علامة تحول في مسيرة الأديب الطاهر وطار الإبداعية، من كتابة القصة القصيرة، إلى ممارسة الرواية. وهي تمثل باكورة أعماله الروائية، الحاملة لسمات الواقعية الاشتراكية. وهي الرواية الثانية في تاريخ

[1]- بن شوشة بن جمعة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي الجزائري**، ص109.

[2]- عبد الحميد بن هدوقة: **الجازية والدراويش**، ص15.

[3]- نفسه، ص85.

[4]- نفسه، ص220.

[5]- نفسه، ص110.

الرواية العربية الجزائرية، بعد "ريح الجنوب"، لعبد الحميد بن هدوقة..."[1] وقد جاءت هذه الرواية عميقة الطرح بتناولها الشأن الجزائري بالتفاتها صوب الثورة التحريرية والكفاح ضد المستعمر الفرنسي حيث "تعالج الرواية عن قرب، موضوعا شائكا. وربما يحدث لأول مرة في الرواية الجزائرية. يعني الإشكالات المعقدة التي صاحبت الثورة الوطنية بكل خلفياتها التاريخية، وطبيعة التحالفات التي طرحت على مختلف القوى التي كان يهمها استقلال الجزائر أولا. حاول وطار أن يركز قدراته الإبداعية على كل السلبيات التي صاحبت هذه الأحداث، وهي سلبيات ليست في النهاية إلا الوجه الآخر للتناقض الطبيعي الذي يحدث في أي ثورة وطنية بما أنها تضم فئات بشرية غير منسجمة طبقيا بشكل كامل وإن كان يجمعها بشكل ما هدف واحد هو الاستقلال."[2]، بطل الرواية يدعى اللاز وهو شاب جزائري لا نعرف أصله من فصله–ابن زنا– يتصف ببعض الصفات السلبية فهو يعيش بلا هدف "هذا اللقيط الذي لا يتذكر، حتى أمه، من هو أبوه، وكأنما التقطته من الرماد مثل الدجاجة.. برز إلى الحياة يحمل كل الشرور.. كان في صباه لا يفارق أبواب وباحات المدارس يضرب هذا، ويختطف محفظة ذاك، ويهدد الآخر، إن لم يسرق له النقود من متجر أبيه..."[3] يصل به الحد إلى ضرب أمه من أجل الحصول على المال وهو شخص منبوذ من طرف سكان القرية لما كان يمارسه من أفعال شريرة، ثم يتحول إلى مناضل ثوري، يفر إلى الجبل بعدما ألقي عليه القبض من طرف السلطات الاستعمارية، يتمكن من الهرب ولا يجد مكانا أفضل من الجبل حيث يلتقي بالثوار "ذاك اللاز، وذاك الكابران رمضان. لم يلتحقا بنا إلا منذ أيام قليلة بعد عملية بطولية هزت العدو."[4]، فتتحول حياته من عربيد إلى رمز للمقاومة والثورة ضد المستعمر، إذ جاءت "اللاز كإنجاز فني جريء، وضخم، يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية، لا من وجهة التحالفات المنطقية لقوى الثورة التي فرضتها تلك المرحلة، ولكن كذلك من وجهة التناقضات الداخلية التي كانت تحدث داخل الحزب الواحد والتي كانت تحاول القوى الرجعية تعميقها إلى حالة الإجهاض والاحتواء من الداخل، وهي تريد بذلك قتل الثورة وهي لم تفتح بعد عينها. واستغلال مثل هذه الأوضاع، يظهر كما تبرزه

[1]– بوشوشة بن جمعة: **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، ص307.

[2]– واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص494.

[3]– الطاهر وطار: **اللاز**، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص10.

[4]– نفسه، ص175.

رواية اللاز حين تكون القيادات المعول عليها جد هزيلة على المستوى الفكري والأيديولوجي وعلى مستوى ممارستها الأيديولوجية"[1]

وهذا ما مثلته الرواية السبعينية في الجزائر التي انبنى متخيلها على التاريخ من خلال الاشتغال على الذاكرة الوطنية، وعقد علاقة مع الواقع بكل تغيراته الواسمة له، فكان موضوع الثورة من الشواغل الروائية التي ارتبطت بها الرواية الجزائرية في تلك الفترة والمعبر عنه روائيا "فقد عاش هؤلاء الكتاب الأحداث بإيقاعها الصاخب وتفاعلوا مع واقعها الثوري، واتجاهها الإصلاحي وعبروا عنها بأصالة واقتدار."[2]

وقد اتكأت رواية اللاز على مجموعة من فنيات الرواية الجديدة التي استثمرها الكاتب في هذا العمل "ففي رواية اللاز، التي عمد فيها الكاتب إلى معالجة الصراع بين الثوار والاستعمار من جهة والثوار والشيوعيين وثوار جبهة التحرير الوطني الجزائرية من جهة أخرى، يتم استثمار أبرز تقنيات الرواية الجديدة، وبعض عناصر التراث المحلي والعالمي. فقد استثمر تقنية الحلم في صوغ حكيه الروائي، حيث تنفتح الرواية على الشيخ الربيعي والد الشهيد قدور وهو ينتظر دوره أمام مكتب منح الشهداء، وتنتهي على إفاقته على صوت الموظف وهو يطلب منه بطاقته لكي يسلمه المنحة. وهو الحلم الذي جعل السارد يستثمر التذكر في استعادة أحداث الماضي، والتداعي في عرضها..."[3]

أما عن رواية **الزلزال** فقد جاءت بعد عامين من صدور قانون الثورة الزراعية، وهذا ما يشي بتأثر الكاتب بجملة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تمر بها البلاد، لتجسد هذه الرواية وعبر صفحاتها حالة البلاد وما تمر به من تغيرات ميسمها التحول والتبدل الذي مس جزائر ما بعد الاستقلال، خاصة ما ارتبط بتبني الدولة مبادئ الاتجاه الاشتراكي بتطبيق قوانين الثورة الزراعية حيث "تحاول الزلزال أن تجسد التحولات الزراعية التي حدثت في الجزائر، لا بالشكل السياسي التهريجي المباشر، ولكن بكل ما يمكن أن يمنحه الفن الاشتراكي من إمكانات فنية للتعبير التي تسهم في الكشف عن خلفية كل الصراعات الدائرة على الساحة، و وطار بهذا يحاول أن

[1]- الطاهر وطار: **اللاز**، ص90.

[2]- عبد الفتاح عثمان: **الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، (دراسة تحليلية فنية)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1990، ص10.

[3]- بوشوشة بن جمعة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، ص114.

يستوعب جماليا واقعه المتحرك. بكل تناقضاته الثانوية والجوهرية."[1]، وفق هذا الطرح يقدم لنا الروائي وطار رواية الزلزال عن طريق شخصية مركزية ممثلة في عبد المجيد بوالأرواح الذي يشتغل في سلك التربية وهو ابن الإقطاعي الذي تعاون مع فرنسا إبان استعمارها للجزائر فمنحته الأراضي الشاسعة والقوة التي تمكنه من استغلال الفقراء والبسطاء، وقد ورث بوالأرواح هذه الأراضي كلها عن والده كما ورث عنه تلك الروح الإقطاعية بنظرة التعالي واستغلال الفقراء كخماسين لديه، وبصدور قانون الثورة الزراعية القاضي بتأميم الأراضي تحت شعار الأرض لمن يخدمها، يترك بوالأرواح الجزائر قادما صوب قسنطينة التي لم يرها منذ مدة حيث قضى 7 سوات في تونس و9 سنوات في العاصمة أي 16 سنة حتى يجد حلا يحول دون تأميم أراضيه الشاسعة خاصة وأنه عقيم لا ينجب، فيفكر في تقسيمها على مجموعة من أقاربه الذين نسيهم أساسا "أقسِّم الأرض على الورثاء، حتى إذا جاؤوا لانتزاعها، لم يجدوا بين يدي الشيء الكثير."[2] ويحدثنا السارد عن هؤلاء الأقارب إذ كان غالبيتهم من الفقراء الذين نالوا ضيما كثيرا من عبد المجيد بوالأرواح أثناء الاستعمار لكن تغيرت أوضاعهم نحو الأفضل، فبهذه الطريقة التي يفكر بها عبد المجيد في كونه مازال قادرا على استغلال هؤلاء الضعفاء بإقطاعيته المعهودة التي أصبحت مع التحولات الجديدة في الجزائر التي كرست الديمقراطية وتبنت الاشتراكية في الحكم من الأحلام التي ستزلزل يقينياته وتودي به إلى عتبة الجنون والانتحار على جسر الهواء المعلق، وبوصوله إلى قسنطينة يجد أن الأمور قد تغيرت رأسا على عقب فليست هي تلك المدينة المعهودة زمن الاستعمار، إذ أصبحت ملكا لسكانها دون تدخل من الإقطاع أو المستعمر الفرنسي ممثلا في بورجوازيته التي كرست الظلم والاحتقار وسلبت أراضي الفقراء ومنحتها للمتعاونين والخونة، حيث عمار الحلاق يستشهد في الثورة التحريرية ويخلد اسمه مع الأبطال، وعبد القادر الغرابلي يتخرج من الجامعة بعد الاستقلال ويصبح أستاذا في الثانوية، وكذلك عيسى المتصوف يصبح نقابيا اشتراكيا، والطاهر يتحول من لص إلى ضابط سام، فكل هؤلاء عانوا الأذية من الإقطاعي عبد المجيد بوالارواح، لكن لم يبق الحال كما كان سابقا، إذ تحولت ظروفهم نحو الأحسن، وهذا ما أحدث –أيضا– زلزالا عميقا في كيان الشخصية المركزية الذي يؤرقه الأمر لأن استغلاله وسلطته التي كان يمارسها إبان الاستعمار لضعفهم وحاجتهم ذهبت أدراج الرياح، حيث يجد نفسه أمام مجتمع مدني

[1]– واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص536.

[2]– الطاهر وطار: **الزلزال**، موفم للنشر، الجزائر، 2007ص37.

جديد ثائر على الرأسمالية والإقطاعية في ظل المشروع الكبير "الثورة الزراعية" الذي سيقضي على نفوذ الإقطاع ويساند كل طبقات المجتمع لتحقيق العدالة والتقدم "يفاجأ بأن مدينة قسنطينة قد تغيرت رأسا على عقب ولم تعد كما كانت عليه في فترة "الكولون". فقد صارت مدينة الفلاح والعامل والإنسان البسيط بشكل عام. حتى المستشفى الذي كان حكرا على البرجوازيين من المعمرين، أصبح الآن ملكا للشعب والعلاج فيه مجاني. طبعا فأمور مثل هذه، في صالح الجماهير الكادحة، تقززه بصفته إقطاعيا. فهو يعتبر هذه القضايا كلها إخلالا بالعرف والتقاليد، والقوانين الموروثة."[1]

هذا التغيير الذي لحق المدينة قسنطينة نظرا للتحولات الاجتماعية الجديدة لواقع جديد يخدم مصالح الطبقة الكادحة التي عانت الأمرين أيام الاستعمار من برجوازيتها الحاقدة وكذلك من طرف عملائها بالطبع لن تخدم عبد المجيد بوالارواح الذي يمثل الإقطاعية بعد الاستقلال فقانون تأميم الأراضي ليس في صالحه البتة، فهيهات بين زمن كان فيه هو السيد والراهن ممثلا في القانون الجديد سيعصف بأحلامه الإقطاعية الكبيرة التي ورثها أبا عن جد، كما تخبرنا الرواية منذ البدء عن طريق الاستذكار من طرف الشخصية عن حالة مدينة قسنطينة زمن الكولون التي تغيرت عن سالف عهدها يقول: "لا. الحق، الحق، المدينة انقلبت رأسا على عقب. زمن الفرنسيين كانت هادئة هادئة بشكل ملفت للنظر. تدب الحياة مع مطلع النهار، رويدا رويدا، وتزدهر بين العاشرة ومنتصف النهار، ثم تخفت فجأة، حتى الساعة الثالثة، لتستأنف تصاعدها، حتى تشتد بين الخامسة والتاسعة عندما يغادر التلاميذ المدارس والثانويات والمعاهد، وتتألق الأنوار، وتنطلق العطور، من الغادات الأوروبيات والاسرائليات اللائي يملأن الشوارع، كالحوريات، بهجة وحبورا."[2]، فمن خلال نموذج الشخصية بوالارواح نلفي التركيز على قضية هامة شغلت الطاهر وطار وهي الكشف عن أعداء الثورة الذين يقفون أمام التقدم ويكرسون السكون والثبات لمصالحهم وأنانياتهم الصغيرة حفاظا على نفوذهم، جاههم ومالهم حتى ولو كانت على أكتاف المساكين من أبناء الشعب البسطاء والمستضعفين "- أتدري ما الذي أتى بي في هذا الحر الشديد؟

-لا؟!

-جئت أسبقهم.

---

[1]- واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص 537.

[2]- الطاهر وطار: **الزلزال**، ص08.

من؟

الدولة.

-الدولة؟!

-نعم. قرب أذنك. المسألة سر، ولا يعلم بها إلا القليل النادر .اسمع. سيسطون على أرزاق الناس.

-على أرزاق الناس؟.

هناك مشروع إلحادي خطير، يهيأ في الخفاء.

-تقول!؟

-نعم ينتزعون الأرض من أصحابها.

-ينتزعون الأرض من أصحابها؟.

-استمع إلي يؤمونها.

-وماذا يفعلون بها؟

-مثلما فعلوا بالأراضي التي خلفها الفرنسيون.

تتصور. الحقد. الحسد.. كل إناء بما فيه يرشح.

-ولكن قلت جئت تسبقهم.

-نعم. المسألة بيننا. ولا بأس أن تخبر بها أصحاب الأرض الكبار والصغار..."[1]

فعن طريق تدفق وعي الشخصية يدرك القارئ طبيعة الإقطاعي الذي يرفض الجديد ويتأرجح فكره بين الماضي والحاضر الذي لا يعجبه، فيدخل في دوامة التأويل الديني لجعلها حاجزا يحتمي به من كل ما يحدث أمامه من محاولات التحديث والدعوة إلى التقدم من طرف السلطة الرامية إلى تحقيق العدالة بين الريف والمدينة "خدعونا. خدعونا. بدأوا بالاشتراكية، حروفا ثم راحوا يبعثون فيها الروح، حتى صارت كلمة، تعني –لا محالة– شيئا، ها هم وفجأة.

لا. لا.

[1]- الطاهر وطار: **الزلزال**، ص ص35/36.

الحرية حرية. الاستقلال استقلال .الحكم حكم. السلطة سلطة. لكن... قرأنا في الريف، وجالسنا العلماء، وكافحنا مع الشيخ بن باديس تغمده الله برحمته الواسعة، وتفقهنا في المذاهب الأربعة، ولم نعثر على هذا المنكر.

لا. الشيء لمن يملكه، والتمليك وارد في القرآن الكريم...

ثم. لا.

الناس راضون بوضعيتهم، قانعون بما جاد به الله عليهم من فيئه، وبما قسم عليهم مقسم الأرزاق، وما دخلهم، هم، لو لا أنهم يعجلون قيام الساعة بالمروق."[1]

ويبرز الجانب التجريبي في هذه الرواية من خلال معماريتها، حيث تتوزع على سبعة فصول عنون كل فصل باسم من أسماء جسور مدينة قسنطينة، فكانت بدايتها جسر باب القنطرة ونهايتها جسر الهواء، وعن طريق هذه الجسور تتطور أحداث الرواية عبر جغرافية المكان، حيث تستحوذ الشخصية المركزية بوالارواح على خيوط الحكاية التي تسفر عن كشف خيوط اللعبة التي أراد منذ البداية أن يطبقها على أقاربه الذين انقلبت حياتهم وأصبح لكل واحد منهم في منصب يعمل فيه، فيشعر أن زلزالا قد حل به وهذا ما قدمته أحداث الرواية، وعليه فإن "العلامة التجريبية البارزة، والتي حققت لهذه الرواية أصالتها وتميزها، تتمثل في استثمار الكاتب لمعمارية مدينة قسنطينة في بناء روايته، التي قسمها إلى سبعة فصول اتخذ لها من أسماء جسور المدينة عناوين، وهي: باب القنطرة، سيدي مسيد، سيدي راشد، مجاز لغنم، جسر المصعد، جسر الشياطين، جسر الهواء، فضلا عن الصخرة المنشطرة إلى نصفين والتي قسمت المدينة، غداة زلزال 1947."[2]

استعانت الرواية في بناء عالمها المتخيل على ظاهرة التناص، فجاء –مثلا– النص الديني قابعا في ثنايا في دلالة على إمكانية استثمار النصوص السابقة وإدخالها الرواية لتعضيد فكرة ما أو لأخذ موقف منها، كما تم ذلك على لسان صديق شيخ الإقطاعيين عبد المجيد بوالارواح الذي طالما عبر عن مواقفه الرافضة لسياسة الدولة بكثير من الآيات القرآنية يقول: "الزلزال يحدث مرة واحدة يا سي بوالارواح . لكن هناك من يحس به قبل حدوثه، وهناك من يحس به أثناء حدوثه ، وهناك من يحس به بعد حدوثه بزمن يطول أو يقصر.

[1]– الطاهر وطار: **الزلزال**، ص ص10/9.

[2]– بوشوشة بن جمعة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، ص ص116/115.

الزلزال الحقيقي إحساس.

-نعم والله جل وعلا وصفه احساسا. ".. تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى" صدق الله العظيم."[1]

على هذا الأساس فإن جل الروايات في فترة السبعينات كانت تجد في العودة إلى الماضي بتمجيد الثورة نسغا لها، وعلى سبيل التمثيل فقط فإن روايات الطاهر وطار قد اتخذت هذه الوجهة وهذا الطرح، خاصة وأن تلك الفترة تميزت ببرامج سياسية واجتماعية تبنتها الدولة كالاشتراكية والثورة الزراعية والتأميمات والتعليم المجاني.

لنجد عديدها من مثل: "نار ونور، دماء ودموع، الخنازير: الدكتور عبد الملك مرتاض.

-اللاز، الزلزال، الحوات والقصر، عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي: الطاهر وطار.

-قبل الزلزال: علاوة بوجادي.

-طيور في الظهيرة: لمرزاق بقطاش.

-ريح الجنوب، نهاة الأمس، بان الصيح: عبد الحميد بن هدوقة.

-مالا تذروه الرياح، الطموح: لعبد العالي محمد عرعار.

-الشمس تشرق على الجميع، الأجساد المحمومة: إسماعيل غموقات.

-جغرافية الأجساد المحروقة، وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، لواسيني الأعرج.

-حب أم شرف: الشريف الشناتلية.

-باب الريح: علاوة وهبي.

-نجمة الساحل: بوشفيرات عبد العزيز."[2] وغيرها من الأعمال الروائية الإبداعية المكتوبة باللغة العربية "التي عملت على تأسيس الرواية الجزائرية في السبعينات."[3]

عالجت أغلب روايات السبعينات قضية الثورة التحريرية محاولة الكشف عن ما نجم من آثار نفسية واجتماعية مرت على المجتمع الجزائري، من خلال تمثل الماضي داخل الحاضر، حيث خلف المستعمر الفرنسي العديد من المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي جابهتها جهود مبذولة

[1]- الطاهر وطار: **الزلزال**، ص ص33/32.

[2]- واسيني الأعرج: **اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**، ص111.

[3]- محمد مصايف: **الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983، ص15.

من طرف الدولة الفتية بعد الاستحواذ على الاستقلال كي تغير الواقع المزري، فنزع خطاب الرواية إلى الاتجاه الوطني ليجد "الروائي نفسه بين فكي كماشة، صورة الماضي القريب وصدمات الواقع المتحول، فكان يلتفت إلى الماضي ليستحضر حرب التحرير، يسائلها طورا ويتلذذ بذكراها أطوارا، وهو بذلك يحن إلى ماض مجيد يستأنس به، وقد يوظفه من التراث الوطني مطية لتكريس الشرعية التاريخية والمحافظة على السلطة"[1]

اشتركت الروايات السابقة في مجموعة من المضامين من بينها مضمون الثورة، والمرأة، والأرض، والإقطاع، وذكر التحولات السريعة التي مست بنية المجتمع بحيث "لم تنج هذه الفترة من شراك الخطاب السياسي، فلم يكن حضور البعد الاجتماعي مكثفا إلا بوصفه صدى لذلك الخطاب، الذي كان اشتراكيا على وجه التحديد، وكأن الكتابة الأدبية تتكئ مرة أخرى على الخطاب السياسي والاجتماعي لتكتسب شرعيتها الأدبية، ذلك ما يفسر شيوع القاموس السياسي الاجتماعي الذي ينتج من الفكر الاشتراكي عموما ومن الفكر الماركسي على وجه الخصوص."[2]

يبدو أن الرواية العربية الجزائرية وفي ظرف زمني وجيز استطاعت أن تفتك لنفسها مكانا وسط الزخم الروائي العربي والعالمي، نظرا للحراك الثقافي والإبداعي الذي صاحب عديد التجارب الروائية الحديثة والجديدة، التي تنم عن خصوصية ترومها من خلال فتح آفاق و أفضية أوسع تدل على أن تأخرها عن نظيرتها الجزائرية المكتوبة بالفرنسية أو العربية في المشرق، أو في بعض أقطار المغرب العربي لم يكن سلبيا البتة، بل إن الخطاب الروائي الجزائري تعضد بظهور عديد الروائيين الجزائريين الذين مارسوا فعل الإبداع الروائي تجديدا وإضافة إن على الصعيد المحلي أو العربي على الأقل، فكان أن توالت الإبداعات من معطف هؤلاء الأدباء الذين أسسوا أرضية خصبة تزهر منها عديد الأعمال الروائية التي عبرت عن مراحل ووقائع ما يحدث في الجزائر وفق اللعبة الفنية.

إن الحديث عن الرواية العربية الجزائرية في فترة الثمانينات، هو حديث عن فترة تتوسط بين فترتين: الأولى هي فترة الاستقلال التي عبرت عنها مجموعة من الروايات أو ما اصطلح عليه بالرواية السبعينية، والثانية فهي فترة العشرية السوداء أو الحمراء التي عبر عنها أدب تضاربت حوله التسميات من أدب المحنة إلى الأدب الاستعجالي، لكن مثلت هذه الفترة الوسطى آفاقا جديدة لكتاب الرواية

[1]- مخلوف عامر: **مراجعات في الأدب الجزائري، دار الأديب للنشر والتوزيع**، دط، دت، ص116.

[2]- نفسه، ص120.

فجاءت أعمالهم معبرة عن مجموعة من التحولات التي رافقت هذه الفترة" إلا أنه ومع بداية الثمانينات، ونتيجة التحولات الاجتماعية والفكرية التي شهدها العالم، وتقهقر الأنظمة الاشتراكية التي رسخت فكرها وأدبها عبر أنحاء العالم، بدأت الكتابات تتحرر من ربقة هذا التوجه سواء من قبل كتاب سبق لهم وأن تأثروا بهذا الاتجاه أو آخرين تمثلوا المرحلة الجديدة بكل محمولاتها الفكرية والجمالية، فراحوا يخوضون غمار التجريب على مستوى اللغة وتقنيات الكتابة القصصية، وقد تخلصوا من مضايقة المرحلة الأولى التي وحدت مضامين تلك الكتابات."[1]

بعدما كانت الاشتراكية هي أساس الحكم في الجزائر مطلع السبعينات بما أتاحته من تأميمات وتعليم مجاني إلى غير ذلك من مكاسب طموحة لتغيير الوضع وإزالة الفجوة التي كانت قد تركزت على وجود طبقة الإقطاع المتحكمة في زمام الأمور، حيث آمن الشعب بهذا المذهب الذي حمل في طياته الخير و السلام والعدالة، وفجأة تفقد الآمال العريضة لدى الشعب جراء عدم تحقق مبادئ المذهب التي روجت لها السلطة، فانسحب الأمر نفسه على الأدب حيث رأى "البعض في الواقعية النقدية توجها جديدا في المتخيل الروائي، على الرغم من أن الواقعية النقدية لم تكن بديلا من الناحية الزمنية على الأقل للتأريخ للثورة، مادامت الثورة ظلت حاضرة حتى عندما أصيب الروائيون بخيبة أمل في عدم تحقيق الثورة الاشتراكية آمال المستضعفين بعد الاستقلال."[2]

وقد مثل فترة الثمانينات مجموعة من الروائيين من مثل: واسيني الأعرج من خلال رواياته – وقع الأحذية الخشنة– 1981 م، و–أوجاع رجل غامر صوب البحر– 1983 م، وراوية –نوار اللوز– أو –تغريبة صالح بن عامر الزوفري– 1982م، –ما تبقى من سيرة لخضر حمروش– 1983م، وكذلك لحبيب السايح في روايته –زمن النمرود– 1985م، جيلالي خلاص في رواية – رائحة الكلب– 1985م، و رواية –حمائم الشفق– 1988م، مرزاق بقطاش في روايته –البزاة– سنة 1982م، و–عزوز الكابران– 1989م، رشيد بوجدرة في رواياته:–التفكك– 1982 م، – المرث– 1984م، –وليليات امرأة آرق– 1985م، –معركة الزقاق– 1986م، عبد الحميد بن هدوقة في

[1]– عبد القادر بن سالم: **مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد** (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص25.

[2]– آمنة بلعلى: **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، ص59.

روايته –الجازية و الدراويش– 1983م، الطاهر وطار في روايته –الحوات والقصر– 1980م،–تجربة في العشق– 1988م.[1]

أما بالنسبة لرواية **الحوات والقصر** التي فرغ الروائي من كتابتها كما هو مبين حسب توقيعه في نهاية الرواية سنة 1973 فقد أبانت عن سماتها التجريبية عن طريق استثمارها للخارق والأسطوري في ثناياها حيث جاءت هذه الرواية "نصا متميزا في تجريب الطاهر وطار، من خلال استثماره لكل من الأسطورة والتراث الصوفي والخيال العلمي، في تشكيل عوالمها الجمالية وصياغة أبعادها الدلالية."[2]، إذ تروي عبر فصولها إلي بلغت واحد وأربعين فصلا قصيرا مغامرة الصياد "علي الحوات"، حيث تنفتح على مجموعة من الصيادين الذين يتحاورون فيما بينهم حول الليلة الليلاء التي مرت على السلطان المتمثلة في محاولة قتله أثناء رحلته في الغابات، وأثناء سرد هذه القصة من "بوجمعة" ينذر "علي الحوات" أحسن سمكة يصطادها هذا الأسبوع لصاحب الجلالة بمناسبة نجاته من هذه الحادثة، وبعد اصطياد السمكة" نذر علي الحوات تحقق، نذر علي الحوات تحقق، لقد اصطاد سمكة تزن سبعين رطلا، لم ير مثلها في الوادي منذ جرى الماء فيه.

لم يغادر علي الحوات مكانه في الوادي، هذه ثلاثة أيام وأربع ليالي. كلما قذف بالصنارة في الماء هتف:

"أجمل سمكة اصطادها وتكون في مقام مولاي صاحب الجلالة، أنذرها له احتفاء بنجاته".

في اليوم الأول اصطاد سمكة تزن عشرين رطلا، فاستصغرها. لم يعرف وادينا سمكا من هذا النوع.

في اليوم الثاني اصطاد سمكة تزن أربعين رطلا، فقال إنها ليست في مقام الهدايا التي توجه إلى جلالته.

في اليوم الثالث رآها.

انحدرت مع الشلال تفج الوادي متهادية، وعندما بلغته وثبت عدة وثبات جميلة وغاصت. كانت مزيجا من الألوان، حمراء وصفراء وفضية."[3]

ولأجل تقديم هذا النذر لجلالته سيمر على سبعة قرى واقعة في طريق القصر:

[1]– ينظر: بوشوشة بن جمعة، **اتجاهات الرواية في المغرب العربي**، ص ص54، 60، 62.

[2]– بوشوشة بن جمعة: **التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي**، ص118.

[3]– الطاهر وطار: **الحوات والقصر** ، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004، ص16.

القرية الأولى: هي قرية علي الحوات وتسمى قرية التحفظ[1] لأن أهلها يتجنبون القصر وعدم التدخل في شؤونه فلا شأن لهم بالسياسة فالولاء للقصر لا يكون إلا بالابتعاد عنه "المسألة فيها شيء من السياسة. وإذا كان لكل عصر في هذه القرية سمة، فإن هناك عصر، لم ينته بعد، سمته اللاسياسة. عليك أن تفهم القرية يا علي الحوات، فمهما كان أمر شريريها، ومهما كان أمر لصوصها، وخيريها وفضلائها، فإن هنالك شيئا أكبر من الأفراد ومن طبائعهم، ومن العصر ومن سمته، ومن المجتمع وتكوينه..."[2]

القرية الثانية: هي قرية أصحاب المشاكل والتظلمات والاحتجاجات يمر بها علي الحوات كي يستفسرهم إن كانوا سيقدمون الهدايا لجلالته بمناسبة نجاته، لكن كل الحاضرين كانوا أصحاب شكاوى وتظلمات "راح الحاضرون ينصرفون جماعات، وظل علي الحوات يتبعهم بنظره مندهشا... أكل هؤلاء شاكون متظلمون؟ أكل هؤلاء رعايا غير موالين لجلالته؟ هذا عصر سمته الشر، وإلا ما معنى ألا يعلن الرعايا عن ابتهاجهم بنجاة مولاهم السلطان، وعن ولائهم له، وسخطهم على أعدائه."[3]، بعد هذا الاستغراب الذي جاء على لسان علي الحوات في كون كل هؤلاء شاكون لأن معدنه الخير لا يسمح له أن يقدح في جلالته سواء أحسن التسيير أم لم يحسن وذلك، وهو يهم بالمغادرة يعرض عليه كهل وقور عارضا هديته المتمثلة في تخطيط لإنشاء سد عظيم "واديكم الخير المعطاء، مياهه تذهب سدى، تغور في الرمل وتلتحق بالمحيط، وتظل الأراضي المحيطة به قاحلة جرداء. لقد توصلت إلى طريقة عجيبة، لإقامة سد عظيم على الوادي بتكاليف جد قليلة..."[4]

القرية الثالثة: قرية التساؤلات، يستقبل علي الحوات بحفاوة في هذه القرية "كان لناس يقفون على طول الشارع، في صفين، صف للرجال، وصف للنساء. لم يندهش علي الحوات لهذا الاستقبال ورده إلى غرابة سمكته، وحب الناس للإطلاع على كل ما هو غريب..."[5]

القرية الرابعة: قرية بنو هُرّار وحسب صفاتها الواردة في الرواية فإنها قرية ظالم أهلها لما يفعلونه من آثام، لا يسكنها إلا لقيط ولا يدخلها إلا حرس جلالته، فهم يأكلون ولا يشبعون يتحدثون ولا

[1]- انظر الصفحة 32، رواية الحوات والقصر.

[2]- نفسه، ص23.

[3]- نفسه، ص26.

[4]- نفسه، ص27.

[5]- نفسه، ص29.

يسمعون يفعلون المنكر ولا ينهون عنه "قد يأكلون سمكتك نيئة كالكلاب، قد يأكلونك أنت، قد يفحش صبيانهم في سمكتك. قد يفحش شيوخهم فيك على مرأى من نسائهم وبناتهم، قد يوثقونك إلى شجرة، ويشكونك بالإبر، ويطلونك بالخل أو اللبن، ويدعونك كذلك عدة ساعات، ثم يأتون بالملح أو بالماء المملح، ويشلطون كامل جسدك."[1]

القرية الخامسة: قرية التصوف التي رحبت بعلي الحوات ترحيبا شديدا ورأت فيه المخلص وروح الله وآيته، وقد عانت هذه القرية ويلات وغزوات كثيرة أنهكتها وأضعفتها، ونجد أن المتصوفين فيها شديدي الارتباط بالعذراء الجميلة "قرية التصوف كثيرا ما تتعرض للغزو، آخر غزوة، لم يمر عليها شهر. هاجمها في رابعة النهار ألف فارس وفارس، لا يعرف أحد جنسهم أو لغتهم أو دينهم. كتفوا الرجال بأسلاك نحاسية وهجموا على النساء.

افتضوا جميع الأبكار، ولم تنج سوى عذراء واحدة، أطلق عليها من يومها اسم العذراء."

وأهل هذه القرية منحوا العذراء لعلي الحوات حتى تكون رفيقة له في رحلته.

القرية السادسة: (قرية الحظة)هي قرية تتميز بولائها المطلق للقصر فهي قرة الطاعة والولاء، خاضعة ومستسلمة تماما، حيث أن كل نسائها جواري للسلطان، وذلك نظرا لتعرض رجال القرية لفقدان فحولتهم عن طريق عقار يفعل ذلك، وعلى العكس من نسائهم الذين يكشفن عوراتهن وبهن شهوة عالية تصل حد الهيجان والقرية بأهلها ملك للسلطان "اعلم يا علي الحوات، أننا، ما أن تقربنا من القصر بجاريتنا الحظية، حتى تقربنا بكل حلائلنا وبناتنا، جواري مباحات للسلطان ولحاشيته ولفرسانه ولحرسه. ولنقيم الدليل على إخلاصنا في ذلك، أقسمنا، على أن الأنثى في قريتنا لن توطأ من رجال منا، ولنثبت صحة ذلك. حكمنا على كل رجل فينا بالخصي."[2]

القرية السابعة: مدينة الأباة/قرية الأعداء: على الرغم من عدم استقبال القرية السابعة لعلي الحوات إلا أنهم منحوه الأمان في أن يعبر عن قريتهم وصولا للقصر السلطاني "قرية الأعداء. تختلف عن باقي القرى. حتى عن قرية لتحفظ.

بناؤها عجيب. ديارها في أسفل قرار سحيق، مبنية بصخور سوداء ومغطاة بقرميد من الحديد المطعم. وفي الأعلى، وعلى القمم السبع المحيطة بالقرار، أقيمت مظلة من الجرانيت، والاسمنت، تمتد على

[1]- الطاهر وطار: **الحوات والقصر**، ص35.

[2]- نفسه، ص54.

كامل محيطها، نوافذ صغيرة يربض فيها رجال مسلحون، بالنشاشيب. وفي الوسط تبدو نوافذ كبيرة، لا شك أنها أقيمت، من أجل عبور أشعة الشمس إلى الأسفل."[1]

وما تسمية هذه القرية بقرية الأباة إلا لرفضها القاطع أن تكون منصاعة للقصر وسياسته الجائرة "إن القصر يا علي الحوات، هو القيادة العليا لكل عصابة سوء في هذه السلطنة"[2]، وقرية الأعداء/ الأباة تستقطب كل العلماء والأنبياء والرسل وكل الذين نجوا من ظلم القصر، اجتمعوا في هذا المكان القريب من القصر لكي ينجزوا أعظم انجازاتهم "إننا بصدد انجاز أعظم ما طمح إليه الناس منذ كانوا، إذا ما نجحنا في ذلك استغنت البشرية عن جميع السلاطين والقصور."[3]

كما أن هذه القرية لا تشبه القرى الست التي مر بها علي الحوات بل على العكس من ذلك فهي قرية منظمة أهلها على قدر من العلم والمعرفة، وهم الباحثون عن حل لخلاص كل الأهالي من ظلم القصر "كيف استطاعت القرية أن تشذ عن باقي القرى الست، إنه لم يسأل رئيسها وسيفعل ذلك في أول فرصة. انتبه إلى أن جميع سكان قرية الأعداء يبدون بصحة جيدة، وفي ثياب حسنة، وأهم من كل ذلك، أن الهدوء يطبع حركاتهم ونظراتهم، عكس باقي الرعية في القرى الأخرى."[4]

على الرغم من مرور علي الحوات بالقرى السبع التي أبانت عن مواقف مختلفة لكنه ظل محافظا على جوهره الطيب ومعدنه النقي وصادقا في وعده، مهتما بنذره لسيد القصر، لكن للأسف لم يقابل علي الحوات سلطان القصر وإنما جوزي شرا بدل الخير، فقطعت يده اليمنى في المحاولة الأولى، ثم قطعت يده اليسرى في المحاولة الثانية، ولسانه في المرة الثالثة، ثم فقئت عيناه وكان كل ذلك حفاظا على نذره الذي قطعه على نفسه، ثم تتألف قلوب جميع القرى لتثور على القصر ومن فيه، حيث كان إخوته الثلاثة: جابر، سعد، مسعود الذين وصفهم السارد في البداية بكل صفات الشر والإجرام وعدم التعقل والقتل والفساد بكل صوره وأشكاله، وينصب علي الحوات رمز الخير المطلق سلطانا عليهم.

[1]- الطاهر وطار: **الحوات والقصر**، ص67.

[2]- نفسه، 69.

[3]- نفسه، ص74.

[4]- نفسه، ص75.

فعبر هذا النموذج الخير الذي تعرف على الاختلافات الحاصلة بين كل قرية وأخرى في بناء رمزي باهر أحسن الروائي في إبداعه وفق اللعبة الروائية، التي مكنتنا من معرفة العلاقة بين القصر والرعية التي جسدتها القرى السبع حيث تحيل كل واحدة منها إلى عينة من المجتمع الذي فيه المتحفظ، والجبان، المغلوب على أمره، والخائن، والعالم والمثقف فكل هؤلاء كانوا حاضرين في محفل الرواية التي منحت النهاية السعيدة وساندت الخير ونصرته في نهاية المطاف، وعن طريق الشخصية علي الحوات الذي بدأ مواليا للسلطة بداية حتى يدرك ظلمها ضد الأهالي حيث ضحى بنفسه وقوفا في وجه تجبر القصر فكان بمثابة المخلص الذي تمناه المتصوفة في فصل من فصول الرواية التي صورت مسيرة البطل الخير في سبيل تحقيق العدالة "كل الأقاويل، تجمع على أن القصر انتهى، وأن حلم المتصوفين تحقق. والمهم، في كل حكاية علي الحوات، المهم أكثر من أي شيء، أن الحقيقة تجلت، وأن أعداء علي الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذي جاء يسم العصر به."[1]

وقد انفتحت هذه الرواية على مجموعة من الأساطير التي رافقت البطل الخير "علي الحوات" في رحلته منذ بداية الرواية حتى اعتلائه عرش السلطنة، ومن الأساطير التي حملت معانيها الرواية نجد أسطورة: "أوزوريس" إله الخصب والنماء المجسد للصراع الأبدي بين الخير والشر في الأسطورة المصرية القديمة، بينما أخوه "ست" فهو مصدر كل شر، وتتجسد هذه الأسطورة في علي الحوات الذي كان خيرا بارا إلى أقصى حد فهو يختلف عن إخوته الأشرار ويقدم المساعدة لأي كان، حتى أنا هديته التي سيقدمها لجلالته كانت تعبير ولاء ومحبة له، على الرغم من تحذيرات العديدين من مغبة الوقوع في التهلكة إلا أن الخير الذي يسكن فيه هو الذي قاده صوب القصر "علي الحوات الذي شذ عن إخوته الثلاثة، وعن كثير من أقاربه. فابتعد عن طريق الضلالة. لم يسرق يوما. لم يكذب مرة. لم يتعد على أحد. لم يثلب في عرض، أو يتعرض بسوء لغيره. كان مثال الشباب المستقيم."[2]، فالقاسم المشترك بين علي الحوات وأوزوريس هو حب الخير وفعله والتسامح ومساعدة الآخرين وهذه هي صفات علي الحوات وكل ما حصل لأوزوريس من طرف أخيه ست حصل لعلي الحوات مع إخوته.

كما وظفت الرواية أسطورة التحول التي تجلت في الرواية من خلال قول السارد: "صارت السمكة التي كانت في إحدى برك القصر، حصانا بسبعة أجنحة، امتطاه علي الحوات وطار به إلى وادي

[1]- الطاهر وطار: **الحوات والقصر** ، ص ص172/171.

[2]- نفسه، ص 10.

الأبكار، وإن الجنية الشبقية أعادت له كل الأعضاء التي فقدها وتزوجته."[1]، لينتقل هذا التحول أيضا إلى "علي الحوات" "... ما أن فقئت عيناه حتى صار وهجا، ارتفع إلى السماء، ثم صار شمسا، هبطت على القصر، فتحول إلى دخان أزرق..."[2]

والباحث في هذه الرواية يجد العديد من الأساطير التي وظفت في الرواية حيث منحت النص الروائي إشعاعا دلاليا رمزيا باعتبارها أدوات تسهم في تشريح الواقع وتكشف عن تناقضاته على المستوى السياسي والاجتماعي، كما ساهمت في خدمة النص الروائي جماليا وفنيا.

3-7- تجربة واسيني الأعرج الروائية:

بالنسبة لتجربة واسيني الأعرج فإنها أبانت عن كونها تجربة تستحق الدراسة والتحليل حيث الكتابة عند هذا الروائي تتميز بسمات تجريبية مفيدة، إذ لا تستقر على شكل واحد، بل سمتها التحول في الكتابة صوب التجديد والتطوير، فجاءت أعماله منتمية إلى الرواية الجديدة التي ترفض الركون والسكون وفقا للأنماط والأساليب التقليدية، فدلت مغامرة الكتابة لديه عن انفتاحها على آفاق من الكتابة متجددة، بحثا عن المختلف ونبذ المؤتلف، وفق تقنيات مستحدثة كالتنويع في المستويات اللغوية والاشتغال على التاريخ خاصة الجانب المظلم منه والاستفادة من التراث العربي المحلي والغربي، وتراسل الفنون، والتذويت، وتطوير العتبات النصية خاصة نظام العنونة الذي دائما ما تميز عنده بالثنائية...

وقد بلغ التجريب ذروته عند واسيني الأعرج فترة التسعينيات من القرن العشرين من خلال تجاوز الأشكال التقليدية المستهلكة، فكانت هذه الفترة بالذات التي جعلت الرواية تنفتح على أزمة الشعب الذي اضطهد وعاش الخوف، فكتبت الرواية التاريخ الراهن وعبرت عن آلام الفرد الذي يغوص في الجماعة فالهم واحد والخوف واحد، فاستحضرت الرواية الماضي في محاكمة على التاريخ الحاضر الذي يحمل المآسي و الخيبات، فالواقع المأزوم والمستقبل غير المعلوم شكل هاجسا للروائيين الذين تأهبوا ليكتبوا هذا التاريخ في قالب سردي ينتقل من المرجع الواقعي ويحلق في سماء الفن والخيال مؤرخة على طريقة الروائيين ومسجلة ما يحدث، فكانت المضامين الروائية تقتات من سنوات المحنة والمأساة، فحولت كل ما حدث إلى تجربة إبداعية كان سبيلها أوفر من التخييل والفنية فدعمت تلك الأحداث

[1]- الطاهر وطار: **الحوات والقصر**، ص170.

[2]- الرواية، ص171.

بوسائل فنية مبتدعة كتوظيف الأغاني أو المقالات الصحفية، أو القصص التاريخي وغير ذلك مما تطلبه الرواية وتنفتح عليه وتجعله خادما لبنائها وجماليتها.

إن المتفحص لأعمال واسيني الأعرج يلمس فرادتها وتميزها في الطرح والفكرة التي يريد الروائي إيصالها خاصة أنها ارتبطت بتاريخ الجزائر المعاصر من تحولات مست الواقع، فارتبطت أعماله بكل ذلك دون إغفال الهاجس الفني والدافع الأدبي الذي يحرك الملكة الإبداعية للكتابة فبرهنت أعماله عن تجددها في بحثها الدائم عن أساليب في الحكي مبتكرة، فشكلت ذاكرة الشعب في التسعينات وما مرت به الجزائر موضوعا مهما ينطلق منه الروائي ليسقطه على ما هو إنساني عالمي فجاءت رواياته :"**حارسة الظلال**"[1] و"**سيدة المقام**"[2] و"**شرفات بحر الشمال**"[3]، و"**ذاكرة الماء**"[4]، فقد نسجت موضوعاتها من التحولات والوقائع الموصولة بأزمة التسعينيات ليكون منطلقها من الاجتماعي والواقعي والسياسي ومن ثم استمدت نسغها من المأساة لكنها شدت كل ذلك إلى مرجعي يمتح من سيرة للذات وللوطن حاملة لصغير الأحداث وعظيمها فكان حضور الأنا يلون تجربتها الخاصة.

جاء معمار رواية سيدة المقام كالآتي:1- مكاشفات المكان، 2- ظلال المدينة،3- فتنة البربرية، 4- حنين الطفولة، 5- محنة الاغتصاب6- الجمعة الحزينة، 7- الجنون العظيم، 8-البحر المنسي، 9-حراس النوايا 10-إغفاءة الموت و11-نهاية المطاف، وهي رواية تلامس بداية الأزمة في الجزائر فعبرت عن المجازر والحرائق التي مرت على هذه الأرض الطاهرة نظرا لحسابات سياسية ضيقة أدخلت البلاد والعباد في حمام من الدم، فصورت الرواية وقائع وطن ينهار بأيدي أبنائه الذين اختاروا الظلام على النور والإجرام والتقتيل في مقابل التسامح والأخوة، وكان ذلك نتيجة لما روج من أفكر سوداوية أدت إلى نخر أساسات هذا الوطن، وكان كل ذلك بتوظيف أحداث ووقائع عاشها المجتمع الجزائري "إننا نموت بشكل مجتزئ يموت الفرح تموت الذاكرة تنحني الأشواق ندخل في الرتابة ثم ننسحب نشبع بسرعة وبشكل مذهل شيء ما يتآكل يوميا في داخلنا."[5].

في روايته شرفات بحر الشمال يوظف الروائي الفن ممثلا في الرسم من خلال الفن الهولندي ولوحات

[1]- واسيني الأعرج: **حارسة الظلال، دون كيشوط في الجزائر**، منشورات دار الفضاء الحر، الجزائر،ط1، 2001.

[2]- واسيني الأعرج: **سيدة المقام، مراثي الجمعة الحزينة**، منشورات دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

[3]- واسيني الأعرج: **شرفات بحر الشمال**،منشورات دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

[4]- واسيني الأعرج: **ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري**، منشورات دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

[5]-نفسه، ص ص، 235-236.

فان غوخ*[1]، ترتبط أحدث الرواية بالبطل ياسين (وهو نحات) الذي يسافر خارج الوطن في الوقت الذي يتم فيه الإعلان عن قانون الوئام الوطني الجزائر، فعن طريق التذكر تسيل اللغة مفصحة عن جراح لا تحصى وتتدفق الذكريات كالسيل في المنفى الذي يشكل ملاذا للإفراج عن كل ما كان مخبوءا ومكبوتا داخل النفس، فمن خلال الجملة الاستهلالية (كان اسمها فتنة) يكتشف القاريء أنها المفتاح المؤسس لتلك الذكريات الدفينة، فعالم البطل يشوبه الغياب وتملؤه الانكسارات، الخيبات والخسارات المتتالية التي يتقاسمها كل من المكان والزمان الضائعين، فكل ما يحيط بالبطل وكل ما يربطه بموطنه الأول قد دنسته شلالات الدماء التي لا تنضب فكان عليه وهو نحات متميز أن ينتظر الفرصة السانحة كي يغادر الجزائر إلى لوس أنجلس بعد أن حصل على منحة خاصة من أحد معاهد الأبحاث في تاريخ الفن، مرورا بأمستردام التي دعي إليها لحضور مؤتمر خاص بالفنانين "عندما وصلتني الدعوة لحضور مؤتمر أمستردام كنت قد صممت على الخروج...البلاد لم تعد بلادا والناس لم يعودوا ناسا ولكن شيئا آخر بدون ملامح واضحة، مليء باللزوجة والخمائر القديمة، في الليل يبكون خسران الأحباب والأصدقاء وفي النهار يتواطؤون مع القتلة للإجهاز على ما تبقى من الحياة الصغيرة للناس."[2]

في إحدى محطات الرواية يعود بنا الروائي إلى التاريخ ، ليتذكر أسماء بعض الشهداء والمجاهدين كما في حديث الراوي عن **عبان رمضان**، ويتعلق الأمر بقصة اغتياله بالمغرب، التي يحدد تاريخها بدقة في 22 ديسمبر 1957. ويحاول الراوي تخيل ما جال في ذهن **عبان رمضان** أثناء تلك اللحظة القاسية، التي انتهت بعد خمسة أشهر (29 ماي 1958) بنبأ استشهاده في الصفحة الأولى من جريدة المجاهد.

في الفصول الأخيرة من رواية شرفات بحر الشمال يركز واسيني الأعرج على مصائر الشخصيات حيث تم إخراجهم من بيئتهم المحلية الضيقة تاركا لهم المجال فسيحا كي تحلق في فضاءات الانسانية بكل ما تحمله من شمولية، فتمت الاستعانة على نماذج واقعية ممن ضاعوا في دهاليز الهوى والعشق

*[1]-**فينسنت ويليم فان غوخ** (بالهولندية Vincent Willem van Gogh) (30 مارس1853- 29 يوليو1890) كان رساما هولنديا، مصنف كأحد فناني الانطباعية. تتضمن رسومه بعضا من أكثر القطع شهرة وشعبية وأغلاها سعرا في العالم. عانى من نوبات متكررة من المرض العقلي، وأثناء إحدى هذه الحادثات الشهيرة، قطع جزء من أذنه اليمنى. كان من أشهر فناني التصوير التشكيلي. اتجه للتصوير التشكيلي للتعبير عن مشاعره وعاطفته. في آخر خمس سنوات من عمره رسم ما يفوق 800 لوحة زيتية. http://ar.wikipedia.org/wiki.

[2]- واسيني الأعرج: **شرفات بحر الشمال**، ص70.

مثل **بوشكين**[*1] Alexandr Pouchkin **ومايا كوفسكي**[*2]Vladimir Maïakovski، أو الذين قتلتهم الغربة الوجودية من أمثال فان غوخ Vincent van Gogh، فلا شيء غير الموت في هذا العالم المأسوي الآيل إلى السقوط والانهيار.

في رواية ذاكرة الماء محنة الجنون العاري يصور الروائي الأحداث الجسام والجراح التي لا تلتئم في وطن الشهداء، حيث يتم رسم فجائعية ما يحصل في الجزائر من قتل، فجاء فضاؤها فضاء مخصوصا للموت وفقط "أقنع نفسي من جديد، يجب أن اخرج لأني لو بقيت ها هنا سيكون كل الزمن الذي مضى من حياتي لا قيمة له. لكن؟ إذا خرجت وانحدرت باتجاه المدينة، ستكون غوايات الشارع قد قادتني نحو الموت"[3] فمن خلال الأستاذ الجامعي والروائي موح نتعرف على الصراع الدرامي اليومي مع الموت الذي يلاحقه في كل صوب، وعلى الرغم من ذلك ظلت علاقاته الاجتماعية قائمة مع أهله وأصدقائه، ويتعدد في الرواية الرواة الذين ينقلون أطراف الحكي من مثل: مريم، ريما، فاطمة، الفنان يوسف، إيماش، عبد ربه، جليلية...، لتتعدد، ومن ركام أخبار الموت والخوف تتوالد حكايات الرواية بتوالد شخصياتها ومن ثم يتوارى السارد بين الفينة والأخرى حيث يبدأ روايته باسترجاع ذكريات ماضية بدءا مما قالته العرافة لأمه بأن هذا الولد سيقتل بالحديد، ليستبطن الأستاذ الجامعي أعماق شخصيته كاشفا الحدث المتعلق به، وهو محاولة اغتياله من طرف الجماعات الإرهابية وخوفه من الموت بالحديد.

استندت الرواية إلى الذاكرة الشفاهية كما وظفت الذاكرة المكتوبة التي تمثلت فيما احتفظ به الراوي من قصاصات صحفية ومدونات كانت بمثابة ذاكرة للجرح الجزائري العميق، كما يقوم النص على الرسائل، من بينها تلك التي تبادلها الراوي مع زوجته مريم التي تدرس في جامعة فرنسية، كتب لها

---

*1- **ألكسندر بوشكين** :أمير شعراء روسيا و كاتب روائي و مسرحي، ولد في موسكو في 6 يونيو عام 1799م. نشأ في أسرة من النبلاء كانت تعيش حياة الترف. كان ولده شاعرا بارزا فساهم ذلك على إنماء موهبته الشعرية.

*2-**فلاديمير يوفيتش مایاكوفسكي**: (19يوليو1893-14أبريل1930) ،كاتب وشاعر روسي ولد في بلدة بغدادي، في جورجيا انتقل مع أمه واختيه إلى العاصمة موسكو عام 1906 ،بعد وفاة والده، وفصل من الدراسة عام 1908 لصعوبة تدبر مصاريف تعليمه. ولكنه التحق فيما بعد بكلية الفنون الجميلة عام 1911. تعرف في موسكو على الفكر الماركسى، وشارك في نشاطات حزب العمل الاشتراكي الديمقراطي الروسي بالرغم من صغر سنه ،حيث كان يبلغ من العمر 15 عاما. كتب العديد من المسرحيات والقصائد من أهمها قصيدة غيمة في سروال التي سماها بذلك الاسم بعد اعتراض الرقابة على الاسم الأصلي لها، وهو (الحوارى الثالث عشر). انتحر مايا كوفسكي في 14 ابريل عام1930 بعد فشله في حياته العاطفية، وعدم تحقيق الثورة طموحاته وأحلامه.

3- واسيني الأعرج: **شرفات بحر الشمال**، ص29.

من الخراب والتخلف والمعاناة بمفردات الموت المعهودة في الرواية مثل: جنود منكسرين، العري، الخوف، المدينة القفر، الموت الخراب الاحتراق التصحر، الحزن التنكر الجهل، الاندثار، الفقدان، الجنون الذبح،... صورت الرواية أيضا مصير المرأة بين المطاردة والخيانة والاغتصاب والنفي والقمع، لتحمل شخصية نادية قضية الصحافة المقموعة في المجتمع الصحفي وشخصية فضيلة قضية الفن المخنوق... .

احتفت الروايات السالفة الذكر بهموم ومآسي الفرد والجماعة على حد سواء في قالب فني جمالي غير معهود قبل فترة التسعينيات ينم عن وعي حداثي ممتلك لتقنيات جديدة في العمل السردي، فجاءت مبتعدة عن مرحلة الاستقلال والمرحلة الاشتراكية، لتغوص في الراهن تتعقب الأحداث وتمسك بها، إنه الراهن الذي يشغل الفنان وإن عادت روايات هذه المرحلة إلى التاريخ فإنها على الأرجح ستبكي ذلك الزمن الجميل، المقدس والأصيل لأنه قد ولى ذلك التاريخ الجزائري (الأنا) المجيد، ليمثل ملاذا يستهوي الروائي يفر إليه في لحظات التأزم التي تطارد الحاضر فالأمر مرتبط بزمن مرجعي تمثله الروائي والرواية معا تذكرا وهروبا، زمن لم يطله الحاضر بما يحمله من فجائعية ولا غموض المستقبل بقتامته.

تتواصل الحركة السردية لدى الروائي واسيني الأعرج التي يملأها التجديد ليظهر بنص خلافي وهو كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد. نص تتعالق فيه الكتابة السيرية بالروائية تتمازج فيه الكتابة التوثيقية بالفنية، فتوظف الرواية نصوصا من التاريخ، كالوثيقة أو الرسالة، أو النص التاريخي المتنوع، لتنتقل هذه المادة التاريخية الموثقة إلى السرد الروائي الممتلك لعنصر التخييل الذي يساعد على خلق تصورات وصور جمالية تتميز بها الرواية بطابعها الإنشائي.

لعل التوجه إلى الاشتغال على التاريخ بشكل أكبر في هذه التجربة الجديدة أو بالأحرى التاريخ الجزائري نابع من رغبة في التحول، والتجاوز، والخروج عما كان سائدا في الفترة السابقة (فترة الإرهاب)، فترة أدب المحنة لتتماشى الرواية مع الوضع الراهن والوسيلة في ذلك النظر في الراهن بعين الماضي، فإن طرحت المرحلة السابقة تدهور الأوضاع الجزائرية جراء الأزمات والمحن، فالمرحلة التي تلتها طرحت مشكلة الأنا والآخر والهوية، فغادرت الرواية ثيمة السواد نحو مشروع روائي مغاير، ليجد الروائي متنفسا وفرصة للتجدد والإبحار في عالم آخر مختلف انطلاقا من هاجس الخروج عن كتابات العشرية السوداء.

لقد حاول واسني الأعرج في هذه الرواية أن يقدم سردا جديدا، ورواية تاريخية مختلفة عن الرواية التاريخية الكلاسيكية، مختلفة في الصوغ الحكائي لمختلف المواد التاريخية، وبالخصوص الوثائق والوقائع التاريخية، من حيث تداخل التناص السردي مع التناص التاريخي، لتلتحم الوثيقة التاريخية بالنص التاريخي السردي داخل الرواية قوامه سرد يقلص المسافة بين التاريخ والرواية.

انتقالا من محاورة التاريخ الجزائري في رواية الأمير تأتي تجربتة الجديدة كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس التي تحاكي التاريخ العربي، فتطرقت في موضوعها إلى قضية إنسانية تنقل القارئ إلى عالم يعرفه بل يحسه، كما حدث في الرواية السابقة لكن الفرق أن رواية الأمير تناولت شخصية حقيقية من التاريخ الموضوعي إلا أنها نسجت علاقة بين الفن الروائي والتاريخ، وتعمقت هذه العلاقة في رواية سوناتا لأشباح القدس، فحملت جزءا كبيرا يتعلق بمدينة القدس وتاريخها فجاءت شخصيتها الرئيسية مخيالية، وترجمت هذه الرواية الخروج من دائرة التاريخ والدخول في دائرة أوسع من خلال المخيال فكانت الانطلاقة من التاريخ كديكور أساسي، وصولا إلى ما هو واقع اليوم.

من خلال ما سبق نتبين ملامح الحداثة والجدة في هذه الأعمال السردية التي ارتبط تطورها بواقعها المتشكل عبر التاريخ، فلم تتوقف الأعمال الروائية عند روائي واحد بل تعددت الأعمال الروائية بتعدد المبدعين أنفسهم، فبرهنت أعمالهم عن رغبة في التطوير والتحديث المبني على الوعي بشروط الكتابة التي تنفر التكرار واجترار السابق، وإنما ديدنها البحث الدؤوب عن الجديد الذي يجرب كل ما هو متاح بنبذ السائد وتجاوزه في بناء العالم الروائي الذي أصبح منتجا لعديد التساؤلات بدل تقديم الإجابات لـــ **"أن الرواية لما كانت تعبيرا عن مجتمع يتغير فإنها لا تلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنه يتغير"**[1].

[1]- ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي عويدات لبنان، باريس، ط2، 1982، ص85.

تمهيد:

أضحى الاشتغال المتعلق بمصاحبات النص من أهم المباحث المطروقة على الساحة النقدية لما لهذه الخطابات المسيجة أو الموازية- تعود عديد المصطلحات المترجمة للأصل الفرنسي le paratexte، "فهناك من يترجمه بالخطاب الموازي أو الإطار الموازي، أو الموازي النصي، أو الجهاز المقدماتي، ويترجمه حليفي بوشعيب بالخطاب المحاذي ويسميه بلال عبد الرزاق بالمكملات، ويترجمه عبد الإله قيدي بالمصاحبة النصية كما يسميه سعيد يقطين بالمناص."[1]- من بالغ الأثر في استجلاء النص الأصلي وسبر أغواره بتأويله وولوج عالمه الداخلي "إذ باتت تشكل في الوقت الحاضر نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن"[2]، من خلال إغراء القارئ وحثه على معرفة تفاصيل عنه أدق، وربما المماثلة التي قدمها سعيد يقطين في معرض حديثه عن هذا الموضوع بالذات من خلال الكتاب الموسوم: عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص) والذي أنجز من طرف عبد الحق بلعابد تضعنا في المسلك الصحيح، لاستكناه معنى هذا المبحث وأهميته في فهم وتأويل وتفسير النصوص، فجاءت المشابهة غاية في الدقة والتميز في آن، حيث النص يقابله البيت/المسكن، وإذا كان لكل باب عتبة تمكننا من الولوج نحو الداخل كي نتعرف ونستكشف عبر هذه العتبة ما يوجد داخل البيت، والملاحظة المسجلة ها هنا أن للبيت عتبات كما له عدة أبواب، وفي المقابل نلفي النص أيضا بناء له عتباته التي تساعدنا في التعريف به وتيسر لنا المرور إلى آفاقه من خلالها، ويبدو أن مكمن المخاتلة في المشابهة بين النص والبيت تتجلى في أننا "لا يمكننا الانتقال بين فضاءاته المختلفة دون المرور من عتباته. ومن لا ينتبه لطبيعة ونوعية العتبات يتعثر بها. ومن لا يحسن التمييز بينها، من حيث أنواعها وطبائعها ووظائفها، يخطئ أبواب النص. فيبقى خارجه، أو حتى عندما يدخل إليه، يبقى خارج فضاء النص لأن ما انتهى إليه لا يسلم نفسه إليه، لأنه ليس الفضاء الذي يقصد."[3]

يسعى الروائي -بناء على هذا الطرح- إلى تقديم عمله/أعماله على أحسن وجه من خلال احتفائه بكل جزئياته حتى يظهر بصورة فنية مثلى، حيث تتظافر مجموعة من الرؤى والمواقف الفلسفية

[1]- سعيد الأيوبي: **عتبات النص في ديوان "آدم الذي..." للشاعرة حبيبة الصوفي**، مجلة علامات، ع19، 2003، ص45.

[2]- عبد الرزاق بلال: **مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النثر العربي القديم**، مطبوعات إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000، ص16.

[3]- عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص ص16/15.

والجمالية العميقة التي تنبثق على أساسها الرواية ثم " تتعزز بعد ذلك بوساطة شبكة من الإجراءات التي ينتمي بعضها إلى جوهر المتن النصي، ويحيط البعض الآخر بهذا المتن، ينمو على تخومه ويصاحبه حسب مجموعة من المتطلبات والاستحقاقات التشكيلية الضرورية لتشييد الهيكل العام والعمارة النهائية لهيكلة الخطاب الروائي."[1]، فتمنح هذه المصاحبات حرية للكاتب في التعبير عن انشغالاته وأفكاره الفردية والاجتماعية والنفسية، إذ لها صلة وثيقة بمتن النص ومن خلالها نكتشف رؤية الأديب لذاته وللعالم.

كما أولى الفكر النقدي المعاصر النص الأدبي عامة والروائي خاصة عناية واضحة من خلال جعل النص بؤرة المساءلة والنقد، ونظرا لتوسع مفهوم النص وتعدد أوجه المقاربات، كان الاحتفاء بكل تفاصيله سمة بارزة وجلية، فبرز الاهتمام بعتبات النص بما أنها بهو يسمح لنا دخول فضائه، ويعود الفضل إلى الاهتمام بعتبات النص إلى الباحث جيرار جينيت Gérard Genette الذي أفرد كتابا لها أسماه عتبات Seuile، الذي جاء نتيجة جهود كبيرة قام بها هذا الأخير ضمن مشروعه النقدي المتعلق بالشعرية حيث "انطلق جينيت في البداية من البحث فيما يجعل من نص ما نصا أدبيا، إذ بدأ مما يصنع شعرية المحكي، وما يميز المحكي عن غيره، ليفتح ممرات عبر منها إلى البحث فيما ينسج من المحكي نصا، إلى مكاشفة دقائق تشكله لتقصي حقيقة انتمائه و أجناسيته، وهو في كل ذلك يفيد من منجز معاصريه من النقاد والدارسين، ويعول أيضا على جهود سابقيه، ويتضح ذلك من إحالاته الكثيرة، وشواهده المتنوعة على مراجع ومصادر يكون قد استقى بعض أفكارها أو استثمر بعض مصطلحاتها، ولا نكاد نقع في كل ما كتب، على دراسة جاءت خلوا من إحالات كهذه."[2]

يعد الناقد الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette صاحب مشروع نقدي واعد من خلال عديد المؤلفات التي دلت على اهتمامه المتزايد بالنص الأدبي، فهو من أحد أقطاب الشعريات

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: **جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحة الروائية –مدارات الشرق– لنبيل سليمان**، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2012، ص23.

[2]- سليمة لوكام: **شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات**، التواصل، ع23، 2009، ص32.

المعاصرة، حيث كرس حياته بحثا وتأليفا وتنظيرا فجادت بصيرته النقدية بعديد الكتب ذات الأهمية، لما نالته من قبول ورضى لدى النقاد أو القراء ومن هذه المؤلفات نجد[1]:

- ✓ الصور (Figures 1-2-3) من 1966-1972.
- ✓ النص الجامع (L'architexte) 1979.
- ✓ أطراس (Palimpsestes) 1982 وهنا بدأ الاهتمام بالمتعاليات النصية (التعالي النصي للنص) الذي يعني كل ما يجعل النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع باقي النصوص، وقد حددها جيرار جينيت في خمسة أنماط هي: التناص، المناص، الميتانص، النص اللاحق، النص الجامع.
- ✓ عتبات (Seuil) 1987 حيث يتحقق في هذا الكتاب ما كان مؤجلا سابقا، فتتوسع دائرة الشعريات ليختص هذا الكتاب بالتطرق لأهم المواضيع المتعلقة بالشعرية، وهو المناص Paratexte

إن المتتبع لمسار كتابات جيرار جينيت Gérard Genette يدرك ارتحال الشعرية عنده من النص كبؤرة اهتمام وكمركز إلى المناص باعتباره هامش ليصب جل اهتمامه به، منطلقا من النقطة التي توقفت عندها الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا Julia Kristeva فيما يخص التناص مطورا إياه من خلال الكتب النقدية السالفة الذكر مهتديا إلى استعمال مصطلح المتعاليات النصية "فقد حاول من خلال كتابه أطراس Palimpsestes رصد جميع العلاقات النصية التي بإمكان النصوص أن تأخذها في حوار بعضها مع البعض الآخر. وإذا كانت هذه الدراسة قد ألفت في المجال السردي، فإن ذلك لن يحجب عنا القضايا النظرية الكلية التي من شأنها أن تنسحب على جميع الحقول المعرفية. من هنا، فلا جرم أن نقول: إن جيرار جينيت قام بمراجعة شاملة لمفهوم التناص اعتمادا على تصور جديد للشعرية، لم تعد معه مرتبطة بجامع النص أي التمييز بين أصناف الخطابات والأنواع الأدبية المختلفة، بل أضحت متصلة بإطار أعم وأشمل هو المتعاليات النصية."[2] لتتوسع دائرة التأويل عنده من النص إلى مناطق متاخمة للنص المركز انطلاقا من مصاحبات للنص لفظية كانت أو أيقونية تساهم بالضرورة في مؤازرة معناه وتساهم في فك شفراته ودلالاته، حيث يتعلق الأمر "بالعتبات التي تحيط بالنص وتسيجه وتجاوره، مثل: العنوان، والإهداء، والمقدمة، والمقتبس، وحيثيات النشر، وكلمات الغلاف، والأيقون، والغلاف...في حين، يتعلق النص الفوقي بالقراءات النقدية، والتعليقات،

[1]- ينظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص ص25/26.

