الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر –بسكرة–

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

المرجعيات التراثية والتاريخية في روايات عز الدين جلاوجي

–دراسة فنية–

أطروحة مقدَّمة لنيل درجة دكتوراه"ل م د" في الآداب واللغة العربية

تخصص:الأدب العربي المعاصر

إعداد الطالبة: نبيلة عطية

إشراف الأستاذ الدكتور: علي رحماني

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	علي بخوش	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسا
02	علي رحماني	أستاذ محاضر–أ–	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
03	علي حمودين	أستاذ	جامعة ورقلة	مناقشا
04	الربيع بوجلال	أستاذ	جامعة المسيلة	مناقشا
05	سميحة كلفالي	أستاذ محاضر–أ–	جامعة بسكرة	مناقشا
06	شهيرة برباري	أستاذ محاضر–أ–	جامعة بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية:1446/1445هـ

2024/2023 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

الشكر أولا وأخيرا لله سبحانه وتعالى الذي وفقني لإتمام هذا البحث وهو القائل في محكم تنزيله ﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لأَزِيدَنَّكُمْ﴾ابراهيم/07.

وبعد شكر الله أتوجه بجزيل الشكر وخالص الامتنان لوالدي الذي قدم لي كل أنواع الدعم وآمن بي حين دفعني وشجعني لإتمام دراستي عن بعد منذ مرحلة التعليم المتوسط،فأقول له جزاك الله عني كل خير ودمت فخرا وذخرا لي.

الشكر أيضا لوالدتي المرأة العظيمة التي طالما شجعتني وأضاءت دربي بدعواتها التي رافقتني وكانت سندا لي فلن توفيها كل كلمات الشكر حقها دمتِ لي خير سند.

وخالص الشكر للزوج العزيز الذي كان نعم السند بكل ما تحمله الكلمة من معنى،فلم يبخل علي بأي نوع من أنواع الدعم دمت عزي و فخري.

أشكر أيضا ابنتي(سيرين) التي رغم صغر سنها كانت تشجعني لإتمام البحث بكلماتها البريئة الصغيرة.

أشكر أخواتي أيضا لما قدمنه لي من دعم وتشجيع.

كما أقدم أسمى عبارات الشكر لأستاذتي الكريمة زاغز نزيهة لما قدمته من نصائح وتوجيهات وملاحظات أثرت بها هذا البحث.والأستاذ سليم بتقة الذي كان نعم الأستاذ بما قدمه لي من نصائح ومساعدات.

وخالص الشكر لأستاذي المشرف علي رحماني الذي كان إشرافه فخرا ونورا أضاء هذا البحث بما قدمه من مساعدة وتوجيهات فله جزيل الشكر وخالص الامتنان.

مـــــقدمـــــة

عرفت الرواية العربية عامة والرواية الجزائرية خاصة عبر مسارها التاريخي تغييرات وتحولات على المستويين الموضوعي والفني ، مما جعلها تكتسب مكانة تفوقت بها على الأجناس الأدبية الأخرى، وأصبحت أكثر الفنون الأدبية جذبا للقارئ وأسره في عوالمها ،فلا عجب في ذلك وهي الجنس الأكثر قدرة على تصوير المجتمع والنفاذ إلى أعماقه و استكناه الذات البشرية، حتى أصبحت عبارة عن مجتمع مصغر تعكس كل ما مر به من أزمات وانكسارات، كل هذا دفع بها لتكون محط اهتمام النقاد والدارسين، و اتخذ منها الروائيون وسيلة أدبية لتسليط الضوء على الراهن –الذي يرفض الانفصال عن الماضي – عبر نماذج روائية تميزت بالنضج والابتكار و حملت رؤى الكاتب و أفكاره التي انبثقت من عدة مرجعيات أسهمت في بناء نصوصه الروائية.

وروايات عز الدين جلاوجي من النماذج الروائية التي اهتمت بنقل الواقع وتصويره بالاستناد إلى عدة مرجعيات عكست عمق التجربة الروائية للروائي وقدرته الإبداعية في الانفتاح على مرجعيات متعددة تخدم نصوصه الابداعية.

اهتم الروائي بإنتاج نصوص روائية متنوعة تحاكي الراهن وتغطي ملابساته وتتحدى كل الطابوهات، عبر نظام سردي تمتزج فيه الحقيقة بالتخييل، فقد اتخذ من نصوصه الروائية أداة تعبيرية لتعرية تناقضات الواقع وانتقاده، برؤيا عميقة ينفتح فيها على عدة مرجعيات شكلت منطلقا أساسيا لأعماله الإبداعية التي سعى من خلالها إلى تجديد وعي الإنسان بواقعه ومساعدته على إصلاحه.

وعليه فقد جاءت هذه الدراسة لتقف على أنواع المرجعية في روايات عز الدين جلاوجي ليستقر عنوان العمل على(المرجعيات التراثية والتاريخية في روايات عز الدين جلاوجي– دراسة فنية–).

أما عن السبب الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع، هو الرغبة في التعرف على التجربة الإبداعية للروائي، من خلال البحث في أهم المرجعيات التي تخدم نصوصه الروائية في ظل طرحه لأهم القضايا التي تعكس قدرته الإبداعية ووعيه الفني.

وعليه قد تكونت لدي إشكالية مفادها:كيف وظف عز الدين جلاوجي التراثي والتاريخي توظيفا فنيا؟ و كيف ساهم هذا التوظيف في بناء نصوصه الروائية؟

سعيت للإجابة عنها عبر خطة ارتأينا أن نضبط بها موضوع الدراسة وقد استقرت على النحو الآتي:

مدخل:مفاهيم نظرية

أولا:مفهوم المرجع

1-لغة

2-اصطلاحا

ثانيا:المرجع والخلفية اللسانية

1-المرجع والعلامة اللسانية

2- المرجع والتواصل اللغوي

ثالثا:مفهوم المرجعية

1- لغة

2- اصطلاحا

رابعا:من المرجع إلى المرجعية

خامسا:مرجعيات الرواية الجزائرية

الفصل الأول:المرجعيات التراثية في روايات عز الدين جلاوجي

أولا:مفهوم التراث

1-لغة

2-اصطلاحا

ثانيا:عوامل توظيف التراث

ثالثا:المرجعيات التراثية في روايات عز الدين جلاوجي

1- التراث الديني(الإسلامي)

1-1 القرآن الكريم

1-2 الحديث النبوي الشريف

2- التراث الشعبي

2-1- الأمثال الشعبية

2-1-1- المثل الاجتماعي

2-1-2-المثل النقدي

2-1-3 المثل التربوي

2-1-4المثل الديني

2-2- الأغنية الشعبية

2-3- العادات والتقاليد

2-4-الألغاز الشعبية

الفصل الثاني:المرجعيات التاريخية في روايات عز الدين جلاوجي

أولا:مفهوم الرواية التاريخية ومضمونها

1-عند الغربيين

2-عند العرب

ثانيا:نشأة الرواية التاريخية

1-عند الغربيين

2-عند العرب

ثالثا:الرواية التاريخية الجزائرية

رابعا:المرجعيات التاريخية في روايات عز الدين جلاوجي

1-مرجعية الشخصيات

1-1-مفهوم الشخصية

أ- لغة

ب-اصطلاحا

2-1-الشخصيات التاريخية

3-1-الشخصيات الأسطورية

4-1-الشخصيات الاجتماعية

2-مرجعية الأحداث

2-1- مفهوم الحدث

أ- لغة

ب-اصطلاحا

2-2 طرق بناء الحدث

3-3 طرق صوغ الحدث

4-2 مرجعية الأحداث التاريخية

3- مرجعية المكان

1-3 مفهوم المكان

أ-لغة

ب-إصطلاحا

1-1-3 مفهوم المكان فلسفيا

2-1-3 مفهوم المكان اجتماعيا

3-1-3مفهوم المكان أدبيا

أ- لغة

ب-إصطلاحا

2-3 أهمية المكان في العمل الروائي

3-3 أنواع الأمكنة

1-3-3المكان الواقعي(التاريخي)

3-3-2 المكان الموضوع (المتخيل

الفصل الثالث:البنية الفنية في روايات عز الدين جلاوجي

أولا:بنية اللغة السردية

1-اللغة السردية المباشرة

2-اللغة السردية التجسيدية

ثانيا:بينة الحوار

1-الحوار الداخلي

2-الحوار الخارجي

ثالثا:بينة الوصف

1-وصف المكان

2-وصف الشخصيات

وقد اقتضت طبيعة الدراسة تتبع المنهج البنيوي التكويني لأني رأيت أنه الأنسب لهذه الدراسة.

أما بالنسبة للمراجع التي اعتمدت عليها في إنجاز هذا البحث فهي عديدة ساهمت في إخراج البحث على هيئته هذه،منها ما يأتي:

- عبد الرحمن تمارة:مرجعيات بناء النص الروائي
- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية العربية في المغرب العربي
- منى جميات:التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح

وكأي بحث أكاديمي لا بد أن تصادفه بعض الصعوبات ،و من الصعوبات التي واجهت هذا البحث:

- تشعب الموضوع وتفرعه وصعوبة الإلمام بعناصره.
- قلة المراجع التي تهتم بالمرجع والمرجعية.

وفي الختام أتوجه بخالص عبارات الشكر والامتنان لأستاذي علي رحماني الذي أشرف على هذا البحث، وإلى الأستاذة القديرة زاغز نزيهة بما قدمته من توجيهات وتصويبات أنارت بها الدرب.

المـــــدخـــــل:مفاهيم نظرية

أولا:مفهوم المرجع

1-لغة

2-اصطلاحا

ثانيا:المرجع والخلفية اللسانية

1-المرجع والعلامة اللسانية

2-المرجع والتواصل اللغوي

ثالثا:مفهوم المرجعية

1- لغة

2- اصطلاحا

رابعا:من المرجع إلى المرجعية

خامسا:مرجعيات الرواية الجزائرية

إن الحديث عن قضية المرجع والمرجعية يستوجب بالضرورة التطرق إلى عدة دراسات قديمها وحديثها، لأن المصطلحين متشعبان و لهما حضور قوي في الكثير من المجالات على غرار المجال الأدبي، وبتعدد التصورات والدراسات وتعدد الرؤى لهذين المصطلحين ينتج لنا مجموعة من المفاهيم والتعريفات التي كانت نتاج وثمار الجهود المبذولة التي خاضها أصحابها في سبيل إعطاء رؤية واضحة ومفهوم دقيق ، فقد تعددت الدراسات التي تناولت مفاهيم المرجع(Referent))والمرجعية (Reference)التي حاولت إزالة اللثام عنهما وتقريب المعنى أكثر للمتلقي، وحتى لا تتراكم لنا المفاهيم وتتشابك وتتداخل علينا الأفكار سنربط مفهوم المصطلحين بمجال الدراسة وعلاقتهما بالنص الأدبي انطلاقا من التعريف اللغوي والاصطلاحي.

أولا:مفهوم المرجع

1- لغة

جاءت لفظة مرجع في لسان العرب بمعنى اسم مشتق من الفعل «رجع،يرجع، رجوعا،ورجعانا،ومرجعا،ومرجعة، ضد انصرف»[1].

وفي المعجم الوسيط جاء المرجع بأنه« الرجوع، وفي محل الرجوع–والأصل–وأسفل الكتف–وما يرجع إليه في علم أو أدب من عالم أو كتاب»[2]،فهو يدل على العودة إلى أصل الأشياء دائما.

أما في القرآن الكريم فقد وردت اللفظة بمعنى الرجوع والمرجع كما في قوله سبحانه وتعالى ﴿ثم إلى ربكم مرجعكم فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون﴾الأنعامالآية164. وفي آية أخرى يقول جلا وعلا﴿إن إلى ربك الرجعى﴾ العلق الآية08.

[1] – ابن منظور: لسان العرب،دار صادر ،بيروت،لبنان،200 مج3،مادة (رجع)، 2000، ص107.

[2] –مجمع اللغة العربية:المعجم الوسيط،مكتبة الشروق الدولية،القاهرة،مصر ،ط2004،4،ص331.

إنطلاقا مما سبق يتضح لنا جليا أن معنى المصدر لغويا هو الأصل وهو كل ما يتم الرجوع إليه.

2- اصطلاحا

يُعَرَّف المرجع اصطلاحا على أنه «مواضيع العالم الحقيقي التي تشير إليها كلمات اللغات الحية، وتبدو كلمة موضوع غير كافية ذلك أن المرجع يعطي الأوصاف والأفعال والأحداث الحقيقية فضلا عن ذلك يبدو العالم الحقيقي محصورا لأن المرجع يشمل أيضا على العالم الخيالي»[1].

فالمرجع لا يدل على الواقع فقط ، بل يغطي جزءا من الواقع و يتعدى إلى اللاواقع لأن العالم الواقعي ضيق ومحصور أما العالم الخيالي ففيه يُطلَق العنان للأفكار والتصورات ، فهو بذلك مزيج بين ما هو واقعي و ما هو متخيل.

كما أن المرجع لا يُعتبر« رجاعا (Renvoi) مباشرا إلى الواقع أو بالأحرى الواقعي لأن التعامل مع النص الأدبي، وكأنه نسخ للواقع يُدخلنا في تناقض لأن النص نظاما مستقلا من الدلائل يختلف عن العالم حيث الوحدات الدالة فيه تدخل في علاقة متبادلة فيما بينهما»[2] .

فما نستشفه من هذا التعريف أن النص عبارة عن مجموعة من الدلالات تختلف في تنظيمها عن الواقع فتبدو للوهلة الأولى أنها تحيل إلى العالم الواقعي، غير أنها في حقيقة الأمر توهمنا بالواقع فقط، فكل المدلولات التي ينقلها لنا النص الأدبي هي مدلولات

[1] – رشيد بن مالك:قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي_انجليزي_فرنسي)،دار الحكمة،الجزائر، 2000،دط،152.153.

[2] – بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية العربية في المغرب العربي،تح:محمد طرشونة،المغاربية للنشر والتوزيع والاشهار،دب،دط،1999، ص69.

إيهامية للواقع ، فالنص الأدبي في حقيقة أمره نظام يختلف كليا عن الواقع لأنه «لا يقدم حقيقة بقدر ما يقدم واقعا محتملا»[1].

وهذا يعني أن البحث في طبيعة المرجع يقتضي بالضرورة البحث في الدلالة والبحث في العلاقة بين المصطلحين أو المفهومين، حيث أنه«لا تنفك نظرية الدلالة عن المرجع ولا تنفصل عنه »[2]، وهذا ما يجعلنا نعمل على فك اللبس والغموض حول العلاقة بين المصطلحات التي عادة ما تتداخل فيما بينها «كلفظ (المعنى) و(الدلالة) ... المعنى عن الوظيفة المرجعية (وتسمى أحيانا المرجع أو المشار إليه) فقد يتولد المشار إليه لا بين الدلالة والمدلول بل بين الدلالة وما تشير إليه»[3].

واستنادا إلى ما سبق فإن المرجع لا يتولد بين الدال والمدلول وصورته السمعية، بل بين الدال وصورته الذهنية؛ أي إلى المعنى المشار إليه وهذا معناه أن المرجع يأخذ شكل الصورة الذهنية لا التصور الذي يتولد بمجرد ذكر الدال.

والمرجع هو« حقيقة غير لسانية تستدعيها العلامة»[4]،وهو « ما تحيل عليه السمة اللسانياتية (Le signe linguistique).كما يعني العنصر الخارجي لشيء ينتمي إليه،فيكون غاية للرجوع إليه (Référé) »[5].

هذا يعني أن الدال ليس دائما يحيل إلى المدلول نفسه فالعلاقة هنا بين الدال والمدلول والموضوع تحددها العلامة؛ فمثلا عندما نقول كرسي نحن نقصد بالضرورة كرسي ،لكن حين نقول طويل أو قصير، جميل أو قبيح نحن لا نقصد الطول أو القصر أو الجمال

[1] – بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية العربية في المغرب العربي ،ص69.

[2] – تودوروف وآخرون : المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر:عبد القادر قنيني،افريقيا الشرق،المغرب،دط، 2000،ص10.

[3] – المرجع نفسه : ص26.

[4] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية،دار الكتاب اللبناني ،بيروت،لبنان،ط1 ، 1985ص97.

[5] – عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط2، 2010،ص374.

والقبح بل يجب أن نذكر الموضوع المرتبط بهذه الصفات،فيكون هذا الموضوع هو المرجع حقيقة خارجة عن اللغة.

ومن جهة أخرى نجد علماء اللسان نظروا إلى المرجع نظرة اهتموا من خلالها بعوامل السياق الخارجية، فيرون أنه «لما كان موضوع التواصل اللساني يتعلق أحيانا بالحقيقة اللسانية المفهومة من عوامل السياق الخارجية، كان من الواجب على المتكلمين أن يكونوا قادرين على تعيين الأشياء والأمور التي تكونها تلك الحقيقة وهذه هي المرجعية للغة فالشيء أو جملة الأشياء مما تشير إليه عبارة ما تكون مرجعها»[1].

فعلماء اللسان يرون أن تلك العوامل الخارجية للسياق هي التي تحدد الوظيفة المرجعية، فذلك التصور الذي تشير إليه عبارة ما هو بالضرورة يكون مرجعها فتكون الإحالة متعلقة بالسياق الخارجي وبالتالي تصبح الإحالة خارجية ، فهذه العوامل الخارجية في نظر اللسانيين هي التي تُكون وتمثل المرجع أو المرجعية.

والمرجع بصفة عامة هو ما احتوى على «الخصائص والأفعال والأحداث »[2].

ونلاحظ أن مفهوم المرجع يختلف بين الدارسين كل له تعريف ومفهوم مغاير للمرجع يعود إلى مرجعياته الفكرية، إلا أن ما يمكننا الجزم به أنه يلعب دورا أساسيا في بناء وفهم النص وبما أن المرجع هو «كل ما تحيل إليه العلامة اللسانية سواء في العالم الحقيقي (الواقع غير اللساني) أم في عالم الخيال»[3] وبمفهوم آخر أن المرجع قد يكون داخل العلامة أو خارجا عنها فالمرجع الحقيقي نجده يحمل التحقق المادي أما المرجع المتخيل فإنه يحمل صفة التحقق المجرد.

[1] – عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ص33.

[2] – بوشوشة بن جمعة اتجاهات الرواية في المغرب العربي ،ص70.

[3] – خليل أحمد خليل: معجم المصطلحات اللغوية،دار الفكر اللبناني،بيروت،لبنان،ط1995،1،ص122.

ونظرا لتعدد دلالات المرجع العربية منها والغربية والتي فيها ما يتفقان في دلالاته وفيها ما يختلفان قدم معجم Le Robert عدة دلالات للمرجع منها:

- الدلالة الإسنادية: حيث يصير المرجع مندمجا في علاقة إسنادية، فيشيد بموجبها نظاما إحاليا يمكن من تقريب المحال عليه، وتحديد « صورته» ،لأن المرجع هنا فعل أو أداة للإحالة ، والتحديد بالنظر إلى شيء ما[1].
- الدلالة الرياضية:لأن المرجع يتحقق هندسيا باعتباره مَعْلماً يتجلى في نظام من المحاور والنقط التي يتحدد قياسا إليها موقع نقطة[2].
- الدلالة التوجيهية: يصير المرجع بموجبها أداة توجه المتلقي، في مقام تواصلي مفترض، نحو ضبط الانتماء الأصلي لنص ما ، أو صوب المسوغ القانوني لممارسة سلطوية معينة ،إن المرجع في هذه الدلالة يتحدد باعتباره عملية إحالة أو إعادة القارئ إلى نص، أو سلطة[3].
- الدلالة التعيينية :يتأسس المرجع ، هنا باعتباره شهادة أشخاص يمكن أن نعود إليهم لجميع معلومات حول شخص ما ، ويكون هذا التعيين مباشرا لأنه يقرن المرجع بتحقق موضوعي ،وهو ما يساعد في الربط بين وثيقة واقعية وشخصية معلومة[4].

وهذا التعدد الدلالي للمرجع إنما يحيلنا إلى أن المرجع متعلق بعدة دلالات و عناصر رغم اختلافها في الماهية والوظيفة، إلا أن لها دورا أساسيا ومحوريا في تكوين قوامه وتحقيق وجوده، ولكن رغم ما تحمله هذه الدلالات من فعالية في دعم دلالة المرجع إننا إذا تتبعنا الدلالات الذي تم ذكرها في معجم« Le Robert» نجد أنها تشير إلى أن المرجع

[1] –عبد الرحمن تمارة: مرجعيات بناء النص الروائي،دار ورد للنشر والتوزيع ،الأردن،ط2013،1،ص30.

[2] –المرجع نفسه:ص ن.

[3] – عبد الرحمن تمارة: مرجعيات بناء النص الروائي ص 30.

[4] –المرجع نفسه :ص31.

مرتبط بالإحالة من خلال قيامه بالعملية الإسنادية وتقريب صورة المحال عليه ،وهذا ما قدمته الدلالة الإسنادية ، أما الدلالة الثانية فتشير إلى ربط المرجع بمجال الرياضيات، حيث جعل تكوينه يتحدد من خلال نظام معين من النقاط والمحاور والتي يتحدد قياسا إليها، والدلالة الثالثة هي التوجيهية والتي يكون فيها المرجع أداة تحيل القارئ إلى نص معين، حيث أنه يصبح الصورة الذهنية التي توجه القارئ وتضبط انتماء النص، أما الدلالة الأخيرة وهي التي أطلق عليه الدلالة التعيينية فهي التي يتأسس فيها المرجع حيث أنه يكون عنصر داخل العلامة اللسانية وقد يكون إما واقعي أو خيالي.

وإضافة إلى ذلك نجد أن المعاجم الغربية قد اهتمت بقضية المرجع وحصرت دراسته في علاقته باللغة والخطاب مما جعل طرحه عميقا ومنفصلا كما قدمته باعتباره:

- عنصرا متضمنا في العلامة اللسانية، ويمكن العمل الذهني من تحديد مدى واقعية المرجع أو وهميته.
- آلية تمكن من ضبط العنصر المحال عليه، مهما كانت نوعية هذا العنصر، وتساهم في تعيين المرجع وتحديد طبيعته.
- جزءا من عناصر أخرى متعالقة ومتداخلة معه، ولا يمكن تحديد المرجع في غياب تلك العناصر.
- مجالا يتسم بالتعدد في مكوناته، ويتميز بالتنوع في خصائصه التكوينية والوظيفية[1].

ومن هنا نلاحظ أن مفهوم المرجع لا يتحدد دون مكوناته وعناصره المتداخلة التي يتوقف عليها تكوينه وتحديده .

[1] – عبد الرحمن تمارة: مرجعيات بناء النص الروائي ،ص34.

ثانيا: المرجع والخلفية اللسانية

إن البحث عن مفهوم المرجع في الدلالة اللسانية يقتضي بالضرورة التطرق إلى القضايا التي تناولها الفكر اللساني والتعمق فيها وذاك قصد الانفتاح على المصطلح وإدراكه أكثر، فرغم ما قُدم إلينا من تعريفات معجمية حاول أصاحبها إعطاء تصورا عاما المفهوم المرجع وخاصة المعاجم الغربية التي حصرت مفهوم المرجع في على علاقته باللغة والخطاب فقط رغم أن هناك عدة عناصر ومكونات تساهم في تكوينه، مما أدى إلى التعدد الدلالي للمرجع وتبقى تلك المكونات تساعد في فهم المرجع ومنح تصور دقيق له وسنحاول الإقتراب أكثر من هذا المصطلح في الخلفية اللسانية عبر التطرق إلى نقطتين أساسيتين هما:المرجع والعلامة اللسانية والمرجع والتواصل اللغوي.

1- المرجع والعلامة اللسانية

جاء في الدراسات اللسانية السابقة أن أول من تطرق لقضية المرجع واهتم بها كعنصر من عناصر العلامة اللسانية هم الرواقيين حيث اعتبروا أن العلامة اللسانية تقوم على ثلاثة عناصر هي : الدال والمدلول والمرجع، وقد نتج عن هذا التقسيم تمييز بين « ثلاثة أنواع من العلاقات الخاصة بالدلالة المحسوسة: فهناك « الشيء المحسوس» (المرجع) ، «الصورة الذهنية» (التمثيل) ، وأخيرا هناك «البيان» (الدلالة) »[1].

كما نجد الفرابي الذي لامس بفكره قضية المرجع والدلالة حيث يقول« من الأوائل التي ينبغي لمن شرع في المنطق أن يعرفها أن يعلم أن هاهنا:

- محسوسات وبالجملة موجودات خارج النفس.
- ثم معقولات ومتصورات ومتخيلات في النفس.
- ثم هناك ألفاظا.

[1] – تدوروف وآخرون: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، ص27.

-ثم أخيرا خطوطا مكتوبة مرسومة»[1]

وقد وضح هذا الكلام في خطاطة حيث أصبحت تحدد دراسة الدلالة والمرجع

الشكل (1)[2]

يتضح لنا من خلال هذه الخطاطة أن الفكر والعالم الخارجي لا تربطهما علاقة مباشرة بل هناك وسيط الذي هو اللغة .

ومن جهة نجد أن معظم الدراسات اللسانية تؤكد على أن أول من اهتم بالبحث في قضية المرجع وحفز عليه هو العالم اللساني فرديناند دوسوسير (Ferdinand de Saussure)، فرغم أن العلامة اللسانية عنده تقوم على مكونين فقط هما: الدال(significant) والمدلول(signifié) إلا أن « في تعريفه الشامل للدليل، يؤكد أنه لم يحدد تلك الثنائية في الواقع إلا بوجود حد ثالث في ذهنه، وهو المرجع لكن هذا الحد الثالث لم يحضر إلا في المستوى الأول للتحديد وقد حضر لكي يمنح خلفية منطقية

[1] – تدوروف وآخرون: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ،ص13.

[2] – المرجع نفسه :ص13.

لوجود الثنائية نفسها ولذلك فإن محاولة وضع حدود الثنائية في أماكنها الملائمة، تستدعي البدء بالحد المقصي (المرجع)»[1].

نستنتج بذلك أن ثنائيات دوسوسير هي في الحقيقة تقوم على ثلاثية، هذه الثلاثية التي تتمركز في ذهنه جعلته يقوم بإقصاء المرجع وعدم اعتباره من مكونات العلامة اللسانية فقد اعتبر أن المرجع هو الشيء الخارجي أي الواقعي، أو بعبارة أخرى هو ما يحيل إلى المعنى الخارجي.

انطلاقا من هذا ومن أفكار دوسوسير يمكننا القول إن المرجع « وارد في أذهان المتحدثين في كل اللغات، ومنذ القدم، ولكن اللسانيين وفلاسفة اللغة والنقاد لم يهتدوا السبيل إليه إلا في العهود المتأخرة، إن كل معنى وارد في لفظ من اللغة يحيل على معنى قائم في العالم الخارجي، أو هو مظنون بذلك»[2].