[2]- عبد القادر بقشي: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية**، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2007، ص21.

والشهادات، والرسائل، والحوارات، والمذكرات..."[1]، والمقصود بالتعالي النصي حسب جيرار جينيت "هو سمو النص عن نفسه ويشمل كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[2]

قام جيرار جينيت بتقسيم هذه المتعاليات النصية إلى أنماط خمسة وهي[3]:

الأول: التناص Intertextualité: صاغته في البداية جوليا كريستيفا، ثم أعاد جينيت صياغته، فاعتبره بمثابة حضور متزامن بين نصين، أو عدة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة Plagiat والاستشهاد Citation ثم التلميح Lallusion.

الثاني: المناص Paratexte: ويشمل جميع المكونات التي تهم عتبات النص نحو: العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف، إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودات وتصاميم وغيرهما.

الثالث: الميتانص Métatexualité: ويتعلق بكل بساطة بعلاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه. وهي علاقة غالبا ما تأخذ طابعا نقديا.

الرابع: معمارية النص Archetexualité: أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما، لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة.

الخامس: التعلق النصي Hypertextualité: وهو النوع الذي خصه جينيت بالدراسة في كتابه أطراس. ويقصد به كل علاقة تجمع نصا (ب) Hypertexte بنص سابق (أ) Hypotexte. وقد وضع له جينيت مفهوما عاما أسماه بالأدب من الدرجة الثانية La littérature au second degré.

بعد هذا التقديم النظري الموجز لتطور مصطلح التناص إلى المتعاليات النصية عند جيرار جينيت، فإننا سنركز عملنا في هذا الفصل على المصاحبات النصية وقوفا على أهمها حيث أولاها الروائي عز الدين جلاوجي أهمية كبرى في جل أعماله السردية لما لها من أبعاد دلالية وجمالية تسهم في تبنين وتشييد عمارة النص الروائي لديه التي تنطلق من موقع الخصوصية التي تجعل من كل عتبة تحمل

[1]- جميل حمداوي: **شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي**، ط1، 2014، ص4. www.alukah.net

[2]- حميد لحميداني: **التناص وإنتاجية المعنى**، مجلة علامات في النقد، يونيو (جوان) 2001، مج 10، ج40، ص97.

[3]- عبد القادر بقشي: **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية**، ص22.

في ذاتها عناصر فرادتها "وذلك بالنظر إلى المستوى الرفيع لبعض هذه العتبات-على الخصوص في الرواية الجديدة- بما تتضمنه من أفكار، وما تنطوي عليه من جماليات لغوية وأيقونة-تشكيلية"[1]

1-عتبة العنوان: le titre

يحيل العنوان بما هو عتبة مهمة من عتبات النص، ومن أهم مصاحباته "من حيث هو نص صغير"[2] لما يختزنه من تجسيد لأعلى اقتصاد لغوي يؤدي بالقارئ/الناقد على حد السواء أن يتتبع دلالته باحثا عن أفق أرحب لتحليله وتفسيره وقراءته، بفك شفراته الرامزة لما يحويه من حمولات دلالية سمتها التنوع والثراء والإيحاء نظرا لكونه يختزل النص برمته، إذ يشكل نقطة عبور مهمة في لحظة التأسيس للقراءة الأولى وجواز القارئ/الناقد إلى ولوج عالم النص، فهو بمثابة المفتاح الذي تتم بواسطته فتح مغاليق هذا النص، إن بإثبات الوعي التأسيسي الأول لدى القارئ/الناقد حيث يتم من خلاله تدعيم وتعزيز ما تنبه إليه في البدء، أو بنفيه حيث ينجم عن ذلك إحباط وكسر لأفق توقعه، ومن هذا المنطلق يقدم العنوان معونة كبرى لفهم ما ثوى في النص من خلال العلاقة التعاقدية بين المرسل/الكاتب و المتلقي/القارئ/الناقد الذي يتكون لديه تصور بدئي حول النص بأكمله، وبمجرد قراءة العمل قد تعزز الرسالة الأولى المتعلقة بالإثبات وقد يتأسس مفهوم جديد قوامه المفارقة والمخالفة والنفي، وعليه يتأسس للعنوان شرعية وجوده وحتميتها في آن "وأمام ما يثيره العنوان —بوصفه العتبة الأولى للنص — من إشكاليات وقضايا، ألفينا نقادا كثرا يحتفلون به احتفالا بالغا، بل إن بعضهم اتجه نحو التخصص فيه، الأمر الذي ترتب عنه ظهور علم جديد له أصوله ونظرياته ومناهجه وأعلامه، وهو —علم العناوين- أو —التيترولوجيا- Titrologie الذي ظهر -أول الأمر- في الديار الغربية."[3] فبعد الانتشار الذي عرفه النقد البنيوي في الستينات وجه النقد صوب الاهتمام بالعنونة، جراء العودة إلى النص والاحتفاء بتفاصيله وجزئياته، حيث كان الاهتمام بالعنوان وباقي العتبات أمرا غفلا، فلم يلق النص الموازي اهتماما بالدراسة والنقد حتى توسع مفهومه من خلال الوعي بجل العلاقات المكونة له فكان أن تم الإعلان —من طرف النقاد البنيويين- عن علم يهتم "بمجموع

[1]- عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية-اللاذقية-، ط1، 2009، ص11.

[2]- محمد الهادي المطوي: **شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق**، عالم الفكر، الكويت، مج28، ع1، يوليو/سبتمبر 1999، ص455.

[3]- بخولة بن الدين: **عتبات النص الأدبي مقاربة سيميائية**،.(May 2013) Semat Vol 1No1103-113، ص105.

النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين و الإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره"[1]، والجدير بالذكر ها هنا أن بوادر هذا العلم التي أشرنا إليها سابقا تعود إلى الاشتغال الغربي بهذه المصاحبات النصية وكان ذلك "سنة 1968 من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين فرونسوا فروري وأندري فونتانا تحت عنوان "عناوين الكتب في القرن الثامن عشر" ونشرت هذه الدراسة في مجلة "Langue" رقم "11""[2]، ومن بين النقاد الغربيين الذي أولوا أهمية قرائية للعنوان نجد: ليو هوك، شارل غريفل وجيرار جينيت، وقد وضع كل واحد من هؤلاء وظائف مركزية للعنوان من بينها: الوظيفة التعيينية، الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإيحائية، والوظيفة الإغرائية إضافة إلى وظائف فتح الشهية، التلخيص، التمييز، الإشهار والوسم.[3]

لكن الريادة الفعلية في هذا المجال تسجل للناقد الفرنسي جيرار جينيت حيث أطلق على كل ما يحيط بالنص تسمية المناص Paratexte، وقد سبقه في ذلك مجموعة من النقاد الذين اهتموا بهذا الموضوع وقد ذكرهم عبد الحق بلعابد في معرض حديثه عن الإرهاصات الأولى لهذا المبحث المتعلق بعتبات النص ومنهم:[4]

- ك. دوشي في مقالته التي نشرها في مجلة الأدب سنة 1971 "من أجل سيوسيو نقد" حيث تعرض لمصطلح المناص.
- ج. دريدا في كتاب التشتيت 1972، وهو يتكلم عن خارج الكتاب.
- ج. دوبوا في كتابه 1973 Sosiete discours Ideologie: .L'assommoir de Zola
- فيليب لوجان في كتابه "الميثاق السير ذاتي" 1975 بتعرضه لما سماه حواشي أو أهداب النص.

[1]- عبد الرزاق بلال: **مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم**، ص ص22/21.

[2]- الطيب بودربالة: **قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس**، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15-16 أفريل، 2002، ص25.

[3]- عبد المالك أشبهون: **العنوان في الرواية العربية**، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص ص21/19.

[4]- عبد الحق بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص ص32/31/30/29.

❖ م. مارتان بالتار في كتابه المشترك حول L'écrit et les écrits problèmes d'analyse et considération didactique. 1979

❖ كتاب "A.compagnon" حول الاقتباس المسرحي سنة 1997 تعرض لمعنى المناص حيث كان يحدد مصطلح "الكتابة المحيطة "périgraphie" كمنطقة تواسط بين خارج النص والنص.

❖ ما جاء في مقالة "هـ. ميتيرون" حول العنونة 1979 أو في كتابه "خطاب الرواية" 1980، لما تكلم عن تلك المناطق المحيطة بالرواية أو تلك الأماكن الموسومة التي تدفعنا لقراءة الرواية.

على هذا الأساس يمكن اعتبار هذه الإرهاصات بمثابة أرضية انطلق منها جيرار جينيت في تأسيس مشروع الشعرية لديه التي ميزها التحول من النص إلى المناص فكان لابد "من التساؤل عن مجموع العناصر التي تجعل من النص كتابا أي العناصر التي تساند النص وتصاحبه في رحلة اكتساب "الحضور" والهوية الثقافية النوعية، ضمن تداولية عامة أو خاصة، وهي في مجموعها تمثل وسائل انخراط النص في المؤسسة الأدبية، والكتابة في المجتمع الثقافي، إنها جملة عناصر تحيط بالنص وتمدده – تحديدا- من أجل تقديمه بالمعنى المألوف لهذه الكلمة، وأيضا بمعناها القوي أي جعل النص حاضرا وذلك لتأمين حضوره في العالم وتأمين تلقيه واستهلاكه في هيئة كتاب"[1]

نستشف من خلال هذا المقبوس مدى أهمية العتبات وخاصة منها العنوان حيث يعد "من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي (Paratexte) ، وهو بمثابة عتبة تحيط بالنص، عبرها نقتحم أغوار النص، وفضاءه الرمزي الدلالي، أي أن النص الموازي هو دراسة للعتبات المحيطة بالنص، والعتبات هي المداخل التي تؤهل المتلقي بأن يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل الذي يراد دراسته."[2] الذي يشكل قيمة مكثفة ومركزة تشد اهتمام المبدع حيث تتعدد من ورائه المقاصد في صياغة عنوان مناسب للنص الإبداعي حيث "إن استراتيجية التسمية لدى أي كاتب تعتمد على رؤاه الفكرية وعلى مرجعيته الإيديولوجية، واستيحاءاته من خلال عمله الذي ينتجه، ويزداد التأثير حين يتعلق الأمر بعمل إبداعي شعري أو نثري."[3]، ليساعد ذلك التركيز والتكثيف على تشريع أفق القراءة

[1]- نبيل منصر: **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر، ط1، 2007، ص25.

[2]- بسام موسى قطوس: **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص46.

[3]- سليمان حسين: **الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص95.

في مكاشفة النص الإبداعي صوب أفق قرائي يؤدي إلى إظهار بعض ما هو مخبوء في غياهب النص الذي يظل يشدنا كي نلج أغواره ونفهم مراده "فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان إذن له وظيفة الكشفية بفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا."[1]

من هذا المنطلق الذي يؤسس للمهمة الموكلة للعنوان إزاء أي نص، حري بنا أن نلج عوالم الروائي عز الدين جلاوجي الذي طالما استفز قراءه بعناوين روائية مبنية على استراتيجية تحوي مقاصد دلالية يسعى من خلالها إلى تحقيق المفارقة والمخاتلة لتثير في القارئ الرغبة والفضول والتشويق والإغراء لـ "أن العنوان في الخطاب الروائي الحديث يشكل استراتيجية خاصة لها خصوصيات ومكونات تدخل في إطار التجريب انطلاقا من استفادتها من الركام الكلاسيكي من جهة، ثم الوعي بأهمية العنوان، وتغيراته من جهة ثانية"[2] فألفينا عناوين مغايرة في عديد أعماله. فكانت للمبدع تجارب فريدة من نوعها في الكتابة تحاول مواكبة الراهن بنبذ السائد والنمطي ليعانق جل التغيرات والحركية التي يمر بها الإنتاج الأدبي من غزو للمجهول وموضعة الإبداع في خانة الاكتشاف والبحث عن ظواهر جديدة تغذي تجربة الكتابة برفضها للاجترار والإصرار على خلق الجديد ليكون في المكان الصحيح من فهم الأدب بما هو تمرد وحرية وثورة، وحرصا على عدم تكرار نفسه تأتي أعمال هذا الروائي مختلفة عن بعضها وعن غيرها بالتطلع لارتياد آفاق جديدة فكانت رواياته:

- ✓ **سرادق الحلم والفجيعة**[3].
- ✓ **الفراشات والغيلان**[4].
- ✓ **راس المحنة 1+1=0**[5].
- ✓ **الرماد الذي غسل الماء**[6].
- ✓ **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**[7]

---

[1]- روفيا بوغنوط: **شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي**، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة قسنطينة، 2007/2006، ص109.

[2]- شعيب حليفي: **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص19.

[3]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

[4]- عز الدين جلاوجي: **الفراشات والغيلان**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

[5]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة 1+1=0**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

[6]- عز الدين جلاوجي: **الرماد الذي غسل الماء**، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2010.

[7]- عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

- ✓ **العشق المقدنس.**[1]
- ✓ **حائط المبكى.**[2]

بما أن العنوان واقعة لسانية فإن مقاربته ستبنى انطلاقا من ثلاثة مستويات: المستوى المعجمي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي، وذلك من أجل إعطاء قراءة ممنهجة تحيط بعناوين الروايات التي ذكرناها سابقا.

1-1- المستوى المعجمي:

العنوان الأول: سرادق الحلم والفجيعة:

يتكون العنوان الأول من وحدات معجمية هي: سرادق/الحلم/و/الفجيعة، حيث العودة للحقل المعجمي ستقدم معونة كبرى في تقديم قراءة لهذا العنوان.

– السرادق: من الوهلة الأولى يدرك المتلقي أن لفظة سرادق لفظة قرآنية حيث وردت في الآية الكريمة، في قوله تعالى: ﴿وَقُلِ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكُمْ فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْيَكْفُرْ إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقًا﴾ سور الكهف الآية 29.

وكلمة سرادق فارسية معربة، يقول الجواليقي: "والسرادق: فارسي معرب: وأصله بالفارسية —سرادار– . وهو الدهليز. قال الفرزدق:

تمنيتهم حتى إذا ما لقيتهم تركت لهم قبل الضراب السرادقا."[3]

بالعودة إلى تفسير ابن كثير حول هذه الآية نجد ما مفاده: قال الإمام أحمد: حدثنا حسن بن موسى، حدثنا ابن لهيعة، حدثنا دراج، عن أبي الهيثم، عن أبي سعيد الخذري، عن رسول الله صلى الله عليه وسلم أنه قال:{لسرادق النار أربعة جدر، كثافة كل جدار مثل مسافة أربعين سنة}.

وقال ابن جريح: قال بن عباس:{أحاط بهم سرادقها}، قال: حائط من نار.[4]

---

[1]– عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2016.

[2]– عز الدين جلاوجي: **حائط المبكى**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

[3]– الجواليقي: **المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص99.

[4]– ينظر، بن كثير: **تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة**، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ج5 الإسراء المؤمنون، ط2، 1999، ص154.

والمراد هاهنا أن أهل النار لا مخلص لهم فيها، بل هي محيطة بهم من كل جانب، نظرا للظلم الذي هو من أثر الانحراف والتعدي وتجاوز الحد والحق الذي هو سبيل الله، ومنه تتقد نار العذاب للغافلين والظالين، وربما استعمال صيغة الماضي في قوله تعالى: أحاط بهم سرادقها، تحيل إلى أن ذلك السرادق قد أحاط بهم في حياتهم الدنيا كذلك.

وجاء في لسان العرب "سردق: السرادق: ما أحاط بالبناء، والجمع سرادقات، قال سبويه: جمعوه بالتاء وإن كان مذكرا حين لم يكسر. وفي التنزيل: أحاط بهم سرادقها، في صفة النار أعاذنا الله منها، قال الزجاج: صار عليهم سرادق من العذاب. والسرادق كل ما أحاط بشيء نحو الشقة في المضرب أو الحائط المشتمل على الشيء. ابن الأثير وقد ورد في الحديث ذكر السرادق في غير موضع، وهو كل ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب أو خباء. وقال بعض أهل التفسير في قوله تعالى: وظل من يحموم، هو من سرادق أهل النار. وبيت مسردق: وهو أن يكون أعلاه وأسفله مشدود كله، وقد سردق البيت، قال سلامة بن جندل يذكر قتل كسرى للنعمان:

هو المدخل النعمان بيتا، سماؤه

صدور الفيول، بعد بيت مسردق

الجوهري: السرادق واحد السرادقات التي تمد فوق صحن الدار. وكل بيت من كرسف فهو سرادق، قال رؤبة:

يا حكم بن النذر بن الجارود،

أنت الجواد ابن الجواد المحمود،

سرادق المجد عليك ممدود

وقيل: الرجز للكذاب الحرمازي، وأنشد بيتا للأعشى وقال في سببه: يذكر كسرى وقتله النعمان بن المنذر تحت أرجل الفيلة، وأنشد البيت الذي تقدمت نسبته لسلامة بن جندل. والسرادق: الغبار الساطع، قال لبيد يصف حمرا:

رفعن سرادقا في يوم ريح،

يصفق بين ميل واعتدال

وهو أيضا الدخان الشاخص المحيط بالشيء..."[1]

تجتمع الدلالات اللغوية السابقة من قبيل: الدهليز، حائط من نار، ما أحاط بالبناء، الغبار الساطع، الدخان الشاخص لتدل على أن السرادق بناء أو مكان أحيط بسياج أو سور أو حبال أو أسلاك... الخ لبيان حدود هذا المكان، وهذا المصطلح يحمل معاني الإغلاق والمنع والحجز والعزل والإحاطة بالشيء فكل ما أحيط بالشيء يسمى سرادق.

– الحلم:

جاء في لسان العرب في معنى كلمة "حلم: الحُلْمُ والحُلُم: الرؤيا، والجمع أحلام.

يقال: حَلَمَ يَحْلُمُ إذا رأى في المنام... والحُلْمُ عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء، ولكن غلبت الرؤيا على ما يراه من الخير والشيء الحسن، وغلب الحُلْمُ على ما يراه من الشر والقبيح، ومنه قوله: أضغاث أحلام، يستعمل كل واحد منهما موضع الآخر، وتضم لام الحُلُم وتسكن. الجوهري: الحُلُمُ، بالضم، ما يراه النائم."[2]

ووجدنا في المعجم الأدبي أن كلمة حلم تعني "1- (مجازا): أمنية بعيدة التحقيق.

2-سلسلة من الصور النفسية تتراءى للإنسان في نومه.

3-من خصائص الحلم الأساسية أنه يشركنا في عمل تمثيلي. وفيه يتفلت، في تداعي الأحداث، من رقابة الوجدان والإرادة. لهذا ذهب بعض العلماء إلى القول بأن منطقية الحلم هي تعبير تلقائي عن اللاشعور. ولهذا أيضا عني به علم النفس التحليلي عناية خاصة، وميز بين المضمون الظاهر الذي يبدو لنا أحيانا غير ذي معنى، والمضمون الكامن فيه، أي المعنى المستتر في اللاشعور.

4-فرق فرويد في كتابه (الحلم وتأويله) بين أحلام الطفل وأحلام الراشد. ففي رأيه أن الأولى تفصح عن الرغبات التي اعتملت نهارا في النفس، والثانية تكشف عن الرغبات المكبوتة التي لا يتيح لها المجتمع أن تبرز وتتحقق، فتتجلى في شكل مستتر في أثناء المنام.

[1]- ابن منظور: **لسان العرب، مج10**، مادة: سردق، ص ص158/157.

[2]- نفسه، **مج12**، مادة حلم، ص 145.

4-(فنيا): يحقق بعض الفنانين آثارهم وهم في حالة من اللامنطقية شبيهة من الحلم، فتصدم أخيلتهم المحمومة المتأمل فيها، ومع ذلك فإن هذا النوع من الإنتاج يمثل في رأيهم حقيقة الفنان الصافية لصدور آثاره بعيدا عن الكبت والقيود التي يفرضها التقليد أو المجتمع."[1]

– الفجيعة:

جاءت هذه الكلمة من مادة فجع: الفجيعة. فَجَعَهُ يَفْجَعُه فَجْعا، فهو مَفْجُوعٌ و فَجِيْعٌ وتأتي بمعنى الرزية والمصيبة والنكبة والكارثة حيث تحيل إلى كل ما هو مؤلم مرتبط بالأحزان، من فقد لعزيز فتكون الفاجعة في المال والأهل مثلا مما يخلف وجعا وألما شديدين.[2]

العنوان الثاني: الفراشات والغيلان

– الفراشات: جمع مفردها فراشة، والفراشات كائنات صغيرة حساسة جدا تمتاز بألوانها الزاهية الجذابة، لكنها تتهافت حول النار فتحترق وهو ما يعرف بظاهرة انجذاب الفراش إلى النار، فتلتهمها لهشاشتها ولتصرفها المهلك والمندفع، يقول عمر الخيام:

مصباح قلبي يستمد الضياء من طلعة الغيد ذوات البهاء

لكنني مثل الفراش الذي يسعى إلى النور وفيه الفناء[3]

– الغيلان: جمع مفردها غول "غاله الشيء غولا واغتاله: أهلكه وأخذه من حيث لم يدر. والغُول: المنية. واغتاله: قتله غيلة، والأصل الواو.(...) والغُول، بالضم: السعلاة، والجمع أغوال وغيلان.(...) وكل ما اغتال الإنسان فأهلكه فهو غول (...) كانت العرب تقول إن الغيلان في الفلوات تراءى للناس، فتغول تغولا أي تلون تلونا فتضلهم عن الطريق وتهلكهم (...) وفي الصحاح: كل ما اغتال الإنسان فأهلكه فهو غول."[4]

---

[1]- جبور عبد النور: **المعجم الأدبي**، ص98.

[2]- ينظر، ابن منظور: **لسان العرب** ، **مج 8**، مادة فجع، ص245.

[3]- عمر الخيام: **رباعيات الخيام**، تر، أحمد رامي، مؤسسة الخانجي، القاهرة، 1958، ص59.

[4]- السابق، **مج11**، مادة غول ص ص508/507.

العنوان الثالث: رأس المحنة 1+1=0.

– **راس/رأس:** "رأس كل شيء: أعلاه، (...) وأنت على رأس أمرك ورئاسه أي على شرف منه، قال الجوهري : قولهم أنت على رئاس أمرك أي أوله، والعامة تقول على رأس أمرك. ورئاس السيف: مقبضه وقيل قائمه كأنه أخذ من الرأس رئاس، (...)"[1]

– **المحنة:** تجمع على محن وتأتي هذه الكلمة بمعنى الشدة والأزمة والبلاء والمصيبة التي تصب على الإنسان فتكون بمثابة التجربة المؤلمة "محن: المحنة: الخبرة، وقد امتحنه. وامتحن القول: نظر فيه ودبره. (...) ومَحَنْتُه وامْتَحَنْتُه: بمنزلة خَبَرْتُهُ واختبرته وبَلَوْتُهُ وابْتَلَيْتُهُ. وأصل المحن: الضرب بالسوط. (...) والمحنة : واحدة المحن التي يمتحن بها الإنسان من بلية (...)."[2]

العنوان الرابع: الرماد الذي غسل الماء

– **الرماد:** كثير ما نسمع المقولة "ذر الرماد في العيون" وذلك على سبيل التضليل والتمويه، وقولنا "نار تحت الرماد" للإحالة إلى أن هناك أحقاد دفينة و"أنت تنفخ في الرماد" يضرب في الذي يضيع وقته فيما لا فائدة منه، وتأتي أيضا بمعنى الكرم والضيافة، فكثير الرماد بمعنى كريم، والرماد هو بقايا المواد بعد احتراقها، قال تعالى: ﴿مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لَا يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا عَلَى شَيْءٍ ذَلِكَ هُوَ الضَّلَالُ الْبَعِيدُ﴾ سورة إبراهيم الآية:18.، فأعمال الكافرين مثلها مثل الرماد الذي تذروه الرياح، لأن أعمالهم لا ينتفع بها، حيث استعملت كلمة رماد لتحيل على سخافة أعمالهم وخيبة أملهم وضياع أعمالهم، فلم يبق من سعيهم إلا السراب لأن أعمالهم محبطة ومردودة وغير مقبولة وهو ما يقابل الرماد الذي تعصف به الرياح فلا يبق منه شيء. فهل يقدر الكافرون على جمع أعمالهم المردودة إلا كما يجمعون الرماد الذي بعقرته الرياح. وجاء في لسان العرب "والرمادُ: دقاق الفحم من حراقة النار وما هبا من الجمر فطار دقاقا، الطائفة منه رمادة (...) وفي حديث أم زرع زوجي عظيم الرماد أي كثير الأضياف لأن الرماد يكثر بالطبخ (...)."[3]

– **الذي:** مؤنثه التي، ومثناه اللذان واللذين، وجمعه الذين جاء في تعريفه أنه "اسم غامض مبهم يحتاج دائما في تعيين مدلوله، وإيضاح المراد منه، إلى أحد شيئين بعده، إما جملة وإما شبهها، وكلاهما

[1]– ينظر، ابن منظور: **لسان العرب، مج6**، مادة رأس، ص ص93/91.

[2]– نفسه، **مج13**، مادة محن، ص401.

[3]– نفسه، **مج3**، مادة رمد، ص185.

يسمى صلة الموصول."[1] ولا يتم معناه إلا بجملة بعده (صلة الموصول)، قال تعالى: ﴿تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ سورة الملك الآية 01.

– **غسل**: يأتي بمعنى التطهير وإزالة الوسخ والتنظيف، كغسل الله ذنبه أي طهره، وغسل الملابس أي أزال الوسخ عنها، "غسل الشيء يَغْسلُه غَسْلا وغُسلا، وقيل: الغَسْلُ المصدر من غَسَلت، والغُسلُ، بالضم، والاسم من الاغتسال، يقال: غُسل وغُسُل. (...) وغسل الله حوبتك أي إثمك يعني طهرك منه، وهو على المثل، وفي حديث الدعاء: واغسلني بماء الثلج والبرد أي طهرني من الذنوب. (...) وفي الحديث أنه قال فيما يحكى عن ربه: وأنزل عليك كتابا لا يغسله الماء تقرؤه نائما ويقظان، أراد أنه لا يمحى أبدا بل هو محفوظ في صدور الذين أوتوا العلم."[2]

– **الماء**: سائل لا لون له ولا رائحة ولا طعم، وهو أساس الحياة وعمادها، يقول تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا ففتقناهما وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾ سورة الأنبياء الآية 30.

وجاء في لسان العرب ما يلي: "موه: الماءُ والماهُ والماءةُ: معروف. (...) قال الجوهري: الماء الذي يشرب(...)"[3]

العنوان الخامس: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر

حوبة: اسم يأتي بمعنى ما يؤثم عليه الإنسان وهو الظلم في معنى الآية، قال تعالى ﴿وَآتُوا الْيَتَامَىٰ أَمْوَالَهُمْ وَلَا تَتَبَدَّلُوا الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَىٰ أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا﴾ سورة النساء الآية 2، ومن المعاني التي يمكن استنباطه من هذا الاسم نجد الحاجة والهم، والغم، والبلاء، والحزن، والتوجع، والضعف، والقرابة أيضا وقد قيل "التوبة تغسل الحوبة" وجاء في لسان العرب ما يلي: "الحَوْبُ والحَوْبَةُ: الأبوان والأخت، والبنت. وقيل: لي فيهم حَوْبَةٌ وحُوبَةٌ وحيبة أي قرابة من قبل الأم، وكذلك كل رحم محرم (...)، والحوبة: الحاجة. وفي حديث الدعاء: إليك أرفع حوبتي أي حاجتي. وفي رواية: نرفع حوبتنا إليك أي حاجتنا. والحَوْبَة رقة فؤاد الأم (...) وفي الدعاء على الإنسان: ألحق

[1]– إيميل بديع يعقوب وميشال عاصي: **المجم المفصل في اللغة والأدب** (نحو، صرف، بلاغة، عروض، إملاء، فقه اللغة، أدب، نقد، فكر أدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1987، ص126.

[2]– ابن منظور: **لسان العرب**، **مج11**، مادة غسل، ص ص494/495/496.

[3]– نفسه، **مج13**، مادة موه، ص543.

الله به الحوبة أي الحاجة والمسكنة والفقر. و الحوب: الجهد والحاجة، (...). قال ابن الأعرابي: الحُوبُ: الغم والهم والبلاء (...) وحوبة الأم على ولدها وتحوبها: رقتها وتوجعها.(...) وفي حديث النبي، صلى الله عليه وسلم: اللهم اقبل توبتي، وارحم حوبتي، فحوبتي يجوز أن تكون هنا توجعي، وأن تكون تخشعي وتمسكني لك. (...) والحَوبة الحُوبة: الرجل الضعيف، والجمعُ، حُوَب، وكذلك المرأة إذا كانت ضعيفة زَمِنة."[1]

– **رحلة**: مصدر من الفعل رحل، وتعني الانتقال، والارتحال، والترك، والمغادرة إلى مكان آخر قال تعالى ﴿لِإِيلافِ قُرَيْشٍ إِيلافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ﴾ سورة قريش الآية 2، والمعلوم في ذلك مما كانوا يألفونه من الانتقال إلى اليمن شتاء، وإلى الشام صيفا.

جاء في لسان العرب في مادة رحل "(...) وارتحل البعيرُ رحلةً: سار فمضى، ثم جرى ذلك في المنطق حتى قيل ارتحل القوم عن المكان ارتحالا. ورحل عن المكان يرحل وهو راحل من قوم رحل: انتقل (...)، والترحل والارتحال: الانتقال وهو الرِّحلة والرُّحلة. والرُّحلة: اسم للارتحال للمسير.(...)"[2]، ومنها أدب الرِّحلات الذي يعني: "مجموعة الآثار الأدبية التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو يسرد مرحل رحلته مرحلة مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد."[3]

– **البحث**: هو التفتيش والتنقيب والتقصي عن شيء مفقود وغائب ليس في المتناول، وهو الجهد المبذول في سبيل أمر ما، ويعني الكشف والسعي عن حقائق جديدة، وبحث الأرض حفرها ونبشها قال تعالى ﴿فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾ سورة المائدة الآية 31، "بحث: البَحْثُ: طلبك الشيء في التراب، بَحَثَهُ يَبْحَثُه بَحْثاً، و ابْتَحَثَه. (...) والبحث: أن تسأل عن شيء، وتَسْتَخْبر. وبحث ع الخبر وبحثه يبحثه بحثا: سأل، وكذلك استبحثه، واستبحث عنه. الأزهري: استبحثت وابتحثت وتبحثت عن الشيء، بمعنى واحد أي فتشت عنه."[4]

---

[1]– ابن منظور: **لسان العرب**، مج1، مادة حوب، ص ص339/338/337.

[2]– نفسه، **مج11**، مادة رحل، ص ص279/278.

[3]– مجدي وهبة وكامل المهندس: **معم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص17.

[4]– السابق، **مج2**، مادة بحث، ص ص115/114.

– **المهدي المنتظر**: اسم علم وهو الإمام المرشد المنتظر الذي يقود العباد نحو العدل والرشاد، بمحاربة الظلم والظالمين، وتطبيق المساواة بين الناس، وقد أخبر عنه الرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم بخروجه آخر الزمان.

– **العنوان السادس: العشق المقدنس.**

– **العشق**: وهو التعلق بالشيء والكلف والولَهُ والولوع به وملازمته وحبه حبا شديدا، فللناس فيما يعشقون مذاهب، والعين تعشق قبل العين أحيانا، جاء في لسان العرب "عشق: العِشْقُ: فرط الحب، وقيل: هو عُجْب المحب بالمحبوب يكون في عفاف الحب ودعارته، عَشِقَهُ يَعْشَقُه عِشقا وعَشَقاً وتَعَشَّقَهُ، وقيل التَّعَشُّق تكلف العِشْقِ، وقيل العشق الاسم والعَشَقُ المصدر (...) والعَشَقُ والعَسَقُ بالسين والشين المهملة: اللزوم للشيء لا يفارقه، ولذلك قيل للكَلِفِ عاشق للزومه هواه. (...) وسئل أبو العباس أحمد بن يحي عن الحب والعشق: أيهما أحمد؟ فقال: الحب لأن العشق فيه إفراط، وسمي العاشق عاشقا لأنه يذبل من شدة الهوى كما تذبل العَشَقَةُ إذا قطعت، والعَشَقَةُ: شجرة تخضر ثم تدق وتصفر، (...)"[1]

"العشق اسم لما جاوز الحد في المحبة. (...)

– العشق هو إفراط المحبة وكنّي عنه في القرآن بشدّة الحب في قوله تعالى ﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِلَّهِ﴾ سورة البقرة الآية 165، وفي قوله ﴿قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا﴾ سورة يوسف الآية 30، أي صار حبها يوسف كالشغاف وهي الجلدة الرقيقة التي تحتوي على القلب فهي ظرف له محيطة، وقد وصف الحق نفسه في الخبر بشدّة الحب غير أنه لا يطلق على الحق اسم العشق.

– العشق، فقالوا: هو اسم لما فضل عن المقدار المسمى حبا، وهو الذي لا يقدر صاحبه على كتمه، (...) وقال في التاج: العشق فرط الحب، وقد عشقه عشقا، مثل علمه، ورجل عشق، كثير العشق. وتستعمله الناس في أشعارهم.

– الإرادة لها تسعة مظاهر في المخلوقات: (...) ثم إذا طفح حتى أفنى المحب والمحبوب سمي عشقا. وفي هذا المقام يرى العاشق معشوقه فلا يعرفه ولا يصبو إليه كما روي عن مجنون ليلى أنها مرت به ذات يوم فدعته إليها لتحدثه فقال لها دعيني فإني مشغول بليلى عنك.(...)"[2]

[1]– ابن منظور: **لسان العرب**، **مج10**، مادة عشق، ص ص252/251.

[2]– رفيق العجم: **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص ص641 /642.

– **المقدنس**: نحتت هذه الكلمة من كلمة المقدس والمدنس.

– **المقدس**: الشيء المعظَّم والمنزَّه الذي يستدعي الاحترام والتبجيل والهيبة، حيث يحمل الطهر والنزاهة والمباركة، قال تعالى: ﴿إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾ سورة طه الآية 12

ومنه الأرض المقدسة، قال تعالى: ﴿يَا قَوْمِ ادْخُلُوا الْأَرْضَ الْمُقَدَّسَةَ الَّتِي كَتَبَ اللَّهُ لَكُمْ وَلَا تَرْتَدُّوا عَلَىٰ أَدْبَارِكُمْ فَتَنْقَلِبُوا خَاسِرِينَ﴾، أي الأرض المباركة أرض فلسطين. وقد ورد في لسان العرب "قدس: التَّقديس: تنزيه الله عز وجل. وفي التهذيب: القدْسُ تنزيه الله تعالى، وهو المتَقدِّسُ القُدُّوس المقَدَّسُ. ويقال: القدُّوسُ فعُّول من القُدْس، وهو الطهارة (..) قال الأزهري: لم يجيء في صفات الله تعالى غير القدُّوس، وهو الطاهر المنَزَّه عن العيوب والنقائص، (...) والتقديس: التطهير والتبريك. وتقدَّس أي تطهر. وفي التنزيل: ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك، الزجاج: معنى نقدس لك أي نطهر أنفسنا لك، وكذلك نفعل بمن أطاعك نُقدسه أي نطهِّره."[1]

– **المدنس**: ما تلطخ بقذارة، وتدنس الثوب أي اتسخ فصارت به نجاسة، وقد يكون في الأخلاق والشرف. قال السموأل:

إذا المرءُ لم يَدْنَس من اللُّؤم عرضُه ... فكلّ رداء يرتديه جميلُ [2].

وجاء في القاموس المحيط "الدَّنسُ، محركةٌ: الوسخ. دنس الثوب والعِرض، كفرِحَ، دنسا ودناسة، فهو دنس: اتسخ، وقوم أدناس و مدانيس. ودنَّس ثوبه وعِرضه تدنيسا: فعل به ما يَشِينُهُ."[3]

– **العنوان السابع: حائط المبكى**

– **حائط**: هو الجدار، اصطدم بحائط أي فشل في مواجهة صعوبات ما، وضرب الأمر عُرضَ الحائط: أهمله، وأعرض عنه، واحتقره، وللحيطان آذان يضرب في عدم كتمان السر إذا أفشي لشخص آخر، والحائط بناء عمودي يرتفع حسب طول معين وهو بمثابة دعامة للبيت، ونجد في مادة

[1]– ابن منظور: **لسان العرب**، **مج6**، مادة قدس، ص ص169/168.

[2]– **ديوان السموأل**، تحقيق وشرح عيسى سابا، مكتبة صادر، بيروت، دط، 1951، ص11.

[33]– الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص546.

حوط ما يلي: "حاطهُ حوطا وحيطة وحياطةً: حفظه، وصانه، وتعهَّده، كحوَّطه وتحوّطه، (...) واحتاط: أخذ في الحزم، والاسم: الحَوْطَةُ والحِيطَةُ، ويكسرُ. والحائطُ: الجدارُ ج: حيطان وحياط، والقياسُ: حوطانٌ، والبستان، وناحية باليمامة. وحوَّط حائطا: عَمِلَهُ. والحُواطةُ، بالضم: حظيرة تتخذ للطعام. والمحاطُ: المكان يكون خلف المال والقوم يستدير بهم ويحوطهم. و حُوَّاط الأمر: قوامه، وكل من بلَّغ أقصى شيء، وأحصى علمه، فقد أحاط به. و الحَوْطُ: خيط مفتول من لونين أسود وأحمر، فيه خرزات وهلال من فضة، تشده المرأة في وسطها لئلا تصيبها العين (...)"[1]

– المبكى: البكاء، بكى الفقيد أي رثاه وفي هذا دلالة على الحزن والأسى والفجيعة والجزع، قال تعالى: ﴿فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ وَمَا كَانُوا مُنْظَرِينَ﴾ سورة الدخان الآية 29.

جاء في تفسير القرطبي "وكانت العرب تقول عند موت السيد منهم: بكت له السماء والأرض، أي: عمَّت مصيبته الأشياء حتى بكته السماءُ والأرضُ والريح والبرق، وبكته الليالي الشاتيات. قال الشاعر: الريحُ تَبكيْ شَجْوَهُ ... والبرقُ يلمع في غمامه.

وقال آخر:

والشمسُ طالعةٌ ليست بكاسفة ... تبكي عليك نجومَ اللَّيل والقمرا

وقالت الخارجية:

أيا شجرَ الخابور مَالَكَ مُورِقاً ... كأنك لم تجزع على ابن طَرِيفِ

وذلك على سبيل التمثيل والتخييل مبالغة في وجوب الجزع والبكاء عليه.

والمعنى: أنهم هلكوا فلم تعظم مصيبتهم، ولم يوجد لهم فقد.

وقيل: في الكلام إضمار، أي: ما بكى عليهم أهل السماء والأرض من الملائكة (...) وروى يزيد الرقاشي عن أنس بن مالك قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: ما من مؤمن إلا وله في السماء بابان: باب ينزل منه رزقه، وباب يدخل منه كلامه وعمله. فإذا مات، فقداه فبكيا عليه، ثم تلا: ﴿ فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاءُ وَالْأَرْضُ﴾، يعني أنهم لم يعملوا على الأرض عملا صالحا تبكي عليهم لأجله، ولا صعِد لهم إلى السماء عمل صالح فتبكي فَقْدَ ذلك."[2]

[1]– الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**:، ص ص 664/663.

[2]– أبو بكر القرطبي: **الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي القرآن**، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي، ج19، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص ص 120/119.

في القاموس المحيط نجد مادة بكى "ي: يبكي بكاء وبكي، فهو باك ج: بكاه وبكي. والتَّبكاءُ، ويكسر، البكاء، أو كثرته. وأبكاه: فعل به ما يوجب بُكَاءَهُ. وبكَّاهُ على الميت تَبْكية: هيَّجه للبكاء. وبكاه بُكاء، وبكاهُ: بكى عليه، ورثاه، (...)"[1]

1-2- المستوى التركيبي:

يقصد بالمستوى التركيبي الجانب النحوي لوحدات الجملة، وقد عرف النحو على أنه "علم بقوانين يعرف بها أحوال التراكيب العربية من الإعراب والبناء وغيرهما، وقيل: النحو: علم يعرف به أحوال الكلم من حيث الإعلال، وقيل: علم بأصول يعرف بها صحة الكلام وفساده."[2]، فالنحو علم يبحث في نظام تركيب الجمل من حيث قواعد الإعراب وأصل تكوين الجملة، من خلال تحديد مواضع الكلمات في هذه الجمل التي تكسبها خصائص معينة في هذه المواضع، حتى يتسنى الفهم الصحيح لما ترمي إليه هذه الجمل، وحتى يستقيم الهدف من دراسة النحو بصفة عامة جاءت الغاية منه في كونها تروم "فهم تحليل بناء الجملة تحليلا لغويا يكشف عن أجزائها، ويوضح عناصر تركيبها، وترابط هذه العناصر بعضها مع بعضها الآخر، بحيث تؤدي معنى مفيدا، ويبين علائق هذا البناء، ووسائل الربط بينها، والعلامات اللغوية الخاصة بكل وسيلة من هذه الوسائل."[3]

من هذا المنطلق ستتحدد الصيغ النحوية التي تحقق تواصلا نفعيا وجماليا من خلال العناوين التي اختارها المبدع عز الدين جلاوجي لأعماله الروائية، فيمكن أن يختار الروائي كلمة أو جملة فعلية أو اسمية، أو قد يأتي العنوان مركبا وصفيا أو إضافيا، أو ربما قد يكون حرفا ليطول على هذا الأساس العنوان أو يقصر حيث ستكشف لنا طبيعة هذه العناوين عن شبكة العلاقات التي تربط الكلمات بعضها ببعض مما يساعد في بناء تصور منطقي للمستوى الدلالي الذي بواسطته يتم التعرف على علاقة عناوين الروايات بمضامينها التي تتحدد من خلال مستويات التحليل مجتمعة.

لكن اللافت للانتباه في العناوين الجلاوجية أسلوب صوغها من ناحية أنها مركبة ولم تأت مفردة، ومن ناحية أخرى الصياغة بالاسمية الثابتة إذ "الجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء ليس غير، فجملة (الناجح مسرور) لا يفهم منها سوى ثبوت شيء لشيء للناجح من غير نظر إلى

[1]- الفيروز آبادي: **القاموس المحيط**، ص ص1263/1264.

[2]- الشريف الجرجاني: **التعريفات**، تح/ محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص236.

[3]- محمد حماسة عبد اللطيف: **بناء الجملة العربية**، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003، ص19.

حدوث أو استمرار. ولكن الجملة الاسمية قد يكتنفها من القرائن والدلالات ما يخرجها عن أصل وضعها فتفيد الدوام والاستمرار، كأن يكون الكلام في معرض المدح أو الذم، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّ الأَبْرَارَ لَفِي نَعِيم وإِنَّ الفُجَّارَ لَفِي جَحِيم﴾. فالجملة الأولى سيقت في معرض المدح، والثانية سيقت في معرض الذم، والمدح والذم كلاهما قرينة، ولهذا فكلتا الجملتين قد خرجتا عن أصل وضعها وهو الثبوت، وأفادت الدوام والاستمرار، أي إن الأبرار في نعيم دائم مستمر، والفجار كذلك في جحيم دائم مستمر. والجملة الاسمية لا تفيد الثبوت بأصل وضعها ولا الدوام والاستمرار بالقرائن إلا إذا كان خبرها مفردا أو جملة اسمية، أما إذا كان خبرها جملة فعلية فإنها تفيد التجدد. فإذا قلت: (الدولة تكرم العاملين من أبنائها)، كان معنى هذا أن تكريم الدولة للعاملين من أبنائها أمر متجدد غير منقطع."، والمتعارف عليه نحويا أن الجملة الاسمية "ما كانت مؤلفة من المبتدأ والخبر نحو: الحق منصور، أو مما أصله مبتدأ أو خبر نحو: إن الباطل مخذول لا ريب فيه، ما أحد مسافر، لا رجل قائما"[1]

وهذا جدول تبييني لحضور الأسماء في العناوين محل الدراسة:

عنوان الرواية	الأسماء الواردة في كل عنوان وعددها
سرادق الحلم والفجيعة	سرادق، الحلم، الفجيعة (03)
الفراشات والغيلان	الفراشات، الغيلان (02)
راس المحنة	رأس، المحنة (02)
الرماد الذي غسل الماء	الرماد، الذي، الماء (03)
حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر	حوبة، رحلة، البحث، المهدي، المنتظر (05)
العشق المقدنس	العشق، المقدنس (02)
حائط المبكى	حائط، المبكى (2)

أما من الناحية الإعرابية فإن العناوين السالفة الذكر تعرب على الوجه الآتي:

الكلمة	إعرابها
سرادقُ	**خبر** مرفوع لمبتدأ محذوف تقديره هذه وهو مضاف.

[1]- مصطفى الغلاييني: **جامع الدروس العربية**، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2005، ص284.

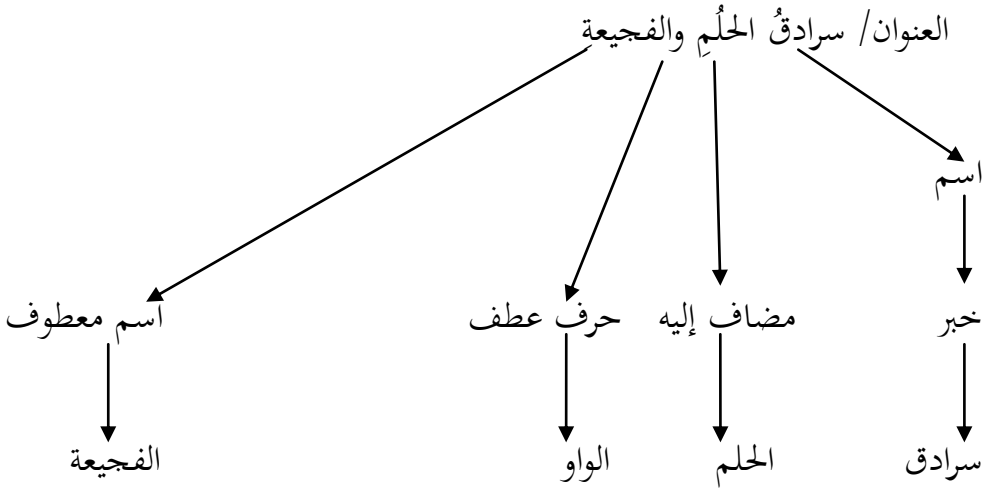
الحُلُمِ	مضاف إليه مجرور.
الواو	حرف عطف.
الفجيعةِ	معطوف على ما قبله.
الفراشاتُ	**خبر** لمبتدأ محذوف تقديره هذا والبدل محذوف تقديره الكتاب.
الواو	حرف عطف.
الغيلان	معطوف على ما قبله. والخبر محذوف تقديره كائنة/موجودة.
راسُ	**خبر** لمبتدأ محذوف تقديره هذا وهو مضاف
المحنةِ	مضاف إليه مجرور
الرمادُ	**مبتدأ** مرفوع بالضمة الظاهرة على آخره
الذي	اسم موصول مبني على السكون في محل رفع خبر
غسلَ	فعل ماض مبني على الفتح والفاعل ضمير مستتر تقديره هو
الماءَ	مفعول به منصوب بالفتحة الظاهرة على آخره
حوبةُ	**خبر** لمبتدأ محذوف تقديره هذه
الواو	حرف عطف
رحلةُ	معطوف على ما قبله وهو مضاف
عن	حرف جر
المهدي	اسم مجرور
المنتظرِ	صفة مجرورة
العشقُ	**مبتدأ** مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة

المقدنسُ	صفة مرفوعة بالضمة الظاهرة والخبر محذوف تقديره كائن/موجود
حائط	**خبر** مرفوع لمبتدأ محذوف تقديره هذا وهو مضاف
المبكى	مضاف إليه مجرور بالكسرة المقدرة على الألف المقصورة منع من ظهورها التعذر

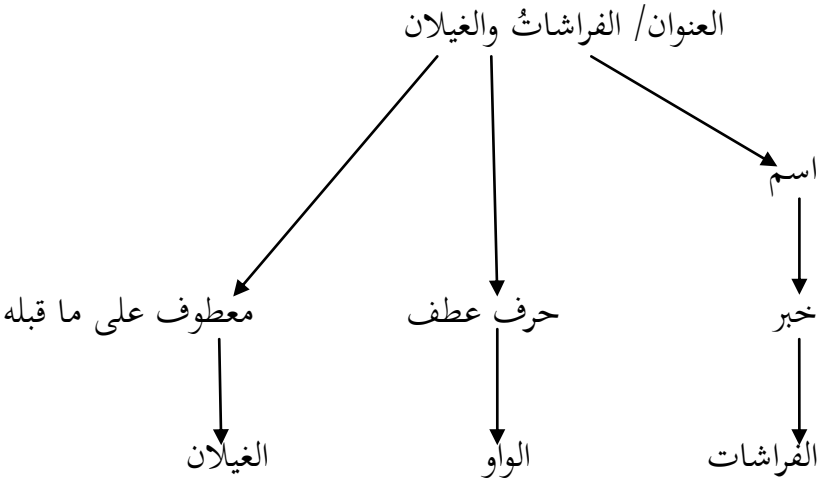
لم تتعدد أنماط العنونة عند عز الدين جلاوجي إذ الصوغ الغالب في تشكيلها يغلب عليه حذف المبتدأ مع ذكر الخبر إلا في حالتين اثنتين وقد ذكرنا ذلك في الإعراب المفصل في الجدول أعلاه حيث تكون صياغة العناوين على هذه الشاكلة:

– العناوين من خلال البنية السطحية:

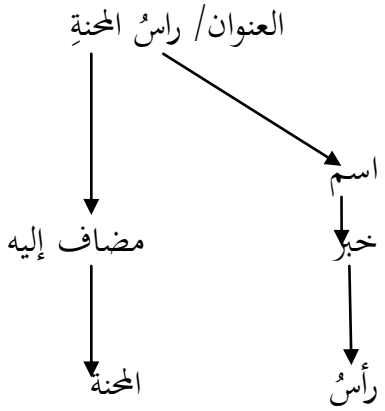
✓ مبتدأ محذوف+خبر+مضاف إليه+حرف عطف+اسم معطوف.



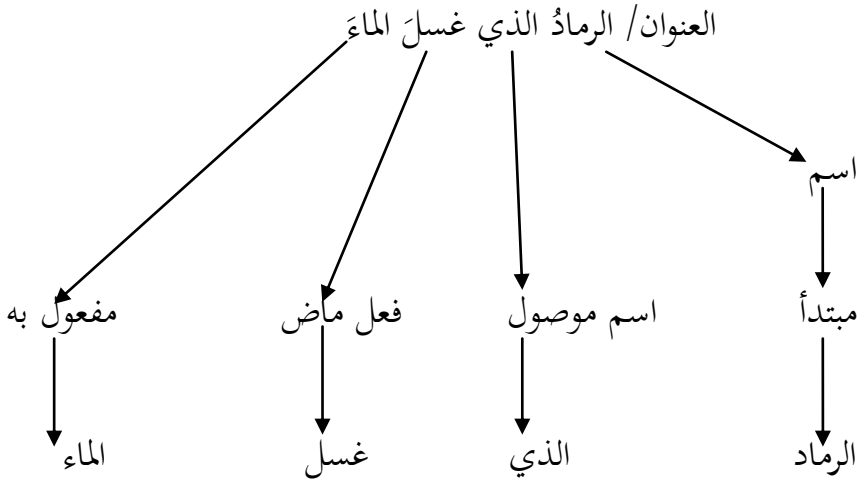
✓ مبتدأ محذوف+خبر+حرف عطف+اسم معطوف.



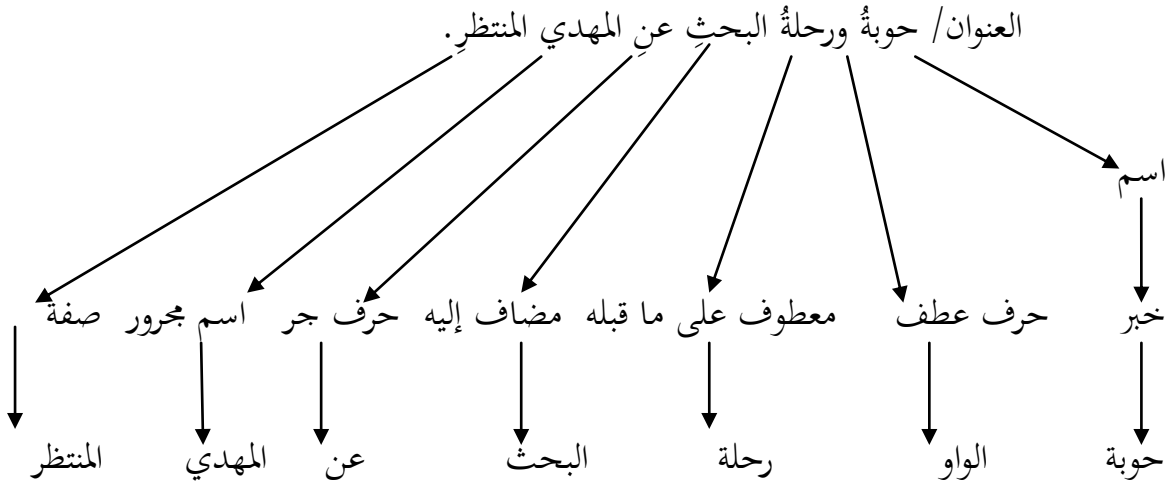
✓ مبتدأ محذوف+خبر+مضاف+مضاف إليه.



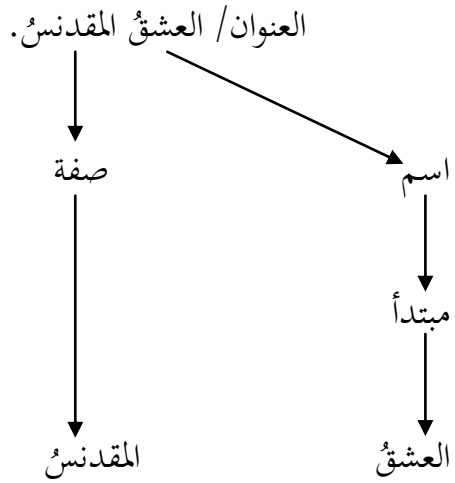
✓ مبتدأ+خبر محذوف+اسم موصول+فعل+مفعول به منصوب



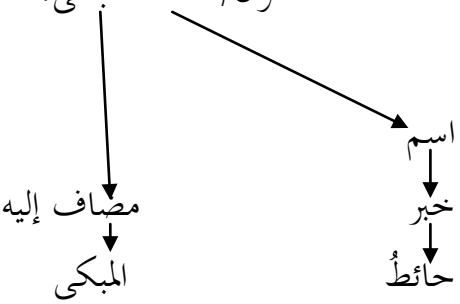
✓ مبتدأ محذوف+خبر+حرف عطف+اسم معطوف+مضاف+مضاف إليه+حر جر+ اسم مجرور+صفة.



✓ مبتدأ+ خبر محذوف+صفة.



✓ خبر+مبتدأ محذوف+مضاف إليه



أما النمط الثاني من العنونة فقد ورد في عنوانين حيث تم ذكر المبتدأ وحذف الخبر وذلك في:

- ✓ **مبتدأ+خبر محذوف+اسم موصول+فعل+مفعول به**
- **– الرمادُ الذي غسلَ الماءَ.**
- ✓ **مبتدأ+خبر محذوف+ صفة.**
- **– العشقُ المقدنسُ.**
- **– العناوين من خلال البنية العميقة:**
- ✓ العنوان/ **هذه** سرادقُ الحلُمِ والفجيعةِ.
- ✓ العنوان/ **هذا** كتابُ الفراشاتِ والغيلانِ.
- ✓ العنوان/ **هذا** راسُ المحنةِ./من رأس المحنة؟
- ✓ **العنوان/ الرمادُ الذي غسلَ الماءَ.**
- ✓ العنوان/ **هذه** حوبةُ ورحلةُ البحثِ عنِ المهدي المنتظرِ.
- ✓ **العنوان/ العشقُ المقدنس**
- ✓ العنوان/ **هذا** حائطُ المبكى.

تطرقنا سابقا إلى كون الجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء، والظاهر أن الأمر الثابت في العناوين الجلاوجية السابقة أنها تحيل بثبات المتناقض والمفارق، بدوام المحنة واستمرار الاضطراب، باستمرار التمزق والثورة على الواقع، بالتشويه والأسى والحزن...، إذ من يطَّلع على هذه الأعمال سيجد أن العجيب ديدنها والمدهش نسغها والمأساة ميزتها...، حيث كانت كل هذه العناوين صادمة لمتلقيها إذ قوة تأثيرها المبنية على تراكيبها تغري القارئ حتى يلج أغوارها و يغوص في متونها، إذ تركزت العنونة أيضا عند الروائي على جمالية حذف المسند إليه —المبتدأ– في خمسة عناوين وقد ذكرناها تباعا ويحيل هذا بأن الاهتمام منصب على الخبر تحديدا لإرشاد القارئ مباشرة وشده وجذبه ولفت انتباهه إلى أن هذا الأمر على سبيل التخصيص والتعيين دون سواه وفي ذلك "دلالة حرص الناص على وضع القارئ في صلب الموضوع، وفي التسارع لنقل الخبر إليه نتيجة أهمية فحوى

الخبر والقيم التي تكتمن فيه."[1]، وتم حذف المسند –الخبر– في موضعين من جملة العناوين محل الدراسة، إذ الأصل في الكلام الذِّكر إلا أن العرب حذفت "الجملة، والمفرد، والحركة. وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه."[2]، وفي هذا الحذف خاصية تحيل إلى أن "الإيجاز والاختصار في مجال يجمل فيه الاختصار"[3]، أو ربما يعود إلى عدم اهتمام المبدع بالمبتدأ وتركيزه على الخبر الذي جاء على شكل رواية، وفي هذا أيضا بلاغة يقصدها الروائي كي يشرك المتلقي في فك مغاليق العنوان مع شده وإثارته وفتح شهيته صوب تعدد الدلالات المخبوءة خلف متونها، حتى تغدو تقنية من تقنيات الإبداع الروائي من خلال زيادة الاهتمام بالعنوان بما أنه "يختصر سلفا مغامرة الرواية أو يعرض طريقة النظر إليها وهو لا يكتسب معناه إلا بعد قراءة الرواية. فقراءة الرواية توضح أو تعدل أو تقلب المعنى الذي ارتسم في الذهن قبل القراءة، وتدفع القاريء إلى المقارنة بين المعنى المقدر في البداية والمعنى المستخلص في النهاية من أجل اكتشاف المزيد من إمكانات الدلالة."[4] بالإضافة إلى الجانب الإيحائي وجماليته من الناحية البلاغية ومن ناحية التلقي التي تثبت العلاقة الرابطة بين البنية النحوية والبنية الدلالية.

نجد أيضا أن هذه العناوين قد جاءت كلها معرفة سواء كان ذلك عن طريق توظيف اسم علم والعنوان الدال على ذلك: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، أو كان التعريف بالإضافة مثل: سرادق الحلم والفجيعة، حائط المبكى...، أو جاء الاسم معرفا بالألف واللام مثل: العشق المقدنس، الرماد الذي غسل الماء ومن الناحية الإعرابية تعرب هذه الأسماء المتصدرة لعناوينها خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هذه، (هذا سرادقُ الحلم والفجيعة، هذه حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، هذا حائط المبكى).

[1]– ثريا برجوح: **سرادق الحلم والفجيعة وراس المحنة لعز الدين جلاوجي مقاربة العنوان والدلالة**، مجلة علوم اللغة وآدابها، منشورات جامعة الوادي، مطبعة منصور، ع2، 2010، ص82.

[2]– ابن جني: **الخصائص**، تح، محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج2، دط، د ت، ص360.

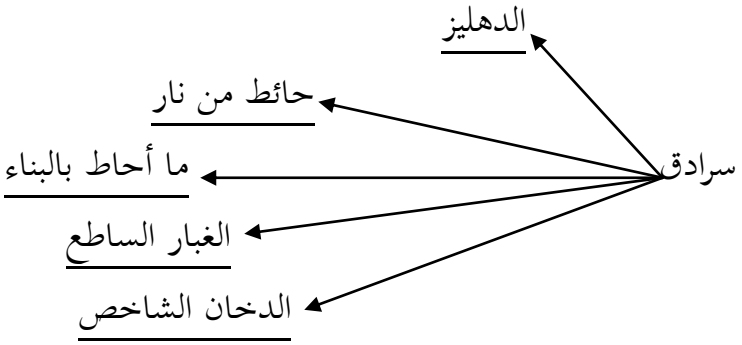
[3]– محمد عويس: **العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور**، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 1984، ص42.

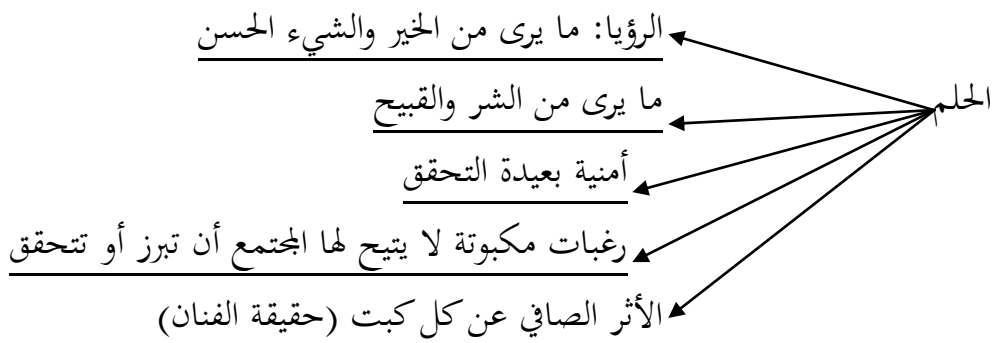
[4]– لطيف زينوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية** عربي– انجليزي– فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، 125.

1-3- المستوى الدلالي:

إذا كان المستوى الدلالي هو: "حصيلة مضمون الوحدات اللغوية، المكونة للنص"[1]، فإن البحث في عناوين روايات عز الدين جلاوجي سيمدنا بدلالات إضافية تنير لنا عتمة هذه النصوص قبل الولوج إليها ومحاورتها، من خلال توجيهها للمعنى الذي سيكتشفه القارئ حين اطلاعه على العمل الروائي، إذ العنوان هو "الرسالة التي يسعى المؤلف الضمني لنقلها إلى القارئ، ومن ثم فلا بد أن تتوافر فيه شحنات دلالية مكثفة، تجعله قادرا على أن يتحمل الجينات الوراثية الكامنة في النص."[2]، حيث يقدم لنا معونة لا يستهان بها في معرفة رسالة النص ومنه الوقوف على دلالات تعيننا على معرفة الرابط بين النص وعنوانه الذي يوحي ببعض عناصر النص المفصل.

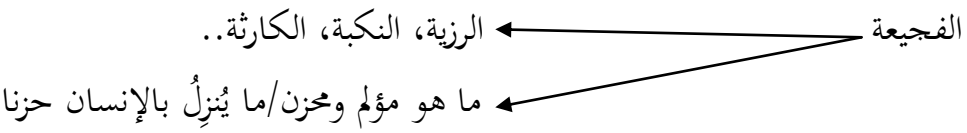
تعرفنا سابقا على الدلالة المعجمية لعنوان: سرادق الحلم والفجيعة حيث يمكننا أن تحصل على الشكل الآتي:





[1]- سعيد علوش: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص93.

[2]- عبد المنعم القاضي: **البنية السردية في الرواية**، دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدراسات، والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص174.



رواية سرادق الحلم والفجيعة من الحجم المتوسط حيث بلغ عدد صفحاتها 135 صفحة، أنهى الكاتب تحريرها أواخر 1999، حسب دار النشر الصادرة عنها وهي دار المنتهى للطباعة والنشر- الجزائر- . وقد قسمت هذه الرواية إلى ستة وثلاثين 36 عنوانا داخليا (أنا والمدينة، قبحون، في حضرته، الكابوس الجميل، حبيبتي نون، الخطبة العصماء، حي بن يقظان، القارح بن التالف والفاني بن غفلان، عيد الغراب، الصفصافة، في رحاب الصخرة، جحافل الدود، الحلول وحديث الإشارة، الأحذية والفأر، هولاكو والأحذية الخشنة، وكر النسور، الحيرة، الشخير المالح، قصة الغراب والقمل والشياطين، البحث عن الحبيبة، تجشؤ السيل، سراب الأبالسة، الإرتواء يولد الظمأ، نبأ الهدهد، الشلال، الطائر الميمون، حكاية السيد نعل، الغربة، الرسالة، الآلهة الحنجرة، هئت لك، القمر الدري، العورة العوراء، اللعنة اللعناء، النبع والمجذوب، الطوفان والفلك). وقد جاءت نصوص السرادق وفق الكتابة المقطعية والتشذيرية، والتي قدرت بـــ: ستة وثلاثين مقطعا مرقما، وعشر 10 مقاطع غير مرقمة، وخمس روايات جاءت مبثوثة في الوسط والنهاية، وفاتحة لأبي حيان التوحيدي، مع مقدمة سماها خاتمة، وخاتمة سماها مقدمة، لينحرف وينزاح ويخترق بذلك المبدع تقاليد الكتابة الروائية بإصدار نص خلافي يروم التجريب في تغيير يناء الرواية ومعمارها-انزياح شكلي- وبتأجيج الحكاية بالتخييل الفني الذي يمتلك ناصيته مبدع الرواية.

لكي يتفاعل القارئ/المتلقي مع أي نص فيضفي على دلالاته دلالات جديدة تسهم في إخراجه من الغموض إلى الوضوح، وحتى يكون هذا القارئ ايجابيا منتجا لتلك الدلالات كان على النص أن يمنح هذه المبادرة بانفتاحه على متلقيه، ليكون باب الحوار مفتوحا نظرا لهيكلية النص اللغوية والأسلوبية التي تساعد على ولوج عالم النص والتفاعل معه، ومعلوم أن بناء النص يقوم على مخاتلة الروائي التي تنبني على فنيات متاحة له لا تتأسس على كشف كل عناصر نصه بدءا بعتباته حيث الإغراء والإدهاش الذي يحل محل المباشرة، وبين الوضوح والغموض، الكشف والإخفاء، التلميح والتصريح، الإضمار والإظهار، و أمام نص سرادق الحلم والفجيعة يقف القارئ مشدوها حائرا بداية من عتباته وأولها العنوان الذي يبعث على كثير التساؤلات التي لا تتيح له فعل المساءلة والخلق من الوهلة الأولى، كي يظل النص عصيا عذريا أمام من يقوم بفتح مغاليقه وحتى لا يصير

مومسا يعطي مفاتيحه لجميع من يحاول التقرب منه، إن عنوان هذه الرواية في بنائها النحوي وفي عرف النحاة تشكل جملة اسمية تامة الأركان، لكن الناظر إلى الناحية الدلالية يدرك أن الخبر أساسا وظيفته إتمام الفائدة للمتلقي، وحتى المضاف إليه في الجملة لا بد أن يكمل مهمة تعيين المضاف بصفات معهودة ومعروفة عنه، لكن الملاحظ على هذا العنوان أنه اتخذ من الإبهام والغرابة صفتين له، حيث يلمس متلقي العنوان غموضا أكثر منه تصريحا، وإضمارا أكثر منه إظهارا، حتى أن الخبر لم يضف شيئا واضحا يفهمه القارئ عن المبتدأ، والمبتدأ أساسا تمثل في اسم الإشارة هذه وهو اسم مبهم بطبيعته وهو لفظ لا يضيف إلا غموضا على العنوان ولا يقدم إفادة كبرى وفهما أكثر للقارئ إضافة لذلك الووا العاطفة التي جمعت بين متناقضين حيث تخلت عن وظيفتها في العطف إلى وظيفة الجمع بين ما اختلف والوصل بين ما انفصل: الحلم/الفجيعة إعماء للقصد وانحرافا عن المباشرة.

بالعودة إلى نص الرواية نجد أنها تمثلت بامتياز غير معهود الواقع تمثلا أسطوريا رمزيا إشاريا استعاريا مجازيا محملا بكثير الدلالات التي تحيل طيا إلى رغبة الناص في حفر وتعرية هذا الواقع بكل تناقضاته من خلال المدينة التي أصبحت بيد الغرباء يفعلون فيها ما يشاؤون لا لشيء إلا لأنها مدينة مومس منحت نفسها للغراب وللدود وللأحذية الخشنة... حتى صار المكان بكل ما يحمله من حمولة نفسية وفكرية مرتعا للرذيلة والفحش والعفن والدنس والقرف، فقد صورت الرواية عبر صفحاتها استبطانا واضحا لمشاكل المجتمع عن وعي فني قائم على معايشة هذا الواقع ثم الانفلات منه بتجاوزه وفق سبل تدعو نحو الأفضل في مناقشة القضايا الراهنة في واقع ميزته التعفن و الأدران مما كسبت أيدينا، إنها المدينة التي أصبحت حيزا ضيقا لمأساة المثقف/حي بن يقضان/التوحيدي... نظرا لحكم الأوغاد الجشعين على شاكلة الغراب وقبحون ونعل والأخدان... مدينة مليئة بالتناقضات والتغيرات و المسوخ لا يرتضيها أي شريف أو مثقف عفيف أن تكون مدينة له، إنها مدينة الدعر والعهر "تقهقه المدينة العاهرة في سمعي ... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف ... يتصافح ثدياها ... شكوتاه... تضرب على الأرض بكعبها ... تدندن أغنيتها المفضلة."[1]

نستنتج من خلال **رواية سرادق الحلم والفجيعة** أنها نظرت إلى الواقع نظرة خلافية مبتعدة عن كل نمطية تضع الرواية في خانة المكرر والسائد، إذ عبرت من خلال متنها عن واقع بشع

[11]– عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص9.

مضطرب مخالف لنواميس الطبيعة وفق مخاتلة روائية قوامها الصياغة العجائبية بمنظور خيالي يمكن اعتباره محضاً، حيث تم فيها الجمع بين متناقضين: المقدس والمدنس في فضاء مدينة وسمت أنها مومس تفتح ذراعيها للبُلهاء... مدينة تأنسن فيها الحيوان وتقلبت فيها الأدوار والوظائف وفق لغة رمزية تحمل القارئ بعيدا كي يؤول ويفسر هذا الوضع المقلوب والمنافي لما هو طبيعي.

يبدو من خلال هذه الرواية تركيزها على المكان وقد تجلى ذلك من خلال بناء العنوان الذي يحيل عليه وتم ذلك بالقرينة الدالة وهي كلمة **سرادق** التي خبرناها من معناها المعجمي، حيث حضرت بهذا اللفظ في القرآن الكريم للدلالة على أن أهل النار لا مخلص لهم فيها ولا فرجة، بل هي محيطة بهم من كل جانب، أما في العمل الروائي فحملت دلالات مرتبطة بوطن مغتال صار سكانه من المسوخ حيث كان أبطالها من الحيوانات ومن الأراذل في إشارة منه إلى واقع متعفن لا يبشر وضعه بخير فهو شبيه بالسرادق الذي يحيط بالظالمين، حتى أن هذا السرادق قد أحاط بالحلم المرتبط أساسا بلقاء الحبيبة نون/المدينة التي تساقطت منها الحروف ولم يلهج الروائي إلا بحرف واحد من الاسم إجمالا في علاقة حميمية طاهرة:

"آهٍ مدينتي..

عفوا أقصد آهٍ حبيبتي..

لماذا تهرب مني اللحظات الرائعة الجميلة؟

لماذا يتفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

ما الذي صيرك كالهواء أعدو خلفه.. أضمه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجيعة؟

أولم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟

أو لم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة؟

أو لم تكوني يوما.. موجا.. شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة؟

هل تذكرين حين كنا أنا وأنت نسير صامتين أمسك بيسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس..

ولا شيء غير زخات من المطر تتناثر فوق جسدينا كالفرح..

ولا شيء غير الصمت..

لم أتكلم ولم تتكلمي يا حسنائي.. غير أني قلت أشياء.. وقلت أكثر.. أوليس الصمت أعظم لغة وأروع حكاية قصها هذا الكون منذ الأزل وما زال يترنم بها لحنا سرمديا؟؟"[1]

والفجيعة في انتظار الطوفان المهلك والمنقذ في آن، فجاءت على إثر ذلك مدينة عز الدين جلاوجي مدنسة ومختلفة تحمل مأساوية الراهن وتعبر عن فجائعية الواقع، ليكون السرادق المتحدث عنه في هذا العمل هو البون الشاسع بين المدينتين وهو الجدار الذي يستحيل رمزا مجازيا دالا على العائق النفسي الفاصل بين ما هو متحقق وبين ما يصبو إليه، فيتحول الجدار من المأمن الإيجابي إلى العائق السلبي المرتبط بمعاني: الاغتراب، السجن، النهاية، الموت، وقد ارتبط السرادق في الرواية بالسجن الذي أعلاه الغراب رمز السلطة والفساد ليكون فاصلا وحاجزا بين الحلم والفجيعة بين المدينة المومس التي يعيش الكاتب قسوتها ومرارتها حاضرا، والمدينة الحبيبة التي يعيشها أحلاما، لتبتعد المدينة في الحاضر كل البعد عن المدينة الفاضلة مدينة الأحلام التي تمنى الفلاسفة أن يحكموها، إنها المدينة التي تقف جدارا أمام وعي المثقف فتقصيه وتلغيه ، فيبحث المثقف الواعي أمام سلطة البطش عن منفذ ونور يهتدي به على حد تعبير الشاعر أمل دنقل:

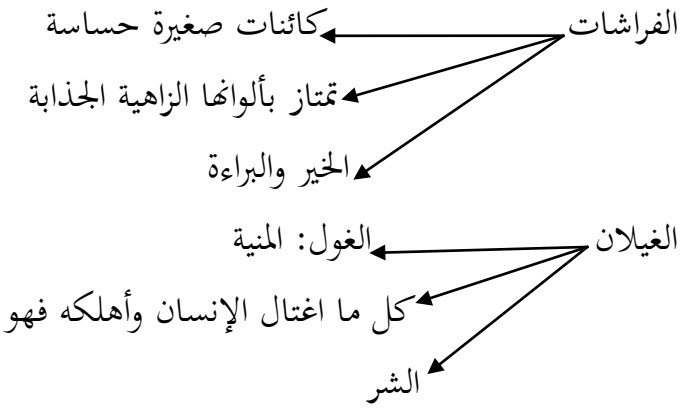
"آه.. ما أقصى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق .
ربما ننفق كل العمر .. كي نثقب ثغرة
ليمر النور للأجيال .. مرة !
... ...
ربما لو لم يكن هذا الجدار..
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق !! "[2]

وفي مقابل طوباوية المدينة التي ترمز للكمال نلفي مدينة الأديب مومسا تمنح نفسها للقاصي والداني للأشرار للحيوانات إنها مدينة جرداء، مدينة للظلم والظلام جمعت بين عديد المتناقضات سواد/بياض، خير/شر، واقع/حلم...، "وها هي تنتهي إلى مومس تضاجعها الأحذية في الخلاء، وفي

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص ص26/25.
[2]- أمل دنقل: **الأعمال الشعرية الكاملة**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987، ص107.

وضح النهار وأمام مرأى ومسمع المئات، وعلى رأسهم جميعا الغراب والسيد لعن أقصد نعل..."[1] وقد طغى وجود المكان في مقابل العناصر السردية الأخرى، فوجدناه قد تحول من البعد الجغرافي إلى البعد الأدبي، فكان أن صار المكان شخصيات روائية تنهض بالحدث وتشارك فيه، إنها المدينة العمياء المومس التي استباحت نفسها للمارين من جرذان وغربان والقمل ودود و... لكنها صعبة المنال بالنسبة لقارئها الذي تصيبه فجيعة الخبر اثر ولوجها، حيث يجد نفسه أمام حقيقة مختلفة قيلت ورسمت عن المدينة التي يجب أن يكون الطهر ميزتها والعفة أصلها، إنها الصدمة التي يلفيها القارئ حيال وجوده وسط مدينة مسخت إلى عاهرة، ليكون عنوان هذه الرواية يحمل الكثير من الغموض والغرابة في آن نظرا للإعماء والإخفاء الذي مارسه تجاور مفرداته سرادق/ حلم/ فجيعة التي تدفع إلى الدهشة طالبة من المتلقي البحث في سرها الكامن خلفها حتى يزاح عنها تمويه العبارة الذي ينجلي بالغوص في أعماق الرواية.

أما العنوان الثاني: **الفراشات والغيلان** فقد جاء من الناحية المعجمية كما يلي:



بلغ عدد صفحات هذه الرواية –الفراشات والغيلان– 115 صفحة من الحجم المتوسط حيث، أنهى الكاتب تحريرها بعين ولمان سطيف الجزائر في 1999/06/05 عن مطبعة هومة بالطبعة الأولى سنة 2000، وقد جاءت فصولها بالأرقام من واحد إلى تسعة على خلاف الرواية السابقة التي جاءت حاملة لعناوين داخلية تحيل على فصولها.

خط يراع المبدع الروائي الأديب عز الدين جلاوجي رواية تدور حول ثيمة جديدة متعلقة بالحرب وانعكاسها على الطفولة، لكن في مكان غير متوقع حيث تدور أحداثها في إقليم كوسوفو،

[1]– عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص69.

تلك البقعة من الأرض التي عايشت مأساة إنسانية فكان موضوعا عاكسا لتشرد أطفال صغار زمن الحرب، فحملت الرواية عبء تصوير بشاعة الموقف معبرة عن مدى تأسف مبدع أحداثها من الإنسان الذي يضطهد أخاه الإنسان عندما يتجرد من إنسانيته فيمسي غولا هائجا يقتات على فراشات لا تملك من زمام أمرها إلا الهشاشة والضعف "خطوات وألج البيت ... تطول المسافة ... يبعد الباب كبعد القمر ... أرجوك اقترب ... أرجوك انفتح ... إنهم خلفي ... تكاد أشداقهم تلتهمني ... أحس أنيابهم تنغرز في لحمي الطري ... لحم ساقيَّ وإليتيَّ."[1]، لقد أبانت صفحات الرواية عن إبداع تجلى في تصوير أجواء الخوف والرعب لشعب يحلم بعيشة آمنة ، لكن الغيلان/الجنود كانت لهم بالمرصاد، إنه مرض الحرب الذي لا يترك إلا الدمار والخراب والحزن وكثرة الجراح النازفة، لكن لا بد من حبل متين للتشبث بوطن مغتال بإرادة الحياة في سمفونية رومانسية حالمة تجلت سردا عبر كلمات منثورة منشورة على ذاكرة التاريخ ليُرى على جباه أطفال كالفراشات في براءتهم وقلة حيلتهم يلملمون جراحاتهم المثخنة بالطعنات وبالدماء. هذا ما حوته الرواية من الناحية المضمونية، فهل حمل عنوانها هذه الدلالات التي تحيل على الأرض والحرب، عن القتل والحزن، عن إجبارية المغامرة وعلى الصمود؟ عن الأطفال الضحايا والمكرهين على واقع لم يكونوا سببا فيه أو فاعلين فيه؟ من الناحية التركيبية كما مر معنا سابقا وجدنا الوجهة الإعرابية للعنوان الفراشات خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذا والبدل محذوف تقديره الكتاب، والواو حرف عطف، أما الغيلان معطوف على ما قبله، والخبر محذوف تقديره كائنة/موجودة، والملاحظ أن العنوان جاء معرفا بالألف واللام ليفيد التخصيص والتقييد، ويتوسط العنوان بين مكونيه الواو التي تقوم بوظيفة الربط بينهما لوجود علاقة بين المكونين، لكن القراءة المركزة للعنوان تشي بوجود تلاعب ما في هذا العنوان إذ الاسمين: الفراشات/الغيلان متضادين ومنفصلين لأن القراءة الفاحصة للعنوان تمنحنا دلالة تحيل على أن الواو حرف العطف لم تأت على سبيل الربط والوصل ومثل هذا الأسلوب نجده مبثوثا في القرآن الكريم، يقول الله جل جلاله ﴿تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (1) الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَهُوَ الْعَزِيزُ الْغَفُورُ (2)﴾ سورة الملك الآيتان 2/1، وعليه فإن الواو تفيد الاستئناف هاهنا لانعدام وجود المشاركة بين اللفظتين، والمتعارف عليه في عرف النحاة أن

[1]- عز الدين جلاوجي: **الفراشات والغيلان**، ص7.

"الواو تفيد مطلق المشاركة، أي أن المعطوف يشارك المعطوف عليه في الحكم دون النظر إلى ترتيب زمني أو غيره، مثل: حضر زيدٌ وعمرٌ فالعطف هنا يفيد مطلق اشتراك زيد وعمر في الحضور، دون أن يدل ذلك على أن زيدا حضر قبل عمرو، أو معه، أو قبله بفترة وجيزة، أو طويلة، أو حضر بعده."[1]، والمفارقة هنا عدم وجود الاستئناف أو المشاركة وإنما الأمر الظاهر من العنوان أن الواو تفيد هاهنا الترتيب المتعلق بمكان تواجد لفظ الفراشات حيث أتت سابقة على لفظ الغيلان، ولا تبرز هذه العلاقة المتضادة بين اللفظتين إلا بعد سبر أغوار نص الفراشات والغيلان.

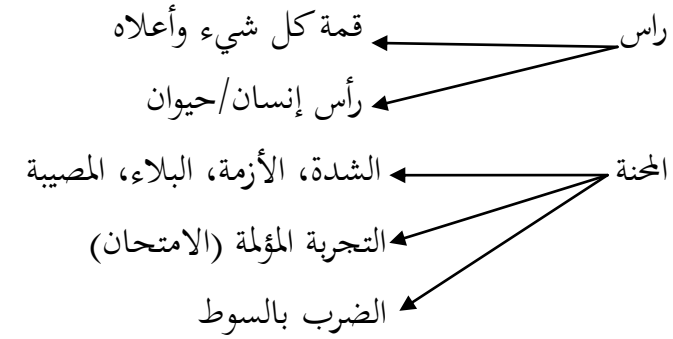
الرواية وعبر صفحاتها تحكي الموت والمأساة وتعظِّم الأحزان باغتصاب الأرض والعرض، والعنوان كما أحلنا آنفا من خلال بنيته المعجمية قد دلت على جمع المتناقضين فكانت المفارقة قوامها الانفصال بين الفراشات/الأطفال الكوسوفيين الذين هم يمثلون الخير والبراءة من ناحية والضعف والحساسية المفرطة ومن جهة ثانية الغيلان/الجنود/المستعمر الصربيين يمثلون الشر والهمجية والقتل لهؤلاء الأطفال ولأرضهم، فجاء العنوان على هذه الشاكلة مُشوِشًا وصادما ومغريا للقارئ حيث يلفي هذه الاستعارات التي تبناها العنوان الذي مارس عليه المبدع فعل الطمس والتعمية باستعارة هذه الأسماء الفراشات/ الحشرة الصغيرة التي تتميز بألوانها الزاهية والمنقادة للنار حد الاحتراق والغيلان التي هي أمر خرافي أسطوري لكن تدل على حيوان مخيف في المخيال العربي منذ القديم وعادة ما يستعمل لتخويف الأطفال، على هذا الأساس فإن الإغراء الممارس من طرف العنوان يلح على القارئ قراءة الرواية لمعرفة ما هي الفراشات؟ وما هي الغيلان؟ وبمجرد ولوج الرواية ينزاح كل غموض وإبهام ليلفي القارئ نفسه أمام عمل روائي يتناول موضوع الأرض والحرب وما تخلفه من ظلم للإنسانية لما يرى الأطفال تلك الجرائم البشعة بأم العين وعندما يهجرون من وطنهم ولما يعيشون لاجئين تاركين دفئ الأرض بعيدين عن السلام بأميال ترهبهم أفعال الغيلان وتقتلهم ولا تترك في نفوسهم إلا الآثار السلبية لهول ما يعانون فيكون مقابل الفراشات والغيلان الخوف والحرب.

لقد عالجت هذه الرواية قضية إنسانية غاية في الأهمية إذ تروي معاناة شعب مسلم مضطهد من قبل طغاة ووحوش مفترسة، فعبرت عن مأساة سكان كوسوفو المسلمة وهذه المعاناة بطلها طفل صغير وعائلته وكل أفراد قريته الآمنة، حيث أبيدت عائلته أمام عينيه فقام بعمل بطولي بإنقاذ أخته وحملها

[1]- عبده الراجحي: **التطبيق النحوي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1998، ص382.

على ظهره بأخذها للقرية المجاورة، لكن هول الفاجعة كان شديدا إذ وجد سكان القرية قد جرفهم سيل الغيلان تاركة خلفها جثثا مكدسة ورؤوس متناثرة في كل مكان من أرضه ولا حل إلا الهجرة والمقاومة.

وعن رواية راس المحنة 1+1=0 فيمكن أن نمثل لها معجميا كما يلي:



رواية رأس المحنة تصوير لما آل إليه الفرد الجزائري من واقع العشرية السوداء/سنوات الجمر/المأساة الوطنية، فهي وفقا لهذا الأساس تنتمي إلى ما اصطلح عليه "**أدب المحنة**" حيث تنطلق من واقع المأساة صوب عالم الفن لندمج الرؤيتان الواقعية والفنية حتى يولد الإبداع بلغة شفافة بعيدة عن الاستنساخ والنقل الفوتوغرافي للأحداث، جاءت هذه الرواية في 221 صفحة موزعة على مدخل وستة فصول مرقمة من واحد إلى سبعة ومعنونة، أما الرقم واحد فقد عنون بشرفة أولى، والرقم اثنان فجاء بعنوان الخروج إلى التابوت، والعنوان الثالث البحث عن العش، ثم قراصنة الأحلام، القراصنة وعفونة الرصاص، الخروج من التابوت، وأخيرا عنون بشرفة أخيرة.

أما عن عنوان الرواية –رأس المحنة– فقد جاء من الناحية التركيبية مركبا اسميا يتكون من خبر لمبتدأ محذوف وعلاقة إضافية، وليتسنى للقارئ تفكيك شفرات العنوان عليه العودة للمتن حتى يأخذ الإجابات منه، عن كل ما يثيره هذا العنوان من تساؤلات ترتسم في الذهن نتيجة الإبهام والغموض الذي يلفه نظرا لتركيز الناص على الخبر الذي يحث القارئ على معرفته بجذبه وشد انتباهه ومحاولة إيجاد قراءة واعية له بتفسيره وتأويله وتفكيك مغاليقه، فحتى من الناحية المعجمية ظل الأمر مستترا فراس المحنة تعني قمة البلاء والشدة والأزمة والمصيبة التي ترتبط بتجربة مؤلمة لكن عن أي شدة ومحنة يريد الروائي إخبارنا؟ وما زاد الأمر إبهاما وتعقيدا وتمويها وحثا على معرفة الخبر تلك العملية الحسابية الخاطئة 1+1=0، وهذا الأمر أكيد لديه مسوغ فني يرومه الروائي ولم يأت جزافا أو اعتباطا.

يمنحنا المتن الفهم الأوضح اثر ولوجه والغوص فيه، إذ نلفي موقفا واضحا تتم فيه إدانة الوضع الراهن في الجزائر إزاء الخطاب الرسمي أو الخطاب الإسلامي وفق لعبة الفن الروائي والخيال في إظهار هذا الواقع المليء بالتناقضات بكشفه وتعريته، من خلال حكاية بؤرتها تبدأ بالحديث عن الشخصية المركزية صالح الرصاصة المجاهد الذي قدم الغالي والنفيس لأجل الوطن وتعلقه الشديد بالقرية التي تمثل الذاكرة والتاريخ الثوري، إنها المدينة المثالية بالنسبة له حيث يعيش الذاكرة التاريخية الثورية التي تحققت عبر سرد استرجاعي قوامه العزلة والابتعاد عن فضاء المدينة الذي سينتقل إليها فيما بعد، بعد النصيحة التي قدمها له صديقاه بضرورة الانتقال والعيش في المدينة التي تمثل بالنسبة لصالح كل ما هو سيئ ومخالف لما كان سائدا زمن الثورة من حب ورحمة وقيم نبيلة يقول: "إذا كنتما تحباني فاتركاني لحالي.. أنا خواف.. أخاف المدينة.. المدينة عاهرة فاجرة ستفسدني.. تبدلني.. تغيرني.. تبلعني.. المدينة يا ناس قذرة وسخة ستوسخني.. خذوا كل شيء.. كل شيء.. المال.. الجاه.. السلطان.. الفيلات.. ودعوني لحالي.. دعوني لحالي."[1]، لكن بعد هذا يقرر صالح رصاصة أن ينفصل عن قريته ليلتحق بالمدينة نظرا لأمور أخرى قوامها الطموح والإيجابية المرتبطة بمزايا المدينة من ماء وكهرباء وغاز وطرق معبدة وجامعات ومستشفيات من حضارة وتقدم... ليصطدم هذا المجاهد النزيه بمدينة عاهرة "الأزقة ضيقة.. الجدران سوداء.. الأرض مفعمة بالجرب.. كلاب راقدة قريب منها قطط.. لحظات شاهدت سكران يبول في الطريق.. لحقه آخرون معربدون.. رائحة الخمر تملأ الهواء.. كل شيء متعفن.. سجن في سجن.. هرولت اجتزت مخمرة.. هززت رأسي.. قرأت عليها مخمرة الاستقلال..؟..."[2] فهذه الصدمة منحت النتيجة الصفرية التي جاءت مرافقة لعنوان راس المحنة الذي ارتبط بالمأساة الحقيقية لوطن ذهب الكثيرون ضحايا لأجله، لأجل الحرية والتحرر للرخاء والنماء والبناء لكن ما جناه الفقراء والبسطاء والأمناء إلا الخيبات والانكسارات لوطن يحكمه العملاء والخونة وأبناء الحركى، إنها النتيجة الصفرية لصالح الرصاصة الذي جاء للمدينة كي يتطور وبصبح صالح الصاروخ أو الدبابة أو الرأس النووي لكن النتيجة صفرية أيضا لأن انفصاله عن المدينة ورجوعه للقرية لم يكن إلا بعد عديد الخسارات من بينها خسارته للقبه الذي لقب به زمن الثورة زمن الشهامة والرجولة والفحولة، فأصبح صالح المغبون، المجنون حتى اللقب الثوري سلب منه لا لشيء إلا لأنه نزيه

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص21.

[2]- نفسه ص38.

وشهم ويحب الوطن بصدق لأنه قال للفساد لا فأوقفه سليمان مدير المستشفى عن العمل، وطرده من المسكن الذي يأويه، مما حتم على المجاهد صالح أن يكتري سكنا في حارة الحفرة وهي حارة هامشية مهمشة تقع في الأطراف وصفها السارد بأوصاف الفاقة والعفونة والتشرد لعدم التفات الدولة لها وإعطائها ما تستحقه من تنمية على غرار الأحياء الراقية التي يسكنها الأغنياء، دائما تكون النتيجة صفرية مبادئ الثورة انهارت وحلت مكانها شعارات مرتبطة بالمناسبات حتى المجتمع الذي كان زمن الثورة يتقاسم كل شيء الخبز والخوف والأمن ووو... تغير بعد الثورة ليحل مجتمع طبقي بدلا عنه فـــــ "الطبقة الأولى لا بد أن تقف مع أولي الأمر والنهي لتدافع عن امتيازاتها تحت شعارات واهية مثل حب الوطن.. والجزائر فوق كل اعتبار.. ولا علاقة لهم بالوطن إلا في مناسبات يرفعون فيها العلم ويرددون نشيدا لا يحفظونه على الإطلاق ناهيك عن فهمه..

وطبقة ثانية لا تملك إلا أن تنكفئ على نفسها أو تتحول إلى إرهاب لأن كل الطرق الأخرى سدت أمامها رغم أنهم يدركون أن ذلك فعل الحمقى الذين يركبون موجة الثورة فينتحرون.. يحطمون أنفسهم وأوطانهم."[1] فتفشي الإرهاب واستباحة قتل الجزائري لأخيه بحجج واهية نتيجة صفرية ضد البناء والتشييد والأخوة، فأينما تولي وجهك فالنتيجة حتما صفرية "لكن الكهل الذي انتقل إلى الكرسي الأمامي لم يشأ أن يصمت.. راح يقدم لنا موازنة دقيقة بين جيل قتل الأنانية وقدم مصلحة الوطن على نرجسيته فافتك الحرية من أعتى استعمار وبين جيل لا هم له إلا أن يختلف ولا هم له إلا أن يقلد الآخرين في شؤون الدين والدنيا.. ولا هم له إلا أن يتناحر وهذه هي النتيجة."[2]، هذا ما تمخضت عنه جزائر الاستقلال ابتعاد حد التنافر بين الحلم والواقع، بين ما كان السابقون يؤمنون به وضحوا لأجله وبين ما نعيشه في الواقع من قلب للموازين على كل الأصعدة السياسية والثقافية والاجتماعية، فلا يرى الرائي إلا تدهورا وتخلفا وتعفنا، حتى أصبح الوفي مبعدا والخائن الأمي الجاهل مقربا يملك كل شيء "ما الذي يقع حولنا.. أية غيلان تعبث بأحلامنا في هذا الوطن؟ ما الذي حققناه منذ الاستقلال غير إخراج جنود فرنسا؟ كلما تحل ذكرى الثورة أو ذكرى الاستقلال يخدروننا بحفل فني يحييه الشاب خالد أو وردة الجزائرية عن عيد الكرامة.. ويجلدوننا بعشرات الخطب الرنانة التي لا معنى لها.. وبدل أن يكرم العلماء والمثقفون والعاملون المخلصون.. وبدل أن يعلن عن

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص157.

[2]- نفسه، ص177.

انتصارات جديدة ومشاريع حديثة.. يكرم المغنون واللاعبون.. ألا يحس هؤلاء بالذين قضوا ذات سنوات ليسقوا بدمائهم رياحين الأمل والكبرياء.. ألا يخشى هؤلاء يقظة الشعب وثورته؟"[1]، على هذا الأساس ينجلي ما كان مستترا خلف عنوان الرواية إنها قمة المحنة ورأسها وأعلاها تلك الخيبات والانكسارات بين حلم انقضى مع الذين قضوا وواقع معيش يحمل هموما ومآسٍ حيث دُنِّسَ المقدَّس وقُدِّسَ المدنَّس وأُبعدت الأيادي البيضاء النقية وبقي في البلاد يحكمها من باع الأرض والعباد.

ضف إلى ذلك فإن هذا العنوان يعيدنا إلى المرجعية الشعبية التراثية، فراس المحنة عنوان لقصيدة شعبية جزائرية للشاعر سيدي لخضر بن مرزوق في محاورة جمجمة وجدها مرمية في الخلاء، ونجد القصيدة مبثوثة في الرواية في مع إحالة عليها في الهامش، يقول فيها الشاعر:

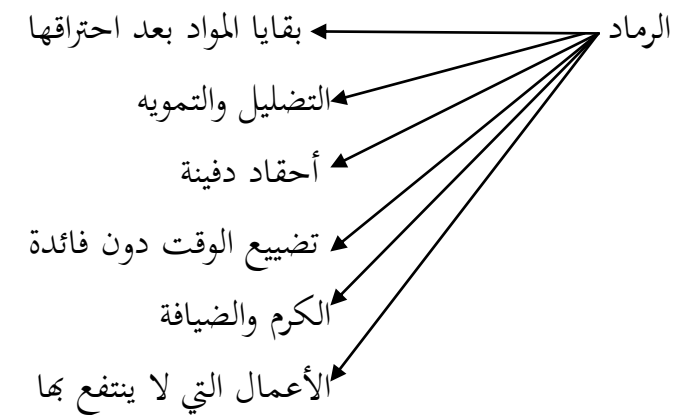
"هذا وطنك وإلا جيت براني
يا راس المحنة لله كلمني
حر انت والا مملوك حطاني
والا انت خاين قبضوا عليك خيانة
باعوك بقيمة ربعين سلطاني
والا انت ماكر نصاب للضلالة
والا قاتل روح على اهلك جاني
والا كانت نفسك ظالمة خوانة
هذا برك والا جيت براني
يا راس المحنة لله جاوبني"[2]

تذكر السارد هذه القصيدة ودندن في أذنه صوت من غناها وهو البار عمر أثناء القضاء على صلاح الدين أحد الشباب المغرور بهم ".. وكيف ظهر فجأة أحد أقاربه قادما من العاصمة فغير فكر ولده الكبير صلاح الدين وعشرات من الشباب حين حقن أمخاخهم بفهم جديد لم يألفوه من قبل..."[3] حيث قطع رأسه بعد أن التحق بالإرهابيين ونصب له كمين وتم القضاء عليه انه ابن حارة

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة** ، ص ص153/154.
[2]- نفسه، ص ص192/193.
[3]- نفسه، ص203.

الحفرة وأحد الذين استمعوا لإغواء الشياطين البشرية الذين تلاعبوا بعقول الشباب وحجروا وجمدوا تفكيرهم بأفكار واهمة أدت بهم إلى تخريب الوطن وتفكيك وحدة الشعب فحل محل الحب الكره ومكان التآخي الابتعاد والبغض والضغينة باسم الدين، وهذه القصيدة الشعبية التي حملت أسئلة كثيرة دارت بين قائل القصيدة والجمجمة من قبيل هل صاحب الجمجمة غريب عن هذا الوطن أم أنه منه؟، هل هو حر أم مملوك؟ هل هو خائن وقاتل؟ إلى غير ذلك من الأسئلة، وهنا تبرز العلاقة بين عنوان الرواية والقصيدة الشعبية، إذ القتل والانتحار والدم كلها جاءت حاضرة في الرواية وما راس المحنة إلا تلك الأفكار السوداوية الناتجة عن سوء الفهم والتعقل لتعاليم الدين الحنيف والمغالاة وتكفير الغير ومن ثم إباحة القتل الذي أدى إلى عشرية سوداء ميزتها الدم والخوف والمحن بين أبناء الوطن الواحد، وما صلاح الدين المغرور به إلا عينة بين كثير الشباب الذين أسلموا عقولهم وقلوبهم لتلك الأفكار الرجعية التي لها أسباب عديدة جاءت مبثوثة في ثنايا المتن الروائي.

أما بالنسبة لرواية الرماد الذي غسل الماء فمن الناحية المعجمية يمكن التمثيل لها بما يلي:



الذي ← اسم موصول

غسل ← تطهر، أزال الوسخ، نظف

الماء ← سائل لا لون له ولا رائحة ولا طعم له استعمالات عديدة مثل التنظيف...

إن رواية الرماد الذي غسل الماء تأتي في المرتبة الرابعة من حيث ترتيبها ضمن ما كتبه المبدع عز الدين جلاوجي الذي واصل فعل التجريب منطلقا من مغامرة الكتابة التي تستدعي عدم تكرار التجربة، بل تتأتى عن طريق تأجيج الحكاية بالتخييل والقفز عن كل ما هو جامد وثابت وممارسة الكتابة عن طريق طرق أساليب بكر ترافق عملية الإبداع بتجريب كل الوسائل الفنية المتاحة مثل: استعمال تقنية الحاشية التي تقدم شروحات توضيحية متعلقة بالمتن من شخصيات وأحداث والملاحظ أن هذه

الحواشي جزء من النص وهي تقنية مبتكرة مع استعانته بالموروث الشعبي إلى غير ذلك من التقانات المعتمدة في ذلك، وكذلك بواسطة التنويع والتجديد في مضامين وأبنية الرواية للكشف وتشخيص العلاقة العميقة بين الذات والمجتمع والوجود، بلغ عدد صفحات هذه الرواية 254 بسرد جملة أعمال الروائي سواء النقدية أو الإبداعية، انتهى منها أواخر ماي 2004 كما هو مدون بتوقيعه آخر الرواية، صادرة سنة 2010 عن دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف الجزائر في طبعتها الرابعة.

يتبادر منذ الوهلة الأولى إلى ذهن القارئ وهو يهم بقراءة هذا العمل السؤال التالي: كيف للرماد أن يغسل الماء؟ أليس الماء من يغسل الرماد؟ وكيف تجتمع الدلالات المعجمية السابقة كي تمنحنا دلالة واضحة عن علاقة العنوان بمتن الرواية؟ إذن نحن بصدد عنوان قلبت دلالاته المعروفة لدى القاصي والداني إذ الرماد يُلَوِّث ومهمة الماء الطبيعية هي أن ينظف والغسل أساسا من وظائف الماء، وعليه فإن بناء جملة العنوان تكون بعملية تحويل موضع كلمة الماء بدل موضع كلمة الرماد فيصبح العنوان الماء الذي غسل الرماد وهنا يمكن أن تصح دلالة العنوان، لكن صياغة العنوان يضطلع بها صاحب العمل نظرا لوجود مسوغات فنية عديدة وراء هذا الاختيار أدت إلى هذه المراوغة، حيث تنجلي وتنكشف بعد قراءة المتن حتى يسهل معرفة ما يرمي إليه الروائي من خلال العلاقة المكثفة التي ربطت العنوان بمتنه.

يقوم عنوان هذه الرواية–**الرماد الذي غسل الماء**– على تقنية الانزياح والعدول باعتماد لغة فنية تعتمد قلب الأمور بجمع المتناقضات، فإذا كان الماء يغسل الرماد في الواقع، فإن الأمر انعكس كلية في الرواية، فأصبح الرماد هو الذي يغسل الماء، والماء كما أشرنا آنفا له استعمالات عديدة من بينها التنظيف والتطهير عن طريق فعل الغسيل، أما الرماد فيعني بقايا المواد المحترقة فهو هباء، وفضلات وعادة ما يحدث الرماد تلويثا للمكان الذي يكون فيه، إلى غير ذلك من الدلالات المعجمية الدالة عليه.

يقدم الخطاب السردي في هذه الرواية العديد من المواضيع أولها اختفاء جثة القتيل –عزوز– لتطرح على إثر ذلك عديد القضايا الأخرى مثل: الدين والسياسة والتخلف الحضاري لمجتمعات عربية استهلاكية تعاني الاهتزازات والانكسارات، لتعبر الرواية بواسطة قراءة جمالية للواقع الراهن والمتأزم والمتعفن، فهي إدانة صارخة له حيث يُعتقد –أي الواقع– أنه صائب بتوجيه دلالات العنوان ومتنه صوب الخاطئ ليتحول السلبي إلى إيجابي والإيجابي إلى سلبي، ومرد ذلك أن الرماد في الرواية دل على

هيمنة أصحاب النفوذ من الجهلة والمتخلفين بمصائر البسطاء وأصحاب القيم النبيلة لذلك كان الحاضر رماديا ملوثا وبالمقابل نجد الماضي يمثله الماء في عذوبته وصفائه ونقائه وجريانه، ووفقا لهذا الطرح يصبح الرماد قد غطى على الماء "... قيل أنها مربض أحد الصلحين، منها يرتوي، وبفيء الشجرة يستظل، ومن ثمارها المختلفة الألوان والأشكال يأكل.. ثم تكاثر الناس حوله، ودب الفساد بينهم، فاختفى الشيخ الصالح، قيل إنهم رأوه يعرج إلى السماء، وقيل إنه غار في عين الماء، ومذ ذاك جفت المياه المتدفقة، وحال لون الشجرة العجيبة، وفقدت ثمارها إلى الأبد.. وقيل إن العين رمتهم بحمم من الرماد أياما وليالي حتى انفضوا من حولها، وأقاموا مدينتهم بعيدا عن العين التي استمرت تدمع تحت الشجرة الحزينة، واستمر الناس يزورونها متبركين مقدمين القرابين، ومذ ذاك سميت مدينتهم عين الرماد."[1] أي أن القيم الفاسدة سيطرت على القيم الفاضلة وحل السالب مكان الموجب في علاقة تناقض استطاع الروائي أن يكشفها عن طريق هذه الرواية التي تراوحت بين التشويق والتحقيق.

أما العنوان الموالي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر فيكمن التمثيل لها معجميا كما يلي:

حوبة ← الإثم، الظلم
الحاجة، الهم، الغم، البلاء، الحزن، التوجع، الضعف
الأبوان والأخت والبنت
رقة فؤاد الأم
الرجل الضعيف وكذلك المرأة

الواو ← حرف عطف

رحلة ← الانتقال، الارتحال، الترك، المغادرة

البحث ← التفتيش، التنقيب، لتقصي عن شيء مفقود
الجهد المبذول في سبيل أمر ما
الحفر والنبش

المهدي المنتظر ← اسم علم للإمام المرشد المنتظر الذي يقود العباد نحو العدل والرشاد

[1]- عز الدين جلاوجي: **الرماد الذي غسل الماء**، ص ص32/31.

يصطدم متلقي هذا العنوان مباشرة بأسئلة كثيرة تجعله يقف مشدوها أمامها من قبيل: من هي حوبة؟ وما علاقتها بالمهدي المنتظر؟ ولماذا البحث عنه؟ هذا العنوان الصادم الذي يوحي بدلالة دينية بمجرد الاطلاع على العنوان، فكلمة حوبة قد وردت بالقرآن الكريم وارتبطت بالظلم، كما ارتبطت بدلالات معجمية عديدة أشرنا إليها آنفا، والمهدي المنتظر رجل في المعتقد الديني لدى جميع المسلمين يرتبط بالمخلص في آخر الزمان فيكون خليفة للمسلمين به ينتهي الظلم والفساد على وجه البسيطة وعلى يده يعم العدل والإسلام وتتم على يده هزيمة اليهود، فهل نحن إزاء نص يشتغل على الدين أي المقدس بالدرجة الأولى؟ وهل حوبة هي شخصية من شخصيات الرواية؟ ومن هو المهدي المنتظر هاهنا؟ وعندما تقوم حوبة بالبحث عنه وهو غير موجود أساسا فهل ستصل إليه؟ ومن ماذا سيخلصها في رحلة بحثها هذه؟.

تراود هذه الأسئلة القارئ وهو يهم متشوقا لمعرفتها ولا تنجلي دلالات العنوان الذي جاء من الناحية التركيبية محذوف المبتدأ لتوجه جل الدلالات صوب الخبر لأن الروائي قد ركز عليه إلا عندما يغوص أعماق الرواية ليكتشف العلاقات التي نسجت في أعماقها، ليكتشف بعد ذلك اشتغال الرواية على التاريخ، حيث عبرت الرواية عن جانب من جوانب المجتمع الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي، وقد قدمت الرواية في 489 صفحة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء على شكل فصول وقد سمى كل فصل بالبوح، وجعل لكل بوح عنوانا له فجاء البوح الأول بعنوان: أنات الناي الحزين، والبوح الثاني: عبق الدم والبارود، أما الثالث فعنون بالنهر المقدس، وتم الابتداء في كل بوح بمقدمة وخاتمة.
ليجد إذ ذاك بأن حوبة امرأة تربطها بالكاتب علاقة مبهمة عصية على التفسير والتحديد، وأن رحلتها المثقلة بالتعب رحلة وهمية على سبيل المجاز في سبيل البحث عن الحرية والعدالة والاستقرار سواء لما كانت الجزائر مستعمرة أو جزائر الحاضر، فكأن الكاتب بتوظيف لكلمة المهدي المنتظر يريد به تغيير هذا الواقع المعيش.

ولكي نعرف تفاصيل الحكاية لجأ الكاتب إلى إيهامنا بوجود حوبة التي لم تكن شخصية في الرواية بل تقوم مقام شهرزاد في النص التراثي ألف ليلة وليلة لتسرد لنا الحكاية "وحوبة حين تحكي تكون كالعين النضاحة، تنبجس الحكاية من كل جوارحها وجوانبها، فهي تشبه عيون مياهنا، وحقول قمحنا، وطيور الكروان الحالمة في ليالي صيفنا، عيناها الكحلاوان الواسعتان تتوسد شواطئها النوارس الحالمة، وتقهقه على رملها الناعم أمواج حوريات البحر، وحين تبسم حوبة تشرق شمس من درر لماعة

حتى لتخال نفسك قد عثرت على كنز من كنوز السندباد، وأنفاس حوبة نسيم ربيعي يحمل إليك شذى الهضبات وعبق التلال"[1]، وحوبة هي الراوي الأول للحكاية ليضطلع فيما بعد بكتابتها فنيا وهو على هذا الأساس الراوي الثاني لهذه الحكاية يقول: "لقد قررت أخيرا أن تحكي قصتها لي لم تشأ أن تبدأ منذ ولدت هي تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير أنا تاريخ ممتد الجذور، في الماضي، الماضي السحيق"[2]

إذا كانت الدلالة المعجمية قد أفضت إلى أنه من بين معاني كلمة حوبا: الظلم بالإضافة إلى عديد الدلالات، لكن ما يعنينا هاهنا هو معرفة علاقة العنوان بالنص، وعليه يمكن اعتبار أن كلمة **حوبة** تعني **مظلومة،** كما رأى الكاتب في حمامة تجل للحبية حوبة بل هي فرع منها وهذا ما يؤكده قول الكاتب أنه متعاطف مع العربي الذي فر بحبه من بطش القايد عباس بل ومعجب به ويتمنى أن يتفوق على أعدائه "لقد أكدت لي حوبة قبل بدء الحكاية أنها موجودة داخلها، هل هي فرع من حمامة؟ لست أدري لماذا كنت أراها كذلك؟ ولست أدري لماذا كلما ذكرت حمامة تبدت لي ملامح حوبة؟"[3] وطالما الروائي قد وظف أحداثا تاريخية في بناء عمله متعلقة بالجزائر إبان الاستعمار الفرنسي وما شاهده شعبها من ظلم واستعباد، و في الرواية نجدها هي القائمة بالحكي وفي كل مرة تسرد قصتها، يقول: "وانهمرت تحكي... كما حكت جدتها شهرزاد في سالف العصر والأوان مستفتحة بقولها:

– بلغني أيها الحبيب السعيد ذو العقل الرشيد أنه..."[4]، انطلاقا من هذا القول فحوبة هي شبيهة شهرزاد أو هي إحدى حفيداتها اللاتي يتقن سرد الحكايا بإمتاع ومؤانسة مثلما فعلت الجدة شهرزاد في حضرة الملك شهريار في سالف العصر والأوان "حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال..."، وعليه فإن هذه الأرض المظلومة تبحث عن مخلص ومنقذ، وقد تمثل حسب العنوان في المهدي المنتظر الحاكم الذي سيملأ الدنيا عدلا آخر الزمان، على الرغم من عدم إيمان الكاتب به، لأن الذين

[1]– عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، ص7.

[2]– نفسه، ص08.

[3]– نفسه، ص 114.

[4]– نفسه، ص9.

يعتقدون به هم المنهزمون والمنكسرون يقول: "أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما، سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم. لكن حوبة تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون كلل أو ملل."[1]

يفهم من هذا المقبوس أن الكاتب لا يؤمن بالمهدي المنتظر لأنه خرافة شعبية التصقت بذهن العامة من الشعب أنتجته عقولهم الصغيرة إيمانا منهم بأنه سيخلصهم من الظلم، لكن ما يمكن استقراؤه هاهنا لا يتعلق بما ارتبط بالجانب العقدي المرتبط بالإيمان بأنه في آخر الزمان يجيء المخلص والمنقذ والحاكم العادل ليسود في حكمه العدل والاطمئنان، بل عدم الإيمان به ناتج عن اليأس الخانق الذي يعيشه الكاتب وفقدان الأمل إزاء هذا الواقع المرير الذي لا يبشر أمره بخير لتراجع القيم العليا القهقرى من عدل وعدالة واستقرار على مستوى جل الأصعدة سياسية كانت أو اقتصادية وحتى الاجتماعية، وبالمقابل سيطرة القيم الدونية على نفس الواقع من ظلم واستغلال، وهنا تكمن المفارقة بين واقعين، واقع الكاتب/المثقف، والشعب/ العامة، فالمثقف يقدم قراءة ناقدة للواقع في تفسيره وفهمه انطلاقا مما حدث ويحدث، أما الشعب فقد طغى عليهم الأمل بقدوم الحاكم العادل/المنقذ، وعليه يرسل الكاتب رسالة مفادها عدم انتظار هذا العادل لأنه سيزيد واقع الشعب إلا سوءا وفسادا وظلما وقهرا ومعاناة، وهذا ما جاء مبثوثا في الرواية من خلال اعتمادها على التاريخ الجزائري ومسيرة الشعب في نضاله ضد المستعمر الفرنسي، وهذا الطرح ينطبق على الماضي/التاريخ، كما ينطبق على الحاضر بكل تمفصلاته وتحولاته خاصة على المستوى السياسي، ليصبح المهدي المنتظر يعادل القائد السياسي المبحوث عنه من طرف الجزائريين في فترة الممتدة ما بين الثلاثينات والأربعينات، واستشرافا أيضا من الروائي حول من يحكم البلاد في الحاضر ممثلا في الرئيس العادل الذي يغير جل الظروف التي تمر بها البلاد والعباد.

وتأسيسا عليه ينحرف/ينزاح أفق انتظار القارئ ويصدم أمام الدلالتين المختلفتين والمتنافرتين في آن لعنوان الرواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، وفاتحة الرواية التي جاءت منافية لاعتقاد الكاتب به، من أجل إحداث التشويش الفني الباعث على التشويق والحث على معرفة الخبر الذي ركز عليه العمل برمته.

[1]- عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، ص07.

وعن رواية العشق المقدنس فقد جاء التمثيل لها معجميا كما يلي:

العشق ← التعلق بالشيء والكلف والوله والولوع به وملازمته
← فرط الحب.

المقدنس ← المقدس ← المعظم، المنزه، كل ما يحمل الطهر والنزاهة
← المدنس ← الملطخ بقذارة، النجاسة

يواصل الروائي الأديب عز الدين جلاوجي فعل التجريب الذي يومئ بعمق رؤيته الإبداعية، تاركا المؤتلف ومحلقا صوب المختلف ليضمن لأعماله الإبداعية التفرد والخصوصية، لتضاف إلى تجاربه السابقة تجربة جديدة وفريدة حملت عنوانا خلافيا ومخاتلا وهو: العشق المقدنس، حيث صدرت هذه الرواية في طبعتها الأولى عن دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف/الجزائر سنة 2014، حيث انتهى الروائي من كتابتها في 2013/12/11، حسب توقيعه في خاتمة الرواية، وهي من القطع الصغير جاءت في 165 صفحة مقسمة إلى تسعة عشرة فصلا (19) معنونا (الجاسوسان والخليفة، العيون والمناظرة، بئر الموت، في ساحة الرجم، شعيب بن المعروف المصري والنكار، تحت ظلال السيوف، البيعة الثانية، مغارة الدم، تداول على السلطة، المركبات الشبحية، قهوة ووشاية، نبش قبر النبي، تنهشنا السباع، الطريق إلى الله، لا حاكم إلا الله، عمار العاشق، عواصف الفتنة، الهدية المقدسة، الناي والطائر).

بالنسبة لعنوان رواية العشق المقدنس فهو عنوان بسيط في ظاهره لما يحمله من استقرار واطمئنان للمعنى في ذهن القارئ منذ وهلة القراءة الأولى، لأن الواضح أن الرواية ستقدم لنا قصة عشق بين حبيبين لكنها دنست وسيتعرف القارئ على تفاصيلها بمجرد مباشرة القراءة.

جاء هذا العنوان –كما لاحظنا– من الناحية التركيبة: العشق مبتدأ مرفوع بالضمة، والمقدنس صفة له كما أن الكلمتين من ناحية التنكير والتعريف جاءتا معرفة والتعريف كما هو معروف يوجه الدلالة ويحددها، حيث يظهر تركيز الروائي على المخبر عنه وهو العشق الذي خبرنا دلالته المعجمية سابقا حيث ارتبط بدرجة عالية من الحب فهو فرط الحب والوله بالمحبوب والتعلق به، والخبر محذوف يستدعي منا القارئ التوجه للمتن حتى يتعرف على تفاصيله، ليكتمل القول بصفة تصف هذا العشق كونه مقدنس، حيث تم نحت هذه الكلمة الجديدة من ناحية والغامضة من ناحية أخرى جراء التحام

وانصهار كلمتين: المقدس الذي يعني المنزه والطاهر والمعظم، أما المدنس فهو الملطخ بالقذارة والنجاسة.

بولوج عالم الرواية نصادف المعنيين: العشق المقدس/العشق المدنس، حيث ارتبط الأول بقصة حب جمعت السارد وهبة في سبيل الوصول إلى السعادة الأبدية وتعلقهما الشديد ببعضهما "وسحبت بقوة تملأ رئتيها، ثم اندفعت ترتفع على كتف الربوة الأيمن، ثم عادت أدراجها حيث وقفت، وارتمت في أحضاني تطوقني بحرارة، صمتت طويلا وقالت دون أن تفلتني.

-دعنا نعش حبنا يا حبيبي، الحياة أقصر مما نتصور، ونحن ها هنا أعلى و أسمى ."[1]

كما يظهر العشق المقدس في سرد الرواية لقصة عمار العاشق ونجلاء التي حرم منها "... أخبرنا العميد في الطريق ن الفاجعة التي ألمت بنجلاء حين أقدمت على حرق نفسها احتجاجا على تزويجها من أحد أغنياء المدينة، كانت رحمها الله مولعة بعمار، عاشقة له، وكان الناس قد تداولوا قصتهما، مما أساء لأهلها، وقرر إخوتها تزويجها رغما عنها، وحين ضاقت بها السبل فعلت فعلتها، فيما هام عمار على وجهه، ليصل إلى ما وصل إليه."[2]

كما يرتبط المقدس في الرواية بأصالة العلم في عصر الدولة الرستمية من خلال مكتبة المعصومة، لكن منابر العلم وشوامخها ظلت تدنس من عهد هذه الدولة لتصل تخوم حاضرنا، نظرا لكثرة الفرق والطوائف المتقاتلة وكلها تدعي إعلاء كلمة الحق يقول السارد: "ليس في بلاد المغرب أمان، ما همدت فتنة إلا واستعد الناس لأخرى، وكل الطوائف التي فشلت في الشرق، عششت هنا وفرخت."[3]، والظاهر من خلال الرواية أن هذه الطوائف التي فشلت في الشرق قد نقلت كل فتنها إلى المغرب فما كان منها إلا الخراب والدمار وشلالات من الدم لا تنضب ، حيث صورت الرواية عديد مظاهر الاختلاف والتفرقة حيث نجد قوله: "-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: ((الرَّحمَنُ عَلَى العَرشِ استَوَى))، والقائل سبحان: ((أَأَمِنتُم من في السَّمَاء)).

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص127.

[2]- نفسه، ص145.

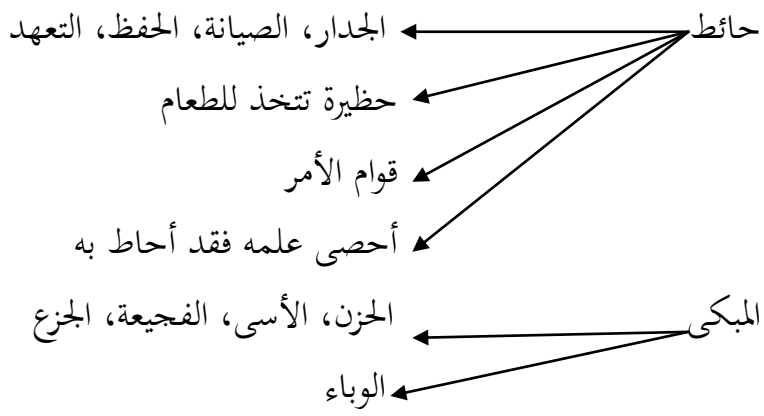
[3]- نفسه، ص153.

قال الشاب، وقد ارتفع صوته، يقلب نظره في الجمهور، كأنما يطلب دعمهم:

-وما تفعل بقوله تعالى: ((وهو الذي في السماء إله وفي الأرض إله))، وقوله ((فَأَينَمَا تُوَلُوا فَثَمَّ وَجهُ الله))

وعلا الصياح والصراخ في الجميع، والشاب يرفع عقيرته يلعن الشيخ، ثم دفعه فطرحه أرضا، ثم استل سيفه مهددا كل الفرق الضالة، وسريعا تدخل الأنصار في الصراع، وتحولت المناظرة إلى معركة اختلط فيها الحابل بالنابل، وتدخلت الشرطة بعصيها الغليظة، فراح الجميع يلوذون بالفرار."[1]، ونفس الأمر يحصل في زماننا من تشتت أصاب الأمة العربية بأكملها إذا الرواية عودة للماضي لنقد الحاضر، فكأن التاريخ يكرر نفسه دون نستفيد من أخطائنا السابقة، في الرواية من هذه الجهة نقد للواقع المعيش بطريقة فنية، حيث وجهت الرواية صوب فترة تاريخية بعينها وهي فترة الجزائر الرستمية، والباحث في الأمر يجد أن هذه الفترة تحديدا مهمشة ومهملة، وقد حاول الروائي إعادة الاعتبار لها في قالب فني روائي من خلال جعل العاصمة تيهرت المركز والنواة في سرد الخبر، ليُحمل القارئ من الماضي بكل تناقضاته صوب الحاضر الذي يشبه ذلك الماضي كثيرا حد الالتصاق، لتتعضد الفكرة المركزية المبنية على أن المآسي كلها في زماننا ما هي إلا استمرار لانزلاقات الماضي بكل تفاصيله انكساراته وإخفاقاته خاصة منها السياسية.

أما رواية حائط المبكى فهي الرواية السابعة في مجمل روايات المبدع عز الدين جلاوجي ويمكن التمثيل لها من الناحية المعجمية بما يلي:



[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص 25/24.

جاء هذا العمل في 157 صفحة من القطع الصغير، وفي طبعته الأولى سنة 2015 عن دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع/الجزائر، أنهى الكاتب عمله في سطيف جويلية 2015 حسب توقيعه في الصفحة الأخيرة.

بالنسبة لعنوان الرواية من الناحية التركيبية فقد جاء خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذا مع علاقة الإضافة بين عناصر العنوان، وهذا يدل على توجيه القارئ صوب معرفة الخبر، وبمجرد وقوع عينيه على العنوان الذي يتوفر على دلالة دينية يخيل له أنه سيقرأ عملا جديدا يتناول قضية الأقصى والجرح الفلسطيني من خلال الحديث عن الجزء وهو حائط المبكى للبكاء على ضياع الأرض الفلسطينية وهي الكل، وهذا المعلم مكان مقدس –كما هو معروف– لدى المسلمين وهو إرث ديني، أما اليهود فيعتقدون أنه من بقايا هيكل سليمان عليه السلام وأنهم أحق به، والجدار جزء من المسجد الأقصى وقد ربط فيه سيد الخلق محمد دابته ليلة إسرائه للسماء ومعراجه منها، ويسمى حائط البراق لكن بعد سيطرة اليهود عليه وقيامهم بطقوسهم الدينية المتمثلة في البكاء أطلقت عليه تسمية حائط المبكى، إذا هذا ما يوحي به العنوان في البداية أن الروائي ربما سيقدم لنا تاريخ فلسطين وصولا إلى أصل التسمية وأسبابها ولماذا سمي بهذه التسمية ، لكن بمجرد دخول العمل وتفحصه تبرز المراوغة الفنية التي مارسها المبدع على قارئه، حيث لا يجد ولا كلمة متعلقة بالقضية الفلسطينية وهنا مكمن الصدمة والدهشة والإرباك وكسر كل ما كان متوقعا من لدن القارئ، وهذا مكمن الاستفزاز والمراوغة والفنية التي يجيدها المبدع بامتياز وهذا ما عهدناه في جميع عناوين رواياته السابقة.

بمجرد ولوج الرواية وقراءتها نلفي أنفسنا أمام رواية تروم الحب و الفن تلاحقهما في أفضية الرسامين بلغة ساحرة وأسلوب رقيق "تعودنا على زيارة متحف باردو، بحكم قربه من مدرسة الفنون الجميلة أولا، وبما يمنحه من هدوء وسكينة ثانيا، نرشف القهوة، نناقش قضايا الفن، نعانق أحلامنا، نزرع بساتين من فرح لمستقبل واعد، حتى صار مكاننا تحت شجرة الدرداء المسنة مقدسا، يستحق فعلا أن نقدم إليه قرابين الولاء.[1]"، لتنقلنا فصول الرواية إلى هوس في عالم يسوده الجنون والمشاعر المضطربة المليئة بالوسوسة "ما كدت أتمدد في سريري حتى قفزت أمام عيني عشرات اللوحات للفتاة السمراء، مختلفة الأشكال والأبعاد متزاحمة تأبى إلا أن تجد طريقها إلى التجسيد، وبدا لي رأسها مفصولا عن

[1]– عز الدين جلاوجي: **حائط المبكى**، ص38.

جسدها وقد امتلأ دماء، استدرت في مكاني، تمددت على بطني، ضغطت على عيني أمنع تسلل تلك الصور الشنيعة إلي، دون جدوى، هي حالات تنتابني من حين لآخر، تزلزلني من الأعماق، تثير في نفسي الرعب، حتى أرتجف وأتفصد عرقا، أصرخ في أعماقي، لست سفاحا، أرغب في الصراخ بالجملة حتى يسمعني الكون كله، لكني لا أستطيع ، شيئا فشيئا أهدأ، شيئا فشيئا أطرد كل شياطين الجريمة."[1] والصدفة، والهذيان، والغوص في أعماق النفس البشرية في عالم عجيب وغريب يحكي قصة شاب لا يقدم عنه الروائي إلا معلومات غامضة "انحنيت قليلا وأنا أطوق سمرائي، وهمست في أذنها باسمي الحقيقي، حين استوت بدرت مني ضحكة تكاد تكون هستيرية، هي الآن تعرف أني ميم، لكن والدي كان يسميني واوا..."[2]، فلسنا نعرف حتى اسمه، لكنه مؤمن بالفن الذي اعتبره وسيلة خلاص من كل الشجون والوساوس والآلام والانكسارات والخيبات التي تطارده في كل مكان، ولا مفر منها إلا مرسمه الذي عج بعديد اللوحات الفنية المختلفة له ولفنانين عالميين ولمدارس فنية مختلفة ومتعددة "دائما كنت أتغلب على صعاب الحياة وخيباتها بالرسم، وألج محرابه لأتطهر من أدران الحياة ومآسيها، أصب في اللوحة كل آلامي وآمالي، كل أحلامي وانكساراتي،..."[3]

تأسيسا على السابق نجد هذا العنوان قد انفصل عن نصه من أجل استثارة القارئ بخلخلة أفق التوقع لديه وخرق قانون المنطق عنده، فتحصل الدهشة ويثار الترقب والانتظار لمعرفة ما سيأتي من خلال المتن الروائي.

[1]- عز الدين جلاوجي: **حائط المبكى**، ص11.
[2]- نفسه، ص40.
[3]- نفسه ص24.

2- المؤشر الجنسي (indication générique):

يعد المؤشر الجنسي من العتبات الأولى في النص الأدبي و "هو ملحق بالعنوان (annexe du titre) كما يرى "جينيت" فقليلا ما نجده اختياريا وذاتيا، وهذا بحسب العصور الأدبية والأجناس الأدبية، فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك."[1]

وتظهر وظيفة المؤشر الجنسي في كونها تعلم القارئ وتخبره بجنس هذا العمل الأدبي سواء قصة، رواية، مسرحية،..الخ

في رواية **سرادق الحلم والفجيعة** نلفي المؤشر الجنسي دالا عليها في صفحة الغلاف "**رواية**" لكن التوتر الذي يشد القارئ هو ولوج الرواية التي تنم عن مدى وعيها بالنموذج الغربي للرواية الجديدة، حتى تقوم بتجاوزه وتكسيره من خلال اشتغال الرواية على التراث العربي انطلاقا من النصوص القديمة ممثلة في ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، ومكمن التجريب في الرواية خلخلتها للثابت المتعلق بالمؤشر الجنسي، إذ نجد الشاهد في مقدمة الرواية التي جاءت في نهاية الرواية وفي آخر صفحة منها سيمنح لكليلة ودمنة مهمة سرد رواية "**الحكاية**"، بعد أن رفض أن تكون دنيا زاد هي القائمة بالحكي، ليجد القارئ نفسه أمام حكاية تختلط بالأسطورة وبالعجائبي، وبعد أن رفض عوالم ألف ليلة وليلة أن تكون صيغةً للرواية "**الحكاية**"، نلفي الروائي يموضع القارئ في تمهيد لتقبل عوالم الرواية التي حيكت عن طريق شخصيات ليست من الجنس البشري فهي كما قال السارد "... عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان... ولا الحيوان... لا الإنسان..."[2]. فتأخذ من كليلة ودمنة عالمها الخرافي.

أما الرواية الموالية التي كسرت النمط المعهود في المؤشر الجنسي نجد رواية **الرماد الذي غسل الماء**، حيث مارست فعل التجريب على عديد المستويات المرتبطة ببنائها الروائي، خاصة بعودتها صوب الماضي وتكسيرها تطور الحدث واعتماد طريقة مسرحة الأحداث لتركيزها على المشهد، فبعد أن حددت على أنها رواية توصف بأنها حكاية، فيحدث التوتر وخلخلة المتوقع وكسر ما جاء في صفحة الغلاف "ولست أدري كيف أقص هذه الحكاية العجيبة.."[3]

[1]- عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينيت**، ص88.

[2]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص136.

[3]- عز الدين جلاوجي: **الرماد الذي غسل الماء**، ص05.