وحين لا نبتعد كثيرا عن ذلك نجد أن أساس نظرية المرجع قد ورد في كتاب فرديناند دو سوسير بعنوان« محاضرات في اللسانيات العامة حين قرر أصر على التمييز بين الوظيفة المرجعية للسمة الموحدة، والدلالة، زاعما أن السمة اللسانياتية الموحدة ليست شيئا أو اسما، ولكنها متصور سمعي (concept acoustique)»[3]

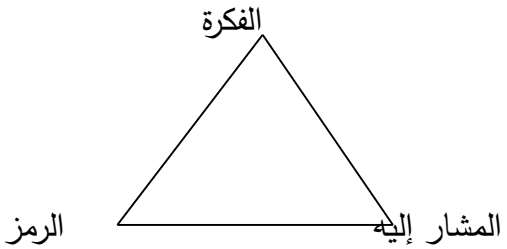
كما لا نبتعد كثيرا لنجد رأي أوغدن وريتشارد هذان الباحثان اللسانيان اللذان ساعدت دراستهما في معالجة قضية المرجع من خلال المثلث الذي قدما اختصار « العلاقة بين الأشياء والأفكار والكلمات»[4] وذلك في الشكل الآتي:

[1] – عبد اللطيف محفوظ :آليات إنتاج النص الروائي ،منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط1،2008،ص37.

[2] – عبد الملك مرتاض : في نظرية النص الأدبي،ص375.

[3] –المرجع نفسه :ص 375.

[4] –مجموعة مؤلفين:مدخل إلى السميوطيقا،دار العالم العربي، القاهرة،مصر ،دط،1986،ص23.



فهذا المثلث يوضح العلامة اللسانية عند أوغدن وريتشارد والتي تتكون من ثلاثة عناصر على عكس طبيعة العلامة عند دي سوسير، حيث قاما بوصل العلامة اللسانية بالعالم الخارجي ليتضح لنا أن المرجع عند اللسانيين هو « عالم قائم بذاته هو العالم الخارجي ذو الخاصية الواقعية والمادية، كما يتجلى في المدلول باعتباره الصورة المجردة للشيء المعبر عنه في العالم الخارجي»[1]

يشير هذا المثلث إلى تحديد صورة المرجع الحسية وذلك من خلال علاقته بالمدلول « باعتباره وسيطا يشغل وظيفة الربط بين الدال والمرجع »[2]، حيث تكمن وظيفة المرجع في « المرور من منطق الشيء الممكن ذي الخصائص الصورية الجردة والغامضة أحيانا ،نحو منطق الإمكان حيث يظهر المرجع المغيب وتبرز صورته عينيا؛ لأن معنى اللفظ، وليكن لفظ تفاحة مجرد وغامض؛وما يشف غموضه هو مرجعه أي التفاحة التي نأكل»[3]

فالمرجع هو تلك العلاقة الذهنية التي تربط الدال بالمدلول وتشير إليه، و يمكن اعتبار منطق دوسوسير عملية مهمة في تحديد مفهوم المرجع الذي يعد لدى اللسانيين الصورة الذهنية للشيء المعبر عنه في العالم الخارجي وهذا ما يدفعنا إلى التمييز بين عنصرين مختلفين:

[1] –: مجموعة مؤلفين:مدخل إلى السميوطيقا ص 23.

[2] – عبد الرحمن تمارة: مرجعيات بناء النص الروائي،ص39.

[3] –. المرجع نفسه :ص39.

- المرجع أي المشار إليه، الشيء الواقعي كما هو في حد ذاته.
- الإحالة أي المقابل النفسي للشيء،الظاهرة الذهنية التي يدرك من خلالها المرجع[1].

فالمرجع إذا هو الشيء الذي يؤول إليه اللفظ وهو مرتبط بالعالم الخارجي الواقعي أما الإحالة فهي مرتبطة بالتصورات والمتخيلات التي في النفس والتي من خلالها ندرك المرجع أي أنها وسيط بين الذهن والواقع.

ومن جهة أخرى نجد أن البحث في قضية المرجع قد ارتبط بالدلالة حيث أنه لا يتولد « بين الدال والمدلول بل بين الدلالة وما تشير إليه أي الشيء المعين في الخارج كما في أبسط الحالة المتصورة، فليست المتوالية الصوتية أو الخطية التفاحة هي التي ترتبط بمعنني التفاحة بل لفظ : الدلالة نفسها التفاحة هو الذي يرتبط بسائر ضروب التفاح المحسوس الواقعي»[2].

ففي رأي دوسوسير أن اللغة تحكمها مجموعة من عوامل السياق الخارجية هي التي تتحكم بها وقد تكون هذه العوامل لسانية، طبيعية ،اجتماعية ....إلخ ، فهذا الاهتمام بالتواصل الخارجي هو الذي من شأنه أن يضع مميزات المرجع في حالة حصول الإحالة على هذه العوامل.

وتتوزع الإحالة إلى:

- إحالة خارجية تعنى بالبحث في السياقات الخارجية التي تغذي النص وهي ما يصطلح عليها بالسياق المرجع.

[1] – جان كوهن:بنية اللغة الشعرية، ترجمة، محمد الولي ومحمد العمري ،دار توبقال ،الدار البيضاء ،المغرب، ط1986،1،ص194.

[2] – تدوروف وآخرون: المرجع والدلالة في الفكر اللساني ،ص34.

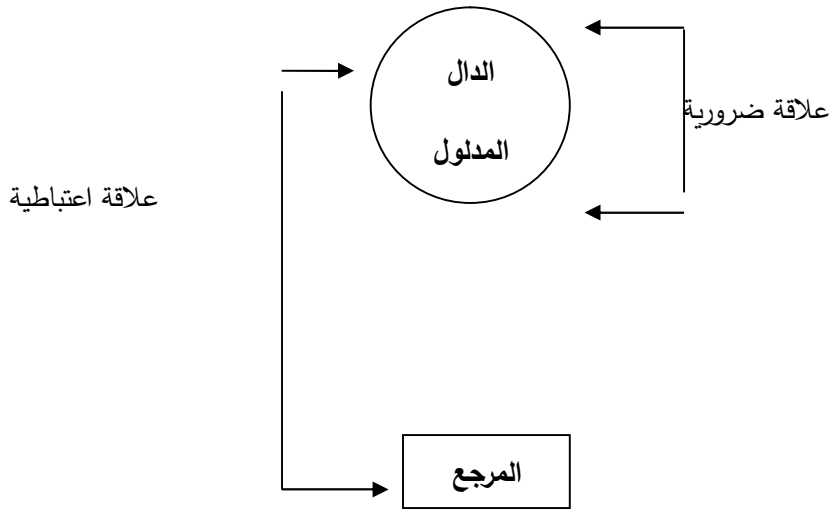
- إحالة داخلية إنها عميقة غائرة ،تتشكل وتتوحد لتغرق في النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص.

وبعد هذه الجولة التي خضناها في البحث عن مفهوم المرجع بين الدارسين واللغويين سنحاول التعريج على مفهوم المرجعية الذي يمتد إلى عدة حقول معرفية على غرار الحقل الأدبي.

إذا كان دوسوسير قد قال باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول فإن إميل بنفست(E.Benveniste) لديه رؤية مغايرة تماما حيث أنه ينفي ما جاء به سوسير ويقول بضرورة العلاقة بين بين المكونين،فضرورة العلاقة بين الدال والمدلول تؤدي إلى إظهار حد ثالث في العلامة اللغوية ألا وهو المرجع الذي ألغاه دوسوسير في تحليله فنجد بنفنست يقول« كان واضحا أن البرهان خاطئ بواسطة اللجوء اللاواعي والخفي للحد الثالث،الذي لم يكن مدركا في التعريف الأصلي. وهذا الحد هو الشيء نفسه،أي الواقع »[1]

فعند بنفنيست العلاقة بين الدال والمدلول علاقة ضرورية أي أن العلاقة التي تربطهما مع بعض هي ضرورية في حين أن العلاقة التي تربطهما بالمرجع هي اعتباطية وقد وضح ذلك في الشكل التالي الذي يبين بدقة طبيعة هذه العلاقة :

[1] – عبد الرحمن تمارة :مرجعيات بناء النص الروائي،ص40،نقلا عن: Emile Benveniste ,Problémede linguistique générale,op,p :50.



شكل(1)[1]

يحيل هذا الشكل إلى علاقتين هما علاقتي الضرورة والاعتباط ، فعلاقة الضرورة تتجلى في علاقة التعايش التي بين الدال والمدلول بالرغم من اختلاف بنيتهما التكوينية وهي علاقة أساسية لتكوين الدلالة، أما العلاقة الثانية هي علاقة الاعتباط والتي تستمد وجودها من الواقع غير اللساني أي المرجع ،حيث أن العلامة تتحدد قيمتها على نوعية المرجع كون تلك القيمة مقروضة من الخارج[2].

في حين نجد أن مرجع النص الأدبي عند البنيويين مرتبط بالقارئ الذي يعمل على استنطاق النص لذلك كان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النص الأدبي والمتلقي مع أصحاب نظرية التلقي حيث نظروا إلى المنظومة الثقافية والتاريخية أساس ما يبنى عليه النص الأدبي الذي قسموا إحالته إلى خارجية وداخلية وقد تطرقنا إلى تعريفهما سابقا، و انطلاقا من هذا كله ذهب أمبرتو إيكو إلى أن القارئ يمكنه أن:

- يقارن العالم المرجعي بحالات من الحكاية المختلفة.

[1] – عبد الرحمن تمارة: مرجعيات بناء النص الروائي،ص41

[2] – ينظر: المرجع نفسه،ص41–42.

- يقارن عالما نصيا بعوالم مرجعية مختلفة.

وهو بذلك يقوم بإعطاء عوالم مرجعية مختلفة باختلاف مخزونه الثقافي والتاريخي،فتكون المرجعية بذلك«فعلا ساهم فيه مرسل النص الذي يمثله الكاتب /أو الراوي، ومتلقيه الذي يمثله القارئ أو المستهلك ، وتنتج عن ذلك جملة من العمليات المصاحبة التي تتشكل عبر البحث عن العلاقة بين النص ومرجع المباشر أو غير المباشر بالإضافة إلى المرجع الأدبي ، أي ذلك المرجع الذي ينزع إلى المثالية والقائم بين مغامرة الكتابة ومغامرة القارئ وما تخلفانه من تفاعلات ودلالات»[1].

وإذا عدنا إلى الدارسين العرب وجدنا أن ممن تطرق إلى مفهوم المرجع المفكر اللغوي الشيخ عبد القاهر الجرجاني حيث أن رأيه كان يفكر فيه الغربيون إلا أن استصغارهم للتراث الإسلامي حال بينهم وبينه ومنعهم من الإستفادة من خبرة عظماء المفكرون العرب وجنحوا لآراء بعضهم البعض وخاصة إلى أفكار دوسوسير،فعبد القاهر الجرجاني « كان في ذهنه مفهوم المرجع المعنوي للغة على نحو ما.قال الشيخ وإذ قد ثبت أن الخبر،وسائر معاني الكلام،معان ينشئها الإنسان في نفسه ويصرفها في فكره ،ويناجي بها قلبه، ويرجع فيها إليه؛ فاعلم أن الفائدة في العلم بها واقعة من المنشئ لها، صادرة عن المقاصد إليها »[2].

فقد تطرق إلى مفهوم المرجع«بوعي معرفي بادٍ، وذلك حين ألح كثيرا في كتاباته على مسألة المعنى الخارجي للسمة ومن العجيب أنه اصطنع مصطلح المرجع في صورة عبارة يرجع فيها إليه»[3].

[1] – بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية في المغرب العربي ،ص70.

[2] –المرجع نفسه:ص381.

[3] – عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ص380.

لامس عبد القاهر الجرجاني مفهوم المرجع انطلاقا من السياق الخارجي، فالمرجع هو ما تحيل عليه السمة من معنى خارجي أي خارج الصورة السمعية ، فالإحالة هنا تكون ذهنية أي هي مرتبطة بالمعنى الذي تحيل عليه في الذهن فنجده يتفق مع اللسانيين في تعريفهم لمفهوم المرجع في أنه«يحيل على سمة لسانية في واقعها الخارج عن الحقل اللساني»[1].

وممن تناول هذا الطرح وتطرق إليه من الغربيين نجد جان ديبوا(jean Duboi) وأصحابه، حيث تناولوه من وجهة لسانياتية بحتة فقد عرفوا المرجع على أنه « هو ذلك الذي يحيل على سمة لسانياتية في واقعها الخارج عن الحقل اللساني مثلما وقع الاتفاق عليها في تجربة المجموعة بشرية»[2]

فهم يقصدون من هذا الطرح أن العلاقة الموجودة بين السمة والواقع هي خارج الحقل اللساني ،فمثلا ليس بالضرورة أن يحيل اللفظ إلى أشياء موجودة داخل أذهاننا وقد أعطوا مثالا بالعنقاء والغول ، فحين نقول العنقاء والغول لهما مرجع ولكن ليس قائما في الذهن ، فوجودهما يقوم على معناهما القائم في الذهن وبالتالي تكون دلالة اللفظين موجودة في أذهان الناس لا في حقائق الأشياء، وتتمثل هذه المسألة في في علاقتها بثنائيتي (الإرسال والاستقبال) على النحو التالي:

أ- يحيل اللفظ على مفهوم غير موجود في إذا كان المرجع خرافيا، وكان المتلقي غير معتقد بوجوده ، ومعه المرسل الذي أرسل إليه اللفظ(السمة اللفظية).

ب_ لكن هذه السمة نفسها تحيل على مفهوم يصير موجودا – على عدم وجوده إذا كان المتلقي معتقدا بالخرافات.

[1] – عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي،ص380.

[2] – بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية في المغرب العربي ،ص382.

ج- تحيل السمة على هذا المرجع غير الموجود، فيصير موجودا بالفعل في ذهني المرسل والمستقبل معا إذا كانا يعتقدان بذلك، ربما تحكي جدة غير متعلمة لحفيدها فتصطنع مراجع (ومفاهيم) لا وجود لها بالقوة،ولكنها موجودة بالقياس إليها بالفعل[1]

هذا باختصار ما جاء به جان ديبوا وأصحابه حول مفهوم المرجع الذي ربطوه بكيفية الإرسال والإستقبال ،فقد لا يكون مفهوم السمة اللفظية موجودا في الواقع لكن مفهومه موجود في أذهان المتلقين، فيصبح وجود مرجع السمة اللفظية متعلق بالعلاقة الذهنية التي تربط بين المرسل والمتلقي حيث يكون كلاهما معتقدا بوجود معنى ذاك اللفظ.

وأما قريماس(Greimas) و كورتيس(Curtis) في معجمهما السيميائي يقولان بنفس الفكرة السابقة ويقران بأن المرجع « في مألوف العادة، موضوعات العالم الواقعي التي تعينها ألفاظ اللغات الطبيعية. بيد أن واقعية العالم تغتدي محدودة أكثر مما ينبغي؛ من أجل ذلك يسعى مفهوم المرجع إلى أن يضم العالم الخيالي أيضا (Le monde imaginaire)»[2].

وإضافة إلى ذلك نجد ميشال آريفي(Michel Arrive) الذي نظر إلى قضية المرجع على أنها قضية لم يصل فيها الدارسون إلى رأي موحد بل رغم كل الدراسات وجهود اللسانيين والسميائيين إلا أن هذا المصطلح لا يزال يعاني التعمية وانعدام الدقة وقد تم التطرق إليه ودراسته من زاويتين فقط وهما متناقضان:

[1] – بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص383.

[2] – المرجع نفسه :ص 384.

- من حيث إن المرجع يمكن تعريفه على أنه الشيء الواقعي (الخارج عن الحقل اللساني) الذي تحيل عليه السمة. وركحا على ذلك تغتدي السمات على حملها للمعاني دون مرجع.
- إن المرجع يمكن أن يعرف على أنه مفهوم معرف بحكم التوسع والاستعمال(L'exention) ؛وذلك بمناقضته المعنى[1].

وبذلك نستنتج أن آريفي(Michel Arrive) قد حصر المرجع في المجال الواقعي أي العالم الموجود في الحقيقة، وتكمن أهمية نظرة آريفي للمرجع في ربطه بالسمة إضافة إلى تجاوز الدارسين لثنائيتي الدال والمدلول إلى ثنائيتي السمة والمرجع ،كما في النظر إلى قوله بأن المرجع عنصر واسع الاستعمال يتبين لنا أنه من غير الممكن أن يكون هناك عنصر لساني خال من المرجع حتى العالم غير الواقعي.

2- المرجع والتواصل اللغوي

تتشكل العملية التواصلية من مجموعة من العناصر التي تعد أساسية ومحورية في نظرية التواصل التي وضعها رومان جاكبسون والتي تقود بدورها إلى مجموعة من الوظائف من بينها الوظيفة المرجعية، حيث تعد هذه الأخيرة ركيزة كل اتصال من خلال أدورها في تحديد وضبط العلاقة بين الرسالة والسياق كما أنها تسعى إلى تحديد المرجع وصياغته صياغة صحيحة، وعليه فإن العناصر المحورية التي تقوم عليها العملية التواصلية حسب العناصر التي يولدها كل عنصر هي:

- «المرسل-يولد الوظيفة الإنفعالية(émotion fonction)أو التعبيرية(Expressive).

[1] - عبد الملك مرتاض :نظرية النص الأدبي ،ص386.

- الرسالة– تتولد عنها الوظيفة «الإنشائية»أو«الشعرية» (Fonction poétique).
- المرسل إليه– تولد مراعاته في الرسالة، الوظيفة «الإفهامية» (F.conative).
- السياق: يولد الوظيفة المرجعية (F.Refrentielle).
- الصلة: وتولد الوظيفة الانتباهية(F.Phatique).
- السنن:ويولد وظيفة ما وراء اللغة؛(Fonction métalinguistique) وتسمى أيضا الوظيفة المعجمية (F.de glose)»[1].

ويحيل هذا القول إلى أن ارتباط اللفظ بالمرجع يقوي ويعزز من العملية التواصلية خاصة حينما يكون المرجع خارج العلامة اللسانية، وهذا يؤدي إلى تسهيل العملية التواصلية بين الأطراف وتحقيق نجاحها وبالتالي يتحقق الفهم والإدراك.

و يقود ذلك إلى صياغة خطاطة مركبة لعوامل فعل التواصل اللغوي،والوظائف المنوطة بها –حسب فهم جاكبسون– كما يلي:

السياق

وظيفة مرجعية

المرسل.....الرسالة.....المرسل إليه

وظيفة تعبيرية وظيفة شعرية وظيفة افهامية

الاتصال

وظيفة انتباهية

[1] – حميد لحميداني :بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الدار البيضاء،ط3،2000، ص114.

السنن

وظيفة ميتالغوية

الشكل(1)[1]

إن أهمية الوظيفة المرجعية التي يولدها السياق تساعد الأطراف المتواصلة في فهم بعضها البعض وذلك بالإحالة للأشياء التي تكون موضوع الحديث بين هذه الأطراف وهي بذلك تعبر عن « سمتين متميزتين للمرجع؛ سمة الوجود الفعلي المستمدة من كينونته القائمة خارج التعبير اللغوي، وسمة الأداء الوظيفي المستقاة من دوره في تحقيق فعالية التواصل اللغوي، من منطلق أن المرجع هو ظاهرة تتعلق باللغة أثناء استعمالها،لا خارج استعمالها»[2].

استنادا إلى ما سبق جعل التواصل اللغوي من المرجع مكونا محوريا في الرسالة اللغوية التي طرفاها المرسل والمرسل إليه، لكن هذه الأهمية التي أكسبها للمرجع قرنها بالوظيفة المرجعية كي يصبح مرجع (سياق) الرسالة اللغوية متعلق بالوظيفة التي يقوم بها والتي من خلالها يكتسب المرجع الخاص بتلك الرسالة أهميته .

فالوظيفة المرجعية هي «واحدة من وظائف التواصل التي يتم وفقا لها بناء وتوجيه أي فعل (أو قول) تواصلي»[3]، كما أنها هي التي يضطلع بها السياق أي « يمكن من الإحالة على مرجع خارج لساني يشكل خلفية لتفاعل الأطراف المتواصلة وفهم أحدهما للآخر ، لأن هي التي تحيل على الأشياء التي تشكل موضوع الحديث وتساعد على الحديث عنه»[4]

[1] – عبد الرحمن تمارة :مرجعيات بناء النص الروائي،ص46.

[2] – المرجع نفسه :ص47.

[3] – جيرالد برنس: المصطلح السردي،تر:عابد خزندار ،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،مصر ،ط2003،1،ص195.

[4] – عبد الرحمن تمارة:مرجعيات بناء النص الروائي،ص46.

وقد اعتبر جاكبسون المرجع من خلال هذه الدراسة التي أكسبته أهمية كبيرة «جزءا من النظام اللغوي، وليس مجرد عنصر خارجي لا أهمية له في دراسة اللغة ذاتها ولذاتها ، بناء على التصور المعياري السوسيري»[1]

ولا تقتصر دراسة جاكبسون على إعطاء مكانة للمرجع وسط المنظومة اللغوية فقط بل عمد إلى تغيير الفكرة التي تقوم أو تعتبر أن اللغة هي نظام ثابت ومجرد ومحدود، بفكرة مفادها أن الشفرة اللغوية قادرة على التكيف مع مختلف الظروف وفق عملية التلفظ.

أما بالنسبة للوظيفة المرجعية فقد تطرق إليها جاكبسون ولغيرها من الوظائف من خلال « التباس في الحدود الفاصلة بين المرجع(الشيء الخارجي) الواقعي والمرجع المتخيل؛ خاصة حينما يتعلق الأمر بتواصلين مختلفين:الأول تلفظي عادي، والثاني تعبيري نصي وفني....ولا يعبر هذا الفهم عن التباس كلي لصورة المرجع، بل يفصح عن بساطة إدراكه إذا كان واقعيا، وصعوبة تمثله إذا كان متخيلا»[2].

وبإقرار جاكبسون عن الوجود الفعلي للمرجع في اللغة سواء كان هذا الوجود مرتبطا بالعلامة اللسانية أو مرتبطا باللغة، فإن لهذا الوجود خصائص يقوم عليها ويتميز بها ومن أهم هذه الخصائص ما يلي:

- بناء العلامة اللسانية، بالرغم من جزئية المرجع في عملية البناء.
- قبول الجمع بين التحقق الواقعي والتحقق الوهمي.
- المساهمة في تأسيس بنية تواصلية مركبة العناصر والوظائف (جزء من كل منسجم ومترابط).
- المزاوجة بين التعيين والترميز(من الدلالة إلى المعنى).
- التحرر من الثبات الدلالي(انسجاما مع تحولات السياق)[3].

[1] – عبد الرحمن تمارة:مرجعيات بناء النص الروائي ،ص48.

[2]- المرجع نفسه :ص 48.

[3] – المرجع نفسه :ص49.

وفي الأخير نخلص إلى أن المرجع إما أن يكون مكونا ذو وجود فعلي يحمل قيمة دلالية في تجاوزه لمستوى الادراك الحسي من خلال وجوده المعنوي في النص، أو قد يكون وجوده مرتبطا بمكونات أخرى تخضع للعلامة اللسانية أو سياق التواصل اللغوي.

ثانيا: مفهوم المرجعية

أولا:لغة

من الناحية المعجمية لا يختلف مفهوم المرجعية كثيرا عن مفهوم المرجع حيث يأتي في معظم المعاجم اللغوية والنحوية أن المرجعية هي مصدر صناعي مأخوذ من لفظة مرجع اسم مكان على وزن (مَفْعِلْ) المصاغ من الفعل الثلاثي (رجع)، فقد جاء في لسان العرب أن«رجع يرجع رجعا ورجوعا ورجعى ورجعانا ومرجعا ومرجعة، وفي التنزيل ﴿إن إلى ربك الرجعى﴾ أي الرجوع والمرجع»[1].

أما في القاموس المحيط«رجع يرجع رجوعا ومرجعا كمنزل ومرجعة، شاذان، لأن المصادر من فَعَلَ يَفْعِلُ إنما تكون بالفتح ،ورُجعى ورُجعانا بضمهما :انصرف، والشيء عن الشيء، وإليه رَجْعا ومَرجِعا»[2].

ثانيا:اصطلاحا

والمرجعية مصطلح منفتح على العديد من الحقول المعرفية الأمر الذي أدى إلى تعدد معانيه في شتى المجالات،فأصبحت إشكالية تحديد مفهومه تغزو كل الحقول وتؤدي إلى الجدل في أواسط العديد من الباحثين على اختلاف تخصصاتهم فنجد مثلا المرجعية الدينية، المرجعية الفلسفية، التاريخية والسياسية، المرجعية الأدبية... إلخ .

[1] – ابن منظور :لسان العرب، تحقيق:أيمن محمد عبد الوهاب،دارإحياء التراث العربي،بيروت،لبنان،ج5،ط3،1999، ص148.

[2] – الفيروزبادي :القاموس المحيط،تحقيق:مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة،مؤسسة الرسالة،دط،دت،ص720.

وإذا بحثنا في جذور هذا اللفظ نجد أن للترجمة دور كبير في انتقاله إلى المعنى الإصطلاحي فقد أتى « مثل صنوه أيضا من اللغة الإنجليزية (Reference) إلى الفرنسية فاستعمل فيها أول مرة عام 1820 غير أن المفهوم الجديد اللسانياتي لم بدخل الفرنسية إلا سنة 1960»[1].

وعليه فإن المفهوم اللسانياتي للمرجعية أنها عبارة عن«وظيفة تتيح للسمة أن تحيل على المتحدث عنه، على نحو تعيين«المرجع»، حتى كأنها، أو كأنه صنو للتقريرية (La dénotation »

كما أن المرجعية هي:

«1) علاقة بين العلامة وما تشير إليه،

2) والوظيفة المرجعية للغة، هي الوظيفة التي تحيل، على ما تتكلم عنا وعلى موضوعات خارجية، عن اللغة) »[2].

فالمرجعية هي العلاقة التي تربط بين الإشارات والصورة الذهنية التي تشير إليها ، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن مصطلح المرجعية يقصد به العلاقة التي توجد بين الكلمة والشيء المقصود بها.

وهناك من اللسانيين الذي تطرقوا إلى مفهوم المرجعية من حيث هي علاقة أو خاصية منهم:

1- جون ليونز:« مصطلح المرجعية ينطبق على العلاقة الموجودة بين الكلمات والأشياء،والأحداث والأفعال والنوعيات التي تمثلها الكلمات والنوعيات التي تمتلكها

[1] –عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي،ص387.

[2] –سعيد علوش :معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،ص97.

الكلمات،وقد ذكرنا أنه يمكن في بعض المواقف الإجابة عن السؤال (ما معنى الكلمة س؟) من خلال تعريف ظاهري، أي أنه يمكن من خلال الإشارة باليد أو بغيرها إلى المرجع أو مراجع الكلمة موضوع السؤال »[1].فالمرجعية عند جون ليونز هي الإحالة التي تشير إلى معاني الكلمات أو الأفعال التي تعتبر مرجعا.