3-عتبة الإهداء Dédicace:

يرتبط الإهداء (dédicace) من الناحية اللغوية بالمنح والهبة والعطاء حيث جاء في لسان العرب قولهم: "وأهديت الهدي إلى بيت الله إهداء. وعليه هدية. أي: بَدَنه. الليث وغيره: ما يهدى إلى مكة من النعم وغيره من مال أو متاع فهو هدي..."[1]، وتعامل القاموس المحيط مع مادة هدي بنفس المعنى حيث ورد فيه "والهدية...ج هدايا وهدَاوَى وتكسر الواو وهداوٍ وأهدى الهدية وهدّاها والمهدى الإناء يهدي فيه والمرأة كثيرة الإهداء والهداء أن تجيء هذه بطعام وهذه بطعام فتأكلا معا في مكان"[2]، أما من الناحية الاصطلاحية فيورد جميل حمداوي تعريفا للإهداء إذ يقول: "يقصد بالإهداء ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق، أو الحبيب، أو القريب أو الزميل، أو المبدع، أو الناقد، أو إلى شخصية هامة، أو مؤسسة خاصة أو عامة. وذلك في شكل هدية أو منحة أو عطية رمزية أو مادية، والهدف من ذلك هو تأكيد علاقات الأخوة، وخلق صلات المودة..."[3]

أما في الأعمال الإبداعية فقد عد الإهداء عتبة من العتبات الأولى التي تسهل ولوج النص، فهو بمثابة عنصر مساعد للقارئ إذ يهم بقراءة العمل الأدبي نظرا لأهميته التي يزخر بها لما يحويه من مقصدية مباشرة تسهم في شد انتباهه، فمن خلال المهدي إليه قد تتبدى بعض سمات النص العامة، كما تتحقق عن طريقه الأبعاد الجمالية التي يحتفي بها الإهداء لأنه تقليد عريق يومئ بلباقة أخلاقية تعزز الميثاق التواصلي بين الأنا والغير وكذلك "لما يحققه من وظائف متنوعة أبرزها ما يسفر عنه كأول ما يحتك به المتلقي من تحية ود ومشاعر طيبة تعينه على المضي في القراءة، كما أنه يروم إلى خلق نوع من العلاقة وروابط الصداقة بين الباث والمتلقي، فلا يكون أول ما يصدمك من المؤلف حقائقه العلمية والمعرفية، بل تحية هدية تشرح النفس وتهدئ الروح وتعين البال على استقبال وفهم المقال."[4]، وعليه يعكس الإهداء مشاعر الأديب الإنسانية وعلاقاته التقديرية القائمة على الحوارية مع الغير/ المهدى إليه لأن الإهداء من الناحية التداولية هو "تكريم للمتلقي واحتفاء به وتعبير عما يحظى به من اعتبار وتقدير من قبل المؤلف."[5]، وتكمن أهمية الإهداء في قدرته على تقديم خدمة ما لدلالة العنوان

[1]- ابن منظور: **لسان العرب**، ج15، مادة هدي، ص359.

[2]- الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**، ص1345.

[3]- جميل حمداوي: **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)**، ص84.

[4]- سعيد الأيوبي: **عتبات النص في ديوان آدم الذي... للشاعرة حسيبة الصوفي**، مجلة علامات، مج19، ع71، 2003، ص49.

[5]- عبد النبي ذاكر: **عتبات الكتابة**، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1998، ص131.

أو لمقصديه العمل بشكل عام، وطالما كان الإهداء موجها لجهة ما أو شخص ما إقرارا بالعرفان له، فإنه أيضا يشي بوجهة نظر مفتوحة ترتبط بالمتن الروائي على سبيل التوضيح أو التفسير فالإهداء "محفل آخر يتبين القارئ بواسطته ملامح الذات الكاتبة، وهواجس الكتابة وهمومها. فالكاتب، بهذا الإهداء أو ذاك، يحاول خلق جسر من التواصل بين النص والقارئ. هذا الجسر، وإن كان واهيا كما يظهر منذ الوهلة الأولى، ولا يتعدى بضعة أسطر لدى البعض، بل بضع كلمات لدى البعض الآخر، إلا أنه يظل موجها إضافيا من موجهات معرفة الكاتب والنص على حد سواء."[1]

وهناك صيغتان عامتان يظهر بهما الإهداء المرتبط بالمتلقي[2]:

1- صيغة خطاب رسمي مطبوع يتصل بطباعة الكتاب ذاته بعد العنوان وقبل المقدمة والنص (المتن)، لا يوجه إلى مهدى إليه بعينه.

2- صيغة خطاب ظرفي مخطوط موقع بخط يد المؤلف موجه إلى متلقي مهدى إليه بعينه.

ويمكن التمييز بينهما في اللغة الفرنسية بالعودة إلى الصيغة الفعلية لهذا المصطلح حيث نجد "الأول فعل (Dédier/ أهدى... له الكتاب)، والثاني فعل (Dédicacer/ أهدى ... له نسخة بالتوقيع)"[3].

وقد جرت العادة أن يتم التميز بين أنواع من الإهداء بحسب المهدى إليه:[4]

✓ المهدى إليه الخاص، وهم الأشخاص القريبون من الكاتب من أفراد أسرته وأصدقائه اللذين تربطهم به علاقة شخصية (ود ومحبة).

✓ المهدى إليه العام: ويتحدد في العلاقات العامة التي يربطها الكاتب مع الآخر الاجتماعي والثقافي والسياسي، فيقوم بإهداء عمله مثلا لهيئات ومؤسسات ثقافية، أو منظمات إنسانية أو أحزاب سياسية، أو لرموز وطنية وقيم حضارية، وتتخذ الصيغة التالية:

– أهدي عملي هذا إلى أرواح شهداء الثورة أو الحرية.

---

[1]- عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص202.

[2]- يوسف العايب: **المتعاليات النصية في أدب السجون والمعتقلات في الجزائر، (1954م–1962م)**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف محمد منصوري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011، ص

[3]- Dictionnaire des literatures (historique, thématique, et technique), éd., Librairie la rousse, paris, 1991, p 423, T1.

[4]- عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينيت**، ص ص98/97.

– أهدي عملي هذا إلى كل محبي السلام.

– أهدي عملي للمنظمات العالمية المدافعة عن حقوق الإنسان.

– أهدي عملي للمؤسسات الثقافية والمنتديات الأدبية.

ج– الإهداء الذاتي، ويرى فيه "جينيت" أصدق إهداء كونه إهداء حميمي وخاص ونادر الوجود، فالإهداء الذاتي "auto-dédicace" وهو أن يهدي الكاتب لذاته الكاتبة، أي إهداء الكاتب للكاتب نفسه، كما قام به "جويس" في أول أعماله "une brillante carriére"، أين صدر إهداءه بقوله: "إلى خالص روحي، أهدي أول أعمال حياتي/

à ma propre àme je dédié la premiére œuvre de ma vie.

أبانت أول رواية لعز الدين جلاوجي "**سرادق الحلم والفجيعة**" عن قلقها وحملها لكل معاني الاضطراب إذ اعتنقت الغريب في متنها بداية من عنوانها، وبولوج صفحة الإهداء نجده تشكل من هذه الكلمات "**إليَّ إلى الغرباء**"[1] ليعلن على إثره عن تكثيف دلالي واقتصاد لغوي في بنية قصيرة تدعو القارئ إلى تدبر هذه العتبة التي ضمنها الكاتب "تأملاته الفلسفية أو لمساته الفنية، التي تشكل إحدى بوابات العبور إلى فضاء النص، وما يطبعها على العموم، هو الاختصار والتكثيف اللذان يتطلبهما الفضاء المخصص لنص الإهداء، ويقتضيهما فعل الإهداء هذا في حد ذاته."[2] لمعرفة ما تخفيه انطلاقا من العلاقات التي تربط كلا من العنوان والإهداء بالمتن الروائي بصفة عامة، من خلال الصيغة "**إليَّ**" التي تحيل إلى كاتب العمل فهو يقوم بإهداء العمل لنفسه على سبيل التخييل إذ لا نجد اسم مهدي العمل والمتمثل في المبدع، وكما جاز معنا سابقا أن صيغة الإهداء الذاتي هي أصدق صيغة كما أنها نادرة الوجود، وعليه فإن الأديب عز الدين جلاوجي يحدث بهذا الإهداء نوعا من الحميمية التي تتعلق بأول عمل روائي له، ممارسا بذلك فعل التجريب بالنسبة لكتاباته السابقة المتمثلة في القصة والمسرح، وكذلك بالتجريب على مستوى هذه العتبة النصية من خلال اهتمامه بها، وجعلها عتبة مساهمة في تجلية النص من خلال الصدمة وعنصر المفاجأة والتشويق التي تصاحب القارئ منذ أول لقاء يجمعه بهذا العمل، الذي تتكامل فيه جل العتبات الموظفة فيه، حتى أن الرواية

[1]– عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص04.

[2]– عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص203.

قد جاءت حاملة لطابع غرائبي أسطوري يعكس هوس المبدع إزاء واقع غريب لا يمكن أن يُعبر عنه أو يُتعامل معه إلا عن طريق أسلوب الغرابة الناجمة عن المأساة والاغتراب الذاتي الذي يعيشه الروائي بكل تفاصيله، فالرواية قطعة من روح الفنان جاءت لتعبر عن مدينة انقلبت فيها جل الموازين الطبيعية، بدل أن تظل عذراء وصامدة بل ومثالية تركن لها النفس دون اغتراب، لكن ما حل بالمدينة يبين عن تشويه ودنس طالها على كل المستويات، فكيف للكاتب أن يتجاوز هذي الكآبة والفجيعة التي هزمت الحلم، فكل الناس غارقون في ملذاتها خاضعون لسيدهم الغراب تابعون له، وما رحلة الشاهد/الكاتب في بحثه عن المجذوب وعن الأحبة الراحلين والمبعدين والحنين إلى الحبيبة "ن" إلا من مظاهر الاغتراب لدى الكاتب الذي طرح أسئلة كونية تنم عن حالة وجودية في خضم العفن والفساد الذي ساد/يسود المدينة كعينة عن عالم ضاق بكثرة هذا الفساد "إذ إننا أمام كتابة تعانق الكوني الإنساني وتتجاوز المحلية الضيقة"[1] بكل تناقضاته وثنائياته القائمة على التناقض من الحلم نجد الفجيعة لنلفي أنفسنا أمام ثنائيات: الموت/الحياة، القبح/الجمال، النور/العتمة، الأمن/الخوف...ليتجاوز بذلك المبدع نواميس الكتابة المعهودة في النظرة الفنية للواقع، ليمتزج في هذا العمل الواقعي بالصوفي فالتاريخي بالراهن والمستقبلي، وبناء عليه يسافر هذا الإهداء من الذات الغريبة إلى بقية الغرباء الذين يشاركون أو يتشاركون والروائي غربته في الزمان والمكان دون تعيين أو تقييد أو تحديد، فالإهداء هاهنا موجه للكاتب نفسه وهنا "ينبغي التنبيه، في هذا المضمار، إلى أن عوامل الإبدال الثقافي طاولت حتى نواحي الإهداء الذي أزاح –ولو مؤقتا– جانبا مفهوم الوطن (المثال)، وشخصية رجل السياسة (النموذج) لتحل محله تغييرات موازية، بعد تراجع المد الإيديولوجي، وسلسلة الهزائم المتوالية التي لحقت المجتمعات العربية على جميع الأصعدة. هذا ما دفع الروائيين إلى إعادة النظر في طبيعة الإهداء شكلا ومضمونا."[2] الذي يعاني الغربة والعزلة والوحدة وعجزه عن أداء مهمته الرسولية في إعادة بعث الخير بدل الشر الذي استشرى في المدينة وهذه هي أزمة المثقف الواعي والرافض أمام سلطان التُّبَّع، حيث لا يجد آذانا صاغية من أجل تغيير الوضع الراهن "وإذا كانت ذات المؤلف تذوب في خضم الجماعة، فقد أضحت هذه الذات–في الإهداءات الجديدة– تنحو منحى

[1]– بوشعيب الساوري: **رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي والتخييل الأسطوري للراهن**، ضمن سلطان النص "دراسات في أعمال عز الدين جلاوجي"، دار المعرفة، الجزائر، 2008، ص451.

[2]– عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، 234.

حميميا، إلى الحد الذي أصبحنا معه نتحدث عن نوع خاص من أنواع الإهداء، ألا وهو: "الإهداء الذاتي" "Auto dédicace""[1] وكذلك يوجه نفس الإهداء إلى الغير وهم الغرباء/المثقفون الذين عانوا ويعانون مرارة الإبعاد من تهميش ومعاناة هذه الكلمة الشاملة بدلالاتها المتسعة والمنفتحة حتى تشمل الأموات والأحياء، فكل الغرباء أهدي لهم هذا العنوان، ومن هنا يمكن القول أن الإهداء في هذه الرواية قد أبان عن حاجة ملحة أسهمت في بناء العالم التخييلي فكان عتبة مهمة مثل باقي العتبات، حيث كانت المقصدية والاختيار من طرف الكاتب في عنايته بالإهداء الذي لم يكن عتبة يمكن تجاوزها، بل شكلت عنصرا أصيلا يطرح التساؤلات ويسهم في إغناء النص بمزيد الدلالات.

وفي رواية **الفراشات والغيلان** يأتي الإهداء بهذه الطريقة:

"ما أحقر الإنسان يضطهد الإنسان

إلى كل الثائرين ضد همجية الإنسان

وإلى الأطفال المضطهدين في كل شبر من هذه الأرض"[2]

ينضوي هذا الإهداء ضمن صنف الإهداء الغيري العام يستهله الأديب بجملة تحمل في طياتها معاني الاحتقار للظلم بشتى أنواعه لرفضه الصارخ أن ينتشر الاضطهاد بكل معانيه هذا الكون، فالإنسانية أساسا تحتم علينا قيم التراحم فوق هذه البسيطة، هذا هو صوت الإنسان/المثقف في مناهضته لكل أشكال القيم الفاسدة في هذا العالم باعتناقه القضايا العامة والإنسانية دون التقوقع في حدود جغرافية معينة، كما وجه هذا العمل لكل الثائرين على هذه الهمجية بكل أصنافها، وأيضا إلى جميع الأطفال المشردين والمظلومين في كل شبر من المعمورة، ومنه وجه الأديب عز الدين جلاوجي خطابه وأهدى عمله للإنسان الثائر ضد العنف والظلام، للأطفال رمز البراءة والسلام الذين يضطهدون في كل مكان فوق هذه الأرض الرحبة.

في هذا العمل أيضا أبان عز الدين جلاوجي على أن الإهداء ركن أساسي في العمل برمته وعنصر مساعد مثل باقي العتبات التي تساعد في فك شفرات النص بأكمله لتغدو عتبة الإهداء عتبة ذات قصدية "تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية"[3]، حيث جاء منتميا لجسد النص لا ينفصل

[1]- عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص ص 235/234.

[2]- عز الدين جلاوجي: **الفراشات والغيلان**، صفحة الإهداء.

[3]- حسن محمد حماد: **تداخل الأنواع في النصوص العربية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1997، ص64.

عنه حتى وإن جاء العنوان مخاتلا ولا يقدم دلالات كافية تفسره –أي النص– نظرا لتركيزه في اعتماده اللغة الرامزة، إلا أن الإهداء مارس فعل المحو على ما علق بذهن القارئ حتى تتبدى له بعض سمات النص الذي قد حال الإبهام المقصود دون فهم مقصديته.

إن هذا الاضطهاد أنكره الروائي بعمق فجاء رواية تكتنز سحر الحكاية في مكان من كوكب الكرة الأرضية لينقل لنا أجواء حرب بين الكوسوفيين والصربيين، ليكشف لنا عن مظاهر عدوان الإنسان على أخيه الإنسان، فكان ذلك بتوظيف ثيمة الطفولة، حيث سرقت بسمتهم واغتصبت أرضهم ليفقد أمل العودة إلى الوطن بعد أن شردهم غيلان الصرب المتوحشون، وأن للفراشات أن تجتاز الحقول الغناء مستنشقة رحيق الزهور أمام هذا الهول الذي تمارسه الغيلان بالتقتيل والتنكيل والتشريد، فما كان اجتياز الفراشات إلا للرؤوس المتناثرة والجثث المكدسة فرارا وهلعا من الغيلان البشرية.

في رواية راس المحنة 1+1=0 صدر الروائي عمله هذا بإهدائين: بلغة شعرية شاعرية ذات ملمح/تلميح/ترميزي يشوبه التكتم والسرية مخالفة للروايتين السابقتين حيث ورد ما يلي:

الإهداء الأول

إليكِ..

أيتها العين.. (ع)

****

يا سيدة الضياء

والأرض والسماء

يا سيدتي

يا شذا الحبق ولون الكستناء

وروح الروح وسر الماء

داياتهم خسئوا

وانبجس الضياء

تيهي على عرش قلبي

وازرعيه خصبا ونماء

واصَّاعدي.. اصَّاعدي
على درجات الفؤاد المولّه
مقامك يا سيدتي
في عش السماء
في سدرة المنتهى

عز الدين

الإهداء الثاني

إليكَ..
أيها العين..(ع)

****

ما زلت فوق جوادك..
مازال سيفك لم يُثلم..
مازال قلبك نابضا لم يُكلم..
وعداتك لو يدرون حين قتلوك أنك لم تعدم..
وأنك تبزغ من حناجر الطيور..
ومن أكمام الجراح وعيون الصغار وثغور الزهور
ربيعا وبلسم
لو يدرون يا سيد الرجال..
لكن القحط لا يدري سر البذور..
لا يدري أن مكمن الروح الجذور..
لا يعلم
غدا يا سيد الرجال
تبزغ في أناملك سوسنات
ومن عينيك قوزح ويمام وبدور

غدا تزرع بقلب عداتك حبا ونورا لا يظلم.

عز الدين

على هذه الشاكلة جاء الإهداء الأول والثاني لنلمح تغييرا قد طرأ على استراتيجية الإهداء انطلاقا من العملين السابقين الذين كانا التكثيف اللغوي خاصية لهما، أما في هذه الرواية فقد كانت الصيغة الشعرية هي الميزة ثم أن طول الإهداء قد شكل مغايرة لهما، وكان تقديم المبدع لإهدائين مختلفين لشخصين مختلفين يحيل إليهما الحرف/الرمز (ع) مع وضع اسم المؤلف لكليهما أمر مستجد ومخالف للعملين السابقين: سرادق الحلم والفجيعة، والفراشات والغيلان وعليه فقد تم الخرق والتجاوز في هذا العمل الروائي.

رغم الطول الذي يميز الإهداء الأول والثاني إلا أن فعل التعمية قد مورس من خلال الإرسالية لمجهول خاص (ع) فالقارئ يصدم مرتين مرة من خلال العنوان راس المحنة الذي عنى قمة البلاء والشدة والأزمة والمصيبة التي ترتبط بتجربة مؤلمة ليست للقارئ أدنى فكرة عنها، ثم أن النتيجة الخاطئة للعملية الحسابية تقحم القارئ في عالم الظنون الكثيرة، ومرة لما يعبر للإهداء يبغي منه الإيضاح والاستجلاء فيجد الغموض يكتنفه ويزيد من حثه على معرفة المهدي إليه الخاص الذي أهدي له العمل، والظاهر من خلال الصيغة **إليكِ** أن الإهداء الأول موجه لمؤنث وهو حسب بنياته اللغوية يشير إلى أن المبدع ربما قد قصد منه الاحتفاء بمدينته –عين ولمان– ولاية سطيف وأهدى لها هذا العمل لكن دون أن يحددها وبولوج الرواية نجد حديثا عن الولاية سطيف التي رحل لها صالح الرصاصة من قريته، وربما هو إهداء يحتفي بدولة الجزائر التي تحدث عنها من خلال هذه الرواية واحتفى بها، والثاني أهدي لمذكر انطلاقا من الصيغة **إليكَ** والبارز هاهنا أن المبدع كرم أحد شهداء ثورة التحرير وقد ذكره في العمل وهو عمار لاكريطة ولا يظهر هذا الأمر إلا في الصفحات الأخيرة من رواية راس المحنة ص212 الذي جاء بشكله الشعري المفعم بلغة راقية وشعرية تخرق المعياري لتحلق في سماء المنزاح والمجازي.

ورد الإهداء في الرواية الموالية: الرماد الذي غسل الماء على الشكل التالي:

الإهداء

إليكم

الواقفون على شفير الجمر
القابضون على سبيب الدهر
الآتون وفي المآقي انبجاس
وشمس وأقمار وأفراس
الطالعون من فرث المآسي
ومن دم الضحايا
ودمع الرواسي
من ضفائر الصبايا
من أهداب البلايا
وحزن الأماسي

جاء هذا الإهداء موجها بصيغة الجمع للموجودين في الحاضر وللذين سيأتون في المستقبل، لكن هم خاصون طبعا لأن من يعانون هم فئة بعينها. وهذا الإهداء يحتاج إلى تروي كي نقدر على مساءلته في إيضاح ما سيأتي في المتن، حتى أن مكمن المغايرة هاهنا يبرز في الغموض الذي يحيط بالإهداء إلى جانب العتبة الأولى ممثلة في العنوان الذي مارس فعل التعمية على المتلقي وبمجرد ولوج القارئ للعتبة الثانية يلفي نفسه أمام غموض يكتنف هذه العتبة التي امتازت بإيحاءاتها اللغوية وحسن مجاورة تراكيبها التي جاءت في قالب شعري سحري يوحي بدلالات الحزن والأسى على الواقع المزري الذي تتخبط فيه الجزائر من خلال معالجة عديد المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي صبت في عمل روائي يتميز بأسلوب الروايات البوليسية.

وفي رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر نجد العمل قد اهدي على هذه الشاكلة:

الإهداء

إلى بني الإنسان

***

يا بني الإنسان

الأرض واحدة، والشمس واحدة تحابوا

لا تفرقوا في دهاليز الظلام

أتى هذا الإهداء مقتضبا وملخصا ومكثفا من الناحية الدلالية إذ الإرسالية موجهة إلى الإنسان بصفة عامة، ليندرج هذا الإهداء ضمن نوع الإهداء العام، والملاحظ أن الإهداء قد دُعم بعبارة من الروائي تكاد تكون حكمة أو نصيحة من مجرب خبير وحصيف خبر الأمور وتعلم الكثير من تجارب الحياة، فإذا كان العنوان لا يقدم المعونة الكبرى في احتواء معنى النص وهذا ليس عجزا أو نقصا أو تقصيرا، وإنما اهتمام المبدع بعتبة العنوان جعلته يقحمه في عالم الرواية التخييلي القائم على المخاتلة والبعث على الإغراء، وبمرور القارئ من عتبة العنوان يجد الإهداء الذي يزيل بعضا من الضبابية المسيجة للعتبة الأولى، فيتجرع بعض الدلالات من خلال الإهداء الذي حمل معاني الحوار والتسامح ونبذ الظلم.

في رواية العشق المقدنس يمارس الروائي فعل التجريب من خلال استبدال كلمة الإهداء بكلمة الإبداء حيث قلبت الهاء باءً، ثم أن الإهداء جاء من نوع –ربما هنا يمكن أن نسميه إهداء تخييلي–، حيث تبرز العلاقة الودية التي تجمع هذا الشخص والكاتب، جاء فيه:

"إليها...

أحلم أن نلتقي

على خمر معتق

وزهر مفتق

في سدرة منتهى

وبدر مشتهى

وسر منمق

بهذه الطريقة يضعنا الروائي في خضم هذا الإبداء الشاعري ليوصل لنا تجربة العشق عبر ثنائية الأنا والهي، فجاء الإبداء بمثابة تقديم مصغر يختزل متن النص، فمن خلال عبارات الإهداء يكتشف

القارئ بعض التفاصيل على الرغم من انفتاحه على المتعدد القرائي إلا أنه يفسر ما علق في العنوان من أسئلة حول هذا العشق الذي امتزج فيه المقدس بالمدنس.

أما عن رواية حائط المبكى فقد جاء الإهداء فيها أيضا تخييليا يضطلع به السارد في العمل الروائي يقول فيه:

الإهداء

إليكِ سيدتي

.....

واقف عند العتبات

أستجدي البركات

يا أميرة البهاء

الحسن والنقاء

امنحيني من دواليك كأسا

اسقني من دفئك همسا

شكليني بالبياض وبالسواد

وبما شئت من ألوان الوهاد

لوحة للخلود

سهما لا يعود

مترع بالعشق حد الممات

مثخن بالحلم والأمنيات

.....

في هذا الإهداء الخاص يقف السارد في محراب القديسة أو المباركة كي تمنحه الحب وتعمده بالعشق وتورطه فيه حد الممات، حيث لعب هذا الإهداء دور المفسر والشارح بعض الشيء لما أخفاه العنوان

ومنه مورس التجريب بمفارقة الإهداء للعنوان الذي جاء صادما للقارئ في البداية.

يتموضع الإهداء باعتباره من السبل والمعابر التي لا بد من الوقوف عليها ومساءلتها لتعددها واختلافها سواء من ناحية اختيار عبارات الإهداء، أو على مستوى شكل الديباجة، والجدير بالذكر أن هذه العتبة وبصيغها المتعددة التي تعبر عن الكاتب تشي عن "بليغ أفكاره وعميق تأملاته، ودفين بوحه ولواعجه. وقد يستحضر الكاتب قارئا –مهدى إليه، يفترضه بصيغة التعميم تارة، أو التعيين والتخصيص تارة أخرى، يحتفي به على طريقته الخاصة."[1]، وبما أن الإهداء مكون نصي في غاية الأهمية يقصد منه تحقيق تواصل خفي مع مهدى إليه، ثم أن الإهداء يلعب دور التمهيد المساعد على فهم مضمون العمل بصفة عامة "على هذه الصورة يمكن اعتبار الإهداء نصا مصغرا مساعدا على فهم محتوى الرواية في بعض أوجهها الخاصة، أو معبرا للدخول إلى عالم الكاتب الحميم، بصرف النظر عن عالم الكتابة..."[2]، وبالحديث عن هذه العتبة فإنه لا يمكن اعتبار كل إهداء في أي عمل روائي يكون على نمط واحد سائد حتى يغدو نموذجا تساق على منواله إهداءات الكتب بل "تتعدد صيغ الإهداء وتتنوع من منظور هذا الروائي أو ذاك، وهذه الحساسية الفنية أو تلك."[3]

لقد حضر الإهداء بصيغ متعددة في الخطاب الروائي الجلاوجي فمثل ذلك الحضور ميزة/ظاهرة لأعماله الروائية، فكان أن جاء الإهداء إما موجها لعام أو لخاص مجهول أو ذاتي تخييلي، دون ذكر اسم الكاتب، إلا ما ورد في رواية الرماد الذي غسل الماء، لتدل هذه الإهداءات عن التصور الشامل للكتابة الروائية لديه، وقد تراوحت إهداءات الكاتب على مستوى الصوغ التركيبي من إهداءات قصيرة إلى إهداءات طويلة ومن الصيغة النثرية إلى الصيغة الشعرية ودون ذكر الشخص المهدى له، وعادة ما يكون الإهداء عنده يوعز لسارد الرواية "إهداء تخييلي" –عدم تعيين المهدى له– "وذلك ما يحيل هذه اللحظة الخاصة إلى لحظة شعورية وجدانية حابلة بالمعاني والدلالات."[4]، كما أن هذه الإهداءات جاءت تلميحية على العموم من خلال "سوق أسماء نكرة بدون تحديدات اسمية كاملة، تمكن القارئ من تبيين طبيعة العلاقة بين طرفي الإهداء (المهدى والمهدى إليه)..."[5]

[1]– عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص201.

[2]– نفسه، ص205.

[3]– نفسها الصفحة نفسها.

[4]– نفسه، ص209.

[5]– نفسه، ص210.

ويمكن أيضا الحديث عن إهداءات جلاوجية موسومة بالمرارة وخيبة الأمل متعلقة بالقضايا الكبرى، و إهداءات ذات طابع فكري حيث "أصبح الروائيون يتفننون في الصياغة التعبيرية، تفننهم في شحن هذه الصياغات بدلالات فنية وثقافية تشي بالحساسية الفنية والفكرية التي ينطلقون منها. فالإهداء شكل من أشكال تحقق مفهوم الكتابة لدى الروائي، وعتبة إضافية من عتبات توجيه القارئ إلى نوعية النزوع الأدبي والفني،..."[1]، ثم أن الروائي لم يعود القارئ على عتبة معينة من الإهداءات بل في كل تجربة روائية يتبدل الإهداء ويتغير ليعبر عن التجربة الجديدة، تنم عن انبثاق حساسية جديدة في الكتابة فـــ "لم يعد الإهداء مرتبطا آليا بالقضايا الكبرى كما جرت العادة من قبل، لأن الروائي الحداثي وعى أنه ليس من الضروري أن يكون العمل الروائي، ومعه محفل الإهداء، مجرد صدى بئيس لما هو سياسي مرحلي... فالمرحلة الراهنة –بانكساراتها وهزائمها– باتت في حاجة ماسة إلى الإهداءات المنفلتة عن الجاهز والنمطي، إهداءات تنتقد الواقع والأوضاع المزرية بطريقتها الخاصة وبأسلوبها المتميز، إهداءات مصوغة صياغات ساخرة، رمزية، مجازية، ومفارقة للواقع، لا تسقط في متاهات إعادة استنساخ لحظات الخطاب السياسي الفجة، ولا اجترار نفس الثيمات المألوفة المكرورة. وذلك كله من أدل تفعيل محفل الإهداء، وتحديث مضامينه في إطار تثوير باقي مكونات الخطاب الروائي."[2]

كما أن هذه الإهداءات تنفلت من قبضة الحيز الجغرافي لتغدوا عالمية في طرحها، ترنو إلى ما هو إنساني وتحلق في سماء الإبداع ودون الارتباط أو التقوقع في زمن معين.

4–الاستهلال: instance préfacielle

يعتبر الاستهلال –أيضا– عتبة مهمة من العتبات التي تحيط بالنص الأدبي، على غرار العتبات الأخرى من قبيل العنوان، الإهداء، فالتصدير "واحد من العتبات النصية المحيطة بالنص والمسهمة في فهم النص وتحليله"[3]،... والجدير بالذكر أن مكان تواجد المقدمة/الاستهلال يكون في بداية العمل الإبداعي بصفة عامة، كما نجد للاستهلال عدة تسميات من قبيل: "مقدمة/المدخل (introduction)، التمهيد (avant-propos)، الديباجة (prologue)، توطئة (avis)،

[1]– عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص228.

[2]– نفسه، ص234.

[3]– جميل حمداوي: **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، ع3، مج25، 1997، ص102.

حاشية (note)، خلاصة/إعلان للكتاب (notice)، عرض/تقديم (présentation)، قبل (ال) بدء القول (avant-dire)، مطلع (prélude)، خطاب بدئي (discours préliminaire)، فاتحة/ديباجة (préambule)، خطبة الكتاب (enxorde)"[1]

يبين الاستهلال/المقدمة عن فنيات النص الجمالية حيث يسهم بما له من أهمية مثلى في إضاءة النص بإعطاء مزيد من الفهم والتفسير لعنوان النص، فيكون بمثابة الشهادة أو الاعتراف أو التصريح بم سوف يقدم لاحقا، كما يعتبر خطابا واصفا لمتن العمل الإبداعي عموما من خلال التطرق لطبيعة الموضوع المطروق وكذا تحديد المجال الذي يدور فيه هذا العمل، كما يكشف عن دواعي الكاتب الذاتية أو الموضوعية حتى يجد القارئ نفسه في المدار المعرفي الصحيح من خلال التهيئة النفسية والذهنية، حتى يتمكن من حسن الفهم والتلقي والتقبل، وعن مسألة الحضور والغياب فإن الاستهلال كثيرا ما يغيب على غرار العناصر المناصية الأخرى، كما أن موقعه قد يكون في بداية النص وقد يكون في نهاياته، ويتشكل لغويا من وحدات نثرية في الغالب الأعم، كما يمكن أن يتخذ من الشعر شكلا له، والجدير بالذكر أن هناك نوعان من الاستهلال:[2]

- ✓ الاستهلال الواقعي: وهو الاستهلال الذي يكون فيه المستهل شخصا واقعيا مثل كاتب العمل ويسمى الاستهلال التأليفي (préface auctoriale)، أو من طرف الكاتب فيكون استهلالا حقيقيا (préface authentique).
- ✓ وهناك الاستهلال التخييلي (préface fictive)، وهو الذي تقوم به شخصية تخييلية يسند لها الكاتب وضع الاستهلال.

لقد أصبح خطاب المقدمات في الرواية الجديدة منزاحا ومتجاوزا لما هو متعارف عليه في الرواية التقليدية حيث "لم يهتم كتاب الروايات التقليدية العرب بموضوع المقدمات أثناء الإخراج النهائي لأعمالهم الروائية، وهذا ما انعكس على طبيعة الخطاب النقدي التقليدي الذي لم يول العناية الكافية لهذا الموضوع."[3]، حيث لم يستهل العديد من الروائيين أعمالهم الإبداعية بمقدمات نظرا لعدم اكتراثهم

[1]- عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينيت**، ص ص114/113.

[2]- نفسه، ص 115.

[3]- عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص77

بها كما هو الحال بالنسبة لنجيب محفوظ[1]، وربما الملاحظة المسجلة في خطاب المقدمات في رواية الحساسية التقليدية هو الطابع السجالي والوثوقي، "وإذا دققنا النظر فيما سبق، يتبادر إلى أذهاننا الطبيعة السجالية لهذه المقدمة*، وكذا الطابع الوثوقي الذي تصدر عنه، إذ يحاور المقدِّم من خلاله مجموعة من الأفكار والتصورات التي جعلها موضوعا لتقديمه، وهدفا لنقده. ..."[2]، كما كانت وظيفة المقدمة هي تعيين وظيفة الأدب من خلالها "في البداية لا بد من التأكيد على أن هذا الخطاب التقديمي يشير بطريقة صريحة أو غير مباشرة إلى بعض التصورات الأدبية والفكرية التي جعلها محور حديثه. وهذه التصورات التي تعتمل في هذه المقدمة هي على التوالي:

– تيار الالتزام: تشي المقدمة بحضور غير مباشر لتأثير كتاب الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر الشهير "ما الأدب؟"..."[3]

أما عن خطاب المقدمات في الرواية الجديدة "الحساسية الجديدة" فإنها "تكون مفعمة بحس جدلي. فالمقدمات تظل متفاعلة مع أسئلة الراهن، ومرهونة بحركية المجتمع وزخمه ففي ثنايا سطورها نستطيع قراءة الخلفيات المعرفية التي يتأطر الروائي ضمنها، ومدى تحقق تلك الخلفيات النظرية على مستوى الكتابة الروائية نفسها في حالة الانتقال إلى تحليل النص برمته."[4]

في رواية سرادق الحلم والفجيعة نلفي كسرا وخرقا وتجاوزا لكل ما قيل سابقا حول عتبة الاستهلال، فإذا كان من الممكن أن يكون الاستهلال "إما قبل البدء أو بعده (pré-ou post liminaire)...كما يمكن أن يتموقع الاستهلال داخل الكتاب/النص، وهو ما يعرف بالاستهلال الداخلي (préfaces internes)، والذي يتصدر مباحث الكتاب ومداخله مبررا تقسيماته، أو أن يكون هذا الاستهلال مندرجا بين المباحث، يعمل كنص واصف وشارح للنص الأصلي...:"[5]، فإن الاستهلال ممثلا في المقدمة قد انزاح عن مكانه الأصلي الذي يكون بعد الإهداء، ليتموضع في

[1]– ينظر، عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص78.

* المقصود هنا المقدمة التي قام الباحث عبد المالك أشهبون بتحليلها وهي للكاتب عبد الكريم غلاب من خلال عمله (دفنا الماضي)، والتي استنتج منها الخصائص التي ذكرناها آنفا. ينظر عتبات الكتابة في الرواية العربية ص ص82/81/80.

[2]– عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، 82.

[3]– نفسه، ص ص84/83.

[4]– نفسه، ص87.

[5]– نفسه، ص ص115/114.

نهاية الرواية وباسم المقدمة، حيث قلبت الأمور رأسا على عقب فمكان المقدمة أصبح للخاتمة ومكان الخاتمة صار للمقدمة، أي وردت المقدمة في آخر صفحة من الرواية والخاتمة في بداية الرواية، كما أن الاقتباس أسماه فاتحة حيث نجد قولا لأبي حيان التوحيدي، جاء فيه:

فاتحة

الهوى مركبي ... والهدى مطلبي ...

فلا أنا أنزل عن مركبي ... ولا أنا أصل إلى مطلبي ...

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ...[1]

وقد جاءت الخاتمة –كما نوهنا سابقا– مكان المقدمة على هذه الشاكلة:

"الخاتمة

ومازالت الأجيال المتعاقبة تبحث عن قمة الجودي حيث رست السفينة... لكنهم لم يعثروا عليها أبدا رغم كثرة الفرق الأثرية المتخصصة من أرقى جامعات العالم.

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

هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها؟

هل نجا شاهد هذه الأحداث ومن كان معه في السفينة من ذلك؟؟

أو ربما لم يحدث طوفان أصلا... ولم تمخر السفينة عباب البحر وبقيت المدينة المومس كما هي.

ربما... ولكن أين ذهب الشاهد والشيخ المجذوب والهدهد وسنان الرمح ؟وهل وجد الشاهد حبيبته نون التي قضى عمره يبحث عنها؟

غير أن الملك شهريار أذاع يقينا أن ما حدث إن هو ألا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات... إن كيدهن عظيم."[2]

***

"مقدمة

وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح...

[1]– عز الدين جلاوجي: **سرادق لحلم والفجيعة**، ص6.

[2]– نفسه، ص7.

حين ولى النهار وراح...

حين تثعبن الدامس الطامس وصاح...

حين ضل الزمان وجاح...

قالت دنيازاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان... ولا طائر ولا حيوان فيما غبر وفي هذا الزمان... مليئة بالعبر... والعظات الكثار...

وخشيت أن تكون دنيازاد هي المومس الغاوية... الساهية... اللاهية... فلم أثق بها حتى جاءني كليلة ودمنة وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عني... وعن حبيبتي الحسناء نون... وعن حاء ميم وعن المدينة وما وقع فيها من غرائب وعجائب.

قالا: كان يا ما كان في قديم الزمان... وسالف العصر والأوان... كانت مدينة من أغرب البلدان... عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان... ولا الحيوان... لا الإنسان... وقعت لهم أحداث أقرب إلى البهتان... يرويها لكم بطلها السيد فلان."[1]

على الأساس السابق الذي اعتمده الروائي في كسر كل الأعراف الخانقة من أجل صياغة السؤال الذي يولد السؤال، انطلاقا من سؤال الإبداع الذي يقترن بالتجريب المستمر فنيا وموضوعاتيا، ودون الركون للثابت والراسخ، ومن غير الاحتكام للقوانين التي سارت عليها الرواية التقليدية في بنائها النمطي، حيث تستمد رواية التجريب نسغها وحيويتها من تجريب كل ما يمكن من الإتيان بالمغاير والانزياح على الميثاق السردي المتعارف عليه فتحل المقدمات مكان الخاتمات ولا ضير في ذلك طالما تؤدي الغرض الذي يرومه المبدع ومادامت المحاولة تعد تجريبا يضفي التفرد والخصوصية في العمل الإبداعي.

أما في رواية راس المحنة 1+1=0، فإن القارئ يجد المقدمة/الاستهلال قد سمي بالفاتحة وهي إحدى التسميات المتعلقة بالاستهلال-كما مر معنا- وقد وردت الفاتحة بالشكل التالي:

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق لحلم والفجيعة**، ص135.

فاتحة

غدونا لذي الأفلاك ألعاب لاعب
أقول مقالا لست فيه بكاذب
على نطع هذا الكون قد لعبت بنا
وعدنا لصندوق الفنا بالتعاقب

عمر الخيام

قالت صحرائي
لا تألف
كن الغريب دائما حتى عن نفسك
وقل لوجهك في كل فجر
كأني أراه للمرة الأولى

أدونيس

لكن الملمح التجريبي في الأمر أن الاستهلال/الفاتحة قد جاء في شكل اقتباسين الأول لعمر الخيام، والثاني لأدونيس، والمعروف أن الاقتباس يتعلق بالتصدير (Epigraphes) وليس بالفاتحة لأن "تصدير الكتاب اقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل، ملخصا معناه فهو (وظيفة تلخيصية)، ...إن المكان الأصلي لتصدير الكتاب هو المكان القريب من النص، عامة ما يكون في أول صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال..."[1]، فالتصدير ليس من تأليف صاحب الكتاب، بل هو من وضع شخص آخر يدخل عالم النص الروائي على سبيل الاستعارة المبنية على اجتثاث نصوص سابقة و اقحامها التجربة الجديدة من أجل منح دلالات مشعة جديدة تخدم العمل الإبداعي بأكمله، أما المقدمة فهي نص

[1]- عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينيت**، ص116.

نجده في صدارة الكتاب قد يكون من وضع المؤلف نفسه صاحب الإبداع، أو قد يوضع من طرف شخص آخر وهذا أمر وارد.

ومنه يمكن القول أن هناك تغييرا ما قد حصل على هذا المناص الذي حوله الروائي من فاتحة إلى تصدير ومن تصدير أصبح فاتحة وهذا ما يستدعيه التجريب الروائي الذي يعمد إلى التحويل والتغيير والتجديد والإبداع والخلق والخرق والتجاوز.

أما عن بقية الروايات: الفراشات والغيلان فإن الروائي لم يستعمل التصدير فيها، وإنما مر مباشرة إلى مقدمة العمل وأطلق تسمية فاتحة، جاء فيها:

أيتها الشمس المهربة من عيون النخيل...

من شرايين العراجين...

في حقائب القراصنة الئام...

إلى مدائن الضباب والظلام...

ها قد عادت حمحمات الخيول...

في أرضنا المكابرة...

أرض الرجال السمر...

أرض الكرام...

فانتظرينا يا شمسنا...

نحررك من قيد الأفول...

من غرب الزنادقة الطغام...

فلا إشراق لك إلا في عيون النخيل...

في شرايين العراجين...

في أفقنا الذي لا يضام...

في رواية الرماد الذي غسل الماء وفي طبعتها الرابعة تغيب العديد من النصوص الفوقية فلا نعثر لا على إهداء ولا على تصدير فكلاهما غائب، ثم أن الفاتحة لم تأت معنونة كما عهدناه في الأعمال الروائية السابقة، بل تبدأ بلفظ "حبيبي" لأنها رسالة موجهة إلى الرجل الصالح الذي بذهابه حل الرماد ودنست المدينة، يقول فيها:

"حبيبي:
وأنا أتدحرج في مهاوي الأيام. أنكث ضفائر العمر الحزين.. تتحداني براثن الليالي الكالحات.. لم أعد أشعر بدفء الحب يحضن قلبي الصغير المرتعش.. ما عدت أتنشق شذاه يدغدغ الفرح في جوانحي.."[1]

عن رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر أيضا يغيب التصدير عن هذا العمل، كما أننا لا نجد فاتحة كما هو معهود في الأعمال الروائية الإبداعية، إنما أصبحت الفاتحة بوحاً، فالرواية مقسمة إلى ثلاثة فصول وكل فصل أسماه بوحا ومنحه عنوانا، فكان البوح بمثابة الفاتحة لكل فصل، ثم أن هذا البوح يقدم تمهيدا لما سيأتي عرضه في الفصل.

لتظهر الفاتحة باسمها "فاتحة" في الرواية الموالية: العشق المقدنس، ويغيب التصدير فيها، ثم يغيب الاثنان معا في رواية حائط المبكى، حيث لا نجد لا فاتحة ولا تصدير في هذا العمل الجديد لتغدو "المقدمات في الرواية الحداثية أكثر التباسا، ولم تعد لها تلك الوظيفة البسيطة التي قد تتجسد في حماية النص من القراءة المغلوطة، بل تحولت إلى فضاء للتوقف على بعض الرؤيات الإبداعية غير المسبوق إليها."[2]

5-الحواشي والهوامش (les notes):

للحواشي والهوامش دور أساسي منوط بها، إذ تأتي لدواعي متعددة يرومها المبدع، فعن طريقها يتدخل المؤلف بالشرح والتعليق والتفسير، حيث تتموضع خارج النص الحكائي وتقف على حدوده وتخومه لتكشف مضمراته وتفتح بعض من مغاليقه "فهي إضافة تقدم للنص قصد تفسيره، أو توضيحه، أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه..."[3]

أما عن مكان ظهور الحاشية والهامش فإنها يمكن أن تتخذ أماكن مختلفة منها[4]:

- ✓ أسفل صفحة النص/الكتاب (وهذا المعمول به غالبا).
- ✓أن تحشر بين أسطر النص/الكتاب (كثيرا ما نجده في الكتب التعليمية والمدرسية).

[1]- عز الدين جلاوجي: **الرماد الذي غسل الماء**، ص05.
[2]- عبد المالك أشهبون: **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص 90.
[3]- عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينيت**، ص127.
[4]- نفسه، ص ص128/127.

- ✓ نجدها في آخر البحوث والمقالات.
- ✓ كما نجدها في آخر الكتب عامة.
- ✓ كما يمكن أن تجمع هذه الحواشي والهوامش في مجلد أو كتاب خاص بها.
- ✓ كما يمكن أن تكون في الصفحة المقابلة للنص.
- ✓ كما يمكن أن نجد ما يعرف بالحاشية على الحاشية (وهذا ما نجده في كتب القدماء أصحاب الحواشي).
- ✓ كما يمكن أن نجد في بعض الكتب، هوامش الكاتب توضع في أسفل الصفحة وهوامش الناشر توضع في آخر الكتاب.

ويعزى استعمال الحواشي والهوامش للكتب ذات الطرح العلمي والتربوي والأكاديمي التي تتوخى عديد الوظائف كالوظيفة التفسيرية، أو الوظيفة الإخبارية، أو الوظيفة التعليقية "أما ورود الحواشي والهوامش في النص الأدبي فهذا قليل إلا ما جاء توضيحا أو إخبارا (عن شخصية أو زمان أو مكان ذكر في الرواية يراد تحقيقه أو التحقق منه)، وهذا عكس ما هي عليه النصوص العلمية والدراسات الأكاديمية، وبخاصة في الترجمات التي تحتفي كثيرا بهذه الحواشي والهوامش، كونها تستضيف لغات أخرى وقراء آخرين لهذا فهي مطالبة بأن تضع الحواشي والهوامش قصد الشرح والتوضيح."[1]

لكن الأديب عز الدين جلاوجي ليس بصدد كتابة نص علمي أو دراسة أكاديمية إنه بصدد كتابة عمل روائي تخييلي والظاهر احتفاء الروائي بهذه العتبة وفي ذلك يقول الدكتور محمد عبيد الله: "أما استخدام الهوامش فمظهر بحثي في الأساس، وقد طوره عز الدين جلاوجي ليغدو هامشا سرديا متمما لما جاء في المتن، وكأنه خط سردي آخر لا غنى عنه للتواصل مع الرواية وفهمها..."[2] ورغم ذلك نجده يضمن روايته–**سرادق الحلم والفجيعة**– هوامش عديدة بواسطة النجمة على طريقة الدراسات العلمية الأكاديمية في أسفل صفحات الرواية من أجل شرح مجموعة من الألفاظ أو كي يقدم توضيحات عن ما جاء ملتبسا في المتن، أو عن طريق التهميش على الحاشية ذاتها دون أن يأبه بتمام

[1]– عبد الحق بلعابد: **عتبات جيرار جينيت** ، ص128.

[2]- محمد عبيد الله: **تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة**، الملتقى العربي الثالث للرواية (أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية)، منشورات مديرية الثقافة بولاية سطيف، ، 2008، ص 21/20.

الفكرة حتى يحدث التشويش على القارئ، فغالبا ما نجد النجمة توسطت العبارة لتعطلها، فيجد القارئ نفسه أمام أمرين إما متابعة القراءة أو النزول وتتبع الشرح في الهامش.

والجدول التالي يبين ذلك بالتفصيل:

الصفحة	رقم الإحالة	الكلمة	شرحها
10	01	غرباء	قيل إن أول ما أحس به أبو الإنسانية لما خرج إلى الوجود هو الغربة الأجاج... ورغم كل ما فعل من أجل إشباع نهمه إلا أن هذا الإحساس في ذريته ما فتئ يتنامى لحظة بعد أخرى
11	02	مقهانا	والقهوة شرابهم المفضل وطعامهم المحبب لمبجل إذا شربوها قهتهم فخلدوا إلى البلادة...
12	03	نون	وأنا في الحقيقة لم أستطع أن أللم شتات ملامحها لقد رأيتها وعبقتها لحظات ليس إلا، فعلق حبها بقلبي، وقضيت مذ ذلك العمر كله أبحث عنها وما وجدتها، كأنما هي شعاع تناهى في الدقة حتى عجزت عن إدراكه، ولعلها أقرب إلي من حبل الوريد...
15	04	الوِرد	وهذا الورد أوحي إلى الغراب ذات ليلة فاندفع في جوارح المدينة يصرخ ملء فيه في أخدانه، فلما اجتمعوا إليه ألقى إليهم بالذي أوحي إليه راحوا يرددونه حتى حفظوه عن ظهر قلب، وهم يستظهرونه في كل مناسبة، فإن نسيه أحد أو نسي بعضه قتل متهما بالخيانة العظمى لقيم ومبادئ المدينة المومس...

19	05	العجل	زعموا أن هؤلاء الذين يدبون في تضاريس المدينة كانوا ذات يوم يعبدون عجلا له خوار، يسبحون بحمده آناء الليل وأطراف النهار... وفطنوا ذات صباح ولم يجدوا للعجل أثرا، وأيقنوا بعد بحث طويل أن العجل قد غادر المدينة غاضبا عليهم، فاجتمعوا عند القهوة وقرروا حزانى أن يزرعوا له تماثيل في تجاويفهم حتى إذا خلقوا إلههم قبحون خلقوه عجلا جسدا...وسمعتهم يقسمون به في الأمور الجليلة ويتخذونه تحية لهم.
19	06	الحوت	وحين ذكر الحوت فتحت كراسة الذاكرة وقرأت في صفحة الصبي أنني كنت أحب الحوت وأطرب كثيرا لانسيابه اللامع الطاهر في الماء، وحدث ذات يوم أن وجدت واحدة ميتة، وكنت أعتقد أن الحوت لا يموت، ورغم حبي له وإدراكي يقينا أن القتل كان بفعل مجرم إلا أنني قتلته في قلبي تماما...
20-19	07	صبرا	قال الشاهد للسارد: وتذكرت أنه قال لي مرة كلاما ما يزال يحيرني إلى اليوم وعساك أن تخبرني بسره... قال السارد للشاهد: وما هو؟ قال الشاهد: قال لي: أنت غمامة على شمسك فاعرف حقيقة نفسك فإنه لا يفهم كلامي إلا من رقا مقامي... وسكت السارد ولم يعقب.

22	06	نور	والحقيقة أني لم أر هذا النور منذ أمد بعيد حتى نسيت ذوقه، فلما أشرق علي وذقته كان مفاجأة هزت أعماقي بقوة...
24	07	كابوس	لقد كان كابوسا مرعبا جميلا في الآن ذاته، كوني لم أعد أرى إلا الكوابيس المرعبة...
26	08	حلما جميلا	وهذا أيضا من أحلامي الجميلة التي قلما أراها فتزرع القلب ربيعا...
28	09	الديمقراطيات الشعبيات	ولقد أكد السيد نعل أن هذه المصطلحات ليست غريبة على عبقريتنا، بل هي من صميم إبداع أجدادنا، ورثها الأحفاد صاغرا عن كابر، فالجماهيرية مشتقة عندنا مركبة من كلمين الأولى جم وهي كثرة، وهر بمعنى صاح، والمعنى هو صياح الكثرة... أما الديمقراطية فمركبة أيضا من الدم والقر والفعل آت والمعنى هو أن الديمقراطية لا تقوم إلا إذا استعمل الزعيم القوة والعنف ليسيل الدم ويحدث في القلوب القر، ومنه يحدث صياح الكثرة" وأعتذر إليكم ذاكرتي المثقوبة لم تتذكر من تحليلات السيد نعل إلا ما ذكرت فاسمعوا وعوا يرحمكم الغراب...
30-29	10	العبسي	والعبسي سمي كذلك لطول عبوسه حزنا على ما وقع في المدينة... ثم خرج منها مغاضبا فكان بذلك أول من يمارس الصعلكة أقصد المعارضة... وقد قال فيه الغراب يوما "عبس وتولى أن جاءه الغراب يسعى.."
34	11	النخلة	عن عرفان بن نبهان عن حي بن يقضان أن

			الشيخ المجذوب قال"سمعت جدي يقول –وكان من الصالحين المخلصين المخبتين الصادقين– إن المدينة كانت واحة من نخيل شماريخها ذهب إبريز، ورطبها در مكنون، بها أطيار خضر، وسواق حمر، وماء غمر، وعشب وزهر، الكلام فيها موسيقى، والنظر إمعان... إنتهى ثم حل بالمدينة مصاب جلل، وخطب نذل، فكان أن... ولكننا سنترك هذا الكلام إلى أوانه، وهذا الحديث لوقته...
35	12	حي بن يقضان	وحي بن يقضان هذا قصة طريفة فلا تعتقد أن عقول الأخدان وغرابهم ونعلهم وثعالبهم وفئرانهم قد تخيلته أو توهمته، بل تروي الحكايات أنه آخر من بقي من سكان المدينة البائدة، اختفى فجأة واختلفت حوله الروايات، قالوا: إنه رفع إلى السماء السابعة... وقيل: إن موج البحر قد ثار وفار، وعلا في الجو ث انهار، ابتلعه، ثم غيض إلى غير رجعة... وقيل: إنه في إحدى الجزر الأسطورية المغمورة، وكادوا يجمعون أنه سيبعث هذه الأيام، وأنه سيملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، وعلما بعد أن ملئت جهلا، ونورا بعد أن ملئت ظلاما.

إن طريقة الشرح في الهامش جاءت لتدل عن ملمح تجريبي يتوخاه الروائي بزحزحة العلاقة بين الهامش والنص "ورغم ما قد تمثله فكرة الهوامش من معاناة قرائية عندما تصعب التواصل وتعقد عملية

القراءة وتتابعها، فإنها تظل مظهرا تجريبيا لافتا..."[1] فلم تعد الحواشي هاهنا عنصرا توثيقيا يشرح بعض الكلمات الصعبة أو غير المتداولة أو ربما حتى الدارجة، أو ذات النطق الأجنبي، إنما جاءت بمثابة إضافة للمتن المشتغل عليه، فأحيانا نجد ما كان يجب أن يقال في المتن نلفيه قد كتب في الهامش، فهل يريد الروائي أن يعيد الاهتمام للهامش على حساب المركز؟

في رواية **الرماد الذي غسل الماء** نجد أن تعداد الحواشي يقارب الكم اللغوي للمتن الروائي، بتجاوزها قطع العبارة إلى قطع سرد الحكاية في حد ذاته، حيث اضطلعت بوظيفة جمالية في العمل الروائي برمته إذ ساهمت في إكمال الفراغات التي تتبادر في ذهن القارئ، كما لعبت دور تأجيل القادم من الحكي، بإعطاء معلومات متعلقة بالمتن، فجاءت على شكل قصص قصيرة تسهم في تخييل البناء الفني و المضموني بصفة عامة، مثلما هو الحال في التعريف بمدينة عين الرماد في الحاشية 3 "ومدينة عن الرماد كالمومس العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح.. تتدرج 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، تنز قريبا منها عين الرماد الأصلية التي قيل إن السكان قد هجروها ثم اتخذوها مزارا ومعبدا.. وتمتد لمدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة..

وتمتلئ 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."[2]، إن الملاحظ على هذه الحاشية الوصف الدقيق والإغراق في التفاصيل ويعزى هذا لتدارك النقص الذي خلفه المتن الروائي، ثم أن الكتابة بهذه الطريقة يجعل الأمر لافتا للانتباه بالنسبة لقارئ هذا العمل الروائي.

[1]- محمد عبيد الله: **تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة**، ص 21.

[2]- عز الدين جلاوجي: **الرماد الذي غسل الماء**، ص11.

وفقا لهذا الطرح فقد دأب الكتاب المعاصرون العودة إلى تقنية الهوامش/الحواشي من أجل وظيفة مقصودة تخدم العالم الروائي لأن "وظيفتها الرئيسية التعليق على المتن من حيث الاعتراض أو التأييد أو رفع الاستفهام عن مبهم في نص المتن أو تعضيد رأي في المتن بالأدلة والشواهد"[1]

لقد رأينا المبدع عز الدين جلاوجي يواكب كل ما هو جديد وحداثي، حيث وجدناه يقحم الحواشي داخل المتن الروائي وهذا ما يبرره فعل التجريب الذي اعتنقه الروائي توقا إلى سبل جديدة في الخلق والإبداع والمغايرة التي يرومها كي لا يكرر نفسه، فلكل عمل خصوصيته الخاصة، يقول الأديب عز الدين جلاوجي "التجريب قرين الإبداع، فلا إبداع دون تجريب، وإلا صار مملا مقرفا، الإبداع هو أن تأتي بشيء على غير نمط سابق، وإذا كان على المبدع أن يتجاوز غيره من المبدعين أو على الأقل يختلف عن تجارب سابقة عليه، فالأولى أيضا أن لا يكرر نفسه، وألا تكون كتاباته التالية ظلا للسابقة، وهو ما سعيت إليه، ليكون لكل نص طعمه ولونه، وشكله"[2]

لما كان دور الحواشي الموظفة في رواية الرماد الذي غسل الماء الإخبار عن بعض ما يتعلق بالمتن الروائي، إلا أن انفراده باستخدام هذه التقنية يمكننا من القول أنها سمة تميز هذا العمل باعتباره يدخل في باب التجريب وفق الأدوات المتاحة والتي جاءت لضرورة تخييلية جمالية ارتضاها الروائي، وهي مختلفة عن باقي الأعمال الروائية الأخرى ومن هنا يأتي التميز والخصوصية لهذه التجربة الإبداعية، يتواصل الاشتغال على الهوامش في الروايات اللاحقة حيث تم ذلك في رواية راس المحنة فجاءت الهوامش شارحة لبعض المصطلحات المحلية والمتعلقة بالثقافة الشعبية الجزائرية أو ربما المتداولة تحديدا في الوسط والبيئة التي يحدثنا عنها المؤلف فيأتي بالهامش لشرحها وتفسيرها لأنه وضع في حسبانه أن تلك الكلمات الواردة في المتن قد يكون غير متعارف عليها في بيئات أخرى، وهذا ما وجدناه في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر التي استثمرت الهوامش واستثمرتها في إضاءة النص ببعض الدلالات المرتبطة بمصطلحات دارجة وغير معروفة، فجاء الهامش شارحا لها.

[1]- علاء جبر محمد: **طوبولوجيا العمل السردي مقارنة نقدية لهندسة المعادل البصري اللغوية في رواية "مجانين"**، دائرة الثقافة والإعلام، دولة الإمارات العربية، ط1، 2007، ص9.

[2]- **حوار أجرته غالية بوخاري مع الروائي عز الدين جلاوجي، جريدة الجمهورية**، تاريخ النشر 2013/03/03، تاريخ الزيارة: 2017/12/02. http://www.vitaminedz.org/articles-18300-1052743-0-1-html

6-الصيغ الأيقونية: formules Iconographies

ما يمثل هذا التوجه في توظيف اللوحات الفنية هي: **رواية حائط المبكى** التي اشتغلت على تراسل الفنون فوجدناها تعج بلوحات فنية كثيرة جاءت كتوقيع من طرف السارد في عديد الفصول، إلى جانب ذكر الموسيقى والموسيقيين وكذلك الرسامين بتعدد مدارسهم، فغاصت الرواية في الفن حد التماهي، لتتعضد على هذا الأساس اللغة السردية باللغة الصامتة ليس لقصورها أو لعدم مقدرتها على إيصال المعنى، بل لتدل عن ملمح تجريبي سارت على نهجه الرواية العربية بصفة عامة، والرواية الجلاوجية خاصة، حيث اختلفت هذه الرواية عن رواياته السابقة بدخولها عالم المغامرة الفنية التي تأبى التكرار والسقوط في النمطي بل هي الرواية التي تسائل الراهن بكل التقنيات الفنية التي يتملكها الروائي أو التي يبحث عنها، حيث تشذ الرواية بهذه الصيغة المستجدة عن القاعدة بتطويعها للأجناس الأدبية وغير الأدبية وإدخالها عالم الرواية الرحب، حتى تصبح خادمة مطواعة لجماليتها، وهذه الرواية بالذات اشتغلت على اللغة الخالصة المصفاة، لغة الفن والشعر والأدب، بلغة الفنون التشكيلية التي تلوي عنق الرائي حتى يلهج بلغة ناطقة تفصح عن ما هو مخبوء خلف هذه الرسومات التشكيلية، فيدخل في لعبة الروائي الذي ركن للفن مبتعدا عن مآسي الحياة التي حاكتها لعبة السرد لتعبر عن تجربة جمالية، إذ تبنى عوالم الرواية على شخصيتين يجمعهما مكان للفن وهو مدرسة الفنون الجميلة التي شكلت بؤرة انطلاق الأحداث وتناميها، ليتشكل كل حدث بأنامل الروائي لوحات فنية خالدة رسمت وعلقت بحائط مرسمه كما استعان بلصق بعض اللوحات الفنية العالمية على صفحات الرواية، التي تنم عن غاية تدفع المتلقي صوب استكشاف الوشائج الرابطة بين اللوحة والأحداث المسرودة كجانب ترميزي ملغز وصامت يحيل إلى أشياء صارخة بفتح شهية المتلقي كي يعدد تأويلاته باحثا عن حلول لتشكيلات خفية لتفاصيل مرئية تعبر عن ما يجول في العقل، لأنها تعبر عن مكنونات النفس ونوازعها المختلفة وأحايين أخرى يكون الاكتفاء بذكر عديد الفنانين من المشاهير والعالميين في عالم الفن عموما كالرسامين والأدباء والخطاطين والموسيقيين والمغنيين الثائرين والرافضين وغيره، حيث اختار ما يتناسب والتجربة المرتبطة بالتيمات التي اشتغلت عليها روايته خاصة ما تعلق بالجانب النفسي الذي تلعب فيه الأهواء دورا بارزا، حيث تميزت عديد الفصول بالرغبة والغبطة،

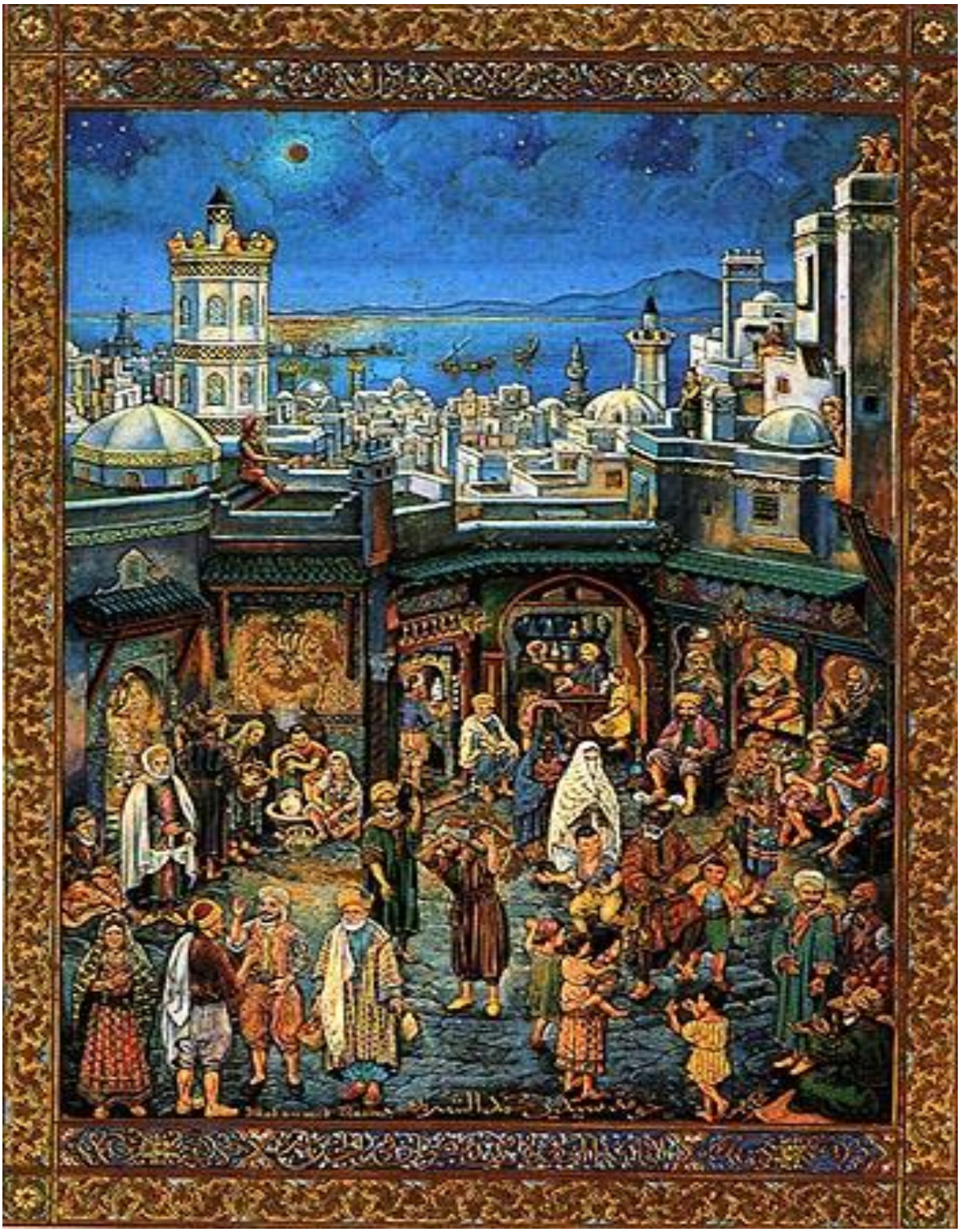
الحزن والفرح، الحب والكراهية بالغثيان والقلق، الخوف والهستيريا نتيجة تقنية التداعي وسيلان الذاكرة التي اعتمدت كأسلوب في سرد الأحداث فكانت خادمة للتخييل الروائي الذي يرومه المبدع.

اللوحة الأولى: للفنان مارسيل جانكو وهي صورة لزعيم الدادائية تريستان تازارا.

ا

اللوحة الثانية: جدارية الجورنيكا للفنان بابلو بيكاسو.