2- جورج مونان(Georges Mounin):« إن اللغة بوصفها مجموعة أشكال منظمة تكتسبُ غاية وجودها من كونها تتعلق بخبرة المتكلمين في العالم. وفي معناها العام تمثل المرجعية علاقة موجهة من العلامات إلى الواقع. وتحديدا توظف كلمة(مرجعية) للدلالة على علاقة تجمع شكلا من الخطاب مع شيء أو تمظهر خاص لتجربة المتكلمين. يمكننا أن نقابلها إذا مع مفهوم الماصَدَق»[2].

أما مونان فيرى أن المرجعية هي المعنى الذي تحيل عليه الكلمة في معناها العام لدى المتكلمين وترتبط بالخبرة والتجربة الإنسانية،وما يتفق عليه المتكلمين حول معاني الألفاظ في الواقع.

3- جان ديبوا (Jean Dbois):« المرجعية خاصية في العلامة اللسانية تسمح لها بالإحالة على شيء في العالم غير اللغوي،أو الواقعي أو المتخيل. الوظيفة المرجعية ضرورية للسان. وليس من الصواب أن ينحصر وصف الفعل التواصلي في هذه الوظيفة وحدها، لقد حدد رومان جاكبسون أقطاب الحدث التواصلي: إذا كانت الوظيفة المرجعية حاضرة فهي ليست وحيدة، في الوقت الذي تضمن فيه كل علامة لسانية رابطا بين المفهوم والصورة السمعية (التعريف السوسيري للعلامة)

---

[1] – رزيق بوزغاية:قيام الساعة في القرآن الكريم مدلولية النص ومرجعياته(بحث مقدم لنيل شهادة دكتزراه علوم في اللغويات)، إشراف:صالح خديش،جامعة منتوري،قسنطينة، 2013، ص122، نقلا عن: Linguistique général Introduction à la linguistique théorique. Traduction de françoise Dbois Charlier et david jhon Lyions:Robinson.Librairie Larousse, Paris, France,1970,p326

[2] – رزيق بوزغاية:قيام الساعة في القرآن الكريم مدلولية النص ومرجعياته(بحث مقدم لنيل شهادة دكتزراه علوم في اللغويات)ص ن:نقلا عن: Georges Mounin :Dictionnaire de linguistique,PUF,Paris,France, 4e,édition,2004,p284.

فإنها تحيل إلى الحقيقة غير اللغوية، هذه الوظيفة المرجعية لا تربط العلامة بعالم الأشياء الواقعية مباشرة بل بالعالم المدرك في إطار التشكيلات الإيديولوجية لثقافة ما»[1].

وانطلاقا مما سبق يتضح لنا أن المرجعية هي العلاقة التي تربط بين الكلمات أو الخطاب وما تحيل إليه في الواقع وهذه العلاقة تحددها معاني الكلمات وتتعلق بالخبرة لدى المتكلمين،كما تتعلق بالخطاب وشكله في تجربة المتكلمين، والمرجعية عند جورج مونان تقوم على ثنائيتي المتكلم/الواقع ، أما جان ديبوا فقد نظر إلى المرجعية على أنها تلك العلامات التي تحيل إلى الأشياء غير اللغوية بل تحيل إلى العوالم الواقعية والخيالية تتعلق هي الأخرى بالخبرات الإنسانية كما ينظر إليها على أنها لغوية بالدرجة الأولى.

فيفضي هذا إلى القول أن المرجعية هي علاقة بين خطاب لساني وشيء معين في الواقع أي كل ما يربط الملفوظ بما يحيل إليه في العالم الخارجي وهي بذلك تساعد على معرفة كل ما له علاقة بالمتكلم و البحث في العالم الذي حوله واقعي أو متخيل، وبما أنها كما ذكرنا في التعريفات السابقة متعلقة بالخبرة فهذا يؤدي بالضرورة إلى تعدد المرجعيات نظرات لاختلاف الخبرات بين المتكلمين.

كما يمكننا القول إن المرجعية هي« العالم الذي يحيل عليه ملفوظ لغوي، علامة منفردة كانت أم تعبيرا مركبا، ويكون ذلك العالم إما واقعيا موجودا حاضرا، وإما متخيلا لا يطابق أي واقع خارج التعبير اللغوي .وهذا يستلزم بالضرورة من يدرك ذلك العالم أو

[1] – رزيق بوزغاية:قيام الساعة في القرآن الكريم مدلولية النص ومرجعياته(بحث مقدم لنيل شهادة دكتزراه علوم في اللغويات)،ص 122، نقلا عن: Jean Dubois et autres : dictionnaire de linguistique et des sciences du langage,Larouse,Boeda/HER,Paris,France,3e édition,2009,p404.

يتمثله ،ثم ينتج الدلالات التي يمكن أن يعبر عنها العالم المرجعي المعروض في التعبير »[1].

وتبعا لهذا المفهوم يتضح لنا أن المرجعية تتعلق بعالمين عالم واقعي موجود بالفعل أي أن ما تحيل عليه المفردات والتعابير موجود في الخارج ، وعالم متخيل غير موجود يتطلب فقط من يدركه أو يتمثله، وتتسم المرجعية المتخيلة بدلالات جمالية تنفتح على مجموعة من الأنساق التي تمثل عالما يمتزج فيه الفكر مع الفن والجمال وبذلك يكون تركيب تعبيري استيطيقي.

وقد تجاذب قضية المرجع والمرجعية وعلاقتهما بالنص الأدبي عدة أطراف فكرية ونقدية تباينت واختلفت أراؤهم حول المصطلحين وارتباطهما بالنص، فتولدت نتيجة هذا الاختلاف والتباين في الآراء مجموعة من التصورات والمفاهيم ووجهات النظر،التي وسعت عملية البحث والتقصي لتحفر عميقا دهاليز المعنى.

فنجد البنيويين مثلا «رفضوا ربط النص بالمرجعية الاجتماعية ، فالبنيوية لا ترفض المرجعية من حيث هي مطلقا ولكنها ترفض فقط الرجوع إلى المجتمع في تحليل الإبداع، أي أنها تنكر تأثير المجتمع تأثيرا مباشرا في المبدع وفي إبداعه على نقيض المدرسة الماركسية التي تعترف بالمرجعية اللغوية للعمل الأدبي»[2].

كما نجد ميشال أريفي Michel Arrive في دراسة له حول السيميوطيقا الأدبية يقول «بغياب المرجع من خلال مناقشة قضية المرجع في الأدب ، ينتهي إلى أن للنص مرجعا وفي الوقت نفسه ليس له مرجع لأن له كما يرى ظلا للمرجع»[3].

[1] – عبد الرحمن تمارة :مرجعيات بناء النص الروائي ،ص52.

[2] – عبد الملك مرتاض:في نظرية النقد الأدبي،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،دط، ص216.

[3] – سعيد يقطين :انفتاح النص الروائي(النص والسياق)،المركز الثقافي العربي، المغرب،ط3، 2006،ص23.

فما يوجد في الحقيقة حسب ميشال آريفي ليس مرجعا بل هو ظله ولا وجود للمرجع الأدبي بل مظهر من مظاهره فقط.

أما تودوروف فقد نظر لمرجعية النص الأدبي انطلاقا من مبدأ الاحتمالية التي « تتحدد في علاقة العمل الأدبي مع النوع الذي ينتمي إليه ومقدار احترامه لقواعده».

وعند السيميائيين المرجع في المعنى التقليدي يُفهم من «مواضيع العالم الحقيقي التي تشير إليها كلمات اللغات الحية ، تبدو كلمة موضوع غير كافية ذلك أن المرجع يغطي الأوصاف والأفعال والأحداث الحقيقية فضلا عن ذلك يبدو العالم « الحقيقي» محصورا لأن المرجع يشتمل أيضا على العالم الخيالي »[1].

إنطلاقا من هذا التعريف يتضح لنا أن السميائيين قد أخرجوا المرجع من الحلقة الواقعية الضيقة وأعطوه صفة الخيال لأن ربط المرجع بالعالم الحقيقي يعتبر نوع من تضييق المعنى على اللفظ.

كما أن المرجعية تستعمل للدلالة على :

1-العلاقة الموجهة وغير المحددة بين وحدتين عاديتين

2-تدل المرجعية على العلاقة التي تنطلق من وحدة سيميائية إلى وحدة غير سيميائية (المرجع) متعلقة بالسياق الخارجي في إطار اللغة.

3-في إطار السيميائية الألسنية تقوم المرجعية داخل الملفوظ (بفضل الاجراءات التي تقوم بها الإشارات العائدة (تمثل سابقا في الجملة) وبين الملفوظ والتلفظ (أسماء الإشارة مثلا لا تحيل على عناصر ثابتة في العالم ، ولا يتحدد معناها إلا من خلال ظروف التلفظ)[2].

[1] – رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، 152-153.

[2] – المرجع نفسه :ص152.

ومن جهة أخرى نجد مفهوم الوهم المرجعي Illusion rèfèrentielle في معجم السرديات بأنه «وهم إحالة الأدب إلى مرجع كائن خارجه يولده الوصف، سواء امتد فشكل مقطعا أو تقلص فكان مفردة ويتنزل الحديث عن الومهم المرجعي في صميم مسألة التمثيل أي مسألة العلاقة بين الكلمات والأشياء أو بين الأدب والواقع أو العالم »[1].

وهذا ما يؤدي إلى إلغاء الواقع في الأدب فالإحالة إلى الواقع حسب بارت هي جزئيات لا طائل منها وأن الواقعية«لا تتمثل في نسخ العالم بل في نسخة مصورة من الواقع »[2].

فهذه الإحالة ليست إحالة إلى الواقع بعينه بل هي إحالة إلى نصوص أخرى كتبت عن ذلك الواقع فتكون بذلك الواقعية هي «الوهم الذي يحدده التناص»[3].

ويخلص ريفاتير إلى الرأي نفسه حيث يعتقد أن «وجود علاقة بين الكلمات ومراجعها وهم ، وهذا الوهم المرجعي الذي ينشأ لدى القارئ يحل عن خطأ،الواقع محل تمثيله »[4].

ريفاتير يرى أن كل الكلمات الموجودة داخل النص لا تحيل إلى مراجعها في الواقع بل هي في الحقيقة تحيل إلى نصوص أخرى ؛ فالنص لا يقوم بنسخ الواقع لكنه يقوم بنسخ صورة عنه.

كما جاء في قاموس السرديات أن الشفرة المرجعية Rferential code هي « الشفرة أو الصوت voice الذي يشير به السرد إلى خلفية ثقافية معينة ومعارف نمطية شتى (مادية ، نفسية ، أدبية ،فنية ، فلسفية ، تاريخية ...إلخ) وموضوعات ثقافية وإحدى الوظائف الهامة للشفرة المرجعية هي تفعيل نماذج الاحتمال لمحاكاة الواقع»[5].

---

[1] – محمد القاضي: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر،لبنان،تونس ،ط1، 2010،ص479.

[2] – المرجع نفسه:ص 479.

[3] – المرجع نفسه: ص480.

[4] – المرجع نفسه :ص480.

[5] – جيرالد برنس:قاموس السرديات،تر:السيد إمام،ميريت للنشر والمعلومات،القاهرة،مصر،ط1، 2003،ص165.

فالشفرة المرجعية هي مجموع المحمولات التي يتكون منها النص السردي والتي تحيل إلى مجموع الخلفيات الثقافية للمجتمع ، كما أن أهم وظيفة تتكئ عليها وتتركز عليها الشفرة المرجعية هي محاكاة الواقع.

وكي لا نبتعد كثيرا عن ذات المعنى فقد جاء في معجم المصطلحات معنى الوظيفة المرجعية Referential fouction بأنها« واحدة من وظائف التواصل التي يتم وفقا لها بناء وتوجه أي فعل (أو قول) تواصلي ، الوظيفة التمثيلية و حين يتمركز فعل التواصل حول المرجع أو السياق (دون أي عنصر آخر من عناصر التواصل) فإن له بالمقام الأول وظيفة تواصلية جون ذكي وأنيق وعلى وجه التدقيق فإن المقاطع التي يتركز فيها السرد (أو سمة من سماته) على المواقف والوقائع المسرودة يمكن أن يقال إنها تؤدي إلى وظيفة تواصلية »[1].

فمجموع المقاطع والكلمات التي يتكون منها النص السردي ما هي إلا إحالة إلى مجموع المواقف والوقائع التي تم سردها فتكون بذلك تؤدي وظيفة تواصلية.

كما نجد حضورا لمعنى الميثاق المرجعي في معجم السرديات بأنه «مصطلح أطلقه فليب لوجون (Lejeune1975) ليميز به الكتابات المرجعية من الكتابات التخييلية ففي النصوص العلمية والتاريخية والصحافية يتعهد المؤلف تعهدا صريحا أو ضمنيا بأنه يحيل في ما يكتب إلى حقائق واقعية مرجعية خارجة عن النص، سعى إلى أن يحيط القارئ بها علما فيجعل نصه قابلا للإختبار والتحقيق ، بناء على مقولتي الصدق والكذب وليست غاية النصوص المرجعية مشاكلة الواقع ومشابهته بل مطابقته مطابقة تامة وفق التعريف الذي تتبناه تلك النصوص للواقع»[2].

[1] – جيرالد برنس :المصطلح السردي،ص195.

[2] – محمد القاضي:معجم السرديات،ص448.

فلفظة الميثاق المرجعي تطلق على كل ما يذكر داخل النص السردي ويحيل إلى حقائق واقعية خارج النص وهي التي يتم من خلالها التفريق بين كل ما يحيل إلى عوالم واقعية خارجة عن النص وتلك التخييلية التي يتم بناء عوالمها داخل النص السردي فتجعل من القارئ يعمل على تقصي تلك الحقائق وبيان صدقها من كذبها.

وعلى هذا الأساس تصبح الوظيفة المرجعية للنص الأدبي تنقسم إلى قسمين ، قسم خارجي له علاقة بالسياقات الخارجية التي تمثل المادة الأولية للنص وقسم داخلي وهو ما يطلق عليه السياق الداخلي أو الإحالة الداخلية وتُعتبر هذه الأخيرة عميقة تتشكل وتتظافر لتذوب في دلالة وتركيب النصوص الأدبية

وبناء على ما سبق فإن النص الأدبي يحتوي على مجموعة المحمولات التي لا يمكن اعتبارها إلا مجموعة تداخلات بين السياقات الخارجية تظم العوالم الممكنة والأخرى الداخلية التي ساهمت في بناء وتكوين عالم نصي تتجاذبه مجموعة من العوالم والسياقات.

وللمرجعية عدة مبادئ تتحكم بها سنحاول الإلمام بها وهي:

1-مبدأ الشمولية : يتجلى هذا المبدأ لحظة النظر إلى المرجعية من حيث أنها تعني في الوقت نفسه المرجع، وعملية الرجوع إليه فالتكاسل بين المرجع ووظيفته يعبر عن الحاجة الدائمة لكل ضرف للآخر وهو ما تحمله المرجعية في كينونتها.

2-مبدأ الامتلاء: اكتسبه مفهوم المرجعية من طبيعته اللغوية ، لكون مصطلح المرجعية مصدرا صناعيا ، ويمكن تصنيف هذا الامتلاء إلى صنفين الصنف الأول يحقق امتلاء زمنيا يمكن من احتواء أزمنة متعددة ، والصنف الثاني ينتج امتلاء دلاليا يجعل المرجعية ممتلئة بدلالات متنوعة ظاهرة ومضمرة.

3-مبدأ الانفتاح : يظهر حين تصير المرجعية معبرة عن تجاوز المرجع الخارجي (المرجع الحي)... حيث تتجلى المرجعية عالما متضمنا كميا ونوعيا (الحي) و(الميت) ، (المادي) و(المعنوي) ...إلخ كما تتجلى المرجعية مجالا منفتحا على الإنسان وغيره من الكائنات والفضاءات والقيم والأفكار.

4-مبدأ المغايرة : يؤشر على أن المرجعية تؤسس كينونتها على الاختلاف والتميز عن غيرها من المفاهيم القريبة منها ، ذلك أن مفهوم المرجعية يفيد في خلق التميز المصطلحي[1].

إضافة إلى كل هذه المبادئ التي أزاحت اللثام عن مفهوم المرجعية وساعدت في توضيح الرؤية وتقريب المعنى الحقيقي للفظة المرجعية من ذهن القارئ هي أيضا «العالم الذي يحيل عليه ملفوظ لغوي ، علامة منفردة كانت أم تعبيرا مركبا، ويكون ذلك العالم إما واقعيا موجودا حاضرا ، وإما متخيلا لا يطابق أي واقع خارج التعبير اللغوي ، وهذا يستلزم بالضرورة من يدرك ذلك العالم أو يتمثله ، ثم ينتج الدلالات التي يمكن أن يعبر عنها العالم المرجعي المعروض في التعبير»[2].

فالمرجعية هي مزيج بين ما هو واقعي وما هو متخيل ليصبح بذلك مفهوم المرجعية مقترنا بخلفيات لغوية محتملة وممكنة،فقد جعل تودوروف مرجعية العمل الأدبي مرتبطة بمدى انتماء النص إلى النوع الذي ينتمي إليه ومدى تقييده بقواعده وجعل من مصطلح الاحتمالية Vraisemblanceمصطلحا يتصف به العمل الأدبي الذي تكون نهايته أو حل عقدته موازيا لقواعد ذلك النوع فعندما تُحل عقدة الرواية الرومانسية بزواج البطل والبطلة ومعاقبة الخائن وإجازة الشجاع هنا تحققت احتمالية الرواية.

[1] – عبد الرحمن تمارة : مرجعيات بناء النص الروائي ،ص51-52.

[2] – المرجع نفسه :ص52.

ويرى بول ريكور (Paul Ricoeur) أن النص « ليس مرآة لزمنه فقط وإنما يفتق عالما مطابقا لموضوعه ومن ثمة فإنه يقضي كل مرجع نفسي بهدف أن يمنحه التأويل البنيوي مرجعه الخاص به »[1].

حسب رأي بول ريكور لا تتحقق مرجعية العمل الأدبي إلا بتظافر تام بين قطبين هما الكاتب والقارئ حيث «تنتج جملة من العمليات المصاحبة التي تتشكل عبر البحث عن العلاقة بين النص ومرجعه الذي ينزع إلى المثالية والقائم بين مغامرة الكتابة ومغامرة القراءة وما تخلفانه من تفاعلات ودلالات»[2].

فإن محاولة البحث والسعي إلى الكشف عن مرجعيات أي عمل أدبي يفرض بالضرورة تتبع الظروف التي ساعدت الكاتب وكانت له بمثابة التربة الخصبة التي ينشأ ويتغذى عليها العمل الأدبي ومن بين أهم المراجع التي يمكن للكاتب الاستناد عليها نجد:

1- المرجع المجالي : يتصل بعالم الرواية وما يمثله من إحالات على الخلفية المجتمعية وغيرها من الخلفيات ، وعلى الحوادث والأماكن الفعلية للحدث الروائي.

2- المرجع الوظيفي : يتعلق بعقليات وذهنيات وأنماط وسلوك محملة برؤية الكاتب ومتراوحة بين المتخيل والمحتمل

3- المرجع الثقافي (التناصي) يكون عاما أو خاصا ، أما العام فهو الذي يدخل في علاقة حوارية مع النصوص الغائبة ، بينما الخاص هو الذي يحيل على هذه النصوص دون ذكرها.

[1] – بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية المغاربية ،ص70.

[2] – المرجع نفسه :ص70

فلتحديد وتقصي مرجعيات النص الأدبي والرواية خاصة يفترض بنا اللجوء إلى العالم الواقعي والمجتمع بمجموعة عوالمه الثقافية حيث أن الواقع يعتبر المادة الأولية التي تتشرب منها الرواية وينهل منها الكاتب لتكوين عالمه الروائي .

وعليه فإن الكاتب أثناء رسمه لعوالم نصه فإنه يتكأ ويلجأ إلى مجموعة من العوالم الواقعية التي تتظافر فيما بينهما ويعاد صياغتها لتنصهر داخل النص الأدبي ، فيكون النص بذلك عبارة عن مجموعة من التراكمات الواقعية بمختلف أبعادها وخلفياتها الفكرية والثقافية ليصبح العالم الواقعي والمجتمع مكونا أساسيا للنص الأدبي.

كما يمكن القول بأن المرجع الذي تحيل عليه الرواية هو المرجع الواقعي الذي« يكتسي طابع التحقق الوجودي المادي و المرجع المتخيل»[1].

فتكون كتابة الروائي لنصه الأدبي انطلاقا من هذا التداخل بين الواقعي والمتخيل الذي « يعكس مدى التحاور الذي يتم بين وظيفة الخيال ووظيفة الواقع داخل النص الروائي وهذا ما يعكس الحكاية بعدا تخييليا يوازي بعدها الواقعي ويتفاعل معه فيضفي سمة الإنتاجية على فعل الكتابة »[2].

فيضيف بذلك الكاتب دلالات جديدة تسمح للمتلقي بالولوج في عوالم النص المجهولة متتبعا فتات اللغة الذي ينثره الكاتب في نصه سعيا إلى إعادة صياغته في قالب تأويلي جديد.

رابعا– من المرجع إلى المرجعية

إن البحث في مفهوم كل من المرجع والمرجعية يجعلنا نتساءل إن كان هناك تباين واختلاف بين المصطلحين خاصة من الناحية الاصطلاحية أما لغويا فهما ينشقان من

[1]– عبد الرحمن تمارة: مرجعيات بناء النص الروائي ،ص31.

[2]–بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية المغاربية ،ص597.

نفس المادة–ر–ج–ع فرغم ما سبق وأشرنا إليه من تعريفات لكلا المصطلحين إلى أن ذلك ما فتح لنا باب الولوج أكثر في العلاقة التي تربطهما مع بعضهما البعض والبحث في نقاط الاختلاف ونقاط التقاطع إن وجدت، وقد تعددت الدراسات والحقول التي اهتمت بدراسة المصطلحين غير أن الدراسات اللسانية هي التي اهتمت وفصلت في قضية المرجع والمرجعية.

إن البحث في المرجع يعني البحث في الأمور التي تربط بين « الذات(الفاعل) والموضوع وبين الرموز والعلامات المستعملة من حيث علاقتها بالعالم الطبيعي الذي يحدده كل من غريماس (Greimas) وكورتيس(Courtés) على أنه التجلي الظاهر (La paraître) والذي يمثل به هذا العالم أمام الإنسان على أنه مجموعة خصائص محسوسة ويمتلك تنظيما معينا يشار إليه على أنه عالم المعنى المشترك »[1]

وهذا يعني أنه عند دراسة المرجع يتوجب علينا دراسة اللفظ الذي يعد العلاقة الرابطة بين الذات والموضوع فهذا اللفظ إما يحيل على عالم قد يكون داخله أو خارج عنه، فالنص الأدبي يظهر لنا في المدلولات « التي ينقلها وكأنها تحيل على مباشرة إلى الواقع نفسه بينما يوجد النص كنظام دلالي في تنظيم مختلف عن الواقع، بالرغم من أنه يوهمنا بما يخالف ذلك»[2].

فهذا يعني أن العوالم التي يحيل إليها أو يوحي بها النص الأدبي هي ليست عوالم حقيقية وإنما هي ما تعمل الدلالات على الإيهام به، وهذا ما تطرق إليه تودوروف حينما تكلم عن مرجعية النص الأدبي وربطها بمفهوم الإحتمالية ومثال ذلك نجد أن « الرواية

[1] – بوشوشة بن جمعة :اتجاهات الرواية في المغرب العربي،ص68.

[2] – المرجع نفسه:ص69.

العاطفية تتصف بالإحتمالية إن كان حل عقدتها يقوم على زواج البطل بالبطلة ، كذلك إذا جوزي الشجاع وعوقب الخائن »[1].

ومن جهة أخرى نجد بول ريكور يقوم بإقصاء المرجعي النفسي ويدعم المرجع الحسي وكل ما له علاقة بالسياق الخارجي وعليه تكون المرجعية بذلك « فعلا ساهم فيه مرسل النص الذي يمثل الكاتب/ أو الراوي، ومتلقيه الذي يمثله القارئ أو المستهلك ، وتنتج عن ذلك جملة من العمليات المصاحبة التي تتشكل عبر البحث عن العلاقة بين النص ومرجعه المباشر أو غير المباشر بالإضافة إلى المرجع الأدبي، أي ذلك المرجع الذي ينزع إلى المثالية والقائم بين مغامرة الكتابة ومغامرة القراءة ومغامرة القارئ وما تخلفانه من تفاعلات ودلالات»[2].

وكل هذا جعل الدارسين يختلفون في آرائهم ،هناك من يعطي أهمية كبيرة إلى التمييز بين المرجع والمرجعية وهناك من فرق بينهما وجعل لكل مصطلح معنى قائما بذاته بحيث نجد منهم من« يستغني عن المرجعية(Référence) ويجتزئ بالمرجع(Référent) ، غير أن عامة المنظرين السيميائيين يجنحون بالمصطلحين الاثنين إلى أن كلا من هما يتمثل مفهوما قائما بنفسه مختلفا عن صنوه اختلافا قليلا ، على كل حال فيثبتونهما معا، كلا على حده»[3].

وهذا ما يجعلنا أمام صعوبة في ضبط مفهوم واحد والعمل به ويجعلنا دائما في تساؤل حول نقاط التباين والائتلاف بين المصطلحين وما إذا كان بينهما نقاط تقاطع أو لا؟ والمرجعية كما أشرنا سابقا تتقاطع مع المرجع في كونها ترتبط بوظيفة السياق التي تحيل على مرجع معين«كما تتجلى المرجعية مجالا منفتحا على الإنسان وغيره من الكائنات،

[1] – بوشوشة بن جمعة :اتجاهات الرواية في المغرب العربي ،ص69.

[2] – المرجع نفسه :ص69.

[3] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ،ص373.

والفضاءات والمؤسسات والقيم والأفكار والمواقف والأفعال والأحداث والحركات ...إلخ ، مما يجعل المرجعية صيغة متبلورة في دلالتها المعنوية الثقافية ، وبعدها عن الأصل الاشتقاقي الحسي لفعل رجع »[1].

وهذا يعني أن المرجعية تتجاوز المرجع الحسي كونها أكثر انفتاحا وامتدادا في مختلف المجالات المحسوس والمعنوي لتكون بذلك متضمنة لكل ما هو واقعي ومجرد، ونستطيع القول أن المرجعية تعتمد على « قبول المرجع والإيمان بشرعيته ، وإن كان هذا القبول يفترض توسيع سعته وتمديدها، فإذا كانت سمة الواقعية والتجريبية لصيقة بالمرجع، فإن المرجعية تظل مجالا أقرب إلى الجمع والتوفيق بين العالم التجريبي والواقعي والعالم المتخيل»[2].