اللوحة الثالثة: تعبر عن فن المنمنمات للفنان عمر راسم.



اللوحة الرابعة: فتاة من الشرق للفنان العالمي أوليفر دينيت غروفر.

مر الكاتب عبر متخيله صوب فن الرسم فشكل بالسرد عديد اللوحات الفنية التي ارتسمت في ذهنه في كل مرة وهو يحدثنا عن السمراء الفاتنة التي زادته يقينا، وفي كل مرة ترتسم الأحداث التي يرويها على شكل لوحات فنية عج بها مرسمه في مكان ممارسة جنون الإبداع، كما لجأ الروائي إلى توظيف لوحات فنية لمشاهير وفنانين عالميين فمر من خلالهم على أشهر مدارس الفن الحديثة والمعاصرة مثل:

الدادئية Dadaisme: حيث نشأت هذه الحركة في أعقاب الحرب العالمية الأولى كرد فعل عليها نظرا للظروف التي شهدها العالم جراء هذه الحرب الكونية التي قلبت كل الموازين وأدخلت العالم في بؤس وخراب شديدين، اشتهرت بانضمام عديد المثقفين والفنانين، ظهرت للوجود سنة "1916 ...في نيويورك، وبرلين وكولونيا، وباريس واختار اسم الدادائية الشاعر تريستان تزارا (Tristan Tzara)، تعبر عن القرف من الحضارة الحديثة...وهي تهدف إلى تدمير الثقافة البرجوازية وذلك من خلال رسم لوحات غريبة، فاضحة، ومناقضة تماما للذوق الفني السائد."[1]

لقد وظف الروائي عز الدين جلاوجي لوحة فنية عليها صورة لزعيم الدادائية Dadaisme ومؤسسها تريستان تزارا Tristan Tzara في الصفحة 28 وقد جاءت في نهاية الفصل السابع بمثابة توقيع من الكاتب، وهي للفنان العالمي مارسيل جانكو، وقد ورد ذكر اسم الصورة وصاحبها في الفصل السادس الصفحة 25 في معرض حديثه عن الكوابيس التي كانت تطارده حيث ورط في جريمة قتل لم يكن له أي دخل فيها من قريب أو من بعيد وهو الفنان الرقيق الهادئ الملائكي ولا يجد سبيلا إلا بالهروب نحو الرسم تجاه الجمال والفضاءات الحالمة الذي يطهره من أدران الحياة وخيباتها، يواجهه هذا القناع الذي يسكنه، لا شيء غير العبث والسخط والفوضى والرفض في دعوة صارخة منه إلى رفضه لكل أشكال الجريمة التي تجعل الإنسان يخرج من فطرته إلى التوحش عن طريق هذه الصورة التي تمثل فوضى الحياة الجميلة ومن خلفها ثورة على كل القيم السائدة في معاداتها لكل أشكال البربرية، كأنه يرسم منفذا للخروج من كل أزمات الإنسان المعاصر انطلاقا من رمزية الجريمة بكل تشويهاتها في قتلها للفن والتسامح وللأنثى التي تشيأت وسط هذا الضياع الذي يلف العالم.

التكعيبية Cubisme: يؤرخ لهذه المدرسة بـــ "لوحة بيكاسو Picasso الشهيرة آنسات آفينون Les demoiselles d'Avignon خلال شتاء 1906-1907."[2] ، والمميز في أعمال هذه المدرسة أنها تقوم على "**التركيب** الهندسي المعماري ... واستخدام الأشكال الهندسية

[1]- نهى حنا، يوسف طنوس، إميل يعقوب: **الفنون (الموسوعة الثقافية العامة)**، دار الجيل، بيروت، دط، د ت، ص33.

[2]- نفسه، ص32.

على رأسها الشكل المكعب، والمخروطي والكروي."[1] ،ظهرت هذه المدرسة في فرنسا على يد بابلو بيكاسو وخوان جريس وقد اعتمدت على الخط الهندسي في رسم اللوحات الفنية.

تتربع جدارية الجورنيكا لبابلو بيكاسو في الصفحة 59 من الفصل17 في النهاية أيضا وقد وظفت في خضم زيارة والدة الراوي واصطحابه لها إلى مركز الشرطة من أجل بحث قضية الجريمة حيث وصلت لأمه برقية تهديد، وفي ظل تساؤل الأم عن أسباب الجريمة نجد ذكرا لاسم فرويد الذي ارتبط بأعمال التحليل النفسي ومعالجة الأمراض النفسية عن طريق التداعي والجلسات السريرية والتي عادة ما أرجعها إلى الاضطرابات الجنسية، ونجد مصطلحي السادية والمازوشية والمعروف أنهما مرضان نفسيان جنسيان يتجسدان في التلذذ بتعذيب الغير والتلذذ في تعذيب النفس وقد وردا والراوي يخبرنا متسائلا عن والده الذي كان كثير الغياب منزويا في منزل يمارس فيه طقوسا خمرية وخيانات مع عشيقاته الكثيرات، كأنه يريد القول أن وراء ارتكاب الجرائم أسبابا نفسية، ويأتي التعريف بهذه الجدارية وبنفس الطريقة السابقة في الفصل الموالي 18 الصفحة 62 في خضم مقارنته بين لوحة للمغربي عبد الله الأطرش يصفها بدقة متناهية حيث يعلوها الجمال، تكتنز الحلم والخيال، تجمع متناقضات الإنسان، خير وشر، حياة وموت، اللذة والألم، التعاسة والسعادة...، لوحة الجورنيكا تنتصب هاهنا لتقف بجانب الإنسان والإنسانية تدعو للحياة وتناهض الموت والحروب، تنادي بالصحوة والثورة من جديد ضد كل أشكال القيود "جدارية الجورنيكا Guernica المفزعة، المدينة لهمجية الإنسان ضد أخيه الإنسان، المنددة بالحروب وسفك الدماء، كانت لوحة بيكاسو استثناء في عالم الفن، والفن التكعيبي على وجه الخصوص، رماد في الألوان، ومأساة في ملامح الحيوان والبشر،..."[2]

المنمنمات La Miniature: يقصد بها الزخرفة والنقش والزينة، وتعني فن التصوير الدقيق، والمنمنمة جمعها منمنمات معناها التصاوير الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض صفحة من كتاب مخطوط.[3]

[1]- راوية عبد المنعم عباس: **الحس الجمالي وتاريخ الفن –دراسة في القيم الجمالية والفنية–**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2005، ص344.

[2]- عز الدين جلاوجي: **حائط المبكى**، ص62.

[3]- ينظر: **قاموس المنجد في اللغة والأعلام**، دار المشرق، بيروت، ط43، 2007، ص838.

طالما أخبرنا الرواي عن فن المنمنمات في عديد صفحات الرواية، حيث وظف واحدة منها في نهاية الفصل 23بالصفحة 78 للفنان الجزائري الثائر المشهور عمر راسم، في معرض حديثه عن اليوم الذي تخرجت فيه السمراء من مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، حيث لم تكن هذه الفاتنة سعيدة نظرا لغياب والداها عنها في مثل هذا اليوم، دون إحالة للوحة أو لصاحبها، إلا إشارة حول شراء بدلة العرس التي تحيل إلى زواجهما فيما بعد، لنلفي في الفصل 27 بالصفحة 89 تفصيلا لما تزوجا وسافرا باتجاه وهران صوب عيون الترك الجميلة والساحرة التي تشذ عن الوصف، إنها متحف حر للطبيعة العذراء، إنها لوحة مرسومة باحتراف، في هذا الفصل يأتي الحديث عن لوحة عمر راسم "قبالتنا على الجدار استوت لوحة عمر راسم، حرص فيها على إظهار أدق التفاصيل، فجمع بين منظر عمراني لمسجد العاصمة الكبير، وأمامه سوق تعج بالحركة وقد انخرط فيها كل الناس على اختلافهم حتى أطفالهم ونساؤهم، وفي الخلف يترامى البحر رهوا وقد عج بالسفن، ورغم الدقة التي حرص عمر راسم على إظهارها في لوحته، إلا أن ألوانه كانت قاتمة حزينة، زرقاء وبنية وسوداء، مع سحاب مركوم فوق البحر، ولا إضاءة إلا ما انعكس من نور شمس مودع على قباب ومنارات بيضاء."[1] ،لوحة رسمت بأنامل فنان ثائر على الراهن على العصر عن طريق فنه بحمل لواء إحياء التراث الجزائري الإسلامي، بتصديه للمستعمر الفرنسي وسياسته الكولونيالية وأهدافه في طمس هوية المجتمع الجزائري، سلك عمر راسم سبل المصلحين على درب محمد عبده ودعا إلى أفكاره في الوقوف أمام التغريب الذي مارسته السلطات الاستعمارية، لكن في النهاية لم يجد إلا نفسه وفنه بعد أن فقد ثقته في كل من حوله، هذه اللوحة التي يسمو فيها المسجد الكبير أو المسجد العتيق، أقدم مسجد في الجزائر الذي يعود للعمارة المرابطية خلال القرن الخامس للميلاد أنشأه أمير المؤمنين يوسف بن تاشفين، وربما المميز في الأمر أن المسجد قد بني على أنقاض كاتدرائية. ربما تحيل هذه الصورة إلى الأمجاد العربية الإسلامية سابقا وفيها دعوة إلى الثورة المتجددة لمناهضة المستعمر.

يأتي هذا التوظيف كبلاغة من الروائي الذي يسرد الأحداث ولا يكف عن ذلك ليحل محل السرد بلاغة الصمت عن طريق هذه اللوحات البصرية المكملة لتواصل سيلان الذاكرة، هذا الصمت الذي يفتح آفاق القراءة والتأويل والحرية في هذا التعدد.

[1]- عز الدين جلاوجي: **حائط المبكى**، ص89.

1- شعرية السرد العجائبي/انهزامية المثقف في رواية سرادق الحلم والفجيعة

انفلتت الرواية العربية المعاصرة من أنماط السرد التقليدية، فتبنت بنية سردية جديدة تتجاوز السابق وتكسر منطقه، فجاءت مجسدة في شكل كتابي مغاير يروم التعدد القائم على لا نهائية القراءات لما تكتنزه من إيحاءات، تثير القارئ وتستفز فضوله بعديد الأسئلة والاستفسارات، حتى عدت الرواية المعاصرة ظاهرة في عدم التقيد لا بالشكل والمضمون الثابت التقليدي، لتجعل لنفسها المكانة المرموقة بين جميع الألوان الأدبية من قصة ومسرحية وشعر... الخ، لأن حال الإبداع عموما والرواية خصوصا لا يعرف الثبات، بل إن تجاوز الطرق السائدة والمألوفة من أشكال التعبير الفني صار سمة بارزة لها فألفينا الرواية تشرع الفضاء فسيحا كي تسائل الواقع عبر أشكال مستحدثة من السرد تكون قادرة على الاستجابة لكل التحولات المرتبطة بذلك الواقع "حيث يتبلور مفهوم جديد للأدب، ووظيفته وعلائقه بالواقع والإيديولوجيا، وهذا التغير في مفهوم الأدب يحرره من علاقة التبعية للسياسي والإيديولوجي، ويعيد للنصوص قيمتها الذاتية التي تجعلها مميزة عن باقي الخطابات"[1]

إن تجربة الانفتاح على الآتي المبتكر دون الركون لنمطية المتون السابقة، يدل على سمة تجريبية تروم الانعتاق من إسار الماضي وقيوده، فلا خيار لروائيي العصر إلا دخول آفاق التجارب المستجدة لتتكرس استراتيجية الكتابة التي تبغي ولوج المناطق المحفوفة بشهوة المغامرة توقا لمناطق بكر تكون قادرة على تمثل التجربة ومنحها شرعية الانزياح وخلخلة السائد السردي المبني على قيم نصية هيمنت ردحا من الزمن حتى يغدو الأدب التجريبي "كل أدب يجدد في مستوى الأشكال ويشكك في عادات الإبداع والقراءة، وهو كل أدب يكون أول مرتكزاته رفضه القواعد القارة والتنميط الأدبي"[2] فلكل وقائع مستجدة طرائق في الحكي أيضا مستجدة تكون متنوعة الأبعاد قادرة على احتضان الذات الكاتبة ورؤيتها للعالم وفق جدلية الواقع/المتخيل الذي ينحاز إليه –أي الواقع- الروائي ويفارقه أطوارا كثيرة، حتى يتمثل الأول في تصوير هذا الواقع والتقاط صورة عنه وتجسيد كل ما يتجلى من خلاله وهذا ما نجده في الرواية التقليدية التي سعت للتعبير عن الواقع مستمدة منه مادتها الحكائية، أما مفارقة الواقع فتكمن في تجاوزه وتخطيه والتمرد عليه بالانفتاح على عوالم التخييل التي تمكن العمل

[1]- محمد برادة: **الرواية العربية المعاصرة استشراف لآفاق التطور المستقبلي**، ضمن كتاب: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع (بحوث تمهيدية)، تأليف جماعي، ط1، دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987، ص207.

[2]- محمد الباردي: **الرواية العربية والحداثة**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2002، ص72.

الأدبي من تجاوز الواقع وتكريره لأن "الكتابة الواقعية أصبحت عاجزة عن أداء الوظيفة الإبداعية"[1]، بل يتأتى ذلك بتشييد واقع مغاير ينبني على التكثيف الرمزي لمكوناته الدالة التي تنزاح لتمتح من الخيال النزر غير اليسير كي تعبر عن ذلك الواقع بطريقة غير مباشرة أو تسجيلية وهذا ديدن الرواية المعاصرة التي جعلت الروائي يحس أن هناك "أشكالا إبداعية بعينها لم تعد قادرة على التعبير وأصبحت مجوفة رغم ما يحشوها بها المبدع من قيم، من مقولات عامة وكلية ومؤثرة في النفس، ولكن هذه النفس قد تغيرت بتغير الزمن والتحول الاجتماعي وأن تلك الأشكال أصبحت قاصرة على لعب الدور الذي لعبته في مرحلة تكونها ونشوئها"[2] فجاءت الأشكال الإبداعية الجديدة لتفسر البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية للواقع وتعريته وفق المخاتلة واللعبة الروائية التي تسعى لاستيعاب التقلبات العديدة بصيغ تعبيرية فنية لعل أبرزها سردية "العجائبي" التي تعتبر صيغة مستحدثة في تثوير المتخيل وملمحا تجريبيا من خلال تمثل هذه الآلية الجديدة التي تعبر عن اللاواقعي بمعارضة الواقع ودون إلغائه بخلق عالم مواز له قد يقترب منه وقد يبتعد عنه بحسب دواعي التخييل والخرق الذي يطول الجاهز وينغمس في المفارقة والمغامرة الفنية.

يغدو أسلوب الكتابة العجائبية ملمحا تجريبيا ومنفذا تحديثيا سارت على خطاه الرواية العربية المعاصرة في تكسير قوالب الواقعية الضيقة، رغبة في البحث عن أساليب تكون قادرة على تمرير الانتقادات السياسية والاجتماعية وغيرها بطريقة ترميزية انزياحية حيث "يجمح الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة"[3]

يعني العجائبي Fantastique مخالفة المألوف والسائد والقفز على الواقع الذي يفسر بنواميس جديدة ومخالفة لما هو متعارف عليه ثورةً على الواقع بإدانته لغرابته وبشاعته ورفضه وعدم قبوله، والملاحظ أن هناك خلط جلي بين السرد العجائبي والسرد الغرائبي إذ التفريق بينهما "يبنى على التردد الذي يحس به القارئ حيال تصديق نص حدث ما، ثم يحسم أمره، فإذا قرر القارىء أن قوانين

[1]- إدوارد الخراط: **أصوات الحداثة، اتجاهات حداثية في النص العربي**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص252.

[2]- محمد معتصم: **النص السردي العربي، الصيغ والمقومات**، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص28.

[3]- كمال أبو ديب: **الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي**، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، لبنان، ط1، 2007، ص8.

الطبيعة تظل سليمة، وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، فهو بلا شك قد دخل في السرد الغرائبي (الغريب)، أما إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بوساطتها فقد دخل السرد العجائبي (العجيب)."[1]

ولكي نضع حدودا واضحة وفاصلة بين العجائبي والعجيب(L'étrange) والغريب(Le merveilleux)، فإن رؤية تودوروف Tzvetan Todorov المرتكزة على مفهوم –التردد– الذي يحس به القارئ حيال تصديق حدث ما، ثم يحسم أمره تجلي مقولة تودوروف التي تذهب إلى أن العجائبي ينحصر داخل فترة التردد وهو الحد الفاصل بين الغريب والعجيب، حتى نلفي التردد قابعا بين ما يمكن تفسيره تفسيرا طبيعيا وآخر فوق طبيعي يمثل الميزة الأساسية في وصف العمل كونه عجائبيا، ومن هذا الطرح يمكن القول أن تعطيل كل تردد هو نفي للنفس العجائبي داخل العمل، فيغدو العجائبي ذلك التردد الذي نحسه ونحن نطالع عملا أدبيا وما يختلجنا من خرق للقوانين الطبيعية التي نعرفها ونحن بصدد حدث فوق طبيعي ويتجلى الأمر واضحا بقوله "لا يدوم العجائبي، كما رأينا، إلا زمن تردد: تردد بين القارئ والشخصية، اللذين لا بد أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجعا إلى (الواقع) كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا. في نهاية القصة، مع ذلك، يتخذ القارئ، إن لم تكن الشخصية، قرارا. فيختار هذا الحل أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرج من العجائبي، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب. وبالعكس، إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب."[2]

إن الحقيقة التي يجب التنويه لها تحيل إلى كون مصطلح العجائبي مصطلح مضطرب المعنى ومتعدد وملتبس وقد ساهمت الترجمات المتعددة في ذلك اللبس حيث كان للمصطلح الأجنبي (Fantastique) العديد من المصطلحات منها ما كان مقتربا من دلالة المصطلح الأصلي في مفهومه ومعناه، ومنها ما عبر عن مصطلحات أخرى قد تكون متواشجة معه أو تحيط به، من مثل:

[1]– سناء كامل شعلان: **السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002**، نادي جسرة الثقافي والاجتماعي، دط، د ت، ص10.

[2]–تزفتان تودوروف: **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، 8 زنقة واد زم الرقم 2، الرباط، ط1، 1993، ص65.

العجائبي، العجائبية، الفانتاستيك، الفانطاستيك، الخوارقي، الخوارقية، الخارق، الوهمي، الاستيهامي، الخرافة، الأدب الخرافي، العجيب، العجاب، العجيب الخلاب، الغريب، الغرائبي، الخيالي، الغرابة، الفنتازيا، المدهش، السحري، الخيال الخارق، الخيال الحر...[1] وعلى الرغم من هذا التعدد إلا أنها في جملتها تحيل على الخارق واللامألوف والعجيب بكسر المألوف والمستحيل وتجاوز الممكن بتحقيق ما لا يمكن تحقيقه رغبة في إضفاء الدهشة القائمة على الابتكار الروائي لهذا العالم العجائبي.

وفقا لهذا الطرح فإن العجائبي كل أدب يهتم باللاواقع واللامألوف الذي يثير الدهشة والحيرة في نفس المتلقي بخرق قوانين الواقع واستجلاء الوجود بما ليس موجود وعلى هذا الأساس وبعيدا عن فوضى المصطلحات ومشكلات التعريفات سنلج عالم الرواية الرحب كي نكتشف العالم العجائبي الذي نسجت منه خيوط الحكاية مجددة بذلك مضمونها من خلال تجريب هذا النوع الجديد من الكتابة الروائية المعاصرة وسيكون ذلك من خلال:

1-1- عجائبية الشخصيات:

تلعب الشخصية دورا رئيسيا في بناء العالم الروائي فهي صانعة الأحداث بل هي العماد وحجر الزاوية في بنية النص السردي ، فهي بمثابة مركز تطوف حوله الأحداث، وهي وسيلة الراوي في التعبير عن أفكاره والشخصية مبحث مهم في "عالم الإنتاج الأدبي، فهي تمثل وفي كل الحالات موضع اهتمام، ونقطة تركيز تقليدية ومتوارثة للنقد القديم والمعاصر"[2]، وبقدر الاهتمام المنصب على باقي المكونات من زمان ومكان وأحداث، فإننا نلفي الاهتمام متزايدا بالشخصية لاعتماد كل العمل الروائي عليها، إذ تسهم في صنع الحدث وإعطاء مبرر منطقي للمكان وللزمان على الرغم من استقلالهما عن الإنسان/الشخصية، إلا أنهما لا يملكان قيمة حقيقية خارج وعي الإنسان/الشخصية، وإن إطلالة بسيطة على شخصيات الرواية التقليدية يمنحنا معرفة طريقة تعامل الروائيين سابقا مع هذا المكون حيث يكمن التطابق في الرواية بين الواقع والشخصية من خلال وصف ما تبدوا عليه من الظاهر والباطن "فكأن الشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها، بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود

[1]- ينظر، نضال الصالح: **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص21.

[2]- جميلة قيسمون: **الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية**، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000، ع13، ص195.

شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي. من أجل كل ذلك كنا نلفي كثيرا من الروائيين يركزون كل عبقريتهم وذكائهم على رسم ملامح الشخصية، والتهويل من شأنها، والسعي إلى إعطائها دورا ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائي التقليدي الذي كان يعرف كل شيء، سلفا، عن شخصيات روايته، وعن أحداثها وزمانها ومكانها..."[1]

وعليه فقد تفنن الروائيون في التعامل معها –الشخصية– بطرائق مستجدة تبتعد عن السمات التقليدية التي تميزت بها من مثل الاعتماد على الوجود الفيزيقي للشخصيات المتعامل معها في العالم الروائي حتى غدت الشخصية عندهم كل شيء نظرا للعناية الكبيرة بهذا المكون حد التهويل أما الشخصية في الرواية المعاصرة فقد حطمت كل القواعد المتفق عليها حتى وجدنا كافكا يضع حرفا لاسم بطله، وفولكنر يسمي شخصين مختلفين بنفس الاسم، لأن الخلط السابق بين الشخصية الروائية التخيلية والشخصية الواقعية قد ولى مع الرواية الحديثة التي اعتبرت أن الشخصية محض خيال من ابتداع المؤلف، فشخصيات العمل الروائي لا وجود لها خارج الكلمات فهي قضية لسانية وليست سوى كائنات من ورق[2]، وتختلف طرائق تقديم الشخصية لدى الروائيين كل ونظرته لهذا المكون وفي النهاية تبقى الشخصية مجرد مكون تخييلي ضمن المكونات الأخرى ففي السرد العجائبي نلفي الشخصية العجائبية "ما هي إلا مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع و اللاواقع وإن طغى الأخير عليها، وهي تقنية فنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر، لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية على وفق رؤية جديدة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، إنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة."[3]، فتتحول الشخصيات انطلاقا من مرجعها الواقعي القابل للتصور إلى شخصيات يطغى عليها طابع العجائبي "إنها الشخصيات (العجائبية) ذات الملامح المفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصور وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثل أو التوهم."[4]، وعلى حد هذا التعبير نلفي الباحث سعيد يقطين يفسر القول

[1]– عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، ص76.

[2]– ينظر، حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي الفضاء–الزمن–الشخصية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص ص213/209.

[3]– فيصل غازي النعيمي: **العجائبي في رواية الطريق إلى عدن**، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج14، ع2، آذار 2008، ص122.

[4]– سعيد يقطين: **قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص93.

أعلاه فيقول: "نقصد بالشخصيات العجائبية كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي، وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف"[1].

دلت رواية "سرادق الحلم والفجيعة" عن هوس استثنائي بالتجريب الذي يحقق الإضافة النوعية دون التكرار الممل بتجاوز التقاليد والأعراف الكتابية بين ما يبدعه الروائي وما هو سائد، حتى لا يكون ظلا لغيره أو اجترارا لنفسه، فجاء هذا العمل تحديدا يحمل ثورة على كل المستويات. على تلك المعايير الجامدة والخانقة من الناحية الشكلية والمضمونية وكذلك من الناحية المرجعية حيث وجدنا الروائي يسبح في عالم الخيال الجامح، لتستوعب الرواية التشويه الذي أصاب الواقع مصورة غرابته وبشاعته وفظاعته وقتامته من خلال تمظهراتها السردية كالمكان والزمن والشخصيات...الخ التي وظفت توظيفا مثيرا للدهشة باعثا على الغرابة والحيرة لتزعزع عنذئذ أفق انتظار المتلقي بلغة تنزاح عن الواقع حيث "تتميز الرواية بطابعها الانتقادي، وبشتى التحولات والمسخ والفانتاستيكي/العجائبي الفظ. يمتزج فيها الشعري بالملحمي بالرمزي البعيد الدلالة، تعرض واقعا فظيعا مريرا، بلغة فيها موشحة بالحلي والحل، فيا من الخلق ما فيها، ومن الإبداع ما لها، تخرج من بين الصلب والترائب، وتقدم الكثير من العجائب."[2] وقد لوحظ ذلك من خلال البناء الذي جاء مخاتلا متمردا على ما عهدناه في الأعمال الإبداعية التقليدية وفق استراتيجية حديثة مست جل مستويات الرواية، لتعبر عن عالم تقلبت فيه كل القيم. عالم يسوده الاغتراب والغرابة جراء ما حصل من مسخ وتشويه وخلل حل مكان الواقعي المقبول، فتحولت شخصيات الرواية إلى كائنات ممسوخة بسبب صعود الرذيلة على حساب الفضيلة وسيادة المدنس بدل المقدس والقبيح بدل الجميل، فعلى طريقة كليلة ودمنة تقوم الشخصيات التي تمثلها حيوانات فاعلة وقائمة بالحدث تتواصل فيما بينها في عالم الرواية العجيب، وهذا دال على استثمار التراث العربي على سبيل نقد هذا الواقع المريض الذي انفلتت منه نواميس الطبيعة، ليشرع الروائي باب المخيلة مفتوحا لتمرير انتقاداته وشجونه وقلقه واضطرابه إزاء مختلف الأوضاع وفق اللعبة الفنية والمخاتلة الروائية بلغة رامزة موحية حتى "إن إلغاء معطيات الواقع وتجاوزها والعمل على تأسيس معطيات جديدة لخلق عالم مواز للعالم المحسوس هو أحد أهم شروط صنع

[1]- سعيد يقطين: **قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، ص99.

[2]- حفناوي بعلي: **تحولات الخطاب الروائي الجزائري (آفاق التجديد ومتاهات التجريب)**، ص526.

الشخصية العجائبية عن طريق التحول والاختفاء والامتساخ واستثمار المعطيات الغيبية والعوالم اللامرئية وربط كل ذلك بالحدث العجائبي الذي ينبئ عن الشخصية وعن تصرفاتها."[1]

1-2- الاشتغال على الأنسنة في الرواية:

استندت رواية سرادق الحلم والفجيعة على ظاهرة أنسنة الأشياء كالحيوانات والأماكن بطريقة جمالية فنية لغاية تحقيق الدور الإنساني المنوط بها حيث "تعد الأنسنة من أروع القيم الجمالية في الفن، لأنها رؤيا فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة، والحيوانات، والطيور، والأشياء، وظواهر الطبيعة حين يشكلها تشكيلا إنسانيا، ويجعلها كأي إنسان تتحرك، وتحس، وتعبر، وتتعاطف، وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله."[2]

مادام الحال قد تعلق بالجانب الفني في تعامل الروائيين بأنسنة الأشياء والأمكنة والحيوانات في دلالة تحيل على اللاتعقل واللامنطق الذي يسود الواقع وحسب الحاجة والموقف الذي أنسنت من أجله. ولتبين بعض شخصيات الرواية سنمثل لها بالجدول التالي:

الشخصيات	طبيعتها	علاماتها الخاصة
الشاهد (البطل)	شخصية مهمشة مغتربة	شخصية تقوم بالحكي مشاركة في العمل تمثل فئة المثقفين المقصيين تعاني الاغتراب بكل أشكاله
الأسمر	شخصية مهمشة تمثل الجمال	صديق الشاهد/مضطهد
ذو العينين العسليتين	شخصية مهمشة تمثل الجمال	صديق الشاهد/مضطهد
عسل النحل	شخصية مهمشة تمثل الجمال	صديق الشاهد/مضطهد
نور الشمس	شخصية مهمشة تمثل الجمال	صديق الشاهد/مضطهد
شذى الزهر	شخصية مهمشة تمثل الجمال	صديق الشاهد/مضطهد

[1]- فيصل غازي النعيمي: **العجائبي في رواية الطريق إلى عدن**، ص123.

[2]- مرشد أحمد: **أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،ط1، 2003، ص7.

سنان الرمح	شخصية مهمشة تمثل الجمال	صديق الشاهد/مضطهد
الهدهد	شخصية مهمشة تمثل الجمال	صديق الشاهد/مضطهد
الشيخ المجذوب	شخصية مهمشة تمثل الجمال	ملاذ الشاهد من عفن كل ما يحيط به في المدينة المومس
الغراب	شخصية متسلطة تمثل القبح	صاحب السلطة الآمر والناهي
قبحون/ السارمي	شخصية متسلطة تمثل القبح	الإله الذي صنعه الغراب وحاشيته
نعل/لعن	شخصية خادمة للسلطة/قبح	تمثل القبح وهي تابعة لسيدها الغراب
الأخدان	شخصية خادمة للسلطة/قبح	تمثل القبح وهي تابعة لسيدها الغراب
الثعالب	شخصية خادمة للسلطة/قبح	تمثل القبح وهي تابعة لسيدها الغراب
الفأر	شخصية خادمة للسلطة/قبح	من حاشية الغراب
النسور/فئران ضخمة	هي السلطة وتمثل القبح	الفساد/ متعاونة مع الغراب
الحبيبة نون (المدينة الحلم)	شخصية تمثل المكان/حلم	حبيبة الشاهد يحلم بلقائها
المدينة المومس (الفجيعة)	شخصية تمثل المكان/قبح	شخصية تمثل رمزا للعهر وكل مظاهر القبح والتشويه.
المبولة	شخصية تمثل المكان/قبح	أشبه ما تكون بفم عاهرة متقاعدة أدمنت الخمر والتبغ.

يضم الجدول أعلاه معظم الشخصيات التي قامت بتشكيل أحداث الرواية ومن الشخصيات التي يجدر الوقوف عندها هي شخصية الغراب:

1-3- صورة الغراب في الرواية:

يمثل الغراب في هذه الرواية السيد وولي الأمر والرئيس وهو شخصية هامة في بنية الحكي إنه صاحب السلطة في الرواية وله العديد من المؤيدين والأنصار الذين يأتمرون لأمره ويتبعونه ويخلصون الولاء له مثل المدينة المومس، الأخدان، الثعالب الفئران وكلها منحت الكلام فنجدها تتواصل وتعبر وتبدي الرأي في الأمور وهذا ما يمنح البعد العجائبي، فمن خلال الأوصاف والتصرفات والأفعال المسندة لهم يقف القارئ مشدوها لما تقوم به فكأنهم أناس عاديون يمارسون حياتهم في الشوارع وفي المقاهي إلا أن خصائصهم الحيوانية تبقى متعلقة بشخصياتهم السابحة في عالم تشوبه العبثية، فتتحرك الشخصيات في فضاء الرواية ممثلا في المدينة المومس التي وسمت بالعهر والعفونة والأدران وكل مظاهر الوساخة، إنها مدينة كل شيء فيها مقلوب لا شيء في مكانه، فحتى الغراب جاءت صورته منزاحة عن ما هو طبيعي يقول الراوي في وصفه: "الغراب نسيت أن أحدثكم عنه ... هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال وأنواع الدمامات، كل من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال ...

ينتعل حذاءه معكوسا وينكمش فتغوص رقبته في صدره حتى تتلاشى... ويظهر رأسه صوانا بكماء وضعت دون مبالاة على كومة من عظام."[1]

ثم يضيف السارد أوصافا أخرى للغراب ذاكرا أصله في المقطوعة التي أسماها قصة الغراب والقمل والشياطين حيث يقول :"كنت قد حدثتكم عن الغراب وهو طويل نحيل أطرافه ضعف جذعه المتكور ككرة مطاطية كبيرة... الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان، يظهر له في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء ويريد كما يتحول فمه وذلك أمر نادر إلى منقار أبيض حاد خاصة في عيد الغربان الذي سنه الغراب منذ سنوات ليصير العيد الرسمي في المدينة المومس... ويقال أن أظافر قدميه مخالب ولولا الحذاء الذي ينتعله معكوسا لانكشف أمره."[2].

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص ص32/31.

[2]- نفسه، ص87.

ويضيف عن سبب تسميته ويروي لنا قصة امتساخ وتحول تمت فكانت النتيجة أن ظهر هذا الغراب "وروي أن الغراب إنما سمي كذلك لشكله الذي يميل إلى الغراب بين حين وآخر... لونه الأسود ومنقاره ومخالبه خاصة أثناء عيد الغربان.

ولتشكله هكذا قصة طريفة مفادها أن أحد الشياطين المردة الذين فروا من كيس الشيخ المجذوب وانتشروا في شرايين المدينة وتضاريسها قد تزوج أتانا سوداء، فكان أن أثمر هذا الزواج مخلوقا من نوع آخر تماما."[1]

دلت الأوصاف السابقة عن شخصية عجائبية غير مألوفة فهو غراب وفي نفس الوقت خلق آخر ولا يحتفظ من سمات الغراب إلا بالمنقار والجناحين التي تظهر وتختفي أحيانا إنه كائن مسخ متحول مشوه من صنع خيال المبدع الذي أضاف أسطورة أخرى لما قيل من أساطير عن الغراب في الزمن القديم، فأسطورة الغراب ترتبط كل الارتباط بالحظ السيئ أو النحس وهو نذير شؤم وما هو إلا وحي من الهلاك والدمار والخراب، كما يرتبط في الوجدان الجمعي الشعبي بالفراق وهو غراب البين لأنه بان عن سيدنا نوح–عليه السلام– لما وجهه لينظر إلى الماء فذهب ولم يرجع ولذلك تشاءمت العرب منه "فقد كان عند الحرانيين رمزا من رموز الشمس، وهو الذي دل قابيل كيف يدفن أخاه هابيل، وهو دليل عبد المطلب على موضع "زمزم" وهو من طيور الجنة، وليس من المستبعد أن يكون العرب القدماء قد قدسوه. وهذا يعني أنه أشبه بالكاهن والدليل، فهو يحمل رسالة من وراء حجب الغيب... ولكن هذا الواقع الأسطوري القديم لم يبق على حاله، ولم يظهر في الشعر الجاهلي، ولكن الذي ظهر في هذا الشعر هو الواقع الاجتماعي الذي يغذيه ذلك التراث الأسطوري،... والغراب بعد ذلك كله خبيث ملتوي الذمة لا عهد له، فقد أرسله "نوح" عليه السلام يستطلع ما ظهر من الأرض، فوقع على جيفة فأقام عليها، ولم يعد إلى السفينة. وقد كان نديما للديك في الزمن القديم، وكان للديك جناحان يطير بهما، ولم يكن للغراب مثلهما، فنفذ الشراب، فقال للديك لو أعرتني جناحيك لأتيتك بشراب، فأعاره جناحيه، فطار بهما ولم يرجع، ..."[2]، والباحث في التراث العربي يجد هذا الكره التاريخي الذي ارتبط بالتطير بالغراب واعتباره نذير شؤم وفي ذلك أمثلة كثيرة كقولهم "صُرَّ عليه رِجلُ غُراب" أي ضاق عليه

[1]– عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص ص88/87.

[2]– وهب رومية: **توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي**، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب لعرب، دمشق، العدد (93–94)، 2004، ص ص 43/42.

الأمر أو المعاش، "طَارَ غُرابهُ" أي شاب رأسه، "غُراب أبقَع"، أي خبيث، "لا يطير غرابها" يقال للأرض الخصبة كثيرة الثمار، "وجَدَ ثَمرةَ الغُراب" أي وجد ما أرضاه، ون أن ننسى رغم كل الجوانب السلبية لتي ارتبطت بطائر الغراب إلا أنه يعتبر المعلم الأول للإنسان حيث علم قابيل كيف يخفي سوءة قتله أخيه بتعليمه كيفية الدفن، وقد ورد هذا في قوله تعالى: :"وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَٰلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَٰذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ(31) " الآيات: 31/30/29/28/27 من سورة المائدة.

يبقى تمثيل الغراب في الرواية يحمل رمزية الغربة/الاغتراب/الغريب بكل أشكال التعابير القصصية المستقاة من الأساطير ومن التراث الشعبي ومن القرآن الكريم، فكثرت الروايات حوله "وأما أوثق الروايات فزعموا أن المدينة قد تعرضت لسنوات قحط وجفاف أكلت الأخضر واليابس ... والفالح والتاعس... والمستيقظ والناعس... والتهمت الزرع والضرع... والأصل والفرع... وصار الناس فيها في أسوء حال، فلما بلغ ذلك الأرواح الطاهرة المطهرة قامت بإرسال صرة من ذهب وجواهر مع غراب، وطلبت منه أن يطير بها حتى إذا وصل المدينة قام بنشر ما حمل على رؤوس الجميع وحمل الغراب الصرة الكبيرة لكن نفسه الأمارة بالسوء حدثته شرا فأخذ تلك الصرة الكبيرة إلى مدن أخرى مجاورة وجاء منها بصرة كبيرة مملوءة قملا وفئرانا وحين حلق فوق المدينة صب كل ما حمل من قذارة على رؤوس الجميع، ثم أنه فقد توازنه بفعل اللعنة التي لحقت به فسقط على ما رمى وتداعى عليه الشياطين الذين سكنوا المدينة فحوله خلقا آخر."[1]

على هذا الأساس تضاف رواية أخرى يتأسطر من خلالها الغراب سيد المدينة المومس يتشكل ويتحول بطريقة عجائبية تبعث على السخرية والتقزز لكنه يبقى مثالا لخيانة الأمانة، حيث بسببه حل بالمدينة ما حل وحصل فيها ما حصل من مسخ في رمزية تبعث على نقد هذا الواقع المرير الذي يتحكم

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص88.

فيه أراذل الناس/المسوخ، فسرادق الحلم والفجيعة "رواية تروي لعنة الفتنة، وفتنة فتاوى على الهوى، وفتنة القول والعمل. وحرب الزعامة في الأمة، أمة الاختلاف، ولعبة الكراسي، وقصة حزب وحرب الهويات القاتلة، ومفارقات الدين والدنيا."[1]

1-4- صورة المدينة/ أنسنة/أنثنة المكان

1-4-1-المدينة المومس:

تبدو ظاهرة الأنسنة –كما مر معنا سابقا- في الكتابة السردية جانبا فنيا، حيث يتم فيها إسقاط خواص إنسانية على أشياء غير إنسانية كالمكان مثلا، فعن طريق براعة الروائي في الاستنطاق يحدث تناغم جمالي بين ما هو بشري وما هو جامد وغير حيوي، حتى تتجسد فيه الصفات البشرية بكل ما توحيه من جوانب أخلاقية وخلقية، ليتجاوز بذلك العمل الروائي منطق الواقعية محلقا في سماء المتخيل بجموح يتجاوز المألوف والطبيعي "والفنان يؤنسن تجليات العالم الخارجي ويدخلها إلى عمله الفني، ويدعها تقوم بدورها الإنساني، ليسهم في خلق المناخ العام الذي يطمح أن يحققه وليجعلها تتجاوز مع الإنسان ومشاعره وأفكاره، كي تشاركه المعاناة والقهر والفرح في الحياة، وتجيء هذه المجاورة نتيجة لحاجة ذاتية وفنية، تسعى إلى تفسير الأحداث تفسيرا داخليا متميزا، وتصوير الحياة تصويرا خلاقا برؤية جديدة تتسم بالشمولية والإنسانية المطلقة."[2]

اشتغلت رواية سرادق الحلم والفجيعة على مكون المكان بطريقة مختلفة وجديدة حيث لم يعد المكان ديكورا أو إطارا تجري فيه الأحداث بل أُنسن المكان وأصبح قائما بالحدث يسهم في تطوره ويشارك فيه، فوجدنا الكاتب يمنح للمكان/المدينة صفات جسدية لإنسان اعتباري لكن من وجهة نظره التي ركزت على توظيف هذا المكون بطريقة يشوبها القبح والتشوه والمسخ، إنها المدينة المومس التي افتتح بها السارد حكايته عنها ووسمها بمختلف الأوصاف الوضيعة، بل إنها من أدخلت السارد في جو الاغتراب النفسي والانفراد والعزلة وتحيل عديد المقاطع على هذه الصورة البشعة لهذه المدينة التي غدت مرتعا تجوبه أحقر الحيوانات من فئران وديدان، وخاصة أن سيدها هو الغراب ومعاونه نعل/لعن كما يشاء السارد أن يسميه "... غير أني لم أتحرك والمدينة المومس تتهادى أمامي في ثوبها الشفاف يتصافح... ثدياها... وطبتاها... وتتعالى ضحكتها الهستيرية.

---

[1]- حفناوي بعلي: **تحولات الخطاب الروائي الجزائري (آفاق التجديد ومتاهات التجريب)**، ص 529.

[2]- مرشد أحمد: **أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف**، ص8.

غنطستهم جميعا... عجلوا إليها سراعا... التصقوا بكل تضاريسها حلزونات مختلفة الأشكال والأنواع. لم أعبأ بهم... اقتربت مني مدت أصابعها شبقية مرتجفة... كأصابع العاهرة العاشقة... اقشعر بدني..."[1]

فمن ضرورة إدانة الإنسان إلى إدانة المكان الذي أصبح مركز جذب للفساد في عالم حيواني تسوده الرذيلة يقدم لنا الروائي جل هواجسه المرتبطة بالانكسارات المتعلقة بجميع جوانب الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية، إنها المأساة التي وضعت أوزارها ولم تبرح الواقع بل حلت الفجيعة بكل أوصافها وتجلياتها حتى طغت وصيَّرت المدينة مومسا بغيا مختلفة تماما عما هو عالق في أذهان الناس، لأن الفنان ينطلق من الواقع ليحلق في عالم الخيال فيعطي أبعادا جديدة له، وعلى هذا الأساس فإن "هناك واقع يراه كل الناس، ويدركونه بشكل فوري ومباشر، واقع معروف ومدروس ومحدد، واقع اجترته أشكال تعبيرية أصبحت هي نفسها معروفة ومسطحة لكثرة تكرارها. وهذا الواقع ليس أبدا واقع الكاتب الروائي فهو مجرد مظهر يوهم بالواقع، الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللامرئي، وهو ما يراه بمفرده، وما يبدو أنه أول من يستطيع رصده، الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه."[2]

يتراءى على هذه الشاكلة الواقع للروائي الذي يستطيع رصده وفق اللعبة الفنية التي تلتقط تفاصيله دون الوقوع في التكرار بطريقة مستهلكة، وهذا ما ألفيناه في رواية سرادق الحلم الفجيعة التي نقلت للقارئ/المتلقي واقعا مخاتلا مغايرا غير محدد تمثل في المدينة التي يعرفها القاصي والداني كونها فضاء تدور فيه الأحداث شاملا للزمن وكل ما يمكن أن يستوعبه ذلك المكان من أشياء وجمادات وأحياء، إنها رواية تحتفي بالمكان/المدينة التي صارت امرأة بغي مشوهة الصورة والخلقة والخلق حتى أصبحت عجوزا مجعدة الشعر مقرفة "ثم انطلق صوب المدينة المومس فاستقر في سوأتها... دخل كلية إلا رأسه بقي يطل على الجميع ويضحك... وتهادت نحوي ترغي كالبعير لقد اشتد ظمأها... عطشها... سغبها... تسعرت شهوتها... شبقيتها... عشقها، ومدت نحوي أصابعها المعروقة تريد أن تضمني إلى صدرها... اقشعر بدني... ارتجفت أوصالي... ركنت إلى الجدار...اقتربتْ... ركنتُ... اقتربتْ...

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص12.

[2]- صلاح فضل: **شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995، ص214.

تكومتُ... انفتح الجدار خرجت إلى الشارع... الزقاق... الخلاء... كانت المدينة تتمدد عجوزا مجعدة الشعر مغضنة الوجه ساقاها سلكا حديد صدئ..."[1]

يصبح الإنسان والمكان ذاتا واحدة ورديفا له بفعل الأنسنة التي يجريها الروائي على مكونات الرواية من أجل تنويع الدلالات الفنية التي تحيل على أنساق معرفية مختلفة تروم الكشف عن البنية العميقة التي يكتنزها العمل برمته، فيغدو المكان الفاضح الكاشف لكل مصادر الصراع الحضارية والسياسية وكل الهموم التي تؤرق الذات الكاتبة وتدخلها في طقوس الكتابة الباحثة عن البدائل والاختيارات المتاحة وغير المتاحة، حتى تكتمل الرؤية التي تبنى في الغالب الأعم على ثنائيات من قبيل: واقع/خيال، جريمة/عقاب، قبح/جمال، حياة/موت، مقدس/مدنس، خصب/جدب، نماء/انتهاء، اخضرار/اصفرار... وفي هذا المقبوس نجد صورة فاضحة ومبتذلة للمدينة المومس التي منحت نفسها لكل من هب ودب للبلهاء للحمقى للأغبياء "ارتفعت ضحكات الفأر وغدت قهقهات تردد صداها شوارع المدينة وأزقتها وحجارتها وكل أنحائها وأحنائها... خشيت أن تستفزها الشهوة فتهجم علي تتهادى في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة في عشقي.

خشيت ذلك فانطلقت أعدو... عند المبولة وجدت المدينة المومس منبطحة على ظهرها عارية تتوسد ساعديها تحت قفاها... ترفع رجليها في الهواء... تلوك علكتها... أما الأحذية العسكرية فقد اصطفت في طابور طويل خلف المدينة إنهم يضاجعونها بالتناوب..."[2]

وطالما فر الشاهد من غواية المدينة لكنها ظلت تلاحقه أينما يذهب ولم يجد جدوى من هروبه إنها كالشيطان توسوس في نفسه تريده أن يضيع مثلما ضاع الآخرون، تريده أن يتحول أن يصبح مسخا أن يعانقها أن يلتصق بها فمن هوى هوى والشاهد يهوى المدينة لكن ليست هذه مدينته وليست هذه أوصافها إنها مدينة دون بحر، مدينة الغربة والاغتراب والرذيلة والدناءة والحقارة والضعة مدينة غار منها عسل النحل وسنان الرمح وشذى الزهر ونور الشمس الذين رفضوا البقاء فيها وهاجروا بعيدا ي أماكن أخرى أجمل أو ربما قتلوا على يد الغراب أو ربما زوجوا في السجن الذي أعلى سرادقه الغراب

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص ص31/30.

[2]- نفسه، ص68/67.

سيد المدينة "والحقيقة أني جئت أسأله عن المدينة المومس التي ظلت تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي... تدندن أغنيتها المفضلة.

-يا سيدي... يا مولاي ...

يا من أوتيت رحمة وعلما...

لم لا تخرج إليها تمنعها عني؟ لقد أصبحت أخشاها...

أرهبها... أنا أرى في لحظيها شهيق الشهوة... خوار الشبقية...

ليس لي بها طاقة... أخشى أن تبتلعني... إنها تبتلع الجميع...

كلهم على على جسدها المتهدل المتهرئ... 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...

هي شيطان... ملعون... مطرود... منبوذ...

هو شكلها... هي شكله... الكل على شكل وشاكلة..."[1]

في ظل غياب/انتفاء قيم الجمال التي يبحث عنها الفنان/الروائي، وفي سبيل التعبير عن ذلك وفق سعي دؤوب نحو الأفضل في بناء عالم من المتناقضات يميل بها مركز الثقل للمكان بكل أبعاده اللفظية والثقافية والمتخيلة تبنى فكرة الروائي وهو في صدد مجابهة التحول والمسخ الذي أصاب المدينة/المكان. رغبة منه في إلقاء أضواء كاشفة عما يحدث وفق رؤية ذاتية تنم عن وعي ثقافي إلزامي وتشي بالنكوص ضد معاناة يكابدها الإنسان بصفة عامة والفنان/الروائي بصفة خاصة مست مختلف مستويات الحياة، وهذا ما ظلت الرواية منذ البداية تندد به حين لعب الروائي على وتر الأنسنة خاصة ما تعلق بالمكان في دوره الذي وكل له، فالمدينة/المكان/المومس/الأنسنة/الأنثنة لعبت دورها كمسخ وقبح مع أناس مسخوا أيضا لفسادهم، وحتى الشاهد لم يسلم من هذا المسخ لغواية المدينة له ولبحثه عن السر فلعن ومسخ، فأنسنة المكان وكل ما يحويه لم تأت على سبيل إحساس الإنسان بأخيه

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص18.

الإنسان وسط تهاوي القيم الموحية والعليا، إنما أنسنت احتجاجا على واقع مرير لتكشفت عن جمالية الروائي التي توخاها وسط زحام التشيئ والاغتراب.

1-4-2-المدينة (ن) الحبيبة/المدينة الحلم:

في الجهة المقابلة نجد المدينة الحلم التي تساقطت منها كل الحروف ولم يبق منها إلا الرمز "ن"، وظلت تعيش في خيال الروائي يحلم بها يشتهيها يتمناها يكتب لها الرسائل، يقول فيها الشعر، يفرح ينتشي لما يتذكرها فهي تمثل كل شيء جميل ومقدس في مقابل القبح والمدنس الذي جاء في هيئة مدينة مومس، وقد أحالت العديد من المقاطع في الرواية عن هذه المدينة الحبيبة/الحلم "ويا صفصافتي يا زيتونتي... ياشفائف النور... يا ساقية... جدولا فضيا... ويا... مهرة برية بيضاء... تعشقين التمرد... تعشقين الكبرياء...

و يا... حمامة بيضاء لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء...

إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب...

ضميني إلى حضنك... هدهديني بجفون عينيك... ضميني إلى القلب الملتهب...

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

خفقة حبلى في فؤادك... صهيلا في كبريائك...

ذوبيني فيك...

هأنذا أستجديك يا... ضميني إليك...

عطريني من وجنتيك... من سنا شفتيك...

اغمسيني في القلب... اللب... العمق... الجوهر...

امنحيني الحياة...

يا... إن الالتحام يولد الاحتراق...

إن الارتواء يولد الظمأ."[1]

بهذه اللغة الشفافة الرقيقة الصافية المفعمة حيوية ونبض وإشعاع يخاطب الروائي مدينته في رمزية عن الوطن المأمول، الوطن الذي يشبه الأم في حنانها وعطفها وخوفها وحبها لما تحضن صغيرها

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص92.

وتضمه إلى صدرها "وأنا في الحقيقة لم أستطع أن ألملم شتات ملامحها لقد رأيتها وعبقتها لحظات ليس إلا، فعلق حبها بقلبي، وقضيت مذ ذلك العمر كله أبحث عنها وما وجدتها، كأنما هي شعاع تناهى في الدقة حتى عجزت عن إدراكه، ولعلها أقرب إلي من حبل الوريد..."[1] فيعطي الروائي هذه المدينة كل الأوصاف الراقية والجميلة فهي الزيتونة والصفصافة والمهرة والحمامة البيضاء، إنها السلام والخير والعطاء والحنان، إنها الملاذ الذي يحتمي به الروائي هاهنا خوفا من الذئاب الجائعة المطاردة الغادرة المتوحشة، لأن كل ما يحيط به يبعث على الغربة والوحدة والخوف وضياع الحب والخير والأمل، حتى يبدو هذا التعاطف الشعوري الذي يبديه الروائي كأنه تعاطف مع أنثى يعشقها، يحبها، لا يرى غيرها "وأجهدت نفسي أقنع سنان الرمح أن حبي الأوحد الذي لا حب غيره... والذي لا يتغير... ولا يزول... ولا يفنى... ولا يندثر... هو لــ نون حبيبتي وهو يدرك ذلك ويعلمه ويدرك مدى ما عانيت من الهجر والفراق 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

ضحك سنان الرمح من كل ما قلت بسخرية مريرة وأكد لي أن الحب لا يكون للحبيب الأول خالصا إلا في القلوب المخلصة الوفية أما قلوب الخائنين فـ..."[2]

كم منزل في الأرض يألفه الفتى ** وحنينه أبدا لأول منزل، هذا البيت الموالي للشاعر أبي تمام الذي يثبت فيه الحب الأول والعهد الأول والوفاء له والإخلاص للحبيب الأول وفق لغة شعرية تمتزج باللغة السردية التي تسهم في بناء المكان بامتياز حتى ألفينا الروائي يقوم بصقلها وتطويعها مثل نحات يروم الجمال بكل أبعاده لما ينحته، فامتازت بالعذوبة والشفافية واللطافة، وهذا ما أبان عن مراهنتها على فعل التجريب وخوض غماره، الذي استدعته ضرورات التعامل مع اللغة باعتبارها قيمة جمالية تسمو على اللغة الهجينة أو لغة التخاطب العادي حتى أن القارئ يلاحظ عدم توظيفها لعديد المستويات اللغوية كما عهدها في عديد الروايات، بالعدول عن اللغة المعيارية والحلول في نظامها الجمالي، بتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة خلف براعة التأليف فاللغة في الرواية لم "تعد علامة ممتلئة تكتفي بنسخ

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص12.

[2]- نفسه، ص113.

الواقع المتوهم، بل غدت جزءا من مغامرة الكتابة وعنصر بحث عن محتمل الرواية وممكناتها المتعددة."[1] التي تنم عن الاقتدار في الإتيان بما هو إبداعي مختلف أمام السائد المؤتلف، فهي بمثابة القالب الذي تصب فيه هواجس الروائي فـ "باللغة تنطق الشخصيات، وتنكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب"[2] في صوغ تراكيب وألفاظ تروم التشكيل الفني خارقة أفق التلقي لما هو متعارف عليه بالتجاوز والابتكار عن ما هو نمطي ومستهلك لأن "اللغة هي التفكير وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها. بل هي الحياة نفسها. إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر، إذن، إلا داخلها أو بواسطتها. فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه... الحب دون لغة يكون بهيميا."[3] تتفجر اللغة –في رواية سرادق الحلم والفجيعة- مستعيرة سحر البلاغة بإيحاءاتها وتوالدها في تأكيدها الاشتغال على لغة يتنفسها عز الدين جلاوجي في كل كلمة شكل منها لوحات فنية تمتح من لغة العشق للأنثى/المكان/المدينة والعشق للفن وكلاهما لابد أن يعامل بلغة مصفاة وعالية لغة تكتب نفسها بعد تعتيقها، تبعث على الرقة والتأنق ممزوجة إنها لغة الفن والفنانين بل لغة الشعر في مجازاته باستعاراته وكناياته بتشبيهاته وانزياحاته وتكثيفه وإيجازه يقول: "آه مدينتي...

عفوا أقصد آه حبيبتي... لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما؟

ما الذي صيرك كالهواء أعدو خلفه... أضمه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجيعة.

أو لم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟؟

أو لم تكوني يوما نوارا يملأ الآكام الضاحكة؟؟

أو لم تكوني يوما... موجا... شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة؟

وهل تذكرين يا حبيبتي البيضاء ثلجا... العذبة فراتا نيلا... الملساء حجازا... الشامخة سنديانا؟؟

هل تذكرين حين كنا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس...

---

[1]- أحمد فرشوخ: **جمالية النص الروائي مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان**، دار الأمل للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1996، ص93.

[2]– عبد الفتاح عثمان: **بناء الرواية(دراسة في الرواية المصرية)**، مكتبة الشباب، القاهرة، 1995، ص199.

[3]– عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، ص93.

ولا شيء غير زخات من مطر تناثر فوق جسدينا كالفرح... ولا شيء غير الصمت..."[1]، والملفت للانتباه أيضا ما يتجلى في بلاغة اللغة عند عز الدين جلاوجي من خلال مقدرته وبراعته على الوصف الدقيق الذي "يستخدم ليقوم بدوره في تحديد إطار الحدث، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية وخلق عالم يؤكد –بفضل تشابهه مع عالم الواقع– أنه لا يفعل سوى تصوير هذا الواقع ونقله،..."[2] حيث تواجهنا عديد اللوحات اللغوية التي انبنت على توصيف يغرق في ذكر تفاصيل الموصوف كأن الروائي مصور فوتوغرافي ينقل الحدث بعديد تفرعاته بمشاهد تفتن القارئ.

1-4-3- صورة المثقف/الشاهد السلبي:

مصير المثقف في الرواية تحدده الفئران والأخدان وتأكله الديدان لا مفر من ذلك، فالكل اتبع الفساد ورضخ لشهوة المدينة المومس وللسيد غراب مالك زمام الأمر والنهي، فللغراب التبعية المطلقة وما الحاشية إلا تابعون خانعون خاضعون لسيدهم وما على المثقف إلا الامتثال لأوامر الغراب وفي الرواية مقاطع كثيرة تدل على تجبر وسلطة الغراب المطلقة يقول الشاهد: "وانتشى الغراب فمد رجليه الأعوجين، ومد قامته إلى الخلف مستندا ذراعيه وقد رسمت الكبرياء على وجهه لوحة مشوهة... وحين شرنقه الغبار وتسلل فاتحا مناخيره أشار بمخالبه أن اسكتوا وكأنما قطع عنهم الكهرباء فسكتوا دفعة واحدة"[3] فظل الشاهد/المثقف سلبيا غريبا مبعدا لا يقوى على دخول المعترك لأن سرادق المدينة يقف حائلا دون تحقق ما في وعيه، إنه المنهزم أمام أرباب الفساد الذين جعلوا من كل من يقول لا من المبعدين والغرباء ولا بد أن تكمم أفواه هؤلاء الذين يقفون في وجه الغراب وأعوانه "... فالمدن المعاصرة تقف جدارا حصينا ضد الوعي كبنية ثقافية ومعرفية، والسلطة فيها ترفضه باعتباره فعلا تثويريا يعمل على هدم ما بنته من تكلس وقمع وجمود، فيبدو الجدار شاهقا صلدا، ويقف عائقا في وجه المعرفة، ويبقى المثقفون وحملة الأقلام طيلة حياتهم يجاهدون حتى يثقبوا ثغرة في هذا الجدار ليمر النور إلى أبناء هذه المدن."[4]

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص25.

[2]- ثريا العسيلي: **أدب عبد الرحمان الشرقاوي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، ص، 360.

[3]- عز الدين جلاوجي: السابق، ص13.

[4]- محمد عبد الرحمان يونس: **أسطورة شهريار وشهرزاد في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، E-kutub ltd، لندن، بريطانيا، ط1، 2017، ص120.

تتجلى الانهزامية منذ البداية التي أحالت على الغربة والاغتراب من خلال الإهداء الذي وجهه الكاتب لنسفه أولا وللغرباء بصفة عامة متبعا ذلك الإهداء بفاتحة مقتبسة من أبي حيان التوحيدي "الهوى مركبي ... والهدى مطلبي ...

فلا أنا أنزل عن مركبي ... ولا أنا أصل إلى مطلبي ...

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ..."[1]

ارتضى عز الدين جلاوجي أن تكون هذه فاتحة روايته والملاحظ أنها لم تأت جزافا وإنما كان لها دور بارز في توجيه الفهم وتفسير الدلالات التي علقت منذ العنوان، فيبدو الاختيار الواقع على هذه الشخصية المعروفة ممثلة في أبي حيان التوحيدي العالم الموسوعي الذي جمع بين الأدب والفلسفة والتصوف واللغة والفقه والكلام والمنطق فهو فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة ينم عن قصدية المبدع في إضفاء رمزية على عمله من خلال هذا الاصطفاء الذي يمثل الكآبة والاغتراب نظرا لحال التهميش التي حلت به فأقدم على حرق كتبه إلا ما عرف لدى الناس في حياته فهو، كما يقول عنه أحمد أمين في تقديمه لكتابه "الإمتاع والمؤانسة"، "من أولئك العلماء الأدباء، الذين أصيبوا في حياتهم بالبؤس والشقاء، وظل حياته يجاهد ويكافح في التأليف واحتراف الوراقة والنسخ وجوب الأقطار، يقصد الأمراء والوزراء لعلهم يكافئون علمه وأدبه، فلم يحظ من كل ذلك بطائل" مما أدخله في الوحدة والتفرد والوحشة والاغتراب النفسي وقد عبر التوحيدي عن هذا الإحساس في كتابه الصداقة والصديق حيث يقول: "...فقد أمسيت غريب الحال، غريب اللفظ، غريب النحلة، غريب الخلق، مستأنسا بالوحشة قانعا بالوحدة، معتادا بالصمت، مجتنفا على الحيرة، محتملا للأذى، يائسا من جميع ما ترى، متوقعا لما لا بد من حلوله، فشمس العمر على شفا، وماء الحياة إلى نضوب، ونجم العيش إلى أفول، وظل التلبث إلى قلوص."[2]

يأتي هذا الاغتراب المرتبط بأبي حيان التوحيدي ليعضد رؤية عز الدين جلاوجي/المثقف/المغترب عن ذاته من خلال الرواية التي حملت كل معاني التهميش للفرد المثقف الواعي الذي لابد من مساهمته ومشاركته في بناء أي مجتمع، لكن أنا له ذلك والغربة أفرزتها المدينة المعاصرة التي جعلت الكاتب/المثقف يشعر بعدم الانتماء نظرا للإبعاد الممارس عليه من طرف

[1]- محمد عبد الرحمان يونس: **أسطورة شهريار وشهرزاد في الخطاب الشعري العربي المعاصر** ، ص6.

[2]- أبو حيان التوحيدي: **الصداقة والصديق**، تح، إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1964، ص34.

السلطة التي تمارس القمع والإقصاء فأدى كل ذلك إلى الإحساس بالقهر والتهميش وانحسار دور المثقفين/الغرباء، ففي المقطع الأول المعنون بـ: أنا والمدينة نجد مظاهر الاغتراب متجلية من خلال العلاقة العكسية بين الشاهد والمدينة يقول:

"الغربة ملح أجاج ...

وحدي أنا والمدينة ...

ثكلت الهوى ... ثكلت السكينة ...

لا ورد ينمو ها هنا... لا قمر ... لا حبيبة ...

لا دفء في القلب الحزين ...

تبتعد عني وأنا أتأملها حزينا باكيا... تجري خلفها الثعالب... الثعالب خلفها تجري... خلفها تجري الثعالب... أتململ... أضغط نفسي مرتجفا... وأنا أراها تغوص جميعا في أحشائها... في أحشائها تغوص جميعا.

أيتها المدينة المومس...

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء... ؟؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء... ؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء... ؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب... الفئران... والخنافس... تعلي قصورا...؟؟

يا أيتها المدينة المومس...!! "[1]

يبدو أن هذا التحول الذي صارت عليه المدينة من المكان الإيجابي/المدينة الفاضلة إلى المدينة/الرذيلة أدخل الكاتب في عوالم من الإحباط واليأس والاغتراب، لأن المدينة فتحت ذراعيها للأراذل ومنحت نفسها جهارا نهارا للحشرات والحيوانات من خنافس وثعالب وفئران وظل الشاهد/المثقف سلبيا بعيدا لا يستطيع تغيير شيء إزاء ما هو حاصل ويراه مرأى العين والمبرر في ذلك كله ما جاء على لسان الشاهد إذ يقول: "وما عساني أفعل وما ينبغي لي إلا أن أكتب تنفيسا عن مكبوتاتي، هم سمحوا لي بالكتابة قالوا إن أردت أن تعيش بيننا سليما معافى في جسمك... وجسدك... وبدنك... وقدك...

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص ص9/8.

وقوامك... يأتيك رزقك ما يسد رمقك... ويستر عورتك... فاسكت، فإن زفر بركانك وخشيت أن ينفجر ففجره على الصفحات البيضاء... تقيأ عليها واحذر أن تفتن الناس في دينهم... لك دينك ولهم دينهم، لا تعبد ما يعبدون ولا يعبدون ما تعبد، لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي، وإلا عزلناك وما تعبد عن المدينة."[1]

على هذه الحال لا يستطيع المثقف بسلطة الحاكم/الغراب في الرواية أن يفعل شيئا، فصوته غير مسموع ولا ينبغي أن يعبر أو يصور أو ينقد أو يحاول أن يغير إن أراد النجاة بروحه وأن يبقى سليما معافى في بدنه، وعليه يُفهم أن انهزامية المثقف تتحكم فيها السلطة التي بيدها القرار وبإمكانها تكميم أفواه المثقفين وحتى الزج بهم في غياهب السجن بداعي حفظ الأمن والنظام، لأن المثقف إذا تكلم بطبيعة الحال سيغير درجة الوعي وسيؤلب المحكوم على الحاكم وهذا ما لا ترضاه السلطة، وعليه لابد من التسبيح بحمد السلطة وإلا النفي خلف الشمس، هذا هو حال المثقف الذي تغيرت من حوله الأشياء وانقلبت في عالمه/وطنه القيم والموازين وتبددت فيه الثوابت، وتراجع ما هو روحي وإنساني، وسادت قيم أخرى تقدس الفساد والمفسدين، ولا يختلف هذا الاغتراب الذي صوره عز الدين جلاوجي عن حال الرواية العربية الجديدة وهي تعبر عن الاغتراب إذ هي: "رواية لها إشكال خاص بها، جوهره الاغتراب، لا بمعنى الإنسان الذي استلبته الآلة وأفزعته الحرية الوافرة، بل بمعنى الاغتراب عن التاريخ الكوني، الذي قيد الزمن العربي إلى خصوصية بائرة، تحول الحرية والعدالة والاستقلال الوطني إلى دعوات مارقة، وعن المقولات الأخيرة كتبت الرواية العربية، مسائلة تاريخا مقيدا، صيَّر الزمن إلى لغز والفضول المعرفي إلى أحجية و(الفردية الطليقة) إلى مجرد احتمال، وحوَّل التاريخ المغترب إلى موضوع روائي أثير"[2]

على هذه الشاكلة يسود الاغتراب عالم الرواية بمسحة عجائبية لعبت فيه الأنسنة دورها في خرق واضح لنواميس الطبيعة وتجاوز المألوف، حيث يظهر المثقف وسط المدينة المومس غريبا وحيدا منطويا يائسا ذلك أن: "الانهيارات الكبرى في العالم المعاصر: فكرا وسياسة ومنظومات وأنساقا... ستؤدي إلى تقوقع الذات، وانخساف الأنا، تلك التي تعاف ذاتها. كيف لها أن تقبل، بل كيف لها أن

[1]- عز الدين جلاوجي: **سرادق الحلم والفجيعة**، ص70.

[2]- فيصل دراج: **الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص79.

تلحم الصدع بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون ولكي تتحمل الوجود عليها أن تنخرط في التفاهة، وأن تفلسف اللاشيء بل وتبرر العجز، وأن تجانب الحقيقة."[1]

2-راس المحنة مأساة الوطن وتشظي الهوية:

2-1- زمن الثورة والثورة المضادة/زمن الإرهاب:

استوحى الروائي عز الدين جلاوجي لعمله هذا عنوانا مستقى من التراث الجزائري، فإذا كان راس المحنة في التراث الشعبي يحيل على تلك القصيدة الشعبية التي كتبها الشاعر الجزائري لخضر بن مرزوق في محاورة جمجمة وجدها مرماة في الخلاء، فإن هذا الاستثمار جاء من أجل طرح عديد الأسئلة في الرواية المتعلقة بالمحنة التي مرت على الجزائر فيما اصطلح عليه بالعشرية الحمراء/سنوات الجمر، وذلك لاستقراء الأسباب التي أدت لذلك، حيث اتخذ الروائي موقفا من الوضع الراهن بمحاولة الكشف عن الواقع وما يحمله من تناقضات، فجاءت الرواية عبارة عن مساجلات تحمل حالة من التوتر المبني على التقابل بين: الماضي/الحاضر، المدينة/الريف، حي الحفرة/الأحياء الغنية الراقية، المخلصين والأوفياء/الخونة وأصحاب النفوذ، الفقراء/الأغنياء، صالح الرصاصة رمز الجهاد والثورة/أمحمد أملمد ابن الحركي رمز الطبقة البرجوازية الجديدة ممثل الانتهازيين والمافيا... لتنقل لنا الرواية صراعا طبقيا بين "طبقة أثرت واغتنت واستوت على عرش المال... وطبقة هوت إلى الحضيض الأسفل فاحتمت بدرع الدين... والسلطة عندما تطبق سياسة ملء الملآن وتفريغ الفارغ.."[2]

تتنامى أحداث الرواية لتشكل لنا لوحة فسيفسائية ظاهرها حبكة فنية استطاع الروائي رسم كل ما يرتبط ببنيتها السردية من زمان ومكان وشحصيات... وباطنها كل ما يحيط بالأزمة الجزائرية التي تعددت فيها المسببات واشترك فيها جميع أطراف المجتمع من جماعات إسلامية متطرفة وإرهاب إداري وكذلك بارونات المال، فجاءت الرواية في شكل إدانة واحتجاج لكل مظاهر العنف والفساد "فالرواية –بالإضافة إلى الفنون الأخرى بدرجات متفاوتة– هي الفن المنفتح على المجتمع بشكل خاص نظرا لطبيعتها الراصدة، التي تقدم وعيا خاصا للحياة، سواء أكان ذلك الوعي مرتبطا بلحظة راهنة أو ماضية"[3] جاعلا من قيمة ثورة التحرير بؤرة لهذه الإدانة الصارخة في وجه هذه الفتنة، لأن هذا الوطن

[1]– محمد معتصم: **الرؤية الفجائعية** (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص156.

[2]– عز الدين جلاوجي، **راس المحنة**، ص161

[3]– عادل ضرغام: في السرد اروائي، **منشورات الاختلاف**، الجزائر، ط1، 2010، ص17.

قد ضحى من أجله العديد من خيرة الرجال لتحقيق الأفضل "لما ثار الشعب ضد المحتل كنا كلنا سباقين.. كل واحد يسبق الآخر.. يسبق حتى نفسه لأننا آمنا بصدق وبعمق أن أرضنا عطشانة.. وما يرويها غير الدم.. دم غزير.. دم قاهر يروي الأرض.. يشبعها.. يسقيها.. يكنس منها الشوك والهشيم وكل الأوساخ.."[1]، لكن ما أريد من الثورة تمخض واقعا مترديا بئيسا مخالفا مغايرا أصبح فيه العنف هو سيد الموقف بين أبناء الوطن الواحد.

جاءت رواية راس المحنة بعيدة عن النقل الفوتوغرافي والسطحي للأحداث، حيث لم تقع في التسجيلية والتوثيقية الفجة مثلما لوحظ في رواية التسعينات التي ارتبطت بالحدث وعبرت عنه مسجلة الواقع اليومي مغرقة في تفاصيل القتل ناقلة عظيم الأحداث وصغيرها، لرسم صورة واضحة المعالم عن ما عاشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة بارتباط تلك الروايات "بسنوات المحنة الجزائرية، إذ اتخذ النص الروائي المأساة الوطنية التي انفجرت على أكثر من صعيد المادة الخام لبنائه السردي، تلك الأحداث الجزائرية التي تعود خلفياتها إلى أحداث أكتوبر 1988، التي لم تدم سوى أياما إلا أن ما تمخض عنها شكل منعرج تحول هام وغير مسبوق في النظام الجزائري"[2] فصارت قساوة المأساة مادة يستقي منها المبدع رؤيته للواقع تعبيرا عن حالة المجتمع وما آل إليه برصد جل القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ارتبطت بواقع هذه الأزمة.

لقد خابت الآمال المرجوة من الوطن المستقل/الموعود، فبالأمس القريب تكاتفت كل أطياف المجتمع لطرد المستعمر الفرنسي في سبيل الحصول على الحرية وبتطبيق مبادئ نوفمبر الرامية إلى تشييد الوطن وإعادة اعماره "ذلك أن الحرية التي جاء بها الاستقلال الوطني لم تكن كافية لنهاية مأساة الشعب الجزائري، بقدر ما كانت هي المرحلة الحرجة والمنعرج الخطير الذي مرت به الجزائر في تاريخها المعاصر، حتى أنها كادت أن تنفلت عن مدارها لتضيع في فراغ الفضاء الخارجي، وذلك بسبب ما صار معروفا فيما بعد عند العام والخاص باسم الإرهاب والبعض الآخر أطلق عليه مصطلح الحرب الأهلية، إذ عرفت الجزائر بسبب هذه الظاهرة تراكمات نفسية واجتماعية واقتصادية وسياسية بل

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص15.

[2]- نسيمة كريبع: **أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية بما تحلم الذئاب لياسمينة خضرا**، **مجلة الأثر**، جامعة ورقلة، ع14، جوان 2014، ص26.

وثقافية أيضا"[1] على الرغم من التركة السلبية التي خلفها المستعمر من تردي كل الأوضاع التي ينبني عليها أي مجتمع خاصة منها الثقافية، وكان لا بد من إصلاحات شاملة تنم عن مجهودات مبذولة في سبيل قيام الدولة، لكن حلت العشرية السوداء لتقف حجر عثرة أمام أي نية للإصلاح أو البناء والتغيير نحو الأفضل.

بين المرحلتين العصيبتين المتمثلتين في الثورة الجزائرية والعشرية السوداء يأتي دور الأدب كي يعبر عن الملامح العامة والخاصة لهذا المجتمع ممثلا في أدب السبعينات الذي جاء ناقلا لمختلف التحولات الكبرى في ذلك الوقت، ثم جاء أدب المحنة/التسعينات كي يسجل مظاهر التقتيل والدم والفجيعة والهمجية بين أفراد الشعب الواحد، فوقع الإرهاب "في القلوب والعقول قد يعادل وقع الثورة التحريرية إن لم يفقها، ولكن انشغال الناس به في سعيهم اليومي وأرقهم الليلي، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله، بل إن ثقله هو الذي يرفض على الكاتب حالة من الحضور يصعب عليه أن يتنصل منها."[2]

إذا كان الإبداع يتم فيه تصوير الواقع بطريقة فنية، ومنه الرواية على وجه الخصوص التي تصَّيرُ ذلك الواقع تجربة فنية بوسائل المخاتلة الإبداعية إلا في "فترة التسعينات في الجزائر بحيث لم يكن ليغري الأديب بالكتابة بقدر ما كانت تجبره عليها، لأنها الملاذ الآمن للمثقف آنذاك... وراحت الكتابة الروائية تواكب الأزمة فوجد بذلك نوع روائي جديد يصب وينبع من الأوضاع المفجعة التي عاشتها الجزائر منذ بداية التسعينيات."[3]، فإن رواية راس المحنة للأديب عز الدين جلاوجي لم تقع في هذا الضغط الذي يحتم عليها كتابة المحنة، وإنما جاءت وفق اللعبة الروائية حيث تنطلق من الواقع وتطعمه بالتخييل الفني لتقدم رؤية تسعى إلى الوقوف على شروخ الراهن الذي ليس ببعيد عن فترة العشرية الحمراء/المحنة آخذة بعين الاعتبار مكاسب الثورة والاستقلال لتصبه في وعاء فني روائي يروم نقد الواقع/الحاضر انطلاقا من الماضي، وقد أشار الباحث مخلوف عامر إلى أن طه حسين في كتابه (خصام ونقد) قد تعرض لفكرة علاقة الأدب والثورة ووجد أن هناك أدبان يتعلقان بهذه القضية

[1]- جعفر يايوش: **أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر**، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، دط، 2005، ص7.

[2]- مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص91.

[3]- الشريف حبيلة: **صورة التطرف في الرواية الجزائرية المعاصرة**، مؤتمر فيلاديلفيا الثالث عشر، محور الحب والكراهية، عنف المتطرف ضد الآخر في الرواية الجزائرية، ص26.

أولهما يسبق الثورة ويمهد له، وثانيهما يأتي في أعقاب الثورة ويكون من ثمارها وعلى هذا الأساس يكون ظهوره أطول وأبطأ[1]، وعلى هذا الأساس تكون الرواية محل الدراسة من ثمار الأزمة، حيث لجأ المبدع إلى الماضي القريب ليصب جل هواجسه وكل ما يشغل باله وما يؤرقه في قالب فني يندد من خلال استشراء الفساد محللا لظاهرة الأزمة باحثا عن إجابات لأسئلة المحنة منطلقا من زمن الثورة، دون أن تكون صدى لروايات سابقة حتى يتمثلها فتغرق في الظرفية والآنية لأن الأدب "امتداد في الزمن يلتقط مادته مما هو ظرفي ويعلو عليه. والثورة ذاتها من حيث هي حدث كبير، تلقي بظلالها على حياة الناس وتملأ عليهم أوقاتهم، فإنهم تجعلهم ينصرفون عن قراءة الأدب وكتابته. والإرهاب ليس حدثا بسيطا في حياة المجتمع، وقد لا يقاس بالمدة التي يستغرقها ولا بعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها. وعندما يتعلق الأمر بالجزائر فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا. إذ استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة وارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية."[2]

تنطلق الرواية مصورة النضال في الزمن الماضي والتضحيات الجسام التي قام بها صالح الرصاصة وأصدقاؤه إبان ثورة التحرير التي جمعت العديد تحت راية الحب بعيدا عن الأنانية والمصالح الضيقة، إنما كان الهم واحد والأكل واحد والقضية مشتركة بين الجميع "كان عمري إذ ذاك سبعة عشر عاما.. أول معركة خضتها أسماني الإخوة صالح الرصاصة.. جريت ثلاث كيلومترات على نفس واحد كي أحذر المجاهدين المجتمعين من قوات العدو التي حضرت كي تحاصرهم.. ورغم الرصاص الذي كن يتهاطل علي كالنوء إلا أني وصلت قبل جنود العدو وأنقذت المجموعة.. ذلك اليوم أسماني الإخوة صالح الرصاصة.."[3]

ظل صالح الرصاصة يعيش ذكريات الثورة لما تمثله له من قيم مقدسة مع تمسكه بالأرض، أرض الأجداد التي احتاجت أن تراق من أجلها دماء الرجال، لكن ذلك الزمن قد ولى والأفكار التي ارتبطت بالثورة اندثرت والزمن قد تبدل فهو زمن الأسلحة الكيماوية والنووية، لكن ظلت الرواية تلفت انتباه المتلقي انتصارها لشخصية صالح الرصاصة الرافض للتبدل الذي لا يقدم ولا يؤخر، حيث

[1]- ينظر، مخلوف عامر: **الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)**، ص91.

[2]- نفسه الصفحة نفسها.

[3]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص15.

ينعم بالسلام والأمن والاستقرار في القرية محافظا على كل مكتسباته المرتبطة أساسا بزمن الثورة، التي تحيل على بقاء عهده وولائه لوطنه "أنا هكذا سعيد وهانئ في قريتي مع زوجتي وأولادي ما بقى لي غير أن أموت هانئا إن شاء الله أدفن كما أوصى والدي.. والدي الذي تعرفونه.. والدي الذي قدم روحه في المعركة كي يحميكم.. والدي الذي كان أبوكم كلكم.. ليس ممكنا أن أنسى وصيته الغالية.. "يا ولدي لا تخن أرضك ولا تخن عهد الرجال"."[1]

ظل صالح الرصاصة محافظا على تلك القيم والمكتسبات محافظا على العهد مواصلا الدرب المنشود في عدم التنازل عن الوطن وحبه وعدم خيانته بالتضحية لأجله وترك الأحقاد الدفينة وإلغاء حب الذات، حتى أنه كان يرى في ترك القرية والذهاب للمدينة خيانة للثورة ومخالفة لوصية والده، وفي وسط الحوار الذي دار بين صالح والسعيد والعربي تبرز الرواية بعض مكنوناتها، حيث تكون وجهة الحكي مركزة على عدم التمسك بالماضي الذي يقابله التاريخ والذي يعني الثورة ومبادئها والتوجه صوب المستقبل الذي يتمركز في المدينة لما تنعم به من خيرات الحضارة "نعم من حقك أن تعيش.. هناك يا صالح في المدينة الماء والكهرباء والغاز والجامعات والمشافي والطرق المعبدة.. من حق الأولاد أن يدرسوا.. من حقهم أن يتحضروا ويعرفوا العالم.. أنت يا صالح أديت واجبك وقت الثورة.. ماذا يريد منك الناس الآن.. وهم لن يقدروا على تقديم حتى جزء مما أديت أنت..؟ أنت قدمت لهذا الوطن في يوم من الأيام.. في وقت شبابك دمك وروحك.. وكل شيء في هذي الحياة أحقر وأتفه من الشباب والدم والروح."[2]

رغم خوف صالح الرصاصة من مغادرة القرية نحو المدينة إلا أنه قرر ذلك بعد تشاور مع زوجته بنت اعمر ليقطن في منزل أحد المعمرين زمن الاستعمار الفرنسي، حيث يقدم السارد أوصافا للمنزل الذي تتوفر فيه كل وسائل الراحة وقد عد المنزل تركة وهذا كله بفضل ما قام به المجاهدون "انظر يا صالح يا خُيَّ كل شيء موجود .. الماء.. الكهرباء.. التدفئة.. المرحاض.. البلاط.. الطلاء.. كل شيء يا صالح المغبون.. خلصك الله من التعب والشقاء.. البهائم والبراميل.. وسقف الحلفاء والديس.. ومصباح المازوت.. هنا كل شيء عصري.."[3]

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص19

[2]- نفسه، ص21.

[3]- نفسه، ص ص28/27.

كل مخاوف صالح الرصاصة تتضح لما يستلم عمله كحارس في المستشفى إذ تفانيه في العمل يضعه في موقف لم يكن يتوقعه، إذ يدخله ذلك الأمر في مشاكل مع مدير المستشفى الذي يشتغل فيه، وفي هذا دلالة على الواقع المزري الذي تتخبط فيه جزائر ما بعد الاستقلال من نهب للخيرات جراء الفساد الذي ضرب بأطنابه في كل مكان، وأصبحت مبادئ الثورة مجرد شعارات وتغير مفهوم الوطنية الذي امتزج بالنهب واللصوصية "مديرنا إنسان وطني ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله.. يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفح الجرائد التي تشترى على حساب المشفى.. يوقع الوثائق.. يطلع على المراسلات.. يرشف قهوة.. يحتضن السكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه بعدما طرد السكرتيرة التي كانت قبلها.. يتفق معها على موعد السهرة ويخرج."[1]

وفقا لهذا الطرح يكشف الروائي ويعري واقع الفساد ليقارن بينه وبين الزمن الماضي/ زمن الثورة الذي حمل العديد من القيم العليا والفاضلة التي كانت موجودة إلا في ضمير صالح الرصاصة المجاهد وابن الشهيد الذي فتح صدره عاريا في وجه المستعمر، لكن يُكشف له زيف ما كان مقتنعا به فدخول المدينة والعمل بها أبان عن له زيف الواقع "كلكم اتفقتم على التخريب.. كلكم تآمرتم على هذا الوطن.. أنا لن أسكت.. تالله لن أسكت.. لن أسكت.. أنا صالح الرصاصة.. دمي ودم أصحابي سقى هذه الأرض.. ولن يذهب سدى.. املكوا ما شئتم.. خذوا ما أردتم.. المسؤوليات السيارات الفيلات لست راغبا في مزابلكم."[2]

انقلبت موازين الشرف وحلت قيم أخرى بعيدة كل البعد عن الأصالة وحل مكان النظام الفوضى والتشويش، وتغيرت الأدوار ولم يبق شيء على حاله، ويبق السكوت هو الحل لأنه يمنح العطايا و الهيبات، أم التدخل في شؤون الآخرين خاصة المسؤولين وما يكرسونه من رداءة وفساد سيؤدي بصاحبه إلى ما لا يحمد عقباه، فيصبح الزمن الماضي بكل مآسيه وتعبه وخوفه جراء المستعمر أفضل من الزمن الحاضر الذي يتسم بالخبث وغياب كلمة الحق وسط زحام سيل من الخونة والمنافقين الذين جعلوا المجاهد صالح رصاصة يتمنى الموت على رؤية ومعايشة هذا الواقع الأليم والمزري الذي لم يتوقعه البتة، وبالموازاة يقدم لنا السارد نوستالجيا الماضي الذي تميز بالحب والإخلاص والتفاني "قعدت.. اتكأت على شجرة.. وضعت رأسي بين يدي.. ورحت أفكر.. تذكرت أيام زمان..

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص30.

[2]- نفسه، ص37.

تذكرت الرجال الذين مشينا معهم على طريق واحد.. تذكرت الحب والإخلاص.. تذكرت المعارك التي خضناها ببنادق الصيد.. تذكرت النشيد.. أعظم نشيد يهز القلب.. يبكي العين.. يخرج الشوك من الجلد.

قسما بالنازلات الماحقات
والدماء الزاكيات الطاهرات
والبنود اللامعات الخافقات
في الجبال الشامخات الشاهقات
نحن ثرنا فحياة أو ممات
وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر
فاشهدوا فاشهدوا فاشهدوا"[1]

لكن للأسف عهد الرجال زال وتبدلت الأمور وصالح الرصاصة أصبح صالح المغبون المجنون، لقد حرم حتى من اللقب الذي اكتسبه زمن الثورة لشهامته وبسالته، لأنه وقف ضد النفاق وقال للفساد لا فطرد من العمل وكذلك من المنزل الذي كان يأويه وأولاده والذي اعتبر من مكاسب الثورة، لتظهر طبقة جديدة تتحكم في زمام الأمور لكن بالطريقة الخاطئة التي تحرض على الفساد والبيروقراطية والرشوة والمحسوبية وتقديس المسؤول وخداع الشعب، لينتقل إلى حارة الحفرة بعد أن لفظته المدينة إلى أطرافها المنزوية، المعزولة والفقيرة، فيصير تعب وكد الأمس هو واقع محتوم ولم يبق من الرجال إلا من يتشدق بالشعارات الجوفاء التي تخدم مصالحهم الضيقة لحساب فئة ومعينة وقليلة والكلام الذي وجهه عبد الرحيم لأبيه صالح الرصاصة في شكل عتاب عن وضعيتهم الصعبة والمزرية ففي ظل ما قدمه صالح والثوار للجزائر لم يستفيدوا شيئا في حين أن الذين باعوا الثورة وخانوا العهد وكانوا عملاء لفرنسا بالأمس هم من ينعم بخيرات الجزائر يقول: "وماذا فعلت أنت لنا؟ أترابك والأقل منك سنا ينعمون الآن هم وأولادهم بالرفاهية.. فماذا فعلت لنا؟ ضيعت سبع سنوات في الثورة التحريرية.. بطنك كلها مخروقة.. رجلك عرجاء.. لم تجرؤ حتى على تقديم ملف والمطالبة بحقك في

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص41.

الوقت الذي ينعم فيه العملاء بخيرات البلاد بفضل وثائق مزورة.. ويسكنون قلب المدينة وعمقها.. في أحيائها الراقية.. وأنت ما زلت تسكن بنا أحياءها الشعبية على الأطراف.. كالذئاب المتوحشة."[1]

على هذه الوتيرة تمتد أحداث الرواية منذ ثورة التحرير إلى الزمن الذي كتبت فيه الرواية بل إلى أيامنا هذه في أمكنة بين الجزائر وحارة الحفرة نواحي سطيف لتقدم لنا نقدا لاذعا لهذا الواقع المريض المبني على التناقض والتقابل خاصة لما يقدم لنا السارد تلك الصورة بين امحمد ملمد الثري العميل ابن العميل رمز السلطة والترف والجاه وبين المجاهد صالح الذي فقد كل الشرعية في أن ينعم بما قدمته يداه في سبيل الوطن "لقد كان عندي اللحظة مزهوا بماله.. لقد بال على كرامتي ألف مرة.. العميل ابن العميل.. بالأمس ذبحا أباه مرة واحدة.. وها هو اليوم يذبحني ألف مرة.. لعنة الله على حرية يذل فيها صانعوها.. ويعز فيها أعداؤها.. لو كنا نعرف أن هذا سيقع ما وضعنا السلاح.. البطل تخدعه الثقة.. والثورة قطة تأكل أبناءها."[2]

تتشابك أحداث الرواية وتسير صوب التطور لنقف على جريمة اختطاف واغتصاب عبلة الحلوة من طرف امحمد ملمد الذي خرج بريئا من كل التهم الموجهة إليه نظرا لنفوذه وكثرة معارفه، حيث لم يبق في حارة الفقر إلا الشرف لكنه انتهك وعبست الحارة حزينة وتدثرت بخوفها وآلامها، وعن طريق الحكي تبدأ بوادر الدخول في جو الأزمة/المحنة التي مرت بها الجزائر في عشرية الدم والقتل بين أبناء الوطن الواحد ليدخلنا السارد عن طريق الحوار الذي دار بين منير و الجازية بعض ملامح تلك المحنة إيذانا منه بما سيأتي يقول: "ولم تكمل حديثها حتى باغتنا ثلاثة من الفتيان عليهم ملامح التدين.. أسدلت لحاهم واستوت العمائم على رؤوسهم.. وكحلت عيونهم.. لم أنطق إلا بكلمة مرحبا.. حتى عجل أوسطهم والظاهر أنه سيدهم.. عجل إلى القول:

الخلوة حرام.. قال الرسول-صلى الله عليه وسلم-:"ما خلا رجل بامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما"

ولم تتركه حسناء ليواصل فقالت بغضب:

وما دخلك أنت؟ أم نصبت نفسك أميرا على الأمة ونحن لا نعرف؟

ولم يزد أن قال دون أن يرفع بصره:

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص70.

[2]- نفسه، ص84.

اسكتي صوتك عورة.. وقرن في بيوتكن ولا تبرجن تبرج الجاهلية الأولى.. إلزمي بيتك يا أمة الله.. نحن جماعة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر.. وقد بلغنا اللهم فاشهد."[1]

هؤلاء هم حراس النوايا كما نعتهم الروائي واسيني الأعرج، أولو النهي عن المعروف والأمر بالمنكر وإباحة إراقة الدماء باسم الدين في وطن تمخض جيلا لم يكمل مسيرة الأولين وإنما ظل خانعا خاضعا لأفكار لا تمت للدين بصلة، وأي ديانة يعتنقون؟ إذا كانت كل الديانات السماوية وغير السماوية تدين القتل دون وجه حق فما بالك بين أبناء الوطن الواحد البيت الواحد الإخوة من بطن واحد، ويصبح من يدافع على شرف الأمة ويحافظ عل أمنها وأمانها طاغوتا باسم الدين أيضا لا لشيء إلا لأنه من طبقة الفقراء البسطاء الذين وعوا في الصفوف الأولى أيام المحنة كدروع تحمي المسؤولين وأصحاب المال والثروات والمهربين الذين دعموا الإرهاب ضد الكادحين "هذا طاغوت.. إنه طاغوت.. وجدت تحته مسدسا... الله أكبر.. اقتلوه عدو الله... وأسرع الآخرون يجرون عبد الرحيم بعيدا في عمق الغابة وهو يصح أنا أخوكم.. أقسم أنني بريء.. أقسم أنني لم أظلم أحدا.. أنا فقير.. أعيل خمسة أفواه ضعيفة.. ارحموني يرحمكم الله وأشهر أحدهم وكان أشقر طويلا بدينا رشاشا وقال:

هل تأمر يا أمير؟

وفتح الأمير عينيه إلى نهايتها فظهر وجهه بلحيته الكثة السوداء كوجه بومة.. وفهم الأشقر الإشارة.. فأطلق رصاصتين إحداهما استقرت في قلبه.. والأخرى في عنقه."[2]

تحل الفجائع على حارة الحفرة ويلازمها الحزن، حزن القتل، الفقر، الضياع، عدم اهتمام السلطات بجانبها العمراني "انعطف منحدرا في زقاق مترب تشكلت فيه برك للحمإ بفعل تفجر قنوات المياه والفضلات.. ابتاع قارورة غاز وقفل يدحرجها وسط الأوحال نحو بيته..."[3]، فكل مظاهر التعاسة تجتمع في هذه القطعة من أرض الجزائر، حتى نجد السارد يحاول تبرير هذا القتل انطلاقا من اغتيال الشرطي البسيط عبد الرحيم ليفسر ويقسم أنواع الإرهاب، إذ لم تكن هناك جهة واحدة تمارس القتل بل تعددت الجبهات واختلط الدود بالدود في سماء هذه الأرض التي تعكر صفوها

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص ص111/110.

[2]- نفسه، ص ص128/127.

[3]- الرواية، ص117.

وأضحت مغيمة كئيبة تنحبس فيها قطرات الرحمة وتغمر الخيبات والاغتيالات أرضها ".. هل هو إرهاب المال؟ ربما.. عبد الرحيم شرطي ولعله أدخل أنفه في أمور لا قبل له بها فكان جزاءه الذي ناله..

أو لعله لم يفعل سوى أن طبق قانونا بسيطا على شخص له يد طولى فاعتبر ذك مساسا بكرامته وكان الذي كان.. أو.. هل.. هو إرهاب الإسلاميين وقد نذروا أنفسهم لقتل رجال السلطة وأعوانهم منذ توقيف المسار الانتخابي..؟"[1]

بين المعقول واللامعقول تُسرد أحداث الرواية مواصلة ذلك النفس الطويل الذي وهبها إياها الروائي فنجد سخطا واضحا على تقهقر كل الأوضاع في بلاد المليون ونصف المليون شهيد، ومن الاتحاد إلى التفرقة تنمو الأحقاد ويجافي الأخ أخاه ويصبح القتل والفساد جائزا باسم الدين وتضيع كل مبادئ الثورة التحريرية "أية غيلان تعبث بأحلامنا في هذا الوطن؟ ما الذي حققناه منذ الاستقلال غير إخراج جنود فرنسا؟ كلما تحل ذكرى الثورة أو ذكرى الاستقلال يخدروننا بحفل فني يحييه الشاب خالد أو وردة الجزائرية عن عيد الكرامة.. ويجلدوننا بعشرات الخطب الرنانة التي لا معنى لها.. وبدل أن يكرم العلماء والمثقفون والعاملون والمخلصون.. وبدل أن يعلن عن انتصارات جديدة ومشاريع حديثة.. يكرم المغنون واللاعبون.. ألا يحس هؤلاء بالذين قضوا ذات سنوات ليسقوا بدمائهم رياحين الأمل والكبرياء..."[2]، فالذي كان بالأمس يحمل السلاح في وجه فرنسا ببسالة ودون خوف يذل ويهان وتضيع أسرته ويقتل ولده بأيدي الغدر. تنتشر الأفكار العليلة كمرض عضال، تتبدل النظرة لبناء المجتمع بدخول تلك الأفكار السوداء التي تغير أذهان الشباب والمراهقين من أبناء الأمة الذين دخلوا في متاهات الإجرام، من أجل إصلاح أوضاع البلاد حسب الفتاوى التي اعتنقوها، فتكثر الجريمة والاغتيالات والكمائن ويذبح العديد وتشرد الأسر ويهان المثقف ويتراجع دوره ويبعد ويحتقر ويتقدم للصدارة أصحاب المال ويرقى للمناصب العليا من ليست لديهم كفاءة في التسيير وليست لديهم حتى ثقافة خطاب الجماهير من كدح البسطاء ويستشري العنف ظلال المدينة/الوطن الموعود فـــ"الوضع أصبح أكثر تدهورا.. مستوى المعيشة أصبح مفزعا.. حرية الرأي حمامة مشنوقة في كل مكان.. بطالة سافرة أو بطالة محجبة.. بلادنا أصبحت سوقا ضخمة لسلع

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة** ص132.

[2]- نفسه، ص ص153/154.

تنتجها حتى الدول الضعيفة.. وتستوردها عصابات أثرت على حساب الوطن.. تدن لمكانة العلم ومكانة أهله حتى غدوا محا احتقار الدهماء والرعاع.. الأقلام النزيهة غدت بين فكين.. فك الإرهاب وأصحاب المصالح وفك أصحاب الأمر والنهي.. مستنقعان يجب أن يسبح قلمك في أحدهما أو فالويل له.."[1]

على هذه الطريقة حيكت أحداث الرواية حيث جعل الروائي من الحب إطارا أفرغ فيه جسد الأزمة التي ألمت بالجزائر طيلة سنوات عديدة، لكنها ستظل شامخة على الرغم من كل ما حدث وما سيحدث و"هكذا بدأت الرواية الجزائرية، من جراء هذه الظروف الجديدة، تعرف ما يمكن تسميته بـ: "مرحلة الشك" إذ عبرت نصوصها وبطرق مختلفة عن هذا الوضع المتأزم الذي بلغ ذروته مع بداية التسعينات التي اتسمت باستعمال العنف الرمزي والمادي، أي الاغتيال السياسي والفردي والجماعي، إنها مرحلة تداخل المفاهيم وزعزعة اليقينيات وغياب الأمن والاستقرار السياسي والاجتماعي"[2]

2-2- أصالة القرية وفحولة الريف/ميوعة وتسيب المدينة:

يبدو أن علاقة الإنسان بالوطن علاقة قديمة ومتوطنة في نفسه متجذرة منذ الزمن القديم، فالوطن مكان يرتبط بالخير وهو الأم الرؤوم التي تجمع أبناءها على المحبة والوئام والتعاون وحب الخير، الوطن مدعاة للعزة والأنفة والكرامة والحفاظ عليه واجب لأنه أمانة بين الأجيال ومن هذا الوطن نجد المدينة والريف/القرية كفضاء جغرافي يحوي مجموعة من البشر تعيش بطريقة منتظمة، وقد استند الأديب عز الدين جلاوجي على الفضائين السابقين في تعرية الواقع الجزائري فترة المحنة في رمزية فنية تحيل على كون الريف/القرية فضاء يحمل من القيم النبيلة ما يجعله فحلا أصيلا والأمس يشهد على هذه الأصالة حيث كان الريف على امتداد جغرافيته حد الجبال الشامخة قد أعطى خيرة الرجال الذين جاهدوا في سبيل الوطن ووقفوا في وجه فرنسا العاتية، وما شخصية صالح الرصاصة بأنفته رجولته جهاده إلا ابنا لهذه القرية التي خصت بميزات النبل والنقاء و"الصفاء البشري من أدران الجشع والشهوة والجموح الشرير، وهو أيضا موطن الجمال والأضواء والأحلام والسحر الفاتن"[3]، في مقابل

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، 143/142.

[2]- محمد داود: **الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن**، مجلة دفاتر إنسانيات، مجلة جزائرية في الأنثروبولوجية والعلوم الاجتماعية تصدر عن مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، ع1، 2003، ص106.

[3]- إبراهيم السولامي: **الاغتراب في الشعر العربي الحديث**، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط، المغرب، ط1، 2008، ص118.

المدينة رمز التعفن والفساد والخيانة والطبقية التي أدخلت البلاد والعباد في دوامة الدم والأحقاد المتواصلة، ولم تكن المدينة من هذه الوجهة إلا فضاء لاتساع الهوة بين الطبقتين أغنياء/فقراء، ويحضر هذا التوتر عن طريق الشخصية صالح الرصاصة من الصفحات الأولى التي تبرز ايجابيات القرية "ولدت في حضن هذه الرؤوم.. هذه القرية الصغيرة تنام حالمة بريئة كرضيع في حضن جبل جبار.. كل شيء جميل ورائع ليس هناك مكان للنفاق والخديعة ولا للزيف والمكر.. كسرة الشعير وطاس اللبن كانا طعامنا جميعا.. عشرة.. عشرون ثلاثون ليس بيننا جوعان.. نرقد كلنا في فراش واحد.. مخدة واحد.. حائك واحد.. و.. وقلب واحد.. الحب ينثر فوق رؤوسنا أكاليل الورد.."[1]، وعلى الرغم من اختلاف المدينة عن القرية من ناحية التجهيزات والرفاهية ووسائل الراحة فما يوجد فيها من ماء/كهرباء/طرق معبدة/جامعات/مستشفيات برمزيتها الدالة على التحضر إلا أنها لا تمثل عند الشخصية صالح إلا كل ما هو سلبي غارق في القذارة والوسخ "أتركاني أرجوكما.. إذا كنتما تحبانني فاتركاني لحالي.. أنا خواف.. أخاف المدينة.. المدينة عاهرة فاجرة ستفسدني.. تبدلني.. تغيرني.. تبلعني.. المدينة يا ناس قذرة وسخة ستوسخني.. خذوا كل شيء.. كل شيء.. المال.. الجاه.. السلطان.. الفيلات ودعوني لحالي.. دعوني لحالي."[2]، وبعد التجربة الفاشلة التي خاضها صالح الرصاصة بانفصاله عن القرية ليستقر به الحال في المدينة تمر به أحداث كثيرة صادمة شتت ذلك الشمل الذي احتضنته القرية، من العمل في المستشفى إلى طرده من ذلك العمل ومن البيت فيجد نفسه مجبرا على السكن خارج المدينة في أحد أحيائها الفقيرة: حارة الحفرة لتتبدل حياته وتقلب رأسا على عقب ويجرد من صفاته الدالة عليه –صالح الرصاصة– إلى ألقب أخرى لا تليق بمجاهد ضحى بالغالي والنفيس وفقد والد في سبيل حرية هذا الوطن، لكن في ظل تلك الأزمات التي مرت به حن للقرية ولم يجد بدا من الهروب صوبها "والحل؟ الهروب الهروب.. كل شيء يصرخ في أذني.. أهرب يا صالح.. يا صالح المغبون.. يا صالح المجنون.. اهرب بنفسك.. أنت ضعيف.. هؤلاء شياطين أنت لا تقدر على مواجهة هذا الجنس.. يا صالح اهرب.. اهرب.. وأين تهرب؟ الدنيا ضيقة.. الأرض ضيقة.. السماء ضيقة.. أين تهرب يا صالح؟

[1]– عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص ص15/14.

[2]– نفسه، ص21.

القرية.. آه تذكرت القرية .. خيل إلي أنها في فستان فرحها تفتح لي ذراعيها وتحرضني على الارتماء في حضنها الدافئ.. وأطلقت ساقي للريح.. القرية.. القرية."[1]

وفقا للسابق يحضر فضاء الريف/القرية بأصالته وبساطته وراحة البال كفضاء مناقض للمدينة التي صورها الروائي على أنها فضاء للفتنة والفساد والقبح ومرتع للجريمة فهابيل في القرية يزرع الخير والحب والبقاء والنماء والحياة، وقابيل هناك في المدينة يحث على الموت والفزع والخوف والكوابيس فهي عاهرة شمطاء.

2-3- تعدد الأصوات/ديمقراطية الرواية:

استطاعت رواية راس المحنة 1+1=0 أن تخلق بتعدد الأصوات فيها بنية روائية قادرة على اقتناص تفاصيل الحياة وتمرير عدة حكايات بحرية تامة، انفلتت من تحكم المنظور الواحد الذي تقدم فيه الرواية تبعا لوجهة نظر واحدة الذي يكون في الرواية ذات البناء التقليدي أو الرواية المونولوجية، فيكون تعدد الرواة في أبسط حالاته عندما "يتناوب أبطال الرواية أو شخصياتها على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، فيختص كل واحد منهم في سرد القصة الخاصة به من بدايتها إلى نهايتها، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون"[2]، ومن هنا ينشأ التعالي والتمرد على الراوي العارف والعليم بكل شيء فتتميز الرواية باحتوائها على أكثر من راو يقومون بسرد الأحداث ويتناوبون على نقل تفاصيل العمل السردي ووقائعه بوصف مختلف الظروف التي أحاطت به ليساهموا في تغيير مساراته فيكتسب القول السردي "فنيته بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة، وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير."[3]

يرتبط الصوت الأول بشخصية صوت الكاتب/الروائي الذي كانت له بصمات خاصة دلت على تواجده في أماكن مختلفة من الرواية، فقام بتحريك شخصياته داخل النسيج الروائي، وكان يظهر أحيانا ويختفي أحيانا أخرى تاركا المجال لرواة آخرين شاركوه في إيصال وقائع الرواية للمتلقي، يقوم

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص45.

[2]- حميد الحميداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000، ص49.

[3]- يمنى العيد: **الراوي الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص11.

هذا الراوي مثلا في مستهل الرواية بالتقديم للحكاية التي ستتناوب الشخصيات التي منحت الحرية أن تحكي وتعبر عن وجهات نظرها وأفكارها المرتبطة بالرواية "أنَّ للحب أن يشرق وسحائب الدم مازالت تهدر حوله.. ؟

كيف يمكن للقلوب أن تعشق وتقتل في الآن ذاته..؟

من يقدر على ارتداء فستان الفرح في أزقة الجماجم..؟

ما معنى أن نحمل وردة وسكينا..؟"[1]

الصوت الثاني يتمثل في صوت صالح الرصاصة الذي يحكي قصته منذ خروجه من القرية حتى عودته إليها مرة أخرى "لما خرجت إلى هذه الدنيا أسماني والدي صالح.. على اسم جدي حتى يبقى الاسم حيا متداولا.. ولدت في حضن هذه الرؤوم.. هذه القرية الصغيرة.."[2]

صوت الجازية التي تروي قصتها مع حبيبها ذياب وكيف تربيا سوية في القرية حتى كبرا وذهبا للمدينة للدراسة في الجامعة ثم تخرجها من معهد شبه الطبي لتصبح ممرضة وتعرضها لمضايقات امحمد ملمد الذي كان يريد النيل منها كي يحط من قيمة والدها الذي قتل والده زمن الثورة، وعن ذياب الذي أحب مهنة الصحافة فتوجه للجزائر حتى يسخر قلمه لنصرة الضعفاء والوقوف في وجه بارونات الفساد "معا أشرقنا على هذا الكون.. وعلى محيا أرضه درجنا ندغدغ تضاريسها بأقدامنا الصغيرة..."[3]

هكذا مارست كل الشخصيات التي بلغ عددها 42 شخصية ديمقراطيتها وحقها في الرواية في نقل الحكايات، فغاب الراوي الواحد/الرؤية الواحدة بطريقة فنية في نقل تفاصيل المحنة بالمساءلة بغية الوصول إلى إجابات لتلك الأسئلة التي تؤرق الذات المبدعة ممثلة في التعارض والتناقض بين الأمس واليوم، فكأن الأمس/النضال/الثورة/ هو البطل في حاضرنا ومستقبلنا، لأن جزائر الاستقلال ابتعدت كثيرا عن جادة الصواب وحملت صورة مقلوبة لما كان يجب أن تكون عليه جراء الفساد والإرهاب وانقسام المجتمع إلى طبقات: طبقة حاكمة تتمثل في المسؤولين وأولي الأمر والنهي، وطبقة الأثرياء/البارونات/الأغنياء، وطبقة الفقراء/المساكين/المهمشين، الذين مثلوا الخاسر الأكبر في كل ما

[1]- عز الدين جلاوجي: **راس المحنة**، ص11.

[2]- نفسه، ص14.

[3]- نفسه، ص24.

يحصل وهم الذين أُجهضت أحلامهم وقُتلت البسمة في شفاههم وصار معظمهم ممن تأذوا سواء بالقتل أو بالصعود إلى الجبال حاملين السلاح لاعتناقهم أفكار أخرجتهم عن سنة الله ورسوله نظرا لان معظمهم من ضحايا التسرب المدرسي، محدودي الثقافة والمغرور بهم فـــ "رواية (راس المحنة)، فيها تتنوع الأصوات الساردة الماردة، وتجلجل الأحداث، يحركها من وراء الستار، الروائي/الراوي/عز الدين جلاوجي... عنف وعدوان، سحر واغتصاب وهوان. وتتأسس وتتذكر بالشخصيات الرجالية، فحول وخصيان وجهلة وعميان. رجال جبال، ثوار، وأسود. نمور من ورق، خونة، وحركى، باعة وسماسرة، وتجار للموت. رواية تصور العواطف والعواصف المتمردة، الهائجة، تتضوع وتسري في عروقها ومفاصلها رائحة ونبض الشعر، وتمتزج بسحر السرد المنفرد."[1]

3- التخييل التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:

3-1- الروائي/قناع المؤرخ

غدت شعرية الرواية تنبع من تضافر عناصر ومكونات من أهمها تذويب الحدود بين الأجناس الأدبية وغير الأدبية، للإفادة من طاقات التعبير وإمكاناته في مختلف الأشكال والخطابات، وهذا ما يعضد فكرة انفتاحها وعدم اكتمالها وقابليتها لاستيعاب كل المواضيع والأبنية الجمالية، لتصبح بذلك سيدة الألوان والأجناس التي ما عاد يوقف نهمها لون آخر لأنها: "عالم شديد التعقيد ،فسيح الأرجاء متداخل الأجزاء، إنها جنس نثري سردي مرن مطواع قادر على أن يهضم ويتمثل ويستثمر عناصر متنافرة كالوثائق والمذكرات والوقائع التاريخية والتأملات الفلسفية والتعاليم الأخلاقية والأساطير وشيء من الإرث الديني والأدبي، ومن علم النفس وعلم الاجتماع، والفلسفة"[2]، فالرواية بهذا الشكل آفاقها رحبة لأنها جنس الحياة الممتلك لإمكانية التجدد من خلال تلك القابلية على الاستيعاب، وهو الأمر الذي مكن من توسيع دائرة المرجعية التي هي منطلق التخييل، و بها تعيد الرواية عن طريقها بناءها وجماليتها، من خلال إثراء قيمها الرمزية، والبحث المستمر عن إمكانات لنحت طرائق مستجدة في السرد والكتابة الحكائية مقدمة بطريقة إبداعية.

تتوسل الرواية بالتاريخ لتنحو النهج التجريبي للممارسة الروائية وهو نموذج دال على حداثتها، وغاية في إكسابها التفرد والخصوصية ضمن مذهب تحديثي في الكتابة استدعته التحولات الجديدة في تاريخ

[1]- حفناوي بعلي: **تحولات الخطاب الروائي الجزائري (آفاق التجديد ومتاهات التجريب)**، ص535.

[2]- عادل الفريحات : **قراءة تحليلية في ثلاثية الطريق إلى الشمس**، علامات ج51، م13، محرم 1425هـ- مارس 2004، ص218.

المجتمع العربي، وقد أرجع النقاد هذا التوجه الجديد في الكتابة إلى هزيمة 1967 التي أدت إلى: "ضرورة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة كما أنها دفعت في اتجاه معاودة النظر في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر النهضة وإذا كان الواقع هو حجر زاوية الاهتمام والتفكير في أغلب الانجازات الفنية والفكرية سواء تعلق الأمر بالتعبير عن الذات، أو اتخاذ موقف من الآخر (الغرب) فإن الرواية العربية من خلال بعض التجارب، عملت ومنذ أواخر الستينات على النظر في "الواقع" من خلال التعامل معه باستثمار"التاريخ"، وحاولت بذلك تقديم صورة "جديدة" للواقع، باعتبار جذوره في الزمان"[1]، لتقوم على اثر ذلك الكتابة الروائية على هاجس البحث عن آفاق إبداعية مغايرة باسترجاع السابق من النصوص ومحاورتها ومن ثم الانتهاء إلى تدميرها وإقامة نص جديد على أنقاض ذلك السابق، يكون مبتكرا وقادرا على تجاوز النصوص الروائية التقليدية-"إن الرواية التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر. ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص. وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحضة، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها. بيد أن رفض سلطة النموذج والدعوة إلى الحرية المطلقة ينبثقان من الوعي العميق بضرورة إعادة النظر في علاقة العمل الروائي بمرجعيته الواقعية والاجتماعية"[2]- ومتماشيا مع إشكاليات الراهن المستجدة وتحدياته المتضخمة، نتيجة مختلف التحولات التي تشهدها أبنية المجتمع، والتي مكنت بدورها الروائي من أن يستلهم ويتفاعل مع أي تجربة حكائية تلاءم تصوره الفني والإبداعي ووسيلته في ذلك المغامرة التي هي جوهر التجريب الفني وذلك بحكم انبنائه على"نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وصياغة السؤال الذي يولد السؤال وممارسة حرية الإبداع في أحسن حالاتها"[3].

كما تعرف الرواية باعتبارها بنية رمزية لغوية أساسا بغلبة عنصر التخييل، لذلك نجدها حينما تعقد علاقة بالتاريخ فإنها لا محالة ستقدم رؤية خاصة له، بوصفه علما يمتاز بموضوعيته واعتماده على

[1]- سعيد يقطين : **الرواية العربية من التراث إلى العصر**، علامات ج57، م15، رجب 1426هـ-سبتمبر 2005، ص112.

[2]- محمد الباردي: **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص242.

[3]- هناء عبد الفتاح: **أصول التجريب في المسرح المعاصر**، النظرية والتطبيق، فصول، م14، ع1، ربيع1995، ص374.

مناهج مضبوطة، وما يؤكد هذا الارتباط هو اندراج أي نص أدبي ضمن سياق مجتمعي تاريخي[1]، وقد يكون التاريخ المتخيل تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة أو لجماعة أو للحظة تحول اجتماعي[2]، ومن هنا يلتقي الروائي بالمؤرخ في اعتماد كل منهما على المادة التاريخية إلا أنهما يختلفان في كيفية التعامل مع هذه المادة وفي الغاية التي ينشدها كل واحد منهما في تعامله مع التاريخ، فالعودة للتاريخ من وجهة نظر الروائي لا تكون من أجل تثمينه أو تقديسه أو الحنين إليه، بل يأتي عبر وعي إبداعي تتمازج فيه ثقافات مختلفة تجعل من التاريخ إطارا لأحداث تكشف بدورها عن الهموم والقضايا التي تشغل بال الروائي مما يعزز فكرة أن "التاريخ في النص لحظة تأمل في زمن قد يتكرر بانكساراته وأوهامه وضعفه. ولكنه في الوقت نفسه، خطوة إلى الوراء تعيد النظر في الذات والآخر، كما تكون لحظة تقترح الفعل ووسائل تجاوز النشاز الذي تعيشه الذات في علاقتها بالعالم"[3]. وإذا كان المؤرخ يركز على ما هو رسمي، ويعرض الأحداث من وجهة نظره الخاصة فتهيمن نظرته الأحادية على كتاباته، فإن الروائي على العكس من ذلك لا يسرد أحداث التاريخ، وإنما يستحضرها ويقوم بإعادة استكشافها من جديد للوقوف على زواياها المظلمة وبؤر توترها، ومن ثم يسعى إلى معالجتها ورأب صدوعها والتأسيس لعلاقات جديدة معها فالتاريخ: "لا يكون تاريخا إلا عندما يكون في حقله ونظامه الذي وجد من أجله لكنه حين يغادره باتجاه الرواية تنتفي حقيقته الأولى التي كانت إلى وقت قريب تبدو ثابتة ،ويصبح فعل القراءة الروائية من حيث هو فعل منتج مشروطا بنظام الرواية واتساع المتخيل وحريته أي أن على التاريخ أن يقبل بترك ثوابته وصرامته عند عتبات الرواية ويحتمي بالنسبية والهشاشة التي تسبغ الفعل الروائي الذي لا يرتكن أبدا إلى اليقين"[4].

وقد يحضر التاريخ متواشجا وملتحما مع السرد إلى حد يصعب إيجاد الحدود الفاصلة بينهما حيث يتداخل عبر هذا التواشج الماضي في الحاضر فيصبح كل منهما صورة للآخر ضمن تفاعل حقيقي لا ينفصل عن الواقع، لأن الروائي يستدعي الماضي في زماننا عن طريق كيفيات ناجعة لإدراجه ضمن النسق الروائي، بحيث يبدو بعهده القديم كأنه ابن هذا العصر وتحاول الرواية قدر المستطاع أن تستفيد

[1]- عمار بلحس : **نقد المشروعية التاريخية**، الرواية والتاريخ في الجزائر، التبيين الجاحظية، ع7، الجزائر، 1993، ص95.

[2]- إبراهيم الفيومي: **الرواية العربية**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، الأردن، دط، 2001، ص19.

[3]- بديعة الطاهري: **ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد التوفيق**، الخطاب، ع4، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع مدوحة تيزي وزو،2004 ص21.

[4]- واسيني الأعرج : **الرواية التاريخية/أوهام الحقيقة**، أبحاث ندوة الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، جامعة الجزائر، 2005، ص10.

من طاقات التاريخ بوصفه جنسا غير أدبي لتعميق البعد الحضاري للرواية ومن ثم التأسيس لوعي جديد بالماضي وببعض أحداثه التاريخية "فتحيل الرواية: إلى ذاتها على الرغم من حفاظها على بعض علامات التاريخ كإحالات إيهامية في الأغلب الأعم تقرب القارئ من عالم هو يعرفه أو يحسه، أي التاريخ الذي لم يعد تاريخا بالمعنى العلمي للكلمة جراء فعل الكتابة والسرد المتملص من الحقائق"[1]، فالتاريخ في صورته المعروفة ما هو إلا حقائق مجردة لها وجود محدد وقد أعدت سلفا وبمجرد دخول هذه الحقائق التاريخية في إطار العمل الأدبي يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي، فيأخذ شكلا جديدا بحيث يصبح عنصرا فنيا من عناصر تكوين الرواية، وهنا يبرز دور الروائي وقدرته على إعادة بناء المرحلة التاريخية المختارة، والتي يتخذها موضوعا له بعملية تركيب جديدة للوقائع والأحداث والشخصيات المذكورة في حوليات تلك المرحلة: "..فليس من شك أن الرواية التاريخية تنطلق من الخطاب التاريخي ولكنها لا تستنسخه بل تجري عليه ضروبا من التحويل حتى تخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصة ورسالة تختلف اختلافا جذريا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعا بها"[2].

من هذه الوجهة يكاد التاريخ بصفته: "خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع..."[3] أن يكون منظومة من الأحداث المتجهة نحو الماضي، في حين يكاد التاريخي أن يكون منظومة من الأحداث لواقع ممكن متجه نحو المستقبل فالتاريخي "أحداث اختيرت من التاريخ حسب تبئير الروائي، ووظفت في الرواية تجسيدا لغرض روائي ماض أو راهن أو مستقبلي. بل إن الأحداث التي اختيرت من التاريخ حسب تبئير الروائي لم تستنسخ من كتب التاريخ، ولم تنتقل إلى الرواية بقضها وقضيضها، بل قام الروائي بتفكيكها وإعادة تركيبها بما يلائم الغرض الذي يرمي إليه أو بحسب دواعي التخييل إذا أردنا الدقة في التعبير النقدي... فالتاريخي في الرواية يؤخذ بدلالاته العامة ورؤياه وقيمه والتاريخ يؤخذ بحقيقته الموضوعية وزمنه. التاريخي في الرواية احتمالي فني والتاريخ خارج الرواية حقيقي موضوعي. ومن ثم فالرواية لا تنوب عن التاريخ، ولا ينوب التاريخ عن الرواية، لأنهما

[1]- واسيني الأعرج : **الرواية التاريخية/أوهام الحقيقة**، ص10.

[2]- محمد القاضي : **الرواية والتاريخ، دراسة في تخييل المرجعي**، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص87.

[3]- نفسه، ص23.

حقلان مختلفان، جمالي ومعرفي. بل إن التاريخ لا يستقى من الرواية، لأنها نص فني يطرح رؤيا ولا ينسخ معرفة"[1]

3-2- استثمار الحدث التاريخي:

يستند الحكي في هذه الرواية إلى إحدى حفيدات شهرزاد ليقترب هذا العمل من ليالي ألف ليلة وليلة التراثية وصاحبة الحكي هي حوبة التي صرح الروائي في البداية أنها شهرزاده التي تحكي حكايات جميلة تنبجس من كل الجوانب "حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال، وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها..."[2]، وفي كل بوح تحظر حوبة التي يصف الكاتب مجلسها لتنهمر حاكية كما حكت جدتها في سالف العصر والأوان.

بنفس ملحمي –نظرا لكبر حجم الرواية- تقدم الأحداث التي تتناول تاريخ الجزائر لتتعدد الوقائع التاريخية باسترجاع الذاكرة والنبش في تفاصيلها، حيث تشتعل جذوة الرواية عبر سرد أحداث متعلقة بنضال الشعب الجزائري في سبيل حريته من خلال عديد المقاومات التي ظلت تشتعل تارة وتخبوا تارة أخرى منها: انهزام بجاية سنة 1833 واستشهاد العديد من المقاومين "مع اجتياح الجيوش الفرنسية لمنطقة بجاية سنة 1833، انخرطت العائلة كما السكان جميعا في مقاومة مستميتة، قدموا خلالها المئات من الشهداء، وحين ركن الجميع للاستسلام دخلت في سبات عميق، وانكفأت على نفسها تلملم جراحاتها بعد أن فقدت العشرات من خيرة أبنائها، وهدمت كل مؤسساتها العلمية ومنابرها الدينية، وديست كل أضرحة أجدادها."[3] ليتفطن الشعب الجزائري من سباته للوقوف ضد الغاشم الفرنسي بفضل الشيخ "أحمد" شيخ زاوية سيدي بوقبة الذي اتخذ الزاوية خلوة له ولأتباعه يتفرغون فيها للعلم والعبادة من أجل النهوض بالدعوة لشرع الله وشحذ المقاومة، فوجد العديد من الأنصار الذين احتضنوا مسعاه، وهنا يستحضر الروائي تدعيم الشيخ الحداد لثورة الشيخ المقراني من خلال إكساب هذه الثورة تأييدا شعبيا واسعا ضد فرنسا ويسرد بطريقة موجزة نهاية البطلين، فالأول –أي الشيخ الحداد- استسلم بعد ما قدمه من بسالة في مقاومته وزج به في السجن "...مما جعل الشيخ

[1]- سمر روحي الفيصل: **الرواية العربية البناء والرؤيا**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003،ص ص66-67.

[2]- عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، ص ص8/7.

[3]- نفسه، ص ص37/36.

الحداد يستسلم في 24 جوان 1871 لقوات الجنرال لامان، فحكم عليه بالسجن 5 سنوات في سجن انفرادي في قلعة بارال ببجاية، ولكنه لم يحتمل السجن لكبر سنه فتوفي في أواخر أفريل 1973 عليه رحمة الله."[1]، لكن في الرواية يقدم لنا السارد معلومة مغايرة عن ما ذكره الكتاب التاريخي ما يضع النص الروائي في مواجهة النص التاريخي حيث يرى أنه قد "زج بالشيخ الحداد في سجن قسنطينة حيث لقي ربه بعد أيام من سجنه، ولم تستطع شيخوخته أن تقاوم الجوع والبرد والإهانة..."[2]، هذا هو خطاب الرواية الذي لا يرتكن للتاريخ ولا يستسلم لكل ما يقدمه، إنما يسعى إلى الكشف عن كل ما يعتور الحقيقة التاريخية التي يدعيها الخطاب التاريخي باعتباره خطاب سلطوي مؤسساتي رسمي ممتلك لتلك الحقيقة، فتتمرد الرواية على التاريخ نافية قداسته مشككة في مضامينه باحثة في مضمراته وفي المناطق المظلمة فيه. أم الشيخ المقراني فقد قتل غدرا من طرف أحد العملاء "وقتل أحد الخونة الشيخ المقراني غدرا بمعركة وادي سوفلات..."[3]

يستمر الحكي بلغة التخييل الفني التي نتعرف من خلالها على ما يحصل من جرائم متعددة ضد الرفض الشعبي للمستعمر الفرنسي، فتختلط الشخصيات التخييلية بالشخصيات التاريخية التي تصبح ناطقة قائمة بالفعل ممثلة لدورها في عالم الرواية الورقي، مع تركيز الروائي على التفاصيل الجزئية والأوصاف المادية سواء للأشخاص أو الأماكن إيهاما منه بواقعية الأحداث التي يرويها، وبين استباق واسترجاع يقاد القارئ بين ثنايا الرواية ليتعرف على شخصياتها والعلاقات التي تربط العرشين (أولاد سيدي علي وأولاد النش) الذين يربطهما الجد الواحد لكن تفرقهما مبادئ الأنفة والشرف أو العمالة والانقياد لفرنسا، فتخبرنا الرواية عن القايد عباس من عرش أولاد النش الذي انقاد لفرنسا فأصبح عميلا لها يفعل ما يشاء يقتل يذبح يستولي على الأراضي...، وكذلك الشيخ عمار/شيخ الزاوية الذي رضخ أيضا لفرنسا وهو من عرش أولاد سيدي بوقبة والعرشان متحدان، في حين أن عرش أولاد سيدي علي هم من يمثلون الثورة على المستعمر الفرنسي فتقلصت أراضيهم وانحسر نفوذهم ومن هذا السرد البؤري لهذه العروش تبسط الرواية جناحيها على التاريخ تأخذ منه وتغوص أعماقه لتقف على صغير الأحداث وعظيمها، فتتسلل الرواية بمخاتلتها إلى حياة الناس و تسائل قصص المهمشين وتمزج

[1]- بشير بلاح: **تاريخ الجزائر المعاصر(1830-1989)**، ج1، دار المعرفة، دط، 2006، ص202.

[2]- عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، ص38

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

أحداثهم وأيامهم بقصص الحب التي لا تنتهي، ومن الأحداث التاريخية التي روتها الرواية أحداث الغزو الفرنسي لمدينة قسنطينة ومقاومة أحمد باي الذي رفض استمالة فرنسا بأن يكون بايا على قسنطينة وفي المقابل يكون طائعا لها فخاضت القوات الفرنسية ضده حربا لتضع حدا لمقاومته وبعد ثلاثة أيام رفع الغزاة حصارهم لما تكبدوه من خسائر، فلم تسقط المدينة بداية بفضل ما قام به المقاومون في رد العدوان عليهم، وسقطت قسنطينة في العدوان الثاني عليها "لم تسقط قسنطينة، وظل الجرح النازف يقاوم النصال المفترسة، فلجأت فرنسا إلى إغراء الباي أحمد وحين خاب مسعاها أعادت الكرة في هجوم ضخم مفاجئ، ولم تملك المدينة إلا أن تستسلم، سقطت قسنطينة في يد الأعداء، لكن الباي أحمد لم يسقط، والحسين المكحالجي لم يسقط، وإرادة المقاومين لم تسقط،..."[1]

يتواصل التخييل الفني للتاريخي فيتماهى الواقعي بالروائي وفق لعبة السرد التي يتناوب فيها القص بين القرية والمدينة، حيث نقف على أحداث كثيرة متعلقة بالصراع الدائر والدائم بين العرشين أولاد سيدي علي وأولاد النش الذين يحتمون بالحاكم الفرنسي ويبسطون سيطرتهم المطلقة على العروش الأخرى، فهم يمثلون السلطة العسكرية القامعة، وأولاد سيدي بوقبة ممثلين في شيخ الزاوية عمار يمثلون السلطة الروحية، أما عرش سيدي علي فبمقتل زعيمهم بلخير على يد القايد عباس تراجع نفوذهم وأصبحوا يمثلون العرش المقموع وسط العرشين، يبقى الصراع قائما نظرا لأفعال القايد عباس الذي أراد أن تكون حمامة حبيبة العربي زوجة له فيطلب يدها للزواج، لكن تتفق حمامة والعربي فيتزوجان ويفران إلى مدينة سطيف، ثم يقتل البهلي لخضر ويفر الطالب حفاظا على حياته من تهديدات القايد عباس، ثم يختطف الطاهر أخ حمامة ويختفي عن الأنظار، فتغرق الرواية في الشعبي المحلي القائم على سرد التفاصيل اليومية المعتادة، بتسليط الضوء على العلاقات الاجتماعية مثل: الحب، السلطة، تقاليد الزواج، الشرف...، "أسرعت حمامة بمثرد الكسكس مع مرق الشحم، ومد العربي يده إليه فلامس أصابعها، وسرى فيه خدر شديد حتى جمد مكانه، ولم يحس بها إلا وهي تخرج كالملاك، وأحاط الثلاثة بالمثرد يلتهمون ما في جوفه، وراح كثير من الجيران يتوافدون لتقصي أخبار الطاهر."[2]

[1]- عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، ص ص44/43.

[2]- نفسه، ص24.

بعد تلك الجرائم التي قام بها القايد عباس في سبيل إذلال عرش أولاد سيدي علي، والاشتغال على التاريخ في ذكر أصول تلك العروش التي يبرز بينها التنافر سيدا للموقف، تنخرط في الرواية عديد الأحداث التي تروي تاريخ الجزائر من خلال المدينة سطيف التي اغترب فيها العربي وحمامة هربا من بطش القايد عباس، فيتم تصوير حالة المدينة التي امتلأت بالمعمرين الذين بنوا مساكن فخمة واستولوا على أراضي المواطنين وينعمون في خيرات الوطن، أما الجزائريين فما هم إلا مجرد خدم وعبيد عندهم، لا تستمر حالة السكون هذه، فهناك ثورة ووعي فكري بضرورة الاستقلال، على الرغم من التجارب السابقة المتعلقة بالثورات الشعبية التي كانت تحاول ذلك لكن الآلة الاستعمارية بقوتها بعملائها كسرة شوكة هؤلاء المقاومين "لقد جرب الجزائريون الثورات الشعبية لأكثر من خمسين سنة دون فائدة، لم يجنوا إلا الانكسارات و الانهزامات،..."[1]، لكن الشعب لم يستسلم بل ظلت أحلام الثورة والانتصار قائمة "لا بد أن نفعل، هذا الشعب لن يستكين حتى يطرد الظالمين إلى غير رجعة، فشلت ثورة المقراني سنة 1871، ثم فشلت أيضا ثورة الأوراس 1916، يجب أن نعد العدة لثورتنا نحن أيضا، هذه الأرض مازالت ظمئة إلى دماء الطاهرين."[2]

يقحم الروائي الأحداث التاريخية كلما وجد سببا لذلك فتتداخل الأحداث وتتعدد على لسان الشخصيات المتخيلة/البسيطة مثل سي رابح الذي ظل يقص العديد من الأحداث للعربي موستاش الذي كان لا يعلم كل هذا التاريخ الذي تزخر به الجزائر، فبين القرية والمدينة بون شاسع، فإذا كانت القرية تتلخص في تلك الظغائن والأحقاد بين العروش فإن المدينة تمثل مكانا لالتقاء عديد الطبقات والجنسيات وكذلك تميزها بانتشار الوعي، خاصة بظهور الجرائد والمجلات التي كانت تقم العديد من الأخبار وتسهم في تنوير العقول وتفتيق الأذهان "لم يكن العربي الموستاش في قريته يعرف كل هذه الحقائق، فالفرنسيون لا يشاهدون إلا قليلا، أما هنا في سطيف فيراهم كل يوم،... سأل العربي الموستاش سي رابح عن تفسير لكل الذي يراه، فراح يحكي كشلال متدفق، حدثه وهو يرسم على الأرض أرض فرنسا وأرض الجزائر، وتحدث طويلا عن الداي، وسيدي فرج، والأمير عبد القادر،

[1]- عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، ص386.

[2]- نفسه، ص184.

وأحمد باي، ولالا فاطمة، وعن كايين (Cayenne). صدمته الدهشة، من أين لسي رابح بكل هذه المعلومات؟ لا يعرف العربي موستاش عنها شيئا"[1]

بعد أن سيطرت القوات الاستعمارية على زمام الأمور في الجزائر المستعمرة، ورغم اشتعال العديد من الثورات الشعبية التي كانت سرعان ما تخبو وتخمد خاصة في الأرياف، يتبدى أسلوب جديد في المقاومة انطلاقا من المدينة إيذانا بأن الحركة الوطنية لن تخبو بل ستذكي فتيل الوعي الجمهوري ولها سيعزى التغيير، و بها سيستفيق الشعب مرات عديدة، فتركز الرواية على عينات من الشعب الجزائري الذين لم تذكرهم كتب التاريخ، بل هم من البسطاء والعاديين كافحوا بطريقتهم ولم يشأ التاريخ أن يظهرهم فانتصرت لهم الرواية نظرا لدورهم الطليعي في مشاركة من ذكرهم التاريخ وخلدهم "داخل الحمام بقي سي رابح و أمقران متقابلين على احتساء القهوة، رفع أمقران رأسه في رابح الذي بقي صامتا غارقا في بحر من التفكير، قال:

أ. أراك تائها، هل هناك ما يشغلك؟

ترك سي رابح لفنجانه فرصة للاستراحة وقال:

لا بد لنا من تشكيل مجموعتنا في القريب العاجل، عندنا الرجال وعندنا الأسلحة.