وبذلك نستنتج أن المرجعية قد أخرجت المرجع من الدلالة المعجمية الضيقة التي انحصرت في معنى المكان فقط، ليصبح للمرجع دلالات أخرى مرتبطة بالعلامة اللسانية مما جعلها تنفتح هي الأخرى على دلالات متعددة منها ما هو نصي ومنها ما هو خارج النص ولبناء مرجعية النص الروائي يجب الوقوف على مظهرين أساسيين هما:

- الأول يجعل المرجعية النصية مركبة من علامات مختلفة، فيعمل السارد السيميائي على توزيعها في المتخيل الروائي وفق منطقه الخاص. إنه المنطق المحكوم بتوجيه المتخيل، من لدن الصوت السردي المنظم الروائي، صوبت راتب قيمي لعلامة نصية على أخرى.

[1] – عبد الرحمن تمارة: مرجعيات بناء النص الروائي، ص52.

[2] – المرجع نفسه :ص52.

- الثاني يؤكد أن المرجعية النصية تبنى وفق مبدأ جمالي؛ حيث تغدو مرجعية النص الروائي بنية جمالية يحكمها التضعيف الرمزي والانفتاح الدلالي، ويؤطرها الالتفات لنصوص ولغات مختلفة[1] .

وانطلاقا مما سبق نستطيع القول أن مرجعية النص الروائي تقوم على محورين أساسيين الأول فكري تخييلي تحدده الذات الساردة والثاني جمالي متعلق بالجانب الفني والخطابي للنص لتنحصر بذلك مرجعية النص الروائي في محورين اثنين :

- الأول يجعل البناء خاضعا لمقتضيات مخيلة الروائي،بناء على التصور النقدي الذي يجعل من المحكي الروائي مؤطرا بذات السارد السيميائي الذي يقابل ذات الكاتب
- الثاني يجعل البناء محكوما بإرغامات الجنس الروائي، فتتجلى المرجعية نسقا متخيلا مبنيا وفق نظام التشويش والتوتر باعتبارها مقولات جمالية[2].

ولبناء مرجعية النص الروائي أعطى كريزنسكي خمس مكونات « دلالية وفنية تكفل حركية الرواية وتطويرها،وتفتح مكوناتها الخطابية والسردية وفق استراتيجيات خاصة تمكن من استثمارها سيميائيا ودلاليا وتتجلى هذه الآليات في المكونات التالية :

- الوساطة المرجعية (Médiation référentiel)
- التذويت المرجعي(Subjectivisation référentiel)
- المزج المرجعي(Mixage référentiel)
- الوهم المرجعي(Illusion référentiel)

[1] – عبد الرحمن تمارة: مرجعيات بناء النص الروائي ،ص63.

[2] – المرجع نفسه :ص67.

- الكثافة المرجعية(Opacité référentiel) »[1]

وبناء على المعطيات السابقة فإننا نستطيع القول أن استناد النص الروائي على مجموع هذه الآليات يساعد من بنائه وتكوينه ، فالوساطة المرجعية تكمن أهميتها في إغناء الطابع الرمزي للنص الروائي انطلاقا من خصائصه الجمالية والفنية ليصبح النص بذلك عالما إبداعيا متضمنا مرجعية نصية منفتحة على دلالات متعددة، أما التذويت المرجعي فإنه يجمع بين ما هو دلالي وما هو جمالي ليصبح بذلك آلية تساعد على بناء مرجعية النص الروائي بطرق جمالية ودلالية ، في حين أن المزج المرجعي يساهم في الاتساع الدلالي للمرجعية النصية للرواية ويخرجها من المدلولات المحصورة فتصبح المرجعية مقترنة بالتنوع الدلالي مما يجعل ذلك الرواية متعددة الأبعاد فتظم البعد السياسي، الاجتماعي، التاريخي....إلخ، أما الوهم المرجعي فإنه يساهم في تجاوز الحقيقة باعتباره قوة فنية ودلالية بانية لمرجعية النص الروائي ، وأخيرا نجد أن الكثافة المرجعية تساهم هي الأخرى إلى حد كبير في تحقيق أدبية النص الروائي سواء على مستوى بناء مرجعية نصية أو على مستوى التلقي[2].

رابعا:مرجعيات الرواية الجزائرية

إن قضية المرجع والمرجعية داخل الرواية الجزائرية وكيفية تمظهر كل منهما يفتح أمامنا مجالا واسعا للبحث في بعض النصوص الروائية لنجد أن أهم ما يميزها استحضارها للذاكرة التاريخية التي تعتبر المرجع الرئيس الذي ينهل منه الروائيون الجزائريون فقد «استلهمت من ثورة الجزائر أو زمن التحرير أو زمن الاستقلال موضوعاتها، وشخوصها وفضاءاتها المكانية والزمانية ولا تزال هذه الثورة تمثل أحد

[1] – عبد الرحمن تمارة: مرجعيات بناء النص الروائي ،ص80.

[2] – ينظر: المرجع نفسه ،ص80–105.

المراجع الأساسية للإبداع القصصي والروائي ، وهو المرجع الذي لا يبدو أنه مرشح للتقلص أو التلاشي »[1]..

يعتبر هذا النوع من النزوع إلى التاريخ عند الروائيين الجزائريين تسجيلا وتوثيقا لتلك الأحداث والوقائع التي عكست مظهر المجتمع الجزائري في فترة الاستعمار الفرنسي ، ولم يقتصر الروائي الجزائري في استحضار المرجع التاريخي على الأحداث فقط بل عمد إلى توظيف الشخصيات التاريخية التي بها أشرق تاريخ الجزائر النضالي ، إضافة إلى استحضار الظروف المعيشية التي كان الشعب الجزائري يعاني منها إبان الاستعمار الفرنسي و كذا القوانين الجائرة التي سُنت في حقه.

إلا أن النص الجزائري نجده يتحول أو ينتقل من المرجعية التاريخية أو محاورة التاريخ إلى عرض بعض القضايا الثقافية والاجتماعية التي نجدها تعبر عن حضارة شعب وطريقة تفكيره ، ويعتبر نزوع الروائي الجزائري إلى توظيف التراث الجزائري من الوعي التام والانفتاح على فكر أمته والرغبة في البحث عن هوية بلده والولوج في ماضي وذاكرة المجتمع الجزائري الذي يعد مزيجا من الحضارات التي تعاقبت عليه على مر الأزمنة.

كما يعتبر الرجوع إلى الماضي انطلاقا من محاولة الروائي مساءلة وتفسير الأمور الراهنة و مساعدته الغوص في الذاكرة على تفسير ما حدث في زمنه، و من الروائيين الجزائريين الذين كتبوا في عن التاريخ الجزائري فلامسوا بكتاباتهم كل مظاهر الحياة الجزائرية في مختلف الفترات ،نجد الطاهر وطار في روايتي "االزلزال" و"اللاز" حيث تطرق في رواية الزلزال إلى مخلفات النضال ضد المستعمر فلامس الأوضاع التي آلت

[1] –بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية المغاربية،ص72.

إليها مدينة قسنطينة بعد الثورة، ورواية اللاز التي سعى من خلالها إلى تصوير وقائع الحرب ضد المستعمر وإبراز بسالة جيش التحرير.

إضافة إلى ذلك نجد من الروايات التي تفاعلت وعالجت واقع الأزمة الجزائرية إبان العشرية السوداء رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار ورواية" سيدة المقام" لواسيني الأعرج ورواية "تيميمون" للروائي رشيد بوجدرة وغيرها من الروايات التي عاصرت زمن الأزمة وصورت الواقع الأليم الذي عانى منه الشعب الجزائري.

اهتم كتاب الرواية الجزائرية بتوظيف التراث في أعمالهم الروائية لأنهم نظروا إليه كمادة خصبة و مرجعا مهما لإثراء أعمالهم الأدبية، إضافة إلى أنه محملا برؤيا معاصرة وأبعاد دلالية تسهم في حل المشاكل الراهنة، فاهتموا بنقله من الماضي مع إضفاء صفات العصر عليه ما أكسب كتاباتهم الجدة و الحداثة، ونجد هذا في رواية" الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة الذي رمز للجزائر في روايته بالجازية الهلالية من قبيلة بنو هلال التي هي حلم الجميع والتي تعد رمزا للجمال والحرية.

كما نجد من الأعمال التي استلهمت من التراث رواية"الحوات والقصر"للطاهر وطار الذي وظف قصص وحكايات ألف ليلة وليلة وحملها بدلالات معاصرة، حيث سعى من خلالها إلى معالجة المشاكل السياسة الراهنة من خلال قصة هارون الرشيد والصياد.

فقد سعى الأديب الجزائري بكتاباته إلى إعادة إنتاج التاريخ الجزائري وحضارته محاولا بذلك بعث الهوية الجزائرية والمحافظة عليها متحديا العصر الراهن وأفكاره الحداثية، فيقوم باستحضار التاريخ ويلبسه روح العصر ليحاكي به الواقع. إضافة إلى التراث الذي استعمله في إثراء نصوصه ومحاولة فهم الراهن وحل مشاكله من خلال ما يستحضره من موروثات محملة بأبعاد دلالية تؤسس لكتابة جديدة.

الفصل الأول:المرجعيات التراثية في روايات عز الدين جلاوجي

أولا:مفهوم التراث

1-لغة

2-اصطلاحا

ثانيا:عوامل توظيف التراث

ثالثا:المرجعيات التراثية في روايات عز الدين جلاوجي

1- التراث الديني(الإسلامي)

1-1 القرآن الكريم

1-2 الحديث النبوي الشريف

2- التراث الشعبي

2-1- الأمثال الشعبية

2-1-1- المثل الاجتماعي

2-1-2-المثل النقدي

2-1-3 المثل التربوي

2-1-4المثل الديني

2-2- الأغنية الشعبية

2-3- العادات والتقاليد

2-4-الألغاز الشعبية

تعد العودة إلى التراث في الكتابات الإبداعية في العصر الحديث من التقنيات التي غزت عالم الكتابة، إذ أصبح التراث مرجعية مهمة يسعى الأدباء إلى النهل منه وتوظيفه لأسباب وغايات جمالية وفكرية، إذ وجدوا فيه ما يعينهم على إيصال أفكارهم ووسيلة لجذب المتلقي، إضافة إلى كونه يحمل أبعاد رمزية ودلالات حقق بها جماليات على مستوى البناء الفني للنصوص الإبداعية وخاصة جنس الرواية ما زادها تميزا على باقي الأجناس الأدبية فقد عَمِلت على تطويع التراث وخلق عالم سردي يمتزج فيه الفكر مع الفن كما سعت إلى توظيفه بغرض الاستفادة منه بناء ومضمونا.

فقد أصبح الاهتمام بالتراث من أهم المواضيع التي تجذب الأدباء وينصب عليها جل اهتمامهم، وذلك لما يتميز به من قداسة وأصالة في نفوسهم جعلت منه محط شغفهم وإقبالهم عليه بمختلف أنواعه ما جعله يحتل مساحة كبيرة ضمن مؤلفاتهم وأعمالهم الإبداعية، وانطلاقا من كون التراث أو الماضي يمثل هوية الأمة ويعبر عن وجودها وعراقتها لجأ إليه الأدباء لينهلوا منه بعض مقومات أمتهم ويخطوا سطور مجدها ليثبتوا وجودها و محاولة منهم لاكتشاف الماضي وتحليله.

إضافة إلى ذلك يمكن القول أن التراث باعتباره مرجعية شاملة يلخص حياة مجتمع وأمة بأكملها يساعد في تحليل القضايا والمشاكل التي بقيت رهينة الماضي، كونه يعطي صورة واضحة عن المجتمع ويصوره بكل أبعاده وعلى هذا الأساس. جاء توظيف بعض الكتاب له باعتباره مادة لها بعدا ثقافيا وآخر حضاري تحافظ على الهوية والانتماء.

وبما أن التراث أصبح من القضايا التي تشغل كتاب العصر الحديث فقد تعددت واختلفت طرق توظيفهم، له كل يوظفه حسب مشاربه ومرجعياته الفكرية فهناك من يسعى إليه كونه مادة جاهزة، وهناك من يستعين به لطرح قضايا ومشاكل عصره ولتفسير الظواهر الراهنة لذلك أصبح وجهة الكثير من الكتاب في شتى الأعمال الإبداعية وخاصة بعد أن تعدت نظرتهم إليه كتراث شعبي فقط بل أصبح«غابة من الرموز المتشابكة التي

من شأنها أن تتحول في يد الفنان المعاصر إلى غرس جديد يستوعب تجارب فنية رائدة»[1] فيأخذون منه ما يساعدهم على طرح قضاياهم وإيصال أفكارهم ورؤاهم إلى المتلقي ما جعله يصبح تقنية من تقنيات الكتابة الحديثة.

اعتبر عز الدين جلاوجي المادة التراثية أرضية لإعادة بعث التراث وإحيائها في الرواية، إضافة إلى الاستعانة به في طرح أفكاره ومعالجة قضايا تكون قد شغلت فكره ، ونظرة عز الدين جلاوجي إلى التراث كتقنية كتابية تزيد في نصه جمالا فنيا وتثريه دلاليا وطريقة لجذب المتلقي حتى يتوغل معه ويغوص في عمق هذه المرجعية التي اتكأ عليها الروائي في بناء عالمه السردي مستدلا ببعض ما حفل به التاريخ من مكونات تساعده في طرح أفكاره والدفاع عنها.

وقبل أن نتطرق إلى طريقة توظيف عز الدين جلاوجي للمرجعيات التراثية سنعرج أولا على مفهوم التراث في وذلك بالاقتراب من أهم الآراء النقدية التي تطرقت إليه من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية.

أولا: مفهوم التراث

1-لغة

التراث في اللغة لفظة مشتقة من مادة ورث وقد جاء في لسان العرب أنها «صفة لازمة من صفات الله عز وجل وهو الدائم الذي يرث الخلائق ويبقى بعد فنائهم»[2]

جاء في قوله تعالى ﴿ وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾آل عمران180.

[1]- صبري مسلم حمادي:أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980،ص16

[2]- ابن منظور: لسان العرب،ج2،مادة ورث،دار صادر،بيروت لبنان،ط1، 1997، ص199

وقد وردت لفظة التراث في القرآن الكريم بمعنى الميراث في قوله تعالى﴿ وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَّمًّا﴾.الفجر 19

«ويقال ورثت فلانا مالا أرثه ورثا وورثا إذا مات مورثك فصار ميراثه لك»[1].

وهكذا نجد أن كلمة تراث في اللغة العربية تعني الميراث وهو ما يتركه العبد بعد مماته من ثروات مادية تعود لورثته .

وقد جاء في القاموس المحيط «ورث أباه ومنه بكسر الراء، يرثه كَيعِدُهُ، ورثا ووراثة وإرثا ورِثة بكسر الكل، وأورثه أبوه، وورثه جعله من ورثته، والوارث الباقي بعد فناء الخلق وفي الدعاء أمتعني بسمعي وبصري واجعله الوارث مني أي ابقه معي حتى أموت »[2].

كما نجد أن معظم اللغويين قد أجمعوا على أن التراث هو «ما يخلفه الرجل لورثته وأن تاءه أصلها الواو أي(الوارث)، وله نظائر في كلمات أخرى منها التجاه أصلها الوجاه أي الجهة، وكذلك التكلان أصلها (الوكلان) أي الإعتماد على وكيل»[3].

وبهذا يتضح لنا جل المعاجم اللغوية قد أجمعت على لفظة التراث هي من الميراث أي كل ما يخلفه الرجل لورثته ويشمل كل ماهو مادي كالمال و معنوي العادات والتقاليد والأخلاق.

كما يعتبر التراث هو مجموع «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي

[1] – ابن منظور :لسان العرب، مادة ورث، ص20.

[2] – الفيروزبادي ، القاموس المحيط، فصل الواو، ص177.

[3] –عبد السلام محمد هارون: التراث العربي الوعي الاسلامي،الصفاة، الكويت ،ط1، 2014، ص20.

والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه »[1].

وانطلاقا مما سبق نجد أن لفظة التراث كان استعمالها متضائلا ومحدودا «تنوب عنها أختها (الميراث) في كثير من الأمور الى أن أطل علينا هذا العصر الحديث فوجدنا هذه الكلمة تشيع بشيوع البحث عن الماضي، ماضي التاريخ وماضي الحضارة، والفن والآداب، والعلم والقصص وكل ما يمت إلى القديم»[2].

فالتراث هو حصيلة ما خلفته الشعوب من مظاهر إنسانية وسياسية واجتماعية، عبر التاريخ، تناقلته الأجيال جيلا بعد جيل، وهو باختصار كل ما وصلنا من السلف في فكريا و ثقافيا ويعتبر هذا التراث الركيزة الأساسية للمجتمع وأساس قوامه، كما يعد ثروة كبيرة يجب الحفاظ عليها لأنه يختصر تاريخ أمم وحضارات اشتمل على كل أنواع النشاطات التي كانت تمارس من طرف تلك الشعوب لأنه يشمل كل المظاهر المادية والمعنوية.

2 –اصطلاحا

اختلفت وتعددت تعريفات التراث من ناقد إلى آخر كل عرفه حسب مشاربه الفكرية ومرجعياته الثقافية ودراساته، فأدى ذلك إلى تعدد دلالاته ومعانيه خاصة أن هذه الكلمة أي التراث هي كلمة جديدة ظهرت في العصر الحديث وحلت محل كلمة ميراث تزامنا مع عصرنة الفكر الإنساني وتطوره، فإن اختلف النقاد حول تعريف جامع لكلمة تراث فقد اتفقوا على أن هذه الكلمة تختص بكل ما تركه السلف للخلف من مظاهر ثقافية وفكرية يستثمرها الإنسان المعاصر لينهل من ثقافة وفكر أجداده وأسلافه.

[1] – عبد السلام محمد هارون: التراث العربي الوعي الاسلامي ،ص22

[2] –جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص63

وعند محمد عابد الجابري نجد أن التراث هو «ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي سواء ماضينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد ... فهو يشمل التراث المعنوي من فكر وسلوك والتراث المادي كالآثار وغيرها ويشمل التراث القومي (ما هو حاضر فينا من ماضينا) والتراث الإنساني (ما هو حاضر فينا من ماضي غيرنا»[1].

ويوضحه لنا أكثر الدكتور حسين حنفي حيث يرى أن التراث عبارة عن «مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته، خاصة وأن الأصول الأولى التي صدر منها التراث تسمح بهذا التعدد لأن الواقع هو أساسها الذي تكونت عليه»[2].

كما يرى انه ليس عقيدة ثابتة أو حقيقة دائمة، بل هو مجموعة نظريات اختصت بمجتمع معين في زمن محدد يه عكس لنا رؤية وتصورات ذلك المجتمع حيث يقول:« ليس التراث مجموعة من العقائد النظرية الثابتة والحقائق الدائمة التي لا تتغير، بل هو مجموع تحققات هذه النظرية في ظرف معين وفي موقف تاريخي محدد وعند جماعة خاصة تضع رؤيتها، وتكوّن تصوراتها للعالم»[3].

فالتراث هو حصيلة كبرى لنشاطات وممارسات متعددة شملت الحياة الفكرية والاجتماعية للمجتمعات لتكون بذلك ذاكرة شملت حياة مجتمع بأكمله، وهو ليس ثابتا أو دائما بل هو عبارة عن آليات ونظريات ظهرت في ظرف ووقت معين اختصت بتاريخ معين وجماعة معينة عبرت عن تطوراتها ورؤيتها للعالم .

---

[1] –محمد عابد الجابري:التراث والحداثة(دراسات ونقاشات)،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،لبنان،ط1،1991 ، ص45.

[2] –محمد حسين حنفي:التراث والتجديد(موقفنا من التراث القديم)،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1992، ص15.

[3] – المرجع نفسه:ص ن.

أما عند أدونيس فإن التراث «ليس ما يصنعك، بل ما تصنعه. التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك ، التراث لا ينقل بل يخلق»[1].

وهذا يعني أن التراث من صنعنا نحن،هو أعمالنا اليومية التي نبتكرها بأنفسنا،ما نتلفظ به بألسنتنا مثل أشكال التعبير والمعارف والمهارات، أو ما نؤديه بأيدينا مثل الصناعات، وهو ما نصنفه ضمن التراث المادي وغير المادي،والتراث هو ما نخلقه ونورثه لخلفائنا،ويتجدد وفق إضافات ورؤى جديدة تخدم الإنسان.

كما يضيف في قول آخر« ليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة،فإن ترتبط كمبدع بالماضي هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة»[2].

ولهذا نجد جل الأدباء عادوا إلى التراث في معالجة قضاياهم الراهنة والاستعانة به لفهم ما يجري حولهم،ولهذا فالأدباء يتخيرون وينتقون من الماضي ما يخدم الراهن ويخدم عملهم الإبداعي.

وبشكل آخر فإن التراث هو مصطلح« شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ»[3].

فالتراث هو كل ما وصل إلينا من نتاج السلف، وهو عبارة عن بقايا سلوكية وحضارية اختصرت تاريخ أمة، فهو لا يشمل الجوانب المادية بل هو ذاكرة أمة نقلت إلينا عبر التاريخ يجب الاحتفاظ بها في نفوسنا وقلوبنا واستغلالها في تكوين وبناء أنفسنا وأعمالنا، فحضارة بلا مجد وتراث لا يمكن أن تبنى لأنه يمثل الهوية والانتماء الذي يجب

[1] –أدونيس: الثابت والمتحول(بحث في الاتباغ والابداع عند العرب)، ج3،دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص313.

[2] – المرجع نفسه: ص ن.

[3] – فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص12.

الانطلاق منها لبناء مجتمع حداثي وحضاري، «وكلما امتد هذا التراث عميقا في التاريخ ترسخ وجود هذه الأمة وترسخت طبيعيا كينونتها وهويتها، التراث يكون الهوية فإذا تشتت هذا التراث أو غشاه الضباب تبعثرت الهوية و بهتت و تسربت إليها- تبعا لذلك- مؤثرات دخيلة تطمس كينونتها الأصلية وتشوه ذاتيتها»[1].

وهذا يدل على أهمية التراث كونه يحدد طبيعة العلاقة الكائنة بين الأجيال، لهذا أضحى من القضايا التي نالت حظها الوافر من اهتمام كبار المفكرين والدارسين خاصة بعد النهضة العربية التي تمثل السبب في« اتصال الماضي بالحاضر بعد الانقطاع الذي حدث بين التاريخ العربي وتاريخ الثقافة العربية في فترة التسلط الاستعماري على الأمة العربية»[2].

وهذا يفسر لنا اهتمام المفكرين بالتراث لإعادة استدراك ما فاتهم من تاريخ أمتهم وحضارتها ،محاولين بعثه وإحياءه في دراساتهم وأعمالهم، فاكتشفوا أنه لا يمكن العيش مع حاضر أو مستقبل أو محاولة بناء مجتمع متماسك دون العودة إلى الماضي الذي يمثل الهوية والانتماء.

ثانيا:عوامل توظيف التراث في الرواية

يهتم الكثير من الروائيين بتوظيف التراث بأشكاله المختلفة في أعمالهم الأدبية عن طريق النهل والاستلهام من الثقافة الشعبية الكامنة في اللاوعي واللاشعور للفرد والجماعة، وهذا الاهتمام بالمخزون الشعبي يعد وسيلة لربط الحاضر بالماضي واستحضار تجارب السلف والنهل من منبع الأصالة التي تختفي خلف دهاليز الزمن الماضي إضافة إلى

[1] -علي رحمون سجون: اشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر(بين محمد عابد الجابري وحسين حنفي)، دراسة تحليلية مقارنة،منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، دط، 2007، ص24.

[2] – محمد رياض روتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2002، ص22.

المحافظة على هوية المجتمع من الاندثار تحت ما يسمى بالعصرنة والتطور الحضاري، وعليه فإن هذا اللجوء إلى التراث من طرف الروائيين يندرج تحت عدة عوامل وبواعث من شأنها أن توضح لنا سبب عودة الأديب المعاصر إلى التراث فنذكر منها:

1-عوامل فنية

هناك عدة عوامل فنية وراء لجوء الأديب المعاصر إلى التراث يمكن بلورتها فيما يلي:

- معرفة الأديب بمدى توفر التراث على معطيات تمنح النص الأدبي طابعا فنيا وتكسبه أصالة فنية«ذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها ، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة...وكل معطى من معطيات التراث يرتبط دائما في وجدان الأمة بقيم روحية وفكرية ووجدانية معينة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك من معطيات التراث لإثارة كل الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيا».[1]

وعليه فإن الأديب يرى أن توظيف التراث يضفي على نصوصه نوعا من البعد الحضاري، فهذا المزج بين الماضي والحاضر يكسب النص الأدبي قيما فنية ووجدانية من شأنها أن تثير كل الدلالات في نفس المتلقي وذلك راجع إلى غنى وثراء مادة التراث بمجموعة من المكونات التي تزيد من قيمة النص الفنية.

- استناد الأديب إلى مختلف أشكال التراث التي تخدم موضوعه ويستطيع من خلالها إيصال أفكاره،خواطره وعواطفه، حيث أن«الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني أن تكون بإيجاد معادل موضوعي لها وبعبارة أخرى

[1] – علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، دط،ص16.

مجموعة من الموضوعات، او موقف، أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، بحيث تنفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية».[1]

اعتمد الأديب على المعطيات التراثية التي تساعده على وضع تجربته الذاتية في قالب موضوعي يساعده على إيصال أفكاره عن طريق استدعاء المرجعيات التراثية ذات المواضيع الخصبة ومحاورتها ليخلق منها قالبا موضوعيا وفنيا يمرر من خلالها تجربته الذاتية، ليتمكن في الأخير من مزج الذاتي بالموضوعي.

2- عوامل ثقافية

من بين العوامل الثقافية التي كان لها الفضل في لجوء الروائيين إلى استدعاء التراث في أعمالهم الأدبية جهود حركة الإحياء ودور روادها الذين عملوا على«كشف كنوز التراث وتجليتها،وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار... فارتدوا إليه يستلهمونه ويسترفدونه»[2].

فهذه المساعي الجبارة التي نتجت عن الإحيائين وجهت الأنظار نحو التراث وجعلت منه منهلا مهما نظرا لما يحتويه من قيم فكرية وفنية ومقومات تخص الهوية والإنتماء، إضافة إلى احتوائه على معطيات تساعد الأدباء على عرض تجربتهم وتقريبها أكثر من المتلقي، فالتراث باختلاف مرجعياته التي تشمل المحلية و العالمية من أساطير ورموز يساعد الأديب في طرح مختلف المواضيع التي تمس مختلف المجالات (الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية)

[1] – علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،ص21.

[2] – المرجع نفسه: ص25.

« الميزة الحقيقية في الفن والأدب المتحضرين أنهما تراث ممتد يستفيد لاحقه من سابقه، ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة التي سبقته، وتضلله كله روح المسؤولية عن البشر والكون»[1]، فيسمح بذلك الأديب إلى تلك الروافد التراثية أن تلج نصه وتعطيه مسحة حداثية تزيد من مصداقيته.

3-عوامل سياسية واجتماعية

يلجأ الأديب إلى التراث حينما يعاني