أشرق وجه أمقران للفكرة التي انتظر تجسيدها طويلا، وضع فنجان قهوته بجانب فنجان سي رابح وقال:

هذا حلمنا جميعا يا سي رابح، كلنا فداء للوطن."[2]

إذا كان المخطط الفرنسي هو ممارسة التفقير، التجهيل، التنصير، الفرنسة، فإن النخبة من المثقفين ستقف في وجه هذه الأسس التي ستؤدي إلى الانسلاخ من الهوية الجزائرية ومحو الوجود الجزائري، ليبرز الكفاح المنظم في تكتلات سياسية وجمعيات ونواد فكرية وأحزاب سياسية، نتعرف على هذه الحركة وعلى بعض مؤشراتها الداعية إلى الانتفاضة ضد المستعمر ونشر الوعي الوطني، من خلال الحوار الدائر بين شخصية يوسف الروج ابن سلافة الرومية وبقية الرفاق مثل سي رابح العربي الموستاش، خليفة، أمقران يقول: "وواصل يوسف الروج محللا الوضع:

[1]- عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، ص181.

[2]- نفسه، ص ص239/249.

الحركة في العاصمة ثلاثة اتجاهات، جماعة من رجال الإصلاح ينشطون في المساجد والأندية خاصة نادي الترقي، ومن أشهر رجالهم عالم كبير هو العقبي، الجميع يشهد له بالاستقامة والإخلاص وعادة ما يحضر أيضا علماء آخرون كالشيخ ابن باديس والإبراهيمي.

قاطعه سي راح:

التقيت مرارا بالشيخين ابن باديس والإبراهيمي، حلمهما تعليم الناس ولغتهم ودينهم.

واصل يوسف الروج بثقة العارف غير مبال بمقاطعة سي رابح:

الجماعة الثانية جماعة النجم وهي...

قاطعه سي رابح ثانية:

نجم شمال إفريقيا، حزب مصالي الحاج.

واصل يوسف الروج موافقا:

فعلا، لكن أصل تأسيس النجم يعود للأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر، وحاج علي عبد القادر، ويضم دول المغرب العربي، تونس والمغرب والجزائر، لكن فرنسا خشيت من هذه الحركة فنفت الأمير خالد إلى مصر، وحلت الحزب فتحول إلى السرية..."[1]

هكذا ساهمت تلك النوادي والأحزاب في تشكيل وتعميق الوعي الثوري لدى أفراد الشعب من مثل جمعية العلماء المسلمين، دون أن ننسى دور الكشافة الجزائرية ممثلة في شخصها حسان بلخيرد الذي ذُكر في الرواية عديد المرات من خلال أعماله وما قام به في سبيل النشأ الذين سيغدون أشبالا للأمة وأسودا لها فيما بعد، إلى جانب حزب الشعب الجزائري وحزب نجم شمال إفريقيا، وتأسيس شعبة جمعية العلماء في سطيف، يتأسس حزب الثوار ممثلا في أعضائه من المناضلين المهمشين والبسطاء والعاديين مثل: سي رابح، أمقران، خليفة، العربي موستاش، سلافة، حمامة، لالا تركية، سي الهادي... كل هؤلاء حملوا في قلوبهم أمل تحرير البلاد والعباد فانقادوا صوب العمل لإيمانهم بضرورة الثورة وضرورة الاستقلال "بعد العشاء التقى سي رابح والعربي الموستاش وأمقران بمحل الحدادة، وما كاد الثلاثة يستريحون حتى لحق خليفة وسي الهادي ويوسف الروج، قال سي رابح:

أعتقد أن معظمنا قد حضر، ويهمني أن أسمع منكم ما فكرتم فيه.

[1]- عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، ص306/305/304.

قال أمقران وقد كان واقفا وراء العربي الموستاش الذي كان يجلس على كرسي خشبي:
لا داعي أن نعيد الحديث في الفكرة، نحن جميعا موافقون، بقي أن نتفق على اسمها.
أسرع العربي الموستاش مقاطعا:
أنا مازلت مصرا على تسميتها بحزب الثوار، لأن مهمتها الوحيدة هي الاستعداد للثورة."[1]

تواصل الرواية طرح رؤيتها المتعلقة بالجزائر إبان ثورة التحرير وسعي الجميع لنشر الفكر التحرري مازجة بين الواقعي والفني/الروائي والتاريخي، محينة الأحداث موهمة أن ما يحدث هو الحقيقة/الواقع كأنها فيلم سينمائي، فنجد فرحات عباس يلقي محاضراته، يتحدث إلى الناس، يجلس في صيدليته يتناقش يتحاور، ينفعل، البشير الإبراهيمي في مسجد المحطة الجديدة يلقي خطبته، والعديد من الأحداث التاريخية كاعتقال مصالي الحاج ورفاقه عمار عيماش، حسين الأحول، مفدي زكريا... وزجهم في سجن بربروس إلى انعقاد مؤتمر الكشافة الوطني، وحادثة إلقاء الشاعر مبارك جلواح بنهر السين، وصولا إلى الحرب العالمية الثانية، لتتوقف الرواية عند أحداث 8 ماي 1945 "لقد قتلوا في تلك الأحداث خمسة وأربعين ألفا من الأبرياء، بدأت بسعال بوزيد وسلافة الرومية وامتدت كالنار لتلتهم كل شيء."[2]

على الأساس السابق يصبح التاريخ مادة روائية لا تهدف إلى مجرد تذكيرنا بأحداث مضت ولا إلى جعلنا نلتقط بعض المشاهد من مسرح الأحداث في بعديها الزماني والمكاني، بل تصبح غاية التاريخ انطلاقا من ذلك غاية يتحاور فيها الجمالي والسياسي الخيالي والواقعي، رغبة في قراءة الواقع بعيون تضع القارئ في تلك اللحظة التاريخية المشحونة، والرغبة في قراءة مغايرة لهذا الواقع عينه، ولعل هذا ما يجعل المسافة بين الواقع والقائم، والواقع والممكن تماثل المسافة التي يختزلها سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال فالروائي في انتخابه للأحداث التاريخية التي تشد نسيج النص ببنيته العميقة والشكلية المتماهيتين يرصد ويتقص الوقائع التاريخية مرتديا لبوس الروائي معتمدا في ذلك "التخييل في سرد الأحداث فيحذف، ويضيف ويقدم، ويؤخر. حتى الروائي الذي يكتب الرواية التاريخية ليس مؤرخا ولو أراد ذلك لالتفت إلى كتابة التاريخ على طريقة المؤرخين. إن ما يفعله الروائي الذي يكتب رواية

[1]- عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، ص355.
[2]- نفسه، ص488/489.

تاريخية هو تقديم أحداث التاريخ في قالب قصصي أي أنه لا يؤرخ، بل يتخذ التاريخ موضوعا للسرد، ويخضع المادة التاريخية لطبيعة الفن الروائي، كالتخييل والحبكة Plot والتشويق"[1].

وبين توظيف المادة التاريخية من جهة، والبعد الجمالي للتخييل السردي من جهة ثانية يغدو موضوع المتخيل هو التاريخ، التاريخ الممتلك لموضوع ومرجع ووجود، فتكون الرواية محتضنة لمرجعها الواقعي (التاريخي) وذلك ضمن أغشية الفن، فتبتعد عن هاجس التوثيق وفجاجة المادة التاريخية بتوفرها على صور من السرد الذي يتخذ عدة أشكال ومظاهر، لأن التاريخ من الأجناس ذات الغاية النفعية – كما أشرنا آنفا- "في حين أن الأدب والرواية على وجه الخصوص خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية"[2].

على هذا الأساس يمكننا القول أن التاريخ يحتمي بما هو حقيقي من خلال اعتماده على الوقائع التي حدثت فعلا، في حين تذهب الرواية بعيدا لتشتغل على أفق الخيال، ذلك أن ما يحددها ليس"سماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمدلولها، المرتبط عادة بفكرة المتخيل"[3] فطبيعة الفن الروائي تسمح بعقد علاقة مع التاريخ أو غيره من أجل الغاية الفنية التي يطمح لها الأدب، لذلك يمكن إدراج الرواية التي تستثمر التاريخ ضمن الاتجاه التجريبي للصنعة الروائية لأنه وسيلة مثلى لفهم الواقع من خلال الماضي أو نقده من جهة، ومن جهة أخرى أسلوب جديد لبناء الرواية.

3-3- توظيف الشخصيات التاريخية/المتخيلة:

زاوجت رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" بين الشخصيات الواقعية/التاريخية والشخصيات المتخيلة التي حملت أبعادا واقعية محاكاة للتاريخ بحيث تم منحها صفات واقعية، فكأنها شخصيات معروفة مسبقا وجاهزة، ولكنها ليست كذلك بل جاءت على تلك الأوصاف ليوهمنا الروائي بحقيقة ما يذهب إليه، خاصة عندما يقحم حوارا بين الشخصية التاريخية الجاهزة مسبقا والشخصية المتخيلة ومثال ذلك قوله: "أما سي رابح فتسلل إلى مكتبة حسان بلخيرد ليعرف رأيه من الأحداث الجديدة، وكان حسان منشغلا بترتيب البضاعة في الرفوف، حيا سي رابح وراح يقدم له

[1]- محمد رياض وتار: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص104.

[2]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص ص23-24.

[3]- برنار فاليط : **النص الروائي**، ترجمة، رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1992، ص27.

البضاعة التي تراكمت على الأرض وهو يقول:...ما رأيك ياسي حسان في البيان الذي صاغه فرحات عباس نيابة عن مصالي والإبراهيمي وقدمه لفرنسا وللحلفاء؟

وضع بلخيرد مجموعة علب سجائر (jop) جانبا واستراح على الكرسي مقابل سي رابح الذي جلس على كرسي آخر أيضا، لقد كان ينتظر هذا السؤال ليبدي رأيه فيه، قال:

لقد قرأته، إنه بيان رومانسي أكثر من اللازم، كأنك تقرأ رواية للرومانسيين الفرنسيين، باختصار فرحات عباس لا يريد أن يستيقظ من حلمه، ولن يستيقظ ولو غمسناه في بحر بارد"[1]

يبدو من خلال هذا المقبوس/الحوار أن الشخصية التاريخية الجاهزة أصبحت شخصية متخيلة نظرا لإسناده أعمال ليست تاريخية لها، فتأتي الشخصية متممة لمشروع الروائي ولوجهة نظره التي يريد تمريرها من خلال ذلك الإسناد، وهذا ما حدث أيضا مع شخصية فرحات عباس في كثير من محطات الرواية حيث يدخل في حوار مع الشخصيات المتخيلة ويقول ما لم يقله لنا التاريخ، إلى جانب ذلك نجد العديد من الشخصيات التاريخية مثل: الشيخ عبد الحميد بن باديس رئيس جمعية العلماء المسلمين، صاحب المقولة المشهورة: الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا، مفدي زكريا شاعر النضال السياسي، محمد العيد آل خليفة، مصالي الحاج، محمد بوراس، الشيخ الحداد، الشيخ المقراني، أحمد باي، الشيخ العقبي وغيرهم كثير تم ذكرهم في الرواية، وكان توظيفهم غالبا يأتي جاهزا من خلال تحديد ملامحهم بمجرد دخولها الحكي، ومنها ما لم يكن مُفعِّلا لعملية الحكي، وإنما جاءت على سبيل ذكر الحادثة التاريخية خاصة عندما يتعلق الأمر بالحوارات التي تجريها الشخصيات المتخيلة، وعن هذه الشخصيات تحديدا نجد أن الروائي قد احتفى بها وجعلها فاعلة وموجهة لمسارات الحكي خاصة في الفصل الأول الذي ينفتح على الصراع الدائر والدائم بين الأعراش في القرية، حيث يسفر ذلك الصراع عن مشروع ثوري يؤدي إلى توالي المحكي وتأجيجه بالتخييل الفني، حيث تتغير وجهة الحكي بدخول العديد من الشخصيات من القرية صوب المدينة، حيث تكون البداية بفرار العربي وحمامةّ إلى المدينة ولقائهما بسي رابح الذي يكون له دور فعال في العمل بأكمله، ثم تتوافد عديد الشخصيات إلى المدينة سطيف، مثل: خليفة قاتل القايد عباس ومساعده حميدة، عيوبة، يوسف الروج، سلافة الرومية، الذين يركز عليهم الروائي ويجعلهم شخصيات تاريخية تنمي الأحداث وتتواصل مع

[1]- عز الدين جلاوجي: **حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**، ص459/485.

شخصيات تاريخية حقيقية وتنضم لمسيرة الكفاح الوطني ضد المستعمر الفرنسي، على الرغم من كونهم أناس عاديون إلا أن أفعالهم دلت على وطنيتهم وتاريخيتهم، فمنذ تخطيط أمقران وسي رابح والعربي المستاش لقتل القايد عباس، تتوالى الانتصارات التي جاءت من تضافر جهود هذه الشخصيات مثلما قدمه الروائي في قالبها السردي إلى خروج الشعب في مسيرة تنم عن الوعي بضرورة الاستقلال والانفصال عن المستعمر الفرنسي.

4- جماليات التناص في رواية العشق المقدنس:

تُوجت هذه المدونة بطابع جمالي فني جراء اعتماد الكاتب عز الدين جلاوجي على تطعيم روايته —العشق المقدنس- بنصوص سابقة/غائبة لطرح أفكاره وشواغله الروائية، فقام هذا العمل على أنقاض عديد النصوص التي شكلت معينا لا ينضب أسهمت في ثراء المادة التي انبنى عليها العمل برمته، حيث تفاعلت وتقاطعت الرواية مع نصوص أخرى كالنص الديني، والتاريخي خاصة، حيث تم اللجوء إلى فترة تاريخية شديدة التعقيد تمثلت في بناء الدولة الرستمية التي لا نعرف عنها إلا النزر القليل حيث دامت 136 سنة، لكن التعتيم نظرا لعديد الأسباب حال دون معرفة ما قدمته هذه الدولة من خدمة للأمة في عديد الجوانب كالتأليف مثلا ونشر العلم والعمارة... وما شاب الجو العام في الفترة التي اختارها كي تكون بؤرة الإسقاط على الراهن من خلال الماضي فـــ "كل الأزمنة صارت عندنا متشابهة، بطعم واحد، بلون واحد، برائحة واحدة، نتلمسها معا فلا نفرق بينها، الماضي هو المستقبل، وهما الحاضر، والجميع سديم.. سديم."[1]، فاستوقفتنا الرواية على تناقضات مذهبية وتناحرات طائفية، أدت إلى سقوط القيم العليا للإنسان باسم الدين، فسقطت دول وقامت دول، وفي كل مرة يعيد التاريخ نفسه، فالماضي قد انقضى وانتهى، أما الراهن/الواقع فهو يجتر ما حصل في الماضي دون تعلم الدرس، وهذا الواقع المعيش هو ما دفع بالروائي أن ينبش في التاريخ كي يصور لنا المأساة من خلال الدولة الرستمية التي تأسست في الجزائر على يد عبد الرحمان بن رستم الإباضي، التي كانت مستقلة عن دولة الخلافة الإسلامية العباسية، حيث كانت عاصمة الدولة هي تيهرت التي ضمت عديد المذاهب والطوائف المتنافرة والمتقاتلة، فكانت جذوة الفتنة تخبوا قليلا وتشتعل كثيرا، فتعرفنا من خلال هذه الرواية عن العاصمة تيهرت أو تاهرت والمسجد الجامع، مكتبة

[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص138.

المعصومة، بطريقة فنية شائقة فكأن القارئ حاضر يشاهد كل ما يحدث في تلك الفترة بقصورها وشوارعها ورجالها، إلى سقوط الدولة جراء الاضطرابات السياسية والاختلافات الدينية التي تمتد آثارها المزرية إلى واقعنا الحاضر.

على هذا الأساس أزاحت رواية العشق المقدنس الحدود الفاصلة بين النصوص بغية استشراف قيم فنية دلالية جديدة واصلة، تفجرها بنية الرواية بخطابها المستحدث الذي امتزج والخطابات الأخرى حد التماهي في كثير من الأحيان، رغبة في إكساب النص الجديد دلالات تغنيه وتسمح بتفجيرها لقيم تعبيرية ثرة، وهذا ما ينم عن وعي تجريبي يبعث على خلق نص جديد تتحاور فيه نصوص سابقة تتناغم وتنصهر لتشكل بناء يغدو متناسقا منسجما قصدا أو صدفة يسهم في معالجة تحولات الواقع. عن طريق اللعبة والمغامرة الفنية يقحم الروائي عالمه المتخيل قصة حب تؤلف بين حبيبين لا يقويان عن الانفصال في رحلة عبر الزمن، فبين حد السيوف وسنابك الخيول والرشاشات والمدرعات المصفحة تقبع الحكاية، إذا ينقلنا السارد بين زمنين متشابهين، الماضي بكل مآسيه جراء الفتن وحمام الدم الذي لا ينضب لتعدد الفرق والمذاهب مشرقا ومغربا، والراهن الذي يشابه ذلك الماضي السحيق حيث ركز الروائي على الاختلاف الديني الذي استشرى في جسد الأمة الإسلامية ينخر جسدها كمرض عضال لا يبقي ولا يذر "بدأنا نخوض لجة الغابة، وصار سيرنا أبطأ، لم تكن تسمح لنا كثافة الأشجار بالانطلاق بقوة، وصرنا الآن أشد حذرا، قد يباغتنا خطر ما في أية لحظة، شوكة النكارية بقيادة يزيد بن فندين لم تكسر بعد، رغم الهزيمة النكراء التي تلقوها، حتى جرت دماؤهم عند باب المدينة كالسيل، وسهام عشرات الجماعات والفرق المتصارعة، ظاهرية كالعباسيين والأدارسة والأغالبة، وباطنية كالشيعة، تتعطش كلها للدماء في كل واد..."[1]، إذ شكلت ظلمات الفتن بين المالكي، و المعتزلي، الإباضي والشيعي، الكوفي الفارسي، الخوارج، هؤلاء عباسيون وأولئك أميون، وآخرون أندلسيون، وبربر فتنا تؤجج في نفوسهم الظلم حتى غدت ظمآى إلى الدماء وكل فريق يشحذ سيفه للثأر من أخيه باسم الله و"لا أحد يستطيع إحصاء عدد الفرق والنحل التي انتشرت في تيهرت، خلاف جزئي بسيط في عبادة أو اعتقاد، أو حتى الشيخ يمكن أن يولد فرقة جديدة، تقيم لها مسجدا ومنبرا للصراع والجدال، وتؤلف لذلك كتبا، وتدخل في مهاترات ومجادلات كبيرة لا نهاية لها

[1]-عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص86.

مع كل الطوائف والفرق، ويمكن أن تذهب إلى حد تكفير غيرها وإراقة دمهم..."[1] ومن أجل الفرقة الناجية وعلى سنة رسول الله، ولبناء دولة على الصراط المستقيم ، فصورت الرواية على اثر ذلك صراعات قاتلة، تشتعل جذوة الاقتتال فيها لمجرد اختلاف مذهبي بسيط، فيورد الروائي كثير الأمثلة والشواهد التي جاءت معبرة عن تسطح الفكر، وتراجع العقل والتعطش للسلطة والحكم، فقاد كل ذلك إلى أموج من الحقد والظلم فصار العالم موبوءا بالفتن، لكثرة الفتوى دون علم، ونظرا لصناعة تلك الفتوى في قصور الملوك حفاظا على جاههم وسلطانهم.

لقد أوردت الرواية العديد من القصص وكلها كان شديد الارتباط بالفتن، بدءا بالفتنة الكبرى وتفرق المسلمين حتى العصر العباسي بما حمله من تعدد طائفي ومذهبي وصولا إلى الراهن الذي يشبه ذلك الماضي في كل تفاصيله يقول: "أية قلوب خلت من الرحمة تصنع بالإنسان هذا؟ وأجهشت بالبكاء، وصلني صوت خلته صوت أسماء، وفر دموعك ولدي، إنها بداية الطريق، ستتقتتلون كثيرا، وتبكون كثيرا، إنها بداية الطريق..."[2] ، فحركات المعارضة الكثيرة سابقا تقابلها معارضات جديدة حاضرا لم تترك إلا المآسي التي لا ترمم البتة، مثل الإرهاب الذي عصف بالدولة الجزائرية فأُبيح القتل وكُفر الناس، وساد الرعب من أجل الفرقة الناجية التي تعلي كلمة الحق وتسير على منهج سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم و"لن نستطيع الفرار من أقدارنا للأسف الشديد، جبال الغباء التي تراكمت عبر القرون لا يمكن اجتيازها بسهولة، لأننا جميعا مكبلون داخلها"[3]، فهل العودة للطبيعة العذراء رمز الطهر والنماء وتجريب حياة حي بن يقظان في اكتشاف الذات والعالم سيرمم كل هذه الانكسارات ويطهر عفن تلك وهذه الجراحات التي لا تندمل؟ وهيهات هيهات فمآسينا أكبر وأعظم جراء أخطائنا المتكررة التي لم تعلمنا أن ندرك ما حصل في السابق حق الإدراك والمعرفة، حتى نفهم أنا التاريخ يكرر نفسه بغباوة، وأن ذلك الماضي لا يزال يعيش في حاضرنا بكل تفاصيله، خاصة لما يسفه أهل العلم وتحرق الكتب وتسقط الحضارة وتنحسر الثقافة مثلما حصل مع مكتبة المعصومة التي كانت تضم مئات الآلاف من الكتب لكن الأحقاد غطت على كل شيء وحجبت الأبصار والقلوب وأتت على الجيد والرديء وخلفت الانهيار والدمار.

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس** ، ص153

[2]- نفسه، ص103.

[3]- نفسه، ص138.

بناء على ما تم ذكره سابقا فإن هذه الرواية قد تفاعلت مع تلك النصوص حتى تكون لنفسها خصوصية في الخطاب والبناء، فليس الروائي مؤرخا حتى يعيد كتابة التاريخ، وليس برجل دين أو مرشد وواعظ حتى يستشهد بآي القرآن الكريم وحديث نبيه الأكرم، إنما العودة للتاريخ مثلا تنبني على ما يريد الروائي قوله على ما لم يقله لنا المؤرخ بطريقة فنية تروم الانفلات/الانعتاق من قداسة التاريخ وضوابطه، ليموقع لنا وجهة نظره عن طريق مقارنة ونقد الحاضر عن طريق الماضي، وعن ما ورد من آيات كريمة في هذا الخطاب فإن طبيعة المرحلة المختارة والأجواء التي تأججت فيها روح الفتنة نظرا للمذهبية والطائفية أساسها الخطاب الديني وكيفية فهمه وتفسيره، فأوجب ذلك على الروائي أن يضمن في ثنايا عمله تلك الآيات القرآنية التي تسهم –مثلا– في تشكل ملامح الشخصيات والكشف عن خلفياتهم الدينية والنفسية.

4-1- المصادر الدينية:

4-1-1-القرآن الكريم

لا تكون الاستعانة بنصوص مختلفة ومتعددة مقحمة في خطاب الرواية على سبيل الاستعراض الثقافي، وإنما هناك نوع من التفاعل والتأثير الفاعل على بنية النص برمته، حيث يُمنح هذا الأخير عمقا وشمولية عن طريق شحنه بدلالات تحدث بالغ الأثر في المتلقي، كما تسهم في إثراء النص بلغة دينية لها سحرها ووقعها الجمالي على النفوس فيأتي حضورها خاصية تميز الخطاب الروائي بمنحه السيرورة داخل الوعي الجماعي، فيغدو هذا الاستحضار مكملا للرؤية الروائية التي تختزل النظرة الفنية للواقع والعالم.

إن الاستعانة بالنص القرآني تساعد على تفجير دلالات القول في الخطاب الروائي مانحة إياه جمالية تسمو عن الخطاب العادي خاصة وأن الخطاب القرآني يستميز عن كل الخطابات قاطبة بفصاحته وبلاغته وإعجازه وسحره وبيانه الذي أحدث ثورة أزاحت قداسة ما ابتدعه العربي شعرا كان أو نثرا، فيصبح خطاب الرواية يحمل طابع القداسة من باب التمثيل أو الاستشهاد خاصة إشارة وإيحاء، ويأتي توظيف الرافد الديني من باب الاقتباس وتضمين معاني الوحي، وقد يكون هذا الاقتباس إما باقتباس كامل الآية أو باجتثاث جملة من آية، مع تحوير بسيط أحيانا بإضافة أو حذف كلمة، أو

بإعادة ترتيب مفردات الجملة، أو عن طريق اقتباس المعنى فقط وصياغته بأسلوب الروائي مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على الآية المقتبسة[1].

تمنح الاستعانة بالنص القرآني ثراء واتساعا تجعل النص الروائي التخييلي حاملا لأبعاد جديدة سياسية كانت أو أدبية أو أيديولوجية، حيث يجد الروائي فيه كل ما يحتاجه من معان ومضامين تعبر عن قضايا يصبوا إليها دون الحاجة إلى شرح مفصل وتفسير مطول، فالآية الواحدة تكتنز من الحكمة والمثل والبلاغة ما قد تحويه صفحات للتعبير عن موقف معين، وعليه يكون هذا الاعتماد قد وفر اقتصادا لفظيا وغنى أسلوبيا ينتقل من النص القرآني إلى الخطاب الروائي كما يصبح ميزة لصيقة به، وقد وردت آيات كثيرة في الرواية جاءت بمستوى احتفاظ النص الديني بصيغته الأصلية فوجدنا الآية القرآنية مسيجة بعلامتي التنصيص كي يبقى النص القرآني كما هو محافظا على قداسته، حتى يخيل للقارئ صدق القيم التي يثيرها الروائي داخل عمله، ومن ذلك ما وجدناه مبثوثا في الرواية بالصيغة المذكورة سابقا:

-" مَا تَعْبُدُونَ مِن دُونِهِ إِلَّا أَسْمَاءً سَمَّيْتُمُوهَا أَنتُمْ وَآبَاؤُكُم مَّا أَنزَلَ اللَّهُ بِهَا مِن سُلْطَانٍ **إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ** أَمَرَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ ذَٰلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ (40)"[2] سورة يوسف الآية 40

-" قُلْ إِنِّي عَلَىٰ بَيِّنَةٍ مِّن رَّبِّي وَكَذَّبْتُم بِهِ مَا عِندِي مَا تَسْتَعْجِلُونَ بِهِ **إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ** يَقُصُّ الْحَقَّ وَهُوَ خَيْرُ الْفَاصِلِينَ (57)" سورة الأنعام الآية57

-" وَقَالَ يَا بَنِيَّ لَا تَدْخُلُوا مِن بَابٍ وَاحِدٍ وَادْخُلُوا مِنْ أَبْوَابٍ مُّتَفَرِّقَةٍ وَمَا أُغْنِي عَنكُم مِّنَ اللَّهِ مِن شَيْءٍ **إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ** عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَعَلَيْهِ" سورة يوسف الآية 67

جاءت هذه الآية في الفصل الأول المعنون بـ: الجاسوسان والخليفة عندما بدأ الروائي بوصف مجلس الخليفة عبد الرحمان بن رستم، حيث كتبت هذه الآية على راية كانت خلفه وكانت استعانة الروائي بهذه الآية ذات أبعاد عميقة تمهيدا للتنافر والتقاتل الذي سيتوزع عبر فصول الرواية ويؤدي إلى كل الهزائم و الخيبات، لأن المنطلق في ذلك هو الإيمان بالله والإخلاص له ثم التنازع بانتشار الفتن بين

[1]- ينظر، حصة البادي: **التناص في الشعر العربي الحديث-البرغوثي نموذجا-**، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص41.

[2]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص9.

الطوائف والمذاهب المختلفة، كما أن هذه الآية أو الجزء من آية –إن صحت التسمية– قد وردت في موضعين من سورة يوسف، كما وجدناها في سورة الأنعام، والمعنى في ذلك تأسيس الدين من طرف الله، وكذلك ما قاله يعقوب عليه السلام عندما فوض كل أموره لله عز وجل، وقد يفهم من "إن الحكم إلا لله" ما أشار إليه السرد من ورع الإمام عبد الرحمان بن رستم بالسير على كتاب الله وسنة رسوله الكريم خاصة لما نجد تلك الصفات الشريفة المتعلقة بعفة الإمام واستقامته وطلب العلم وابتعاده عن ملذات الدنيا في بناء دولة لا يكون الحكم فيها إلا لله، وبنفس الكلمة سيرفع الخوارج شعار لا حكم إلا لله، فقال فيها سيدنا علي كرم الله وجهه كلمة حق أريد بها باطل لأن الظاهر مما استعمله الخوارج من قولهم لا حكم إلا لله ظاهره حق وباطنه مكر وخديعة.

–"اسْتَعِينُوا بِاللَّهِ وَاصْبِرُوا إِنَّ الْأَرْضَ لِلَّهِ يُورِثُهَا مَن يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ"[1] سورة الأعراف الآية 128. أُستشهد بهذه الآية الكريمة في طيات السرد من طرف السارد على لسان الإمام عبد الرحمان بن رستم لما عاد أحد قاد الجند من ساحة المعركة ليبشره بتحكم جيشه في زمام الأمور التي ستؤدي إلى إقامة دولة الحق، دولة الله ورسوله، وسياق الآية في السورة هو قول موسى عليه السلام لقومه من بني إسرائيل أن يستعينوا بالله على فرعون الذي أراد أن يستحيي نساءهم وأن يصبروا على المكاره التي نالتهم من فرعون، ولعل هذه الأرض –أرض فرعون– سيورثها لكم إن اجتنبتم المعاصي واستقمتم، وكذلك الشأن هنا بالنسبة للدولة الرستمية التي تكالبت عليها عديد الجهات كالدولة العباسية في المشرق والأدارسة في المغرب، فالوضع متشابه بين الرستميين وبني إسرائيل في هذا الموقف.

-"الرَّحْمَٰنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَىٰ"[2] سورة طه الآية 5

–"وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاءِ إِلَٰهٌ وَفِي الْأَرْضِ إِلَٰهٌ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْعَلِيمُ"[3] سورة الزخرف الآية 84، وردت الآيتين السابقتين في معرض حديث السارد عن المناظرات التي كانت تقام في ذلك الوقت والتي كان الخلاف الصغير في أمر عقدي يؤدي إلى مناظرة ونشوب خلاف تستل فيه السيوف حتى يصل الأمر إلى الاقتتال، مثل الخلاف حول كون الله جل شأنه في السماء أم في الأرض أم في كل مكان؟ لأن

[1]– عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص14.

[2]– نفسه، 24.

[3]– نفسه، 25.

الخلاف هو سوء التأويل للآيتين الكريمتين والأخذ بظاهر الآية وإخراجها من سياقها دون الفهم الكلي للسورة وسبب نزولها.

-"فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ (15) الْجَوَارِ الْكُنَّسِ (16)"[1] سورة التكوير الآيتين 16/15

-"وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ"[2] سورة الأنفال الآية 30، تم أيضا الاستشهاد بالآيتين الكريمتين السابقتين والسارد يحدثنا عن الحاجز المزيف الذي استوقفهما كي يقعا مرة أخرى بين أيدي أشخاص يدعون الدين وأنهم أراقوا الدماء وأزهقوا الأرواح لإقامة دولة الله ورسوله، ففي ظل التطورات المستمرة للعالم الغربي من انجازات علمية يوميا طالت السماء يظل هؤلاء الذين يدعون الدين يفسرون ما قدم من علم على أنه جوسسة من أجل النيل من خيرات البلاد، فجاءت الآيات تحمل قالب الباروديا تمثيلا لتخلف هذا الفكر وجفافه وعقمه والأخذ بظاهر الأمور دون الغوص في الجوهر والبحث عن الحقائق التي تجعل من الإنسان سيد عصره دون منازع.

-"فَاسْأَلُوا أَهْلَ الذِّكْرِ إِن كُنتُمْ لَا تَعْلَمُونَ"[3] سورة النحل الآية 43

-"وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ"[4] سورة آل عمران الآية 159

-"فَإِن بَغَتْ إِحْدَاهُمَا عَلَى الْأُخْرَىٰ فَقَاتِلُوا الَّتِي تَبْغِي حَتَّىٰ تَفِيءَ إِلَىٰ أَمْرِ اللَّهِ"[5] سورة الحجرات الآية 9

-"الَّذِي أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَآمَنَهُم مِّنْ خَوْفٍ"[6] سورة قريش الآية 4

-"إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ "[7]سورة الحجرات الآية 10

-"إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَن يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم منْ خِلَافٍ أَوْ يُنفَوْا مِنَ الْأَرْضِ ذَٰلِكَ لَهُمْ خِزْيٌ فِي الدُّنْيَا وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ"[8] سورة المائدة الآية 33

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص35.

[2]- نفسه، ص36.

[3]- نفسه، ص49.

[4]- نفسه، ص80.

[5]- نفسه، ص84.

[6]- نفسه، ص130.

[7]- نفسه، ص131/81.

[8]- نفسه، ص95.

-"وَكَانُوا يَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا آمِنِينَ"[1] سورة الحجر الآية82

في هذا المستوى الذي اعتمده الروائي كي يضفي قداسة على خطاب الرواية من خلال الخطاب القرآني، يمكن القول أن هذه الآيات التي جاءت دون تحويل أو تغيير قد خصبت الخطاب الروائي من خلال الاستشهاد بها، حيث منحت مصداقية لأحداث الرواية، وأن ما يقوله الروائي صحيح وصادق، خاصة وأن الرواية قد لعبت على عصب الفتن التي ألمت بالمرحلة التي اختارها، حيث تعرض فيها إلى بناء الدولة وسقوطها عبر رحلة زمنية ربطت الحاضر بالماضي.

أما في المستوى الثاني الذي كان حاضرا في هذه الرواية نجد مهادنة للنص القرآني بمحاورته وتغييره الذي مس صيغته الأساسية ومن أمثلة ذلك:

-"نخوض بين فرث للمآساة ودم للظلام"[2]، جاءت هذه الجملة في افتتاحية العمل الروائي قبل التقاء الحبيبين بالقطب مجللا بالبياض حتى يخوضا جبالا من لجج الظلام في رحلة البحث عن الطائر العجيب الذي به سيتحقق الحلم، ويحيل هذا المقبوس تحديدا إلى الآية الكريمة "وَإِنَّ لَكُمْ فِي الْأَنْعَامِ لَعِبْرَةً نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِي بُطُونِهِ مِن بَيْنِ فَرْثٍ وَدَمٍ لَّبَنًا خَالِصًا سَائِغًا لِّلشَّارِبِينَ (66)" سورة النحل الآية 66، يحدث التناص بين السابق واللاحق بمخالفته لأن الموقف مختلف والرحلة بين محطات التاريخ المظلمة لم نأخذ منها العبرة كما أننا لا نتدبر في خلق الله الذي أبدع هذا الخلق لأن في ذلك برهان على قدرته ووحدانيته وعظمته، جعل كل شيء يسري إلى موضعه، فالدم يسري في العروق، واللبن إلى الضرع، والبول إلى المثانة، والروث إلى المخرج، وفي كل هذا لا يمتزج واحد من هذه الأمور بالآخر، لكن الأديب هاهنا في تعاملة مع النص الديني استعان باللفظ كي يغير المعنى لغاية هو مدركها، إذ بين الدم و الفرث لا يوجد إلا المأساة والظلام، والفتن والقتل، فشتان بين الآية التي أحالت على الصفاء والنقاء رغم تعدد المضارب من خبيث وطيب لكنهما لا يلتقيان، وبين ما يود أن يخبرنا به عز الدين جلاوجي من اجتماع والتقاء واختلاط المقدس بالمدنس ثبتته الحادثة التاريخية ورواه الأديب أيضا، في إحالة ضمنية منه إلى عدم الاستفادة من الماضي، وعدم أخذ العبرة منه، ما حدا بالروائي أن يخوض رحلة روحانية على طريقة المتصوفة بالانتقال من الواقعي العياني إلى الغيبي الروحاني، ليستجلي ما غمض ويقارن واقعا ولى بواقع يكرر ما ولى.

[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس** ، ص162.

[2]- نفسه، ص07.

-"ألم ندفع من بيت المال كل ما يؤمنهم من خوف، كما دفعنا ما يطعمهم من جوع؟"[1]
يتداخل هذا المقبوس السردي مع الآية القرآنية من سورة قريش الآية 4 قال تعالى:"الَّذِي أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَآمَنَهُم مِّنْ خَوْفٍ (4)، هنا تظهر نعمتا الإطعام والأمن الذي منَّ بهما الله عز وجل على قريش من تيسير تجارتهم فكانوا في سعة وثراء، كما أن مكان إقامتهم كان مكة التي جعلها الله آمنة من كل شر، وكذلك الحال بالنسبة لدولة عبد الرحمان بن رستم الذي كثرت في زمانه الفتن، فوضع حرسا لحمايته كما فعل ذلك لشعبه حتى يحميهم من الفتن ويشبعهم من الجوع أيضا.
-"نقيم دولة الإسلام، دولة على الصراط المستقيم، صراط الذين أنعم الله عليهم."[2] ورد هذا القول من الإمام الذي سرد قصة تاريخية لكنها جاءت مختصرة حول الجيش الذي جاء من المشرق مرسلا من طرف الخليفة أبي جعفر المنصور بقيادة محمد ابن الأشعث الخزاعي الذي هزم الإمام أبو الخطاب، حيث حاول عبد الرحمان بن رستم نجدة الإمام لكنه لم يفلح فاضطر للفرار من ملاحقة ابن الأشعث له، فتوجه إلى المغرب الأوسط، حتى وصل إلى جبل يدعى سفوجج فتحصن به، حتى آيس منه ابن الأشعث، وقد حدث تفاعل بين ما قاله ابن رستم وسورة الفاتحة في قوله تعالى: "اهدِنَا الصِّرَاطَ المستَقِيمَ صِرَاطَ الَّذِينَ أَنعَمتَ عَلَيهِمْ غَيرِ المغضُوبِ عَلَيهِمْ وَلاَ الضَّالِّينَ"، فبناء الدولة بعد كل المطاردات وحمام الدم الذي حدث بين الجيوش كله في سبيل إعلاء كلمة الله وإقامة دولة لا تزيغ عن الحق ناشرة للعدل قائمة على الأمن والاستقرار.

4-1-2- الحديث النبوي الشريف:

إلى جانب النص القرآني الذي شكل مرجعية للعمل الروائي نجد أيضا الحديث النبوي الشريف، لما يحويه –أيضا– هذا الأخير من خصائص بلاغية ذات حمولة دينية تمنح النص اللاحق دلالات مغايرة وجديدة مستفيدة من بلاغة أفصح العرب قاطبة، كما تضفي على النص الجديد سمة فريدة من خلال التنويع في المصادر الدينية التي تنم عن الارتباط الوثيق بين الخطاب الأدبي كلغة وخطاب الحديث النبوي الشريف الذي يقوم على فصاحة نادرة، كما أن تطعيم النص الروائي بالحديث النبوي الشريف يؤدي إلى استفادة الرواية من تعضيد الرؤية التي ترومها من خلال هذا التوظيف، فيحدث الالتقاء من خلال تفسير سورة التكوير لابن كثير حيث جاء في الرواية دون وضع علامتي تنصيص ما

[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس** ، ص11.
[2]- نفسه، ص12.

يلي: "رفع رأسه، وقال كأنما يقرأ من كتاب: روى النسائي، عن بُندار، بن غندر، عن شعبة، عن الحجاج بن عاصم، عن أبي الأسود عن عمرو بن حريث، قال ابن ابي حاتم وابن جرير من طريق الثوري، عن أبي اسحاق، عن رجل من مراد، عن علي "فلا أقسم بالخنس الجوار الكنس"، قال هي النجوم تخنس بالنهار وتظهر بالليل، وقال ابن جرير، حدثنا ابن المثنى، حدثنا محمد بن جعفر، حدثنا شعبة عن سماك بن حرب، سمعت خالد بن عرعرة، سمعت عليا، وسئل عن "لا أقسم بالخنس الجوار الكنس "فقال: هي النجوم تخنس بالنهار وتكنس بالليل، وحدثنا أبو كريب حدثنا وكيع، عن إسرائيل، عن سماك، عن خالد، عن علي، قال: هي النجوم، وهذا اسناد جيد صحيح، إلى الد بن عرعرة، وهو السهمي الكوفي، قال أبو حاتم الرازي، روي عن علي، وروي عنه سماك والقاسم بن عوف الشيباني ولم يذكر فيه جرحا ولا تعديلا والله أعلم."[1]

ورد هذا الحديث عن مفتي الإمارة التي هي أيضا دولة على دين الإسلام وعلى نهج القرآن الكريم وسنة الرسول المطهرة وهدي السلف الصالح، لما سئل من طرف أمير الجماعة حول المركبات الشبحية التي كثر ظهورها فوق سماء الإمارة، والمعلوم أن هذا الحديث ورد في تفسير الآيتين 16/15 من سورة التكوير لابن كثير، يقول تعالى: "فَلَا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ (15) الْجَوَارِ الْكُنَّسِ(16) "سورة التكوير الآيتين 16/15، والحديث هنا ظاهر والاستشهاد به بين، ومعنى الخنس الجوار الكنس هكذا فسرت، لكن دخول هذا الحديث في المتن الروائي وامتزاجه بالقيم المبثوثة في الرواية ونسيجها لم يأت اعتباطا، إنما كان المسوغ هاهنا أيضا هو التفسير الساذج لظهور هذه المركبات الشبحية كما اصطلح تسميتها من طرف السارد الذي جاء على سبيل الاستهزاء من هذه العقول الصغيرة التي تخلط الأمور بعضها ببعض وتحاول إعطاء الوقائع منحى آخر في تفسير لا يتحرى الدقة في مناقشة القضايا ذات البعد العلمي، فما العلاقة الرابطة بين المركبات الشبحية إن كان ظاهرها يفسر على أنها مركبات لا يكتشفها الرادار، أو ما يعرف بتقنية التخفي التي تستعملها الدول العظمى ذات التكنولوجيا العالية في إخفاء الطائرات، أو الدبابات، أو الصواريخ حتى لا تلاحظ من طرف العدو، لكن تقديم النقل على العقل والفهم السطحي للأمور جعل الدين من قرآن وحديث شريف يستعمل لتفسير الظاهر على حساب الباطن، فكان هذا وذاك سبب كاف لتخلفنا وتناحرنا وتقاتلنا دون المضي قدما لمواكبة

[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص36.

الحضارة ومسايرة العلوم، والخروج من تحجر الفكر وحصره في زاوية التفسير الخاطئ والتقوقع في دائرة الجمود الفكري.

ومن توظيف الأحاديث النبوية الشريفة في الرواية نجد استحضار حادثة رجم المرأة التي أتت للرسول الكريم حتى يقيم عليها حد الزنا وهي محصنة، حيث حصل تداخل بين هذه الحادثة السابقة وما قدمه السارد في روايته يقول: "لقد تابت توبة لو وزعت على سكان إمارتنا لأدخلتهم جميعا الجنة".[1]، وفي الحديث النبوي الشريف نجد روايات متعددة بصيغ مختلفة منها: "حدثني أبو غسان مالك بن عبد الواحد المسمعي: حدثنا معاذ (يعني ابن هشام): حدثني أَبِي، عن يحي بن أبي كثير: حدثني أبو قلابة: أن أبا المهلب حدثه، عن عمران بن حصين أن امرأة من جهينة أتت نبي الله صلى الله عليه وسلم، وهي حبلى من الزنى، فقالت: يا نبي الله أصبت حدا فأقمه علي، فدعا نبي الله صلى الله عليه وسلم وليها، فقال: ((أحسن إليها، فإذا وضعت فاءتني بها)) ففعل، فأمر نبي الله صلى الله عليه وسلم، فَشُكّتْ عليها ثيابها، ثم أمر بها فرجمت، ثم صلى عليها، فقال له عمر: تصلي عليها يا نبي الله، وقد زنت؟ فقال: ((لقد تابت توبة لو قسمت بين سبعين من أهل المدينة لوسعتهم، وهل وجدت توبة أفضل من أن جادت بنفسها لله تعالى؟))"[2]، كان هذا هو حد المرأة المحصنة التي وقعت في جريمة الزنا كما قام به سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم في زمانه، لكن الملاحظ في الرواية التي تصف ساحة الرجم بأوصاف تضع القارئ أمام ساحة مخصصة للرجم بها كل المعدات المستعملة في ذلك ليمرر الروائي في ثنايا هذه الواقعة –واقعة الرجم– التي جعل لها فصلا أسماه **في ساحة الرجم** وكأن هذا العمل غير شرعي ويشير إلى نوع من العنف وقد قام به مجموعة من المتشددين المارقين الذين أوّلوا الدين على حسب أهوائهم، لكن الأمر الذي يستحسن الوقوف عنده ها هنا هو سؤال السارد في حواره مع هبة حيث يقول: "ليس في القرآن ما يدل على حكم الرجم"[3] وهذا ما يتعارض مع ما جاء في صحيح مسلم تحديدا حول هذا الأمر في باب رجم الثيب في الزنى "حدثني أبو الطاهر وحرملة بن يحي. قالا حدثنا ابن وهب. أخبرني يونس عن ابن شهاب. قال: أخبرني عبيد الله بن عبد الله بن

[1]– عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص47.

[2]– الإمام أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري: **صحيح مسلم**، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، دار احياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص1324.

[3]– السابق، ص48.

عتبة، أنه سمع عبد الله بن عباس يقول: قال عمر بن الخطاب، وهو جالس على منبر رسول الله صلى الله عليه وسلم: إن الله قد بعث محمد صلى الله عليه وسلم بالحق. وأنزل عليه الكتاب. فكان مما أنزل عليه آية الرجم. قرأناها ووعيناها وعقلناها. فرجم رسول الله صلى الله عليه وسلم ورجمنا بعده.، فأخشى إن طال بالناس زمان، أن يقول قائل: ما نجد الرجم في كتاب الله. فيضلوا بترك فريضة أنزلها الله. وإن الرجم في كتاب الله حق على من زنى إذا أحصن، من الرجال والنساء، إذا قامت البينة، أو كان الحبل أو الاعتراف."[1]

ثم أن ذلك التساؤل المرتبط بعدم وجود حد الرجم في القرآن يشي برفض السنة التي هي أفعال وأقوال وردت عن الرسول الكريم، والمعروف أن الخوارج قد رفضوا وأنكروا السنة حيث عارضوا رجم الزاني ومسح الخفين، وهذان الأمران قد قام بهما الرسول الكريم، إذ في رأيهم لا ناسخ ولا منسوخ في القرآن الكريم، كما يوحي القول تحديدا بمذهب القرآنيين الذين أنكروا السنة إجمالا ورفضوا تفسير القرآن لاعتقادهم أن القرآن سهل الفهم والتدبر، والتفسير لا يكون إلا للشيء الغامض.

وحديث الرجم واضح في مفهومه ومغزاه ولا يحتاج إلى تأويل، لأن ما يراد بآية الرجم "الشيخ والشيخة إذا زنيا فارجموهما البتة. وهذا مما نسخ لفظه وبقي حكمه."[2]، والأمر الذي لابد من التنويه إليه في هذا العمل أن الروائي ليس بمسفر للحديث وليس برجل دين حتى يستفيض في هذه القضية، و يأتي هذا التوظيف كون الرواية ليس همها أن تمنح أجوبة بقدر ما هي مجال مفتوح لطرح عديد الأسئلة، حتى تستفز القارئ دون أن تعطيه الإجابات وإنما تجعله عنصرا فعالا في تقديم قراءة إيجابية للقيم المبثوثة في ثنايا العمل مما يسهم في البحث الجاد في تفاصيل القضايا المطروحة، كما اللعب على وتر الاختلاف وما هو غامض ومبهم ومختلف سيكون بمثابة توفيق لمناقشة القضايا المطروحة في العمل برمته.

4-2- التناص مع الشعر العربي:

شكل الشعر العربي قديمه وحديثه معينا ثرا يلجأ له الروائيون لتفجير الدلالات الروائية ولمنح نوع من الغنائية على العمل الفني بكسر الرتابة المترتبة على السرد المكثف، فجاء التنوع في الاستعانة

[1]- صحيح مسلم، ص 1317.

[2]- نفسه الصفحة نفسها.

بعديد النصوص والتي كان منها النص الشعري الذي يضفي على العمل أبعادا تخييلية وطاقات ترميزية تمنحه سرمدية تدفع بالنص صوب تعدد التأويلات فجاء التناص حاضر بصورته المعروفة ممثلا في:

4-2-1-مع جرير: ورد في الرواية بيتين لجرير وهما بيتان مشهوران جدا وضعهما الروائي دون تحويل أو تغيير يقول فيهما الشاعر:

"إن العيون التي في طرفها حـــور
قـــــــتلننا ثم لم يحيين قتلانـــا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به
وهن أضعف خلق الله أركانـــــا"[1]

في فصل العيون والمناظرة بالصفحة 19 من الرواية وفي رحلة الحبيبين السارد وهبة في زمن الدولة الرستمية، وما قدمه السارد من أوصاف عن دار الإمام، عن شوارع المدينة، عن الحركة المستمرة وعدم الثبات/الحركية في العاصمة تيهرت، ليعرفنا بشخصية ضمن الحكي الروائي ممثل في شخصية عمار العاشق الذي يشبه إلى حد بعيد امرؤ القيس أو المجنون، عمار الذي تميز بخصال الكرم بدليل أنه فاق حتى حاتم الطائي في ذلك حسب السارد، فكان هذا الرجل فنانا رساما وعاشقا وخطاطا لا دين له إلا الحب والفن، والأبيات السابقة لم تنسب له أو لغيره وإنما نسبت لقائلها الشاعر الأموي جرير صاحب النقائض المشهور الرجل الذي يغرف من بحر، لكنها كانت ذات وقع بالغ ولها عمل تمهيدي لمعرفة قصة العاشق عمار ونجلاء التي أحبها بجنون ولكن لخلاف مذهبي بسيط حرم منها وماتت وظل هو يحمل في قلبه حبا مقدسا كالذي يحمله السارد لهبة، فقصص العشق دائما موجودة زمن الحروب، وزمن الفتن والموت، لا بد من الحب الذي يحمل في طياته الأمل رغم الواقع المتهرئ، وما يقبع في نفوس الكثيرين من أحقاد وكره، وعليه جاءت هذه الأبيات برهانا على العشق المقدس الذي توقف بافتراق حبيبين لم يكن لهمل ذنب إلا أن طهرهما قد دنس زمن التناحر والفتن الذي يمثل دناسة ما يقع وما هو آت. فعبرت هذه الأبيات عن موقف وعن قيم فنية وروحية يتوخاها الروائي حتى أن حمولتها الفكرية التي تحيل لها زادت من تنويع النص وتلوينه بأبيات من عيون ما قيل في الشعر العربي القديم.

[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدس**، ص21.

4-2-2-بكر بن حماد التيهرتي:

من التفاعلات الواردة في الرواية والتي كانت معبرة عن الفترة التي تناولها الروائي نجد شعرا لبكر بن حماد التيهرتي، ولا جرم في ذلك والروائي يعود إلى التراث الشعري العربي الذي يمثل زخما كبيرا وتراثا ضخما ينهل منه الروائيون حتى يستفيدوا من تلك الأشعار التي عادة ما تعبر عن رؤاهم ونظرتهم للحياة، أو تكون تلك الأبيات خادمة للفترة الزمنية التي يتحدثون عنها، أو على سبيل الاستشهاد، ومن الأبيات الشعرية التي جاءت حاضرة في المتن الروائي ما يعود لشاعر تيهرت الكبير بكر بن حماد التي يصف فيها مدينة تيهرت يقول:

ما أخشن البرد وريعانه

وأطرف الشمس بتيهرت

تبدو من الغيم إذا ما بدت

كأمها تنشر من تخت

فنحن في بحر بلا لجة

تجري بنا الريح على السمت

نفرح بالشمس إذا ما بدت

كفرحة الذمي بالسبت[1]

لقد عبرت هذه الأبيات عن حالة الطقس في تيهرت لما تتميز به من شدة البرد الذي يصحبه تلبد السماء بالغيوم، حتى أن أهلها يفرحون ببزوغ الشمس "...بحيث أن البرد بها في فصل الشتاء، قارس جدا وسماؤها كثيرا ما تكون ملبدة بالغيوم وانزل بها أمطار غزيرة وتتراكم الثلوج على بسائطها وانجادها..."[2]

4-3- التناص التاريخي:

اشتغلت رواية العشق المقدنس على التاريخ بامتياز حيث تم فيها توظيف عديد الأحداث التاريخية وكذا الشخصيات الفاعلة في الفترة المختارة وهي فترة الدولة الرستمية في بلاد المغرب حيث ابتدأها بحكم عبد الرحمان بن رستم، ذاكرا بعض أحداث قصته المرتبطة بقدومه للمغرب فرارا من

[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص77.

[2]- محمد بن رمضا شاوش: **الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي**، المطبعة العلوية بمستغانم، ط1، 1966، ص ص19/18.

بطش العباسيين والتقائه بعدد من القبائل التي كانت مناصرة له، ونظرا لطبيعة الفترة المختارة فإننا ألفينا تداخل الديني بالتاريخي وهذه العودة لهذه الفترة بالذات تعتبر تجريبا فنيا طال هذا العمل على غرار الأعمال الأخرى للأديب التي تنوعت مضامينها وتعددت حتى أمكننا وسمها بالتفرد، حيث يعتقد أن الرجوع إلى الفترة الرستمية وتوظيف أحداثها في عمل روائي لم يكن لروائي آخر عدا عز الدين جلاوجي الذي يراهن دوما على الإتيان بالجديد حتى يضمن لأعماله البقاء والتميز.

ويأتي هذا التفاعل مع النصوص السابقة/التاريخ بطرق مختلفة كالاقتباس، التحويل، التضمين، التحوير، أو أن يأتي على سبيل الاستشهاد الحرفي وغير الحرفي، التفكيك وإعادة التركيب...الخ، وقد يكون ذلك خارج السياق الروائي فيكون ذلك كبنية متخللة في الرواية كمناص يحيل إلى تخييل التاريخي في الروائي حيث يأتي النص التاريخي في مقدمة الرواية أو في مقدمة الأجزاء أو عن طريق الهامش، أو داخل السياق الروائي فيكون ذلك باحترام النص الأصلي ووضعه بين مزدوجتين دون تدخل الروائي وتغيير النص المقتبس، وقد يتماهى التاريخي بالروائي حتى لا نستطيع معرفة من يتكلم في النص الروائي.[1]

لم تعتمد رواية العشق المقدنس كلية على الطريقة الأولى القائمة على احترام النص الأصلي بوضعه بين مزدوجتين ودون تدخل الروائي إضافة أو نقصا أو محاورة وتحويلا أو تغييرا إلا في موضع واحد عندما تعلق الأمر بوصف مدينة تيهرت من طرف أمير الجماعة التي تدعي أنها الفرقة الناجية وأن جميع الخلق خارجون عن الملة فاسقون، حيث دار حوار بين السارد والأمير، حيث أخبره السارد بأنه كان في إمارة تيهرت، حيث اعتبرها الأمير إمارة للخوارج ودولة قامت على يد أحد جبابرة الفرس، وهنا يأتي النص المقتبس دون ذكر للكتاب الذي أقتبس منه، وقد جاء في الرواية على لسان أمير الجماعة أنه قرأ في الكتاب هذا الوصف: "هي بلخ المغرب، قد أحدقت بها الأنهار، والتفت با الأشجار، وغابت في البساتين، ونبعت حولها العين، وجل بها الإقليم، وانتعش فيه الغريب، واستطابها اللبيب، يفضلونها على دمشق وأخطأوا، وعلى قرطبة وما أظنهم أصابوا، هو بلد كبير، كثير الخير

[1]- ينظر، نورة بعيو: **أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة**، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع9، جوان2011، ص ص46/45.

رحب، رقيق طيب، رشيق الأسواق، غزير الماء، جيد الأهل، قديم الوضع، محكم الرصف، عجيب الوصف.."[1]

إن هذا المقبوس نجده كما هو في كتاب المقدسي أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم[2] حيث وصفت مدينة تيهرت بهذه الأوصاف والطريف في الأمر أن الأديب من خلال هذه الرواية التي يسافر فيها عبر الزمن من الماضي إلى الحاضر يريد أن يوهمنا بصدق ما يذهب إليه فكأنه شاهد على الأحداث وعايشها حيث يهم تأكيد القول السابق في حول تيهرت لأمير الجماعة المسلحة التي اعتقلته وهبة.

أما بقية الأحداث الروائية فهي مزيج بين ما هو تاريخي ومتخيل حتى ألفينا أحداثا تاريخية كثيرة واردة عن شخصيات تاريخية قائمة بالحدث باستحضارها تارة، أو باستدعاء الأقوال الصادرة عنها، ومن الأحداث التي وردت في ثنايا الرواية نجد رحلة الإمام في أخذ العلم وشهرته التي سبقته من خلال ورعه وتقواه "...ونشهد لك بما قدمت في سبيل دين الله، خلفتك الأقدار يتيما في بيت الله الحرام كما خلفت رسول الله من قبل، ثم أخذت بيدك في رحلتك إلى القيروان، ثم في عودتك إلى المشرق للاستزادة من العلم، على يد الإمام أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة، إمام الإباضية الأكبر رضي الله عنه، ثم ما عانيته من اعتكاف في سرداب الإمام أبي عبيدة خمس سنوات كاملة تجنبا للظلمة من بني أمية، ورحلة الجهاد التي خضتها تحت راية الإمام الشهيد أبي الخطاب عبد الأعلى بن السمح العافري اليمني، رحمه الله ورضي عنه."[3]

بالعودة إلى المصادر التاريخية سنجد هذا الكلام موثقا فيها، كما أن أسماء الأشخاص الواردة في هذا المقطع السردي حقيقية وموجودة فعلا، والعبرة هاهنا تكمن في الطرائق والسبل الفنية التي يتوخاه الروائي الذي لا يعيد كتابة التاريخ وإنما باستراتيجية معينة قوامها التفكيك والتركيب يستقيم مراد الروائي في بث القيمة المستوحاة من التاريخ، وبمجرد ولوجها عالم الرواية تصبح خادمة لما يرومه الكاتب منها، فجاء مثلا هذا القول تعقيبا عن ما قاله الإمام عبد الرحمان بن رستم من طرف أحد الحاضرين، فالمعلومة التاريخية التي جاءت في صيغة سردية روائية تم الاستفادة منها في سياق غير

[1]- عز الدين جلاوجي: **العشق المقدنس**، ص38.

[2]- المقدسي: **أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم**، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1991، ص228.

[3]- السابق، ص11.

تاريخي، وإنما كان الاستحضار فنيا يتمم ما كان قد سبق التنويه به، حيث تم الربط بين حادثة مقتل سيدنا عمر وبين المعلومات التاريخية الأخرى التي جاءت تباعا.

والأمثلة والشواهد كثير في هذا العمل الذي اعتمد على الفتنة التي لا تهدأ أبدا بين الماضي الحاضر الذي يشبهه كثيرا وربما المتغير الوحيد هو الوسائل المستعملة في ذلك، فكلما انطفأت الفتن عادت للاشتعال مرة أخرى، فوقفنا في الرواية على معلومات تاريخية كثيرة التي أثبتت براعة الروائي في قدرته على اقتضاب الأحداث التاريخية دون الإخلال بمنطق السرد فيها ودون الوقوع الإطناب الفج، حيث جاء العمل تخييليا يصب في بوطقة الراهن بكل تفاصيله.

5- التخييل الذاتي/تيار الوعي في رواية حائط المبكى:

بلغ عدد صفحات رواية حائط المبكى 157 صفحة هيمن عليها السارد المتكلم الذي يخبرنا عن ذاته وعن العالم المحيط به، فنجد ربطا وثيقا بين النص والحياة والتجربة الشخصية، فيجئ تصوير العالم الروائي عن طريق الاستبطان الذاتي الذي يسهم في تكثيف السرد من خلال قصة جمعت الراوي/الفنان الذي نجهل اسمه لأنه عادة ما يستتر خلف حروف مبهمة لا تحيل إلى معنى واضح مع فتاة طالما أسماها السمراء ونعتها بصفات الجمال، حيث تعرف عليها في مدرسة الفنون الجميلة ومن هذه القصة يغوص بنا الروائي في عوالم النفس البشرية ليكشف لنا نوازعها وأعماقها ودواخلها عن طريق "استرجاعات عبر ذاكرة المتكلم، هذايانات وتشظيات وانطباعات، مناجيات ومنولوجات طويلة، أحلام فعلية وأحلام يقظة وكوابيس، تأملات وتحليلات من منظور الذات الساردة، محاكمات للذات وللعالم وبالطريقة نفسها، التقاطع مع تقنيات السيرة الذاتية ولغة الاعترافات، توسيع مساحة الوجدان والطاقات الداخلية إلى أبعد مدى مع تضاؤل مساحة الوصف أو الصور الخارجية المحايدة، فكل شيء يمر بمصفاة الذات ومرآتها. وكل هذه المظاهر تفضي إلى أنماط من غنائية السرد أو غنائية الرواية بدلا من موضوعيتها المفترضة، فتغدو أقرب إلى الشعر الغنائي وإلى اللغة الوجدانية المحملة بالمؤثرات العاطفية وذات الكثافة الشعورية بدلا من الكثافة الدرامية أو السردية."[1]

نلفي من خلال هذا العمل كسرا وخلخلة لما عرفناه عن أعمال الروائي السابقة من حيث اعتناقها الغموض الفني وولوجها كوابيس وهلوسات ووسوسة كافكاوية، وانعتاقها من إسار المواضيع

[1]- محمد عبيد الله: **تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة**، ص10.

السائدة لتعلن تمردها عن الواقعي المحض والتحليق في سماء الفن الروائي الذي لا يركن إلى زاوية المكرر والمألوف، فعن طريق السرد الذاتي تعرفنا على عالم الرواية وكأننا نقرأ لسيرة الروائي ذاته وهذا ما يجعلنا نعتقد أن القصة التي بين أيدينا واقعية وهذا "ما نطلق عليه تذويت الكتابة، أي حرص الروائي على إضفاء سمات الذاتية على كتابته وذلك من خلال ربط النص بالحياة والتجربة الشخصيتين..."[1]

وطريقة تذويت الكتابة جعلت الرواية تنتمي إلى رواية تيار الوعي من خلال تصوير العالم الباطني للشخصية التي تضطلع كذلك بفعل الحكي في هذه الرواية سردا وبوحا، وفيها يتموقع الراوي راويا لأحداثه الذاتية وشخصية روائية في نفس الوقت يتم من خلالها الكشف عن دواخلها، ونوازعها، وتفكيرها، عزلتها وما يدور في نفسها عن طريق تقنيات الرواية التيارية كالمنولوج الداخلي مثلا، فالراوي يروي عن ذاته أحداث روايته من البداية حتى النهاية.

استعان الروائي في ذلك بضمير المتكلم ليكشف ما هو مخبوء في نفسه من مشاعر مختلفة، فجاءت صيغة الخطاب الداخلي/الذاتي هي المهيمنة، لأن الراوي المتكلم هو سيد الحدث يروي كل ما تحويه الرواية وتنفتح الرواية على المقبوس التالي: "ظلت ملامحها تحاصرني بشكل مدهش، سعيت أو الأمر أن أتحداها وأنا أنقل طرفي بين عشرات الطلبة الذين اكتظ بهم النادي، غير أني ما أكاد أغوص في تفاصيل وجه من الوجوه حتى أعود إليها، سمرتها النضرة، عيناها السودوان الواسعتان وقد تغشاهما ذبول، حاجباها المعقوفان كخطاف أعياه التجديف في الفضاء البعيد..."[2]، يستمر الصوت الواحد مسيطرا مستمرا طوال السرد على الرغم من تعدد الحكايات التي تأتي على شكل استذكارات أحيانا كثيرة عن طريق التداعي الحر من طرف هذا الشخص الذي لا نعرف له اسما ثابتا ومعروفا، وربما هذا يحيل إلى حالة العزلة التي يعيشها الإنسان العربي نظرا لتشظي القيم العليا وتراجعها، فلا صوت إلا صوت الراوي العليم العارف بكل تفاصيل الحكاية لعدم منحه ديمقراطية لتحاور أصوات أخرى، حيث يكون هذا الصوت الغازي/المهيمن يحمل دلالة الشرخ الاجتماعي المشترك بين أبناء الأمة وتعكس حالة التفرد والغياب التي يعيشها المثقف خاصة باعتباره عنصر فاعل في مجتمعه، لكن أنا له ذلك أمام القمع الذي يطارده أنا ولى وجهه فثم من يتربص به حتى يجعل دوره ينحسر، فالواقع تملؤه الشروخ التي تجعل أفراده بعيدين منفردين فلا تعدد للأصوات ولا لديمقراطيتها ولا لتعدد مواقع

[1]- محمد برادة: **الرواية العربية ورهان التجديد**، ص67.

[2]- عز الدين جلاوجي: **حائط المبكى**، ص7.

التبئير فيها حيث "... تحولت نقطة التركيز من تحري أوضاع المجتمع وصراعاته إلى متاهة معقدة أخرى، هي دواخل نفس الإنسان. وبدأ الروائيون يتحرون أسرار ضمير الإنسان مستخدمين أساليب علم النفس الحديث على المستوى العلمي، وأسلوب تيار الوعي والحوار الداخلي على المستوى الأدبي."

أصبحت الرواية وفقا لهذا الطرح رواية تنساب من الذاكرة مطعمة بالتخييل الذاتي Autofiction أو عن طريق رواية السيرة الذاتية التي تقوم على أسلوب المذكرات، وإذا كان الناقد محمد برادة يرى أن مصطلح التذويت لا يعني بالضرورة "أن الروائي يعبر بكيفية مباشرة وجهيرة عن مشاعره وآرائه الخاصة، لأن ذلك يتنافى مع مقتضيات الشكل الروائي التي تتمثل في عرض جميع المواقف والأفكار من دون أن يتحيز الكاتب لوجهة نظر معينة. لذلك فإن تذويت الكتابة يتمثل في إفساح المجال أمام كل شخصية وكل صوت داخل الرواية ليعبر عن نفسه من خلال مقومات وتضاريس ذاتية تحقق الاختلاف والتمايز وتمتلك من الداخل التجربة المعبر عنها." فإن رواية حائط المبكى تنافي هذا القول من خلال اعتمادها على الصوت الواحد ووجهة النظر الواحدة التي تحكى من طرف الراوي الذي يتماس مع الكاتب ظاهريا، حتى يخيل للقارئ أن الرواية سيرة ذاتية للكاتب ذاته، إلا أن الميثاق أو العقد الأوتوبيوغرافي Le pacte autobiographique السردي الذي تحدث عنه فيليب لوجون Philippe Lejeune وهو عقد يقيمه الكاتب مع القارئ يتأسس على كون السيرة الذاتية هي "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته."[1] يجعلنا نقف مليا أمام أحداث الرواية التي جاءت صادمة بطرقها لتيمة جديدة تعتمد على الاستبطان والغوص في أعماق النفس البشرية، فنغير وجهة نظرنا إزاء كونها رواية فنية تعتمد على تذويت الكتابة التي تحيل إلى معرفة تحتاج إلى سبرها من طرف القاريء الذي صدم بداية مع أول عتبة يقف أمامها وهي عتبة العنوان: حائط المبكى، فهذا الأسلوب السردي لا يحيل للكاتب/الروائي وإنما جاء كي يوهمنا بصدق أحداث الرواية وواقعيتها من خلال سرد الراوي لحكايته التي تعرفنا من خلالها على جوانب خفية من الشخصية التي ظلت محور السرد طيلة ما قدم في هذا العمل، حيث ينفجر الشكل السير الذاتي ليضفي طابعا تخييليا على ما

[1]- فيليب لوجون: **السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)**، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 8.

هو موجود في الحياة اليومية التي تصورها الرواية، وربما في هذا المقام يطرح إشكال الخلط الذي يقع بين السيرة من ناحية والرواية من ناحية أخرى لنجد أنفسنا أمام مصطلح السيرة الروائية التي تصبح نوعا من السرد الهجين الذي يجمع بين مقومات السيرة وأساسيات الرواية على مستويات متعلقة بالضمائر السردية مثلا، فعندما يصبح الروائي هو مصدر التخييل للراوي الذي يقوم بعملية السرد عن طريق خرق تجربة الكاتب الذاتية التي تأتي على شكل اخفاقات وانكسارات عايشها الراوي المتخيل عند تخوم السرد الاسترجاعي الذي يتوسل الذاكرة في سرد الأحداث، حتى أن التخييل الذاتي قد أثار "منذ ظهور النصوص الأولى التي انتسبت إليه، أسئلة كثيرة جدلا واسعا، بسبب وقوفه في المنزلة بين المنزلتين من جنسين أدبيين معروفين ومكرسين هما: الرواية والسيرة الذاتية. يستمد أدواته وآلياته منهما جميعا، في الوقت نفسه، وعلى المستوى النصي الواحد، غير منحاز بالكلية إلى أحدهما على حساب الآخر. فمن الأول يستمد مشروعية التخييل، بكل ما يتيحه التخييل من حرية مطلقة في بناء الأحداث والشخصيات والفضاء المكاني خصوصا، ومن الثاني يستمد مشروعية الذات والمرجع، إذ تتأسس الذات محوريا لتصير القطب والمناط والمبتدى والمنتهى، تبصر العالم، وتستعيد الأحداث السابقة، تحللها وتعلق عليها وتستكنهها وتعيد تأويل تفاصيلها وفق منظورها الراهن بمحموله من خبرات الحياة والتجارب والثقافة. تمارس من حيث لا تدري أو لا تدري أسمى تمظهرات النرجسية الأدبية، لأن السارد فيها هو الكاتب نفسه، وليس راويا تخييليا ينوب عن الكاتب نيابة أدبية وأخلاقية، غير أنها وهي تفعل ذلك، تربك القارئ أيما إرباك، أ إلى التخييل ينبغي عليه أن يصرف وقائع النص ومكوناته أم إلى المرجع الحي الواقعي الذي هو بالمناسبة حياة المؤلف عينه المعلن عنه؟"[1]

فعن طريق الإرباك الذي يحصل للقارئ وهو يطالع أحداث الرواية يقبع التخييل الذاتي الناتج عن الالتباس المتكون من غياب العقد القرائي بين الكاتب/الروائي و القاريء لأن هذا النوع من الكتابة قد تمرد عن حدود نوعه دون سابق إنذار يمنح المتلقي العقد المتفق عليه سلفا بين أطراف العملية التواصلية ممثلة في المرسل والمرسل إليه والظاهر أن البداية في هذا النوع غير المحدد قد بدأ مع "الكاتب والناقد الفرنسي سارج دوبروفسكي سنة 1977 عندما جنس نصه أبناء (fils) بتوصيف: تخييل ذاتي، كجواب عملي على السؤال الفعال الذي طرحه فيليب لوجون في خضم تأسيسه لمشروعه

[1]- عبد الله شطاح: **التخييل الذاتي محاولة تأصيل**، الكلمة مجلة أدبية فكرية شهرية، العدد 54 أكتوبر 2011، ص ص16/15.

الضخم حول السيرة الذاتية: هل يمكن للبطل الروائي أن يحمل اسم المؤلف نفسه؟. يجيب دوبروفسكي في رسالته إلى لوجون بالقول: لقد أردت، برغبة عميقة، أن أملأ الفراغ الذي خلفه تحليلكم، وهي رغبة زامنت فجأة نصكم النقدي مع ما أنا بصدد كتابته. وقد سوغ دوبروفسكي خياراته الفنية المتمردة على التحديدات النوعية المستقرة ولاسيما السيرة الذاتية، تسويغا أقل ما يقال عنه بأنه فتح الباب على مصراعيه لمختلف المعارف الإنسانية لتسهم في تفسير البروز المفاجئ للأنا إلى صدارة الأدب..."[1]، فيتشكل عن طريق هذه الممارسة السردية التي تبغي البحث عن الهوية المتصدعة والضائعة ومنه الابتعاد عن كل وضوح بالغوص في أنفاق الذاكرة بالنبش عن التفاصيل والأحاسيس حتى ترمم تلك الصدوع وتزال الخدوش من على صفحة اللاشعور، وهذا ما يدل الصلة الوثيقة بين التخييل الذاتي بالتحليل النفسي الذي يؤدي إلى الكشف عن الذات وترسباتها الماضوية وأعماقها المستترة عنا في نتيجة مفادها موقع هذه الذات من نفسها ومن العالم الذي تعج فيه مصائر الناس وأحوالهم، ضعفهم، جبروتهم، خياناتهم، تقصيرهم، شرورهم، مخاوفهم...الخ وهنا يمكن القول أن الروائي يعبر "عن علاقته بالكون والحياة والأشياء من حوله، ويناقش رؤاه وفلسفته، ويطرح أسئلته، وهمومه الفكرية: يعرض لعذاباته، وأحلامه، وأمله ويأسه، لغضبه وفرحه، لتشكلات حالات الوعي لديه."[2] وعلى هذا الأساس يتم الولوج لعوالم التجريب الفني الذي يمنح الكتابة شرعية تجعل الروائي يتفنن في تقديم مادته الروائية بأساليب وصيغ متعددة تخرق الميثاق وتقحم العمل في المجهول الذي يحتم وجوده انطلاقا من تجاوز العقود المتعارف عليها، فرواية حائط المبكى ومن خلال مؤشرها الجنسي تحيل إلى كونها رواية وهذا ما هو مثبت في صفحة الغلاف الأولى، وبقراءة المادة الروائية التي لم يعترف فيها الروائي سابقا على مستوى العتبات مثلا بأن القارئ بصدد سيرة ذاتية، يجد القارئ نفسه أمام عالم الرواية العصي و المبهم حيث تشوبه العتمة، خاصة بعد اكتشاف السوداوية التي غطت على العمل في موقف صريح من الكاتب ضد كل أشكال القيم الاجتماعية السائدة وطنيا وعالميا، وكل ما يجعل الإنسان يتشيأ ويفقد قيمته وذلك ما لمحناه في توظيف الروائي لعديد اللوحات الفنية كلوحة الجورنيكا مثلا، وكان كل ذلك بضمير المتكلم المسترجع في الغالب الأعم لأحداث حياته "ولكن أليست الروايات جميعها سيكولوجية بالضرورة؟. أي أنها تعكف على لغز النفس؟.

[1]- عبد الله شطاح: **التخييل الذاتي محاولة تأصيل**، ص ص17/16.

[2]- محمود الضبع: **تشكلات الشعرية الروائية**، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع62، ربيع/صيف2003، ص308.

لنكن أشد دقة: تعكف جميع الروايات في كل زمان على لغز "الأنا". إذ ما إن تبتكر كائنا خياليا، شخصية قصصية حتى تواجه آليا السؤال التالي: ما هي الأنا؟ وبم يمكن إدراك الأنا؟. إنه واحد من هذه الأسئلة التي تقوم عليها الرواية بوصفها كذلك."[1]

يقوم التخييل الذاتي في رواية حائط المبكى على ضمير المتكلم/الأنا الذي يقدم لنا أحداث الرواية وفق نمط السرد الذاتي، وهنا نجد السارد حاضرا ممثلا في الفنان بكل ما يحمله من معنى، حيث تتراسل عديد الفنون في الرواية بداية بفن الرسم إلى أن يمتزج هذا الفن بلوحات فنية ومنمنمات لفنانين عالميين، كما نجد الموسيقى والموسيقيين... ويتم الحكي عن طريق استبطان الذكريات بواسطة عديد التقانات حتى "تحولت نقطة التركيز من تحري أوضاع المجتمع وصراعاته إلى متاهة معقدة أخرى، هي دواخل نفس الإنسان ، وبدأ الروائيون يتحرون أسرار ضمير الإنسان مستخدمين أساليب علم النفس الحديث على المستوى العلمي، وأسلوب تيار الوعي والحوار الداخلي على المستوى الأدبي."[2] ومن تلك التقانات نجد:

5-1- التداعي الحر: تعتمد الرواية التيارية عليه أيما اعتماد فهو بمثابة عنصر أساسي فيها وقد ابتدعه فرويد إذ "كان يطلب من مرضاه أن يطلقوا العنان لأفكارهم تسترسل من تلقاء نفسها دون قيد أو شرط، وطلب منهم أن يتفوهوا بكل ما يخطر ببالهم أثناء ذلك من أفكار وذكريات ومشاعر دون إخفاء أي شيء عنه مهما كان تافها معيبا أو مؤلما، وتعرف هذه الطريقة التي ابتكرها فرويد بطريقة التداعي الحر، (Free association)."[3]، وقد استثمرت هذه الطريقة لدى كتاب الرواية من خلال شخصياتهم التي اختاروها كي يتم تذكر الحوادث السابقة والشخصية لديهم، ونجد ذلك في رواية حائط المبكى التي قدمت محتويات ذهن الشخصية بانفتاح الرواية على استذكارات تتعلق بالأنا المتكلمة فيها نجد مثلا: "نسيت حتى قهوتي التي استسلمت لنسمات الهواء الباردة، ورحت وأنا أخزن ملامحها في ذهني أداعب بأصابعي ذؤابة الشعر التي تدلت أسفل شفتي السفلى حتى نهاية ذقني، والتي

[1]- ميلان كونديرا: **فن الرواية**، تر، بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 1999 ص29.

[2]- روجر آلن: **الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية**، تر، حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1997، ص21.

[3]- سيجموند فرويد: **الموجز في التحليل النفسي**، تر: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، مصر، مهرجان القراءة للجميع، دط، 2000، ص14.

حرصت على أن أعتني بها فتكون متميزة عن كل ما رأيت. حين انحدرت عيناي إلى جيدها تلامعت بين عيني مئات الصور لرقاب منحورة، هل تصلح هذه الفاتنة للحب أم للذبح؟"[1]

من خلال هذا المقبوس الذي انبنى على تقنية التداعي الحر، حيث تقدم لنا الشخصية/الراوي هذه الأحداث مختلطة وغير منظمة ففي البداية نجد وصفا للسمراء الفاتنة التي نعتت بأوصاف الفتاة الجذابة والجميلة وصولا إلى مداعبة ذؤابة شعره إلى ظهور صور متعلقة برقاب منحورة إلى طرح السؤال الذي يجمع بين أمرين: الحب أم الذبح، وهنا يتساءل القارئ عن العلاقات التي تجمع هذه المعلومات التي يغلب عليها الاضطراب وعدم الانتظام بين ما قدم سلفا وما جاء لاحقا حول ما هو واقع وما هو يجول في الذهن حتى ينساب بهذه الطريقة. كما نجد مثالا جيدا يرتبط بفكرة التداعي الحر وهو مثال يرتبط بجرح كرامة الشخصية/السارد في صغره من طرف أحد العساكر وقد شكلت له عقدة في حياته "حين خلدت إلى النوم قفزت إلى ذاكرتي نقطة سوداء في حياتي، أسود نقطة على الإطلاق، أرقتني ومازالت تفعل، تنغرز في كل مرة إلى الأعماق كأنها الخنجر المسموم، تبا للذاكرة التي تخزن مآسينا. كان والدي يعهد بي إلى جندي يعلمني ولم أتجاوز السادسة من عمري، غير أن اللعين استغل ثقة والدي فيه واعتدى علي جنسيا في حديقة البيت الذي كنا نقضي فيه عطلتنا الصيفية، وكم كان حنقي عاصفا حين عهد بي إليه ثانية، ورغم كل الضرب الذي تلقيته من والدي، رفضت أن أبقى مع الجندي اللعين ثانية واحدة، أف والدي، تريدني أن أكون جنرالا ثم تسلمني لمريض حقير؟"[2]

5-2- المونولوج الداخلي المباشر: الظاهر أن هذه التقنية المستعملة في الرواية التيارية تحمل أهمية بالغة إذ بواسطتها يفعل الروائي انسياب الذهن بحرية وطلاقة دون تدخل المؤلف، فيتم الكلام بضمير المتكلم دون توجيهات تقدم من طرف صاحب العمل "فالمونولوج الداخلي المباشر هو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف. وعدم افتراض أن هناك سامعا... والشيء الذي ينبغي أن يؤكد عليه هو أنه لا يفترض هناك وجود سامع، وأن الشخصية لا تتحدث

[1]- عز الدين جلاوجي: **حائط المبكى**، ص7.

[2]- نفسه، ص ص111/110.

إلى أي أحد داخل المنظر القصصي، بل أن الشخصية لا تتحدث في الواقع حتى إلى القارئ... كما لو لم يكن هناك قارئ."[1]

بالعودة إلى رواية حائط المبكى التي ملئت استرجاعات وشيدت ذاتها على استراتيجية البوح عن طريق الذاكرة وصولا إلا ما هو أكثر حميمية أو ما يمكن أن يعتبر حسب ما ورد في الرواية كوسوسة وهذيان وأحلام وكوابيس ارتبطت بالشخصية/السارد ومروياته حول الجريمة القتل التي أقحم فيها صدفة وظل كابوسا يلاحقه أينما يمم وجهه، هذا الفنان/الرسام الذي كان يمارس طقوسه وهوسه ونرجسيته عبر لوحات فنية تختزن الكثير مما يمكن أن يقال لكن الصورة بألف كلمة، إذ ها الاعتماد ساهم أيما مساهمة في توجيه دلالات الحكي ومنح كثافة مهمة في ربط العلاقات والأسيقة الواردة في العمل الروائي الذي عج بعديد الأمثلة على هذه التقانة يقول: "أصرخ في أعماقي، لست سفاحا، أرغب في الصراخ بالجملة حتى يسمعني الكون كله، لكني لا أستطيع، شيئا فشيئا أهدأ، شيئا فشيئا أطرد شياطين الجريمة."[2]، لقد باتت الهواجس والكوابيس المزعجة تطارد السارد من مكان إلى آخر، فتحضر تفاصيل الجريمة عبر مساحة شاسعة من صفحات الرواية حتى أدت إلى هذا الاضطراب الذي يحسه السارد فأمام كل شيء جميل تقفز هذه الجريمة التي لم يكن للسارد دخلا فيها لا من قريب ولا من بعيد إلا تلك الصدفة الغريبة التي تمت فيه عن طريق الفجأة دون مقدمات ولا مسببات، هذه الجريمة التي جعلت السارد ينبش في الذاكرة وفي العمق حتى يقف القاريء على عديد التفاصيل المتعلقة بالشخصيات وحياتها الخاصة معتمدا على عناصر التحليل النفسي ومستفيدا من الأطروحات النفسية في استبطان ما هو مخبوء ومعتم، مطلقا العنان لانهمار ما يوجد في الذهن "كنت أضحك في سري، لا يعلم هذا الضابط أني من بين رجال السفاح، وأني أجلس الآن معه حرا طليقا، ماذا لو طلب مني أستاذي السفاح أن أزهق روح الضابط المسكين، سأعلقه كجرذ في سلك ثخين، وسيشاع أنه انتحر والسلام."[3]

5-3- الراوي: لا تخلو أي قصة سواء في القديم أو الحديث من عنصر الراوي، إذ يعد هذا المكون من أساسيات العمل الروائي لحضوره الملازم والدائم في عملية الحكي عامة فهو بمثابة أسلوب وصياغة

[1]- روبرت همفري: **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، دط، 1984، ص ص46/47.

[2]- عز الدين جلاوجي: **حائط المبكى**، ص11.

[3]- نفسه، ص81.

يعتمد عليها المؤلف في بناء عالمه المتخيل، ومثله مثل باقي المكونات الأخرى التي لا تقل أهمية عنه فهو "الذي يجسد المبادئ التي ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية وهو الذي يخفي الشخصيات أو يجلوها ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره "للنفسية" وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي ويختار التتالي الزمني أو الانقلابات الزمنية"[1]

والراوي في رواية حائط المبكى جاء متطابقا مع الشخصية المتمثلة في الرسام الذي يحكي قصته وقصة السمراء التي أحبها بجنون وتزوجها وأنجب منها، كما يحكي قصة كل الأشخاص المقربين منه أو يعيد رواية ما روي له، مثل روايته لقصة والد السمراء وأمها، كما روى لنا تفاصيل متعلقة بوالده ووالدته أيضا وكان ذلك عن طريق الاسترجاع/الاستذكار الذي كان أسلوبا مهيمنا في الرواية على الرغم من التناوب في الحكي بين الماضي والحاضر، والتناوب أيضا في رواية القصص، وكذلك الحال عندما يتخلل عملية السرد استمرارا في رواية قصة ما موهما إيانا بانتهائها بمجرد انتهاء الفصل، حيث قام المؤلف بتقسيم فصول الرواية (التقطيع السردي) إلى أرقام من واحد إلى واحد وخمسين تميزت بقصرها وتكثيفها اللغوي، فهذا التقسيم يتناسب وهذا النوع من الكتابة التي تغوص في أعماق النفس البشرية مستجلبة دواخلها ومعبرة عن ما غمض فيها، خاصة مع غياب اسم الراوي وحبيبته التي طالما أطلق عليها اسم السمراء، فجاءت الشخصيتين السالفتي الذكر دون هوية اسمية تعرفنا عن دلالاتها على الرغم من اكتشافنا لها عن طريق بوح الراوي عن كل التفاصيل، فتعرفنا على فنانين مولعين بالفن الذي يسمو بالروح عن كل ما يشوب العالم من ظلم نددت به عديد اللوحات الفنية التي تضمنتها الرواية سواء كانت حقيقية لفنانين معروفين، أو متخيلة من إبداع الراوي الذي أخبرنا عنها وأدخلها ضمن مسارات الحكي/البوح.

[1]- محمد نجيب العمامي: **الراوي في السرد العربي المعاصر**، دار محمد علي، تونس، ط1، 2001، ص13.

رصدت هذه الدراسة السردية مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية ممثلة في أعمال عز الدين جلاوجي الروائية، حيث انخرطت رواياته ضمن النهج التحديثي في الكتابة الروائية بتطوير آلياته وتقنياته التي تتطلبها المغامرة الفنية من بحث عن وسائل وطرائق في الحكي مستجدة تتماشى مع الواقع المتغير باستمرار على الصعيدين المحلي والعالمي، فجاء التنويع في المتن الروائي دون الركون إلى المتداول والمستهلك من طرائق الحكي بل بالتحرر من إسار السابق وارتياد أفق الكتابة التي تنطلق من هاجس التجديد والثورة على الأشكال النمطية التي أضحت غير قادرة على استيعاب الواقع المتحول والمتبدل بطرحه لأسئلة جديدة تتجاوز الأسئلة القديمة التي أنتجت الرواية التقليدية، فاتسمت أعماله بسمة التفرد والخصوصية من خلال التجديد في الأبنية والأشكال، إذ كل تجربة روائية من تجاربه تختلف عن السابقة سواء في المواضيع المطروحة أو في كيفيات التعامل مع ما يحيط بالنص، فشكلت بذلك مشروعا روائيا يحث على الدراسة والنقد حتى يتسنى الكشف عن تلك الخصوصية.

أسفرت دراسة التجريب في روايات عز الدين جلاوجي عن استخلاص جملة من النتائج كان أهمها:

-أبانت دراسة مصطلح التجريب Expérimentation من ناحية التأثيل المتعلق بالإطار النظري والمفاهيمي له سواء في اللغة العربية أو الأجنبية عن كونه يدل على التجربة والاختبار والمهارة والمعرفة والممارسة، فالمجرب من عرف الأمور واختبرها، وعليه يكون التجريب في الثقافتين يحمل دلالة الاختبار الذي يستند على التجربة.

-ارتبط التجريب في بادئ الأمر بأعمال "إميل زولا" Emile Zola فكانت روايته الأرض La Terre معبرة عن فكرته حول التجريب، وقد أطلقت تسمية الرواية التجريبية على رواياته الطبيعية، حيث استفاد مما قدمه "كلود برنار" Cloud Bernard في مجال الطب الذي أراد إخراجه – أي الطب– من الممارسة الحدسية إلى الممارسة العلمية التجريبية، فحاول زولا من جهته، فعل الأمر نفسه في الأدب ودعا إلى الرواية التجريبية من خلال فكرته القائلة بتحري الحقيقة في الفن والرواية خاصة.

-يستعمل التجريب في الثقافة العربية على أنه يحمل دلالة المغامرة في الكتابة وهذا ما دلت عليه عديد التعريفات التي حاولت الوصول إلى جوهر التجريب باعتباره ثورة على الوعي الجمالي السائد بتقديم وعي مفارق ومتمرد في الآن ذاته مقدما البدائل التي تقوم على الاختراق والتجاوز، ونفيا

للتكريس ورفضا لتقاليد الكتابة الجاهزة، بل هو البحث المستمر عن آليات وتجارب تسهم في النهوض بالأدب كي يتماشى وروح العصر، إذ ينبع التجريب في الفن والأدب من الواقع الثقافي والحضاري والأدبي والفني الذي يسود الراهن، فجاء التجريب الروائي في السرود العربية الحديثة للدلالة على السعي المتواصل لاكتشاف أساليب في الكتابة جديدة، ومحاولة للخروج عن الإطار المألوف في الكتابة السائدة، وقد ارتبط هذا النمط من الكتابة المستحدثة في الثقافة الغربية بالرواية الجديدة **Nouveau roman** التي دعت إلى تجديد بنية الشكل الروائي والتخلي عن المفهوم التقليدي للغة، والشخصية، والحدث، ... والسعي إلى إيجاد أشكال جديدة منتمية إلى تيار التجاوز الذي ساد المجتمع الأوروبي بعامة والفرنسي على وجه الخصوص.

-حاولت الدراسة أن تلقي نظرة عجلى على مسيرة الرواية في العالم، فتم من خلال هذه الوقفة على الاختلاف البين بين النقاد في كون الرواية ذات أصول عربية أم غربية، وأي الروايات هي الأولى فقادنا الحديث حول ذلك إلى أول رواية في تاريخ الإنسانية تصل كاملة وهي رواية الحمار الذهبي أو التحولات التي حملت بعض السمات الفنية مثل تناسل الحكايات أو القصة الإطارية...، فيصبح على إثر ذلك أن مفتاح المتخيل كانت بدايته جزائرية، ثم عرجنا على مجموعة من الروايات سواء في الغرب أو المشرق أو الجزائر تحديدا لنقف على كون السرد موجود أبدا، وإنما فن الرواية وليد القرن التاسع عشر دون الدخول في دوامة السبق، فالمهم وجود رواية جزائرية تجاري ما هو موجود في الساحة العالمية.

-ركزت عناوين الروائي عز الدين جلاوجي المدروسة آنفا على الاسمية التي تفيد ثبوت الشيء للشيء، حيث أظهرت اكتنازها لمعان استمرار المحنة والاضطراب والتمزق والثورة على الواقع.

-حملت هذه العناوين في طياتها التناقض والمفارقة، ابتداء من أول رواية: الحلم/الفجيعة، الفراشات/الغيلان، الرماد الذي غسل الماء، العشق المقدنس...

-جاءت هذه العناوين صادمة للقارئ من خلال ممارسة الإغراء وشد الانتباه، والحث على دخول العمل الروائي، إذ العنوان وعلى الرغم من أنه نص صغير يحيل إلى المتن الروائي، إلا أن استراتيجية العنونة عند عز الدين جلاوجي مبنية على التشويق والإغراء، كما أنها تتسم ببلاغتها وعمقها وحسن ملاءمتها لمتنها.

-مالت عناوين الروايات السابقة إلى توظيف المصطلح الديني، كما هو الحال في عنوان رواية سرادق الحلم والفجيعة، حائط المبكى، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، وفي هذا إشارة إلى مدى تأثر الكاتب بالثقافة العربية الإسلامية وحسن توظيفها والاعتماد عليها.

-اعتمدت جل العناوين المدروسة على حذف المسند إليه وهذا يعني أن الاهتمام منصب على المسند وعليه توجيه القارئ صوب الخبر الذي هو بؤرة هذا الاهتمام.

-جاءت هذه العناوين معرفة سواء كان ذلك باستعمال اسم العلم أو التعريف بالإضافة أو بالألف واللام من أجل التخصيص والتحديد وحصر المعنى.

-هيمنة المركب الإضافي في العناوين المدروسة وفي هذا دلالة على أن بعض الكلام أثقل من بعض، فالأفعال أثقل من الأسماء، لأن الأسماء هي الأولى، وهي أشد تمكنا... ألا ترى أن الفعل لا بد له من الاسم وإلا لم يكن كلاما، والاسم قد يستغني عن الفعل على حد تعبير سبويه.

-أبان البحث في عتبات الروايات المدروسة عن الوشائج والتعالقات التي يقوم بها المناص مع المتن، فلم تقع هذه العتبات في السذاجة والبساطة، بل كانت عناية الروائي بها واضحة وبينة سواء تعلق ذلك بعتبة العنوان أو بقية العتبات، ففي حوار أجراه بوشعيب الساوري مع الأديب عز الدين جلاوجي، يتضح الاهتمام بعتبة العنوان جليا حيث يقول: للعنوان أهمية قصوى إذ تقوم استراتيجية بناء العنوان في أي عمل أدبي على مقاصد دلالية يسعى الكاتب لتحقيقها، ولذلك يشكل العنوان فاتحة دلالية مهمة، وقد انتبه النقد الحديث لقيمته وتناوله بالدراسة...، ولذلك فأنا أولي أهمية قصوى لعناوين رواياتي التي يجب أن تكون مثيرة مستفزة خارقة لأفق المتلقي مغرية بالكشف، وانظر مثلا: الرماد الذي غسل الماء، سرادق الحلم والفجيعة، راس المحنه 1+1=0... وبالمناسبة لا بأس أن أؤكد أن اهتمامي لا ينصب على العنوان بحسب بل على كل العتبات والنصوص المجاورة الأخرى.

-جاءت هذه الروايات حافلة بالعتبات، وهذا دال على إدراك المؤلف لما حذرنا منه جيرار جينيت من مغبة سوء التعامل مع العتبات، فجاءت مغرية ومدهشة لقرائها، فكان الاحتفاء بها من خلال براعة التوظيف.

-كما كان للخطاب المقدماتي من استهلال وإهداء حظا أوفر لما لاقته من اهتمام، حيث جاءت مخاتلة تسير على نهج الإبداع الذي ارتبط بالتجريب في عديد الروايات السالفة.

-عبرت الروايات السابقة من خلال استرتيجية العتبات كون التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة. فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، وهذا ما عبر عنه صلاح فضل في كتابه لذة التجريب الروائي.

-كشفت دراسة المتن الروائي لعز الدين جلاوجي عن اختلافها ومغايرتها ومغامرتها في مجاهل الكتابة الروائية، حيث جاء كل عمل مميز بخصوصياته الفنية شكلا ومضمونا، فكان الرهان منصبا على ضرورة التجريب الذي يمنح الكتابة شرعيتها في البحث عن أنماط مستجدة تسهم في عدم الوقوع في التكرار الفج، فيصير الروائي تبعا لذلك أسيرا للتجربة الواحدة، فوجدنا انفتاحا على عديد الأجناس الأدبية وغير الأدبية، كما حملت الروايات في طياتها ما هو عجائبي وأسطوري وكذلك اشتغلت على التاريخ الرسمي وغاصت في حياة البسطاء وامتاحت منه موضوعاتها فقدمت الحاضر بعيون الماضي واهتمت بموضوع المرأة، كما صورت مأساة المثقف واشتغلت على المكان فمرة يأتي مُأَنْسَنًا/الأنسنة ومرة يحتوي الأحداث ومرة يصبح عنصرا مشاركا في الحدث، كما كان لحضور النص المقدس الذي ساهم بشكل كبير في إثراء دلالات المتون الروائية، وهذا ما يدل على أن الكتابة لدى عز الدين جلاوجي بحث مستمر عن أفاق جديدة تمنح الإبداع التفوق والأسبقية.

-جاءت مضامين الروايات منسحبة على الواقع الجزائري بكل ما يحمله من تناقض واختلاف، وما يحويه من قضايا كبرى تتسم بالتحول والتبدل، لتمسك به وتقدمه في قالب روائي فني يصبو إلى التحليل والنقد والوقوف على تلك الاختلافات والتناقضات، ليتأسس فعل التجريب عند هذا الروائي على المفارقة الجمالية التي تستدعي الغوص في تفاصيل الواقع وتشريحه بفضح المسكوت عنه في التاريخ والسياسة بوضعهما تحت طائل المحاكمة وطرح الأسئلة لغاية التشكيك والتحليل حتى تساير التبدلات في البنى الثقافية والاجتماعية المستمرة.

- شكلت النزعة التجريبية ملمحا حداثيا في أعمال عز الدين جلاوجي الروائية، فكان منها ظاهرة التذويت التي تلتقي مع السيرة الذاتية، من خلال التمركز حول الذات وتخييلها، فكانت هيمنة الخطاب الداخلي بارزة، حيث ألفينا سيطرة السارد المتكلم الذي يروي بضمير المتكلم عن نفسه وعن ما يحيط به، فوجود هذا المتكلم تفضي إلى بروز ظاهرة الاسترجاعات تمثلها ذاكرة المتكلم والاعترافات

والهذيانات والمناجاة والأحلام والكوابيس التي تعد من أهم تيمات الكتابة الروائية الجديدة والتقاطع مع تقنيات السيرة الذاتية وهذا ما لمسناه في رواية حائط المبكى مثلا.

-عبرت الروايات المدروسة عن اقتحام الأديب عز الدين جلاوجي مجاهيل الكتابة القائمة على المغامرة المفتوحة، بالاستفادة من طاقات التعبير المختلفة، لتتبنى أعماله قانون التجاوز المستمر ويكون شعارها أن الأدب التجريبي أدب باحث، ومختبر، وهو أدب حركي يبحث في الشكل، ويختبر المضمون ويمتحن اللغة، ويغوص في الواقع، ويقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية أدواته، وأشكاله ومضامينه وغاياته. لا يقتصر على الشكل بل يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون بل يتعداه، فهو مشروع وواقع يبحث دائما عن الاختيارات الأساسية من فكر الكاتب ورؤيته وأقصى ما تستطيع أن تعطيه أدواته وذخيرته الثقافية والتفاعل الذي يتم في مخزونها الخاص.

كانت هذه بعض النتائج المستقاة من خلال هذه الدراسة المتواضعة، التي أرادت أن تقف على بعض ملامح التجريب في الخطاب الروائي عند الأديب عز الدين جلاوجي التي لا تدعي السبق في ملاحقة هذه المظاهر برمتها، حيث لا يسلم أي بحث من نقائص وهفوات، فلعل دراسات أخرى تسهم أكثر في معالجة ما نسيناه، وتسد ما وقع فيه هذا البحث من هنات.

القرآن الكريم.

أولا: المصادر:

1- جلاوجي عز الدين: العشق المقدنس، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2016.

2- جلاوجي عز الدين: سرادق الحلم والفجيعة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

3- جلاوجي عز الدين: الفراشات والغيلان، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

4- جلاوجي عز الدين: راس المحنة 1+1=0، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

5-جلاوجي عز الدين : الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2010.

6- جلاوجي عز الدين: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.

7- جلاوجي عز الدين: حائط المبكى، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

ثانيا: المراجع:

1- المراجع العربية:

1- الأعرج واسيني: حارسة الظلال، دون كيشوط في الجزائر، منشورات دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

2- إبراهيم رزان محمود: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

3- أشهبون عبد المالك: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية- اللاذقية-، ط1، 2009.

4- وتار محمد رياض: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

5- يايوش جعفر: أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، دط، 2005.

6- يقطين سعيد: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

7- يقطين سعيد: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.

8- يونس محمد عبد الرحمان: أسطورة شهريار وشهرزاد في الخطاب الشعري العربي المعاصر، E-kutub ltd، لندن، بريطانيا، ط1، 2017.

9- برادة محمد: الرواية العربية المعاصرة استشراف لآفاق التطور المستقبلي، ضمن كتاب: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع (بحوث تمهيدية)، تأليف جماعي، ط1، دراسات الوحدة العربية، بيروت.

10- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ج5 الإسراء المؤمنون، ط2، 1999.

11- أمنصور محمد: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفو برات، فاس ط1، 199.

12- البادي حصة: التناص في الشعر العربي الحديث-البرغوثي نموذجا-، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، دت.

13- بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي الفضاء-الزمن-الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

14- أفاية محمد نور الدين: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هبرماس، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998.

15- وطار الطاهر: اللاز، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007.

16-بن قينة عمر: في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا، وقضايا، وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2009.

17-بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، 1999.

18- الخراط إدوارد: أصوات الحداثة، اتجاهات حداثية في النص العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

19- دراج فيصل: الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

20- شعلان سناء كامل: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، نادي جسرة الثقافي والاجتماعي، دط، د ت.

21- صالح فخري: في الرواية العربية الجديدة، مشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1430هـ، 2009.

22- الصالح نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001.

23- غيلوفي خليفة: التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012.

24- فضل صلاح: شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد)، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط2، 1995.

25- القاضي محمد: الرواية والتاريخ، دراسة في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008.

26- الأصفر عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب-مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999.

27- وطار الطاهر: الزلزال، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007.

28- الماضي شكري عزيز: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، سبتمبر 2005.

29- مراد عبد الرحمان مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر دراسة نقدية 1914/1986، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1991.

30- مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ط2، 2009.

31- الأعرج واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر-بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية-، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

32- وطار الطاهر: الحوات والقصر، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2004.

33- الأعرج واسيني: سيدة المقام، مراثي الجمعة الحزينة، منشورات دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

34- الباردي محمد: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2002.

35- الأعرج واسيني: شرفات بحر الشمال، منشورات دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

36- الباردي محمد: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

37- التوحيدي أبو حيان: الصداقة والصديق، تح، إبراهيم الكيلاني، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1964.

38- الجابري محمد عابد: نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، ط6، 1993.

39- الجرجاني الشريف: التعريفات، تح/ محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003.

40- الجواليقي: المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

41- إبراهيم عبد الله: السردية العربية الحديثة(تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013.

42- الأعرج واسيني: ذاكرة الماء، محنة الجنون العاري، منشورات دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001.

43- الخراط إدوارد: الحساسية الجديدة، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

44- الراجحي عبد: التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1998.

45- السولامي إبراهيم: الاغتراب في الشعر العربي الحديث، مطبعة المعارف الجديدة ، الرباط، المغرب، ط1، 2008.

46- الشيكر محمد: هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا شرق، الدار البيضاء –المغرب–، دط، 2006.

47- الضبع محمود: غواية التجريب (حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 2014.

48- العربي إسماعيل: نماذج من روائع الأدب العالمي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج2، دط، 1986.

49- العسيلي ثريا: أدب عبد الرحمان الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1995.

50- العشماوي محمد زكي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، الشعر–المسرح–القصة–النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، دط، 2000.

51- العمامي محمد نجيب: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي، تونس، ط1، 2001.

52- الغربي خالد: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، دط، جويلية 2005.

53- إبراهيم مصطفى محمد: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تح: أبو القاسم سعد الله، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983.

54- ابن جني: الخصائص، تح، محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج2، دط، د ت.

55- الغلايبي مصطفى: جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2005.

56- الفيصل سمر روحي: الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

57- الفيومي إبراهيم: الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، الأردن، دط، 2001.

58- القاضي عبد المنعم: البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن ولد خالي)، عين للدراسات، والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.

59- القشيري الإمام أبو الحسين مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، ج1، دار احياء الكتب العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

60- المسيري عبد الوهاب: دراسات معرفية في الحداثة الغربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

61- المقدسي: أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1991.

62- النحوي عدنان علي رضا: تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض- السعودية، ط1، 1992.

63- بدوي عبد الرحمان: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

64- برادة محمد: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للنشر والتوزيع، ط1، 2001.

65- أبو ديب كمال: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، لبنان، ط1، 2007.

66- بن هدوقة عبد الحميد: الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1983.

67- بطرس أنطونيوس: الأدب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2005.

68- بعلي حفناوي: تحولات الخطاب الروائي الجزائري أفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوردي العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2015.

69- بقشى عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، دت.

70- بلاح بشير: تاريخ الجزائر المعاصر(1830-1989)، ج1، دار المعرفة، دط، 2006.

71- بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النثر العربي القديم، مطبوعات إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000.

72- بلعابد عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

73- بلعلى آمنة: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، دط، 2006.

74- بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

75- بن جمعة بوشوشة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005.

76- بن سالم عبد القادر: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

77- أحمد مرشد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،ط1، 2003.

78- تاوريريت بشير: الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – سوريا، ط1، 2008.

79- تعيلب أيمن: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2001.

80- حسن الصميلي وآخرون: الرواية المغربية –أسئلة الحداثة–، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996.

81- حسن سليمان محمد: التراث العربي الإسلامي، –دراسة تاريخية مقارنة–، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، دط، دت.

82- حسن محمد حماد: تداخل الأنواع في النصوص العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1997.

83- حسين سليمان: الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999.

84- حسين طه: من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، دط، دت.

85- حفيظ عمر: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، نوفمبر 1999.

86- حليفي شعيب: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005.

87- حمر العين خيرة: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1996.

88- أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعبي، دار الساقي، دط، دت.

89- دراج فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999.

90- دنقل أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987.

91- ديوان السموأل، تحقيق وشرح عيسى سابا، مكتبة صادر، بيروت، دط، 1951.

92- ذاكر عبد النبي: عتبات الكتابة، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش، ط1، 1998.

93- ركيبي عبد الله: تطور النثر الجزائري الحديث (1930-1974)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائرن دط، 1983.

94- رماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.

95- شاهين محمد: آفاق الرواية البنية والمؤثرات (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002.

96- شاوش محمد بن رمضان: الدر الوقاد من شعر بكر بن حماد التاهرتي، المطبعة العلوية بمستغانم، ط1، 1966.

97- ضرغام عادل: في السرد اروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

98- عامر مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

99- اسماعيل سيد على: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاج (الكويت)، دط، 2000.

100- عامر مخلوف: مراجعات في الأدب الجزائري، دار الأديب للنشر والتوزيع، دط، دت.

101- عبد اللطيف محمد حماسة: بناء الجملة العربية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2003.

102- عبود حنا: من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2002.

103- عبيد محمد صابر: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديثة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، دط، 2008.

104- عثمان عبد الفتاح: الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، (دراسة تحليلية فنية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، دت

105- عثمان عبد الفتاح: بناء الرواية(دراسة في الرواية المصرية)، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1995.

106- عصفور جابر: زمن الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1999.

107- علي عبد الرحمان عبد الحميد: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة- مصر، دط، 2005.

108- عويس محمد: العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، ط1، 1984.

109- فرح نعيم: الحضارة الأوروبية في العصور الوسطى، منشورات جامعة دمشق – سوريا، ط2، 1999-2000.

110- اسماعيل عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط4، د ت.

111- فرشوخ أحمد: جمالية النص الروائي مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمل للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1996.

112- فضل صلاح: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة- مصر، ط1، 2005.

113- قسومة الصادق: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2000.

114- قطوس بسام موسى: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

115- لوكام سليمة: متون وهوامش(قراءات في روايات)، دار سحر للنشر، تونس، دط، 2012.

116- محمد شعبان عبد الحكيم: الرواية العربية الجديدة(دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

117- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحة الروائية – مدارات الشرق- لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2012.

118- محمد علاء جبر: طوبولوجيا العمل السردي مقارنة نقدية لهندسة المعادل البصري اللغوية في رواية "مجانين"، دائرة الثقافة والإعلام، دولة الإمارات العربية، ط1، 2007.

119- محيلان منى محمد محمود: حركة التجريب في الرواية العربية الأردنية (1960-1994)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، دط، 1997.

120- مراد عبد الرحمان مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1991.

121- أشهبون عبد المالك: العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011.

122- مرتاض عبد الملك: في نظرية الرواية <<بحث في تقنيات السرد>>، عالم المعرفة، ديسمبر، دط 1998.

123- مصايف محمد: الرواية الجزائرية بين الواقعية والالتزام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت.

124- مصايف محمد: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.

125- معتصم محمد: الرؤية الفجائعية (الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.

126- معتصم محمد: النص السردي العربي، الصيغ والمقومات، شركة النشر والتوزيع- المدارس-، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

127- مفقودة صالح: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، دط، دت.

128- منصر نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، ط1، 2007.

129- مونسي حبيب: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2000.

130- نعيسة جهاد عطا: في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

131- وادي طه: مدخل إلى تاريخ الرواية في مصر، دار النشر للجامعات- مصر، ط2، 1997.

2- المراجع المترجمة:

1- أبوليوس لوكيوس: الحمار الذهبي (أو التحولات)، تر: عمار الجلاصي،11 تشرين الأول، 2000.

2- : الحمار الذهبي، تر: أبو العيد دودو، مشورات الاختلاف، الجزائر، 2001.

3- ألبيريس ر.م-: تاريخ الرواية الحديثة، تر، جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.

4- الخيام عمر: رباعيات الخيام، تر، أحمد رامي، مؤسسة الخانجي، القاهرة، 1958.

5- باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

6- بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986.

7- تودوروف تزفتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، 8 زنقة واد زم الرقم 2، الرباط، ط1، 1993.

8- ثربانتس: دون كيخوتة، تر: عبد الرحمان بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا ط1، 1998.

9- روب غرييه آلان: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، دط، دت.

10- روجر آلن: الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية)، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 1997.

12- رولان بارت: مخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1، 1993.

13- ريكاردو جان: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

14- شارتييه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

15- فاليط برنار: النص الروائي، ترجمة، رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1992.

16- فرويد سيجموند: الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، مصر، مهرجان القراءة للجميع، دط، 2000.

17- فرويد سيجموند: الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، كانون الأول(ديسمبر)، 1978.

18- كونديرا ميلان: فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، مشق، ط1، 1999.

19- لوجون فيليب: السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994.

20- لوكاتش جورج: نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، دط، د ت.

21- ماكوري جون: الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر، 1982.

22- همفري روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000.

23- همفري روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، دط، 1984.

24- واط إيان: نشوء الرواية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سورية، ط2، 2008.

25- يونغ كارل غوستاف: علم النفس والأدب، ترجمة: سمير حمارنة وجمال مقابلة، مجلة الصوتيات، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سعد دحلب، البليدة، الجزائر، ع9، جانفي (كانون الأول)، 2011.

3- المراجع الأجنبية:

1-le petit la rousse illustré, édition anniversaire de lasemeuse, 2010, p 399.

2-Dictionnaire des literatures (historique, thématique, et technique), éd., Librairie la rousse, paris, 1991, p 423, T1

4- الدوريات والجرائد:

1- إبراهيم نبيلة: قص الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج6، ع4، ج2، يوليه/أغسطس، سبتمبر، 1986.

2- الفريحات عادل: قراءة تحليلية في ثلاثية الطريق إلى الشمس، علامات ج51، م13، محرم 1425هـ- مارس 2004.

3- الكيلاني مصطفى: التجريب في نماذج من الأدب الروائي التونسي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد65/64، 1992.

4- أبو ديب كمال: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج4، ع3، ج1، إبريل- مايو- يونيه، 1984.

5- المطوي محمد الهادي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، عالم الفكر، الكويت، مج28، ع1، يوليو/سبتمبر 1999.

6- النعيمي فيصل غازي: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج14، ع2، آذار 2008.

7- برجوح ثريا: سرادق الحلم والفجيعة وراس المحنة لعز الدين جلاوجي مقاربة العنوان والدلالة، مجلة علوم اللغة وآدابها، منشورات جامعة الوادي، مطبعة منصور، ع2، 2010.

8- بلحسن عمار: نقد المشروعية التاريخية، الرواية والتاريخ في الجزائر، التبيين الجاحظية، ع7، الجزائر، 1993.

9- بودربالة الطيب: قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15-16 أفريل، 2002.

10- جبريل محمد: التجريب في القصة الحديثة وجذوره التراثية، مجلة الهلال، القاهرة، مصر، 2002.

11- الساوري بوشعيب: رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي والتخييل الأسطوري للراهن، ضمن سلطان النص "دراسات في أعمال عز الدين جلاوجي"، دار المعرفة، الجزائر، 2008.

12- جماعة من المؤلفين: الرواية المغربية-أسئلة الحداثة، وقائع ندوة وطنية عقدها مختبر السرديات كلية الآداب والعلوم الانسانية بنمسيك، دار الثقافة والنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط1، 1996.

13- حافظ صبري: قراءة في رواية حديثة-مالك الحزين- الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية- فصول، ع4، 1984.

14- حبيلة الشريف: صورة التطرف في الرواية الجزائرية المعاصرة، مؤتمر فيلاديلفيا الثالث عشر، محور الحب والكراهية، عنف المتطرف ضد الآخر في الرواية الجزائرية.

15- الأحمر فيصل: من سلطة التدليل إلى سلطة التخييل بين السرد والتاريخ، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 18 فبراير 2017.

16- حمداوي جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج25، 1997.

17- خرماش محمد: ثقافة التجريب في الرواية الجديدة<<نماذج مغربية>>، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 27، العدد 140، ديسمبر، 2002.

18- خليل سليمة: تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع7، 2011.

19- خير الرفاعي محمد: أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية، "المسرح الغربي نموذجا"، المجلة الأردنية للفنون، مج1، ع1، 2009.

20- داود محمد: الأدباء الشباب والعنف في الوقت الراهن، مجلة دفاتر إنسانيات، مجلة جزائرية في الأنثروبولوجية والعلوم الاجتماعية تصدر عن مركز البحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، ع1، 2003.

21- داود محمد: الاقتراب المتعدد لمغامرة النص الروائي الجديد، مجلة تجليات الحداثة، وهران، الجزائر، العدد 3، يونيو1994.

22- السلامي عبد الدايم: الرواية العربية وتجريب اللامعقول، مجلة الرافد، الشارقة، العدد 45، ديسمبر، 2009.

23- راشدي حسان: ظاهرة الرواية العربية الجزائرية الجديدة، مجلة التواصل، عدد 19، جامعة عنابة، الجزائر، جوان 2006.

24- رومية وهب: توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب لعرب، دمشق، العدد (93-94)، 2004.

25- زاوي لعموري: في آليات التجريب الروائي التاريخ والمتخيل السردي، أشغال وحدة السرديات ، جامعة الملك سعود، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2013.

26- سامي خشبة: جيل الستينات في الرواية المصرية، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد2، العدد2، يناير/فراير، مارس 1982.

27- الأعرج واسيني: الرواية التاريخية/أوهام الحقيقة، أبحاث ندوة الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، جامعة الجزائر، 2005.

28- الشرع فايز: استدعاء الموروث وإنتاج النص، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد392، السنة الثالثة والثلاثون، كانون الأول، 2003، شوال 1424.

29- سعيد الأيوبي: عتبات النص في ديوان آدم الذي... للشاعرة حسيبة الصوفي، مجلة علامات، مج19، ع71، 2003.

30- سعيد خالدة: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع3، إبريل/ مايو /يونيو، 1984.

31- سليمان نبيل: المنعطف الروائي العربي الجديد، مجلة الآداب، عدد، 7/6، 1997.

32- شطاح عبد الله: التخييل الذاتي محاولة تأصيل، الكلمة مجلة أدبية فكرية شهرية، العدد 54 أكتوبر2011.

33- عامر مخلوف: تطور النص السردي في الجزائر، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع4، ديسمبر/كانون الأول 2014.

34- عبد الفتاح هناء: أصول التجريب في المسرح المعاصر النظرية والتطبيق، مجلة فصول، عدد خاص بالمسرح والتجريب، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة مصر، ج2، مج 14، ع1، ربيع 1995.

35- عبيد محمد الله: تحولات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة، الملتقى العربي الثالث للرواية (أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية)، منشورات مديرية الثقافة بولاية سطيف، ، 2008.

36- عزام محمد: الرواية التجريبية في الأدب المغربي المعاصر، مجلة المعرفة، دمشق، السنة 25، العدد 291، مايو، 1986.

37- عصفور جابر: افتتاحية مجلة فصول، التجريب والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر، ج1، مج13، ع4، شتاء، 1995.

38- عصفور جابر: تجريب يوسف إدريس، مجلة العربي، الكويت، العدد 533، أفريل، 2003.

39- الأيوبي سعيد: عتبات النص في ديوان "آدم الذي..." للشاعرة حبيبة الصوفي، مجلة علامات، ع19، 2003.

40- الضبع محمود: تشكلات الشعرية الروائية، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع62، ربيع/صيف2003.

41- عصفور جابر: معنى الحداثة في الشعر لمعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج4، ع4، ج2، يوليو-أغسطس سبتمبر، 1984.

42- قاسم سيزا: البنيات التراثية في رواية وليد بن مسعود لجبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980.

43- قربي عزت: الإبداع الفلسفي وشروطه نظرة إلى المحاولات واستشراف المستقبل، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ج2، مج6، ع4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1986.

44- قريبع رشيد: الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي-نظرة مقارنة-، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد 21، جوان 2004.

45- قيسمون جميلة: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000، ع13.

46- كاظم نجم عبد الله: كافكا في الرواية العربية والسلطة والبطل المطارد، مجلة جامعة دمشق، مج26، ع1و2، 2010.

47- كريبع نسيمة: أبعاد الصراع الإيديولوجي لشخصية الفنان في رواية بما تحلم الذئاب لياسمينة خضرا، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، ع14، جوان 2014.

48- لحسن كرومي: حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة (وهران-الجزائر)، العدد3، يونيو 1994.

49- لحميداني حميد: التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، يونيو (جوان) 2001، مج 10، ج40.

50- لوكام سليمة: شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، التواصل، ع23، 2009.

51- التازي محمد عز الدين: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية إلى أين؟، ديسمبر 2010.

52- الطاهري بديعة: ملامح اشتغال التراث في رواية جارات أبي موسى لأحمد التوفيق، الخطاب، ع4، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع مدوحة تيزي وزو، 2004.

53- مجموعة من الكتاب: الإبداع الروائي اليوم (أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين)، آذار-مارس1988، معهد العالم العربي-باريس، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، ط1، 1994.

54- معجب بن سعيد الزهراني: آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، مج9، الآداب (1)، 1997.

55- نور الدين صدوق: الكتابة الروائية العربية<<المغامرة وآفاق التجريب>>، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 30، العدد 166، جوان 2005.

56- يقطين سعيد: الرواية العربية من التراث إلى العصر، علامات ج57، م15، رجب **1426**هـ-سبتمبر 2005.

57- يوسف شوقي بدر: الرواية التجريبية عند إدوارد الخراط ((رامة والتنين)) نموذجا، مجلة المدى، دمشق، السنة 5، العدد 15.

58-بعيو نورة: أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع9، جوان2011.

59- شرشار عبد القادر ، بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي مقاربة حول الارهاصات الأولى للكتابة السردية في الجزائر، دراسات جزائرية، مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، السانية، ع2، مارس 2005.

60- طبجون رابح ، الدكتور عبد الله ركيبي وتجربته في نقد الحكاية الشعبية الجزائرية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد بن ابراهيم مصطفى" نموذجا قراءة في مدارات الممارسة والتنظير، مجلة العلوم الإنسانية، مج ب، ع41، جوان 2014.

61- معتوق فريديريك، إشكالية التراث، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العدد429، كانون الثاني، 2007.

62- الجيار مدحت: مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ج2، مج4، ع4، يوليو، أغسطس، سبتمبر، 1984.

63- العباس عبدوش وراوية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي، الذاكرة الموشومة لعبد الكريم الخطيبي وحصان نيتشة لعبد الفتاح كليطو أنموذجين، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، عدد4، جانفي2009.

64- الرخاوي يحي: جدلية الجنون والإبداع، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج6، ع4، يوليو- سبتمبر، 1986.

65- العشري فتحي: لقاء مع ناتالي ساروت. مجلة الفيصل، دار الفيصل الثقافية، الرياض(السعودية)، العدد 4، السنة الأولى، 1977.

66- الزهراني معجب بن سعيد: آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، مج9، الآداب1، 1417هـ/1997.

67- الفريحات عادل: قراءة تحليلية في ثلاثية الطريق إلى الشمس، علامات ج51، م13، محرم 1425هـ- مارس 2004.

5- المعاجم:

1- آبادي الفيروز: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.

2- العجم رفيق: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

3- الفراهيدي الخليل بن أحمد: معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، مج1، ط1، 2003.

4- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، دط، دت.

5- إيميل بديع يعقوب وميشال عاصي: المجم المفصل في اللغة والأدب (نحو، صرف، بلاغة، عروض، إملاء، فقه اللغة، أدب، نقد، فكر أدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1987.

6- زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية عربي- انجليزي- فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

7- عزام محمد: الرواية التجريبية في الأدب المغربي المعاصر، مجلة المعرفة، دمشق، السنة 25، العدد 291، مايو، 1986.

8- علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

9- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1998 ص118.

10- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان، بيروت، ط2، دت.

11- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004.

12- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط4، دت.

13- نويهض عادل: معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1400هـ/1980.

14-ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي): لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، دط، دت.

15- طرابيشي جورج: معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان،ط1، 1987.

16- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

6- رسائل جامعية:

1- العايب يوسف: المتعاليات النصية في أدب السجون والمعتقلات في الجزائر، (1954م-1962م)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف محمد منصوري، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011.

2- بوغنوط روفيا: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة قسنطينة، 2007/2006.

3- سعد سلمى محمود: الثورة الجزائرية في روايات الطاهر وطار (من الخمسينات حتى مطلع التسعسنات)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، شباط 2000.

4- عروس محمد: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر(نصوص من دس خف سبويه في الرمل؟) لعبد الرزاق بوكبة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة تبسة، 2010/2009.

5- عبد الواحد رحال: التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2015/2014.

6-بن عائشة ليلى: التجريب في مسرح السيد حافظ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009.

7-بولفوس زهيرة: التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009.

6- المواقع الإلكترونية:

1- آثاس أنطونيو ربي: دون كيخوتيه..نظرة حديثة على الرواية العظيمة 400 عام من دون كيخوتيه، تر:علي المنوفي، موقع، http://adab.akhbarelyom.com، الخميس 2017/07/13، الساعة 11و28 د.

2- الحربي بندر محمد: دون كيشوت الرواية والعالم

http://www.alhayat.com/Articles/11883513/، يوم الخميس 2017/07/13، الساعة 9 و28 د.

3- بن الدين بخولة: عتبات النص الأدبي مقاربة سيميائية، Semat Vol 1No1103-113 (May 2013)، ص105.

4- حمداوي جميل: شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، ط1، 2014، ص4. www.alukah.net

5- حوار أجرته غالية بوخاري مع الروائي عز الدين جلاوجي، جريدة الجمهورية، تاريخ النشر 2013/03/03، تاريخ الزيارة: 2017/12/02.

http://www.vitaminedz.org/articles-18300-1052743-0-1-html

الملخص باللغة العربية:

تتناول هذه الدراسة ظاهرة التجريب في روايات الأديب عز الدين جلاوجي من خلال البحث عن الآليات والتقنيات السردية المستخدمة في خطابه، حيث مثلت مغامرة الكتابة هاجسا لديه بالانفتاح على عديد الخطابات الأدبية وغير الأدبية والإفادة منها حتى تتمكن الرواية عنده من احتواء كل المستجدات الطارئة على الواقع الذي يتغير باستمرار على مستوى البنيات الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية، تاركا وراءه كل ما هو تقليدي مستهلك، باحثا عن آفاق بكر في الكتابة مستجدة، بعيدا عن اجترار نفس المضامين والأشكال، مواكبا فعل التجريب الشكلي والمضموني، فجاءت أعماله مبنية على المغامرة والمغايرة، بابتكار أشكال فنية تخالف السائد والمألوف وتسير وفق اتجاه مضاد لما هو موجود، فجاء الفصل النظري في الدراسة باحثا عن ماهية مصطلح التجريب وحدوده وعلاقاته، كما تم الوقوف في الفصل الثاني على الرواية باعتبارها حدثا عالميا بتتبع تاريخي يروم التنقيب في نشأتها وظهورها، وصولا إلى المرحلة التأسيسية لها في الأدب الجزائري، ومنه كان التعريج على بعض من إنتاج روائيين جزائريين ممثلين في الطاهر وطار وواسيني الأعرج حيث لمسنا مراهنتهم على التجريب في كتاباتهم الإبداعية، وكذلك الوقوف على ملامح التجريب في روايات عز الدين جلاوجي في الفصل الثالث بالاعتماد على ما قدمه جيرار جينيت فيما يتعلق بالنص الموازي، ثم تم التطرق في الفصل الرابع إلى مضامين الروايات بالوصف والتحليل للوقوف على سمات الفرادة والخصوصية في كل تجربة من تجارب هذا الروائي الإبداعية.

Le résumé :

Cette étude traite le phénomène de l'expérimentation dans les romans du romancier Azzeddine Djelaoudji en cherchant les mécanismes et les techniques ainsi que les procédés narratifs employés dans son discours. Pour lui, l'aventure de l'écriture était une obsession en raison de l'ouverture sur plusieurs discours littéraires ou non littéraires et de les exploiter d'avantage pour que le roman pour lui puisse contenir tous les nouveautés qui se sont arrivés dans la réalité qui se change constamment au niveau des structures culturelles ,économiques, politiques et sociales en mettant derrière tout ce qui est traditionnel consommé et en cherchant des nouvelles perspectives d'écriture loin de se réjouir les mêmes formes, les mêmes contenus en se dirigeant vers l'acte de l'expérimentation au niveau de la forme et le contenu .Par conséquent ,Il a structuré ses œuvres sur la différenciation et l'aventure par la création de nouvelles formes artistiques différentes par rapport à ce qui est habituel et dominant dans ce domaine en prenant un sens opposé contrairement à se qui existait .

Par conséquent, le chapitre théorique de cette étude a pris en charge la recherche sur l'expérimentation ,ses limites ainsi que ses rapports. En effet , dans le deuxième chapitre on a veillé sur le roman en tant qu'un événement mondial en le suivant historiquement pour explorer ses origines, son apparition en arrivant au période de son fondation à la littérature algérienne .

A partir de cela ,on a passé par quelques productions des romanciers algériens représentés en Tahar Ouettard et Ouassini Elaàradj au troisième chapitre où nous avons touché leur partition sur l'expérimentation dans leurs œuvres créatifs ainsi que les profils de l'expérimentation dans les œuvres de Azzeddine Djelaoudji en fonction de ce qui a présenté Girard Djinit concernant le texte équivalent .

Au quatrième chapitre , il est adressé aux contenus des romans par l'analyse et la description afin d'identifier les caractéristiques de l'unicité dans chaque expérimentation créatif de ce romancier .

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ-ز
الفصل الأول:التجريب الروائي، مصطلحات، مفاهيم وعلاقات.	10- 69
1- ضبط مفهوم التجريب	10
1-1- التجريب لغة.....	10
1-2- التجريب اصطلاحا.....	12
1-2-1- أصول المصطلح.....	12
1-2-1-1- الخلفيات المعرفية للتجريب.....	14
1-2-1-1-1- فلسفة التحليل النفسي.....	15
1-2-1-1-2- الفلسفة الوجودية.....	20
1-2-2- التجريب الروائي.....	22
1-2-2-1- جيل الستينات.....	29
1-2-2-2- الرواية الجديدة.....	30
1-2-2-3- الحساسية الجديدة.....	41
1-3- التجريب الروائي والحداثة.....	44
1-4- التجريب الروائي والإبداع.....	58
1-5- التجريب الروائي والتراث.....	61
الفصل الثاني: الرواية الجزائرية من التقريب إلى التجريب	71-132
1- تفسير نشأة الرواية في الغرب.....	71
2- ظهور الرواية العربية في المشرق.....	84
3- تاريخ الرواية العربية في الجزائر.....	89
3-1- رواية الحمار الذهبي أول رواية في تاريخ الإنسانية بهوية جزائرية.....	90
3-2- رواية دونكيشوت دي لا منشا/رواية التأسيس الأوروبية بملامح جزائرية/فجر الرواية الحديثة/ سخرية البطولة الزائفة والعدالة المموهة.....	93

3-3- حكاية العشاق في الحب والاشتياق عتبة الرواية العربية المنسية.....	95
3-4- رواية غادة أم القرى الرواية التمهيدية في الأدب الجزائري/بين عتبة البداية وحتمية التطور.....	99
3-5- رواية ريح الجنوب النص التأسيسي للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.....	104
3-6- إطلالة على بعض كتابات الطاهر وطار الروائية.....	112
3-7- تجربة واسيني الأعرج الروائية.....	127
الفصل الثالث: التجريب/عتبات الكتابة في روايات عز الدين جلاوجي.....	218-134
تمهيد.....	134
1- عتبة العنوان.....	138
1-1- المستوى المعجمي.....	142
1-2- المستوى التركيبي.....	151
1-3- المستوى الدلالي.....	160
2- المؤشر الجنسي.....	183
3- عتبة الإهداء.....	184
4- الاستهلال.....	197
5- الحواشي والهوامش.....	203
6- الصيغ الأيقونية.....	211
الفصل الرابع: التجريب على مستوى المتن/تحول المضامين ورهان التجديد.	293-220
1- شعرية السرد العجائبي/انهزامية المثقف في رواية سرادق الحلم والفجيعة.....	220
1-1- عجائبية الشخصيات.....	223
1-2- الاشتغال على الأنسنة في الرواية.....	226
1-3- صورة الغراب في الرواية.....	228
1-4- صورة المدينة/أنسنة/أنثنة المكان.....	231
1-4-1- المدينة المومس.....	231

1-4-2- المدينة (ن) الحبيبة/المدينة الحلم.....	235
1-4-3- صورة المثقف/الشاهد السلبي.....	238
2- راس المحنة مأساة الوطن وتشظي الهوية.....	242
2-1- زمن الثورة والثورة المضادة/زمن الإرهاب.....	242
2-2- أصالة القرية وفحولة الريف/ميوعة وتسيب المدينة.....	252
2-3- تعدد الأصوات/ديمقراطية الرواية.....	254
3- التخييل التاريخي في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.....	256
3-1- الرواية/ قناع المؤلف.....	256
3-2- استثمار الحدث التاريخي.....	260
3-3- توظيف الشخصيات التاريخية/المتخيلة.....	267
4- جماليات التناص في رواية العشق المقدنس.....	269
4-1- المصادر الدينية.....	272
4-1-1- القرآن الكريم.....	272
4-1-2- الحديث النبوي الشريف.....	277
4-2- التناص مع الشعر العربي.....	280
4-2-1- مع جرير.....	281
4-2-2- بكر بن حماد التيهرتي.....	282
4-3- التناص التاريخي.....	282
5- التخييل الذاتي/تيار الوعي في رواية حائط المبكى.....	285
5-1- التداعي الحر.....	290
5-2- المونولوج الداخلي المباشر.....	291
5-3- الراوي.....	292
خاتمة.....	299-295
ملخص باللغة العربية.....	301

ملخص باللغة الفرنسية.....	302
قائمة المصادر والمراجع.....	325-304
فهرس المحتويات	330-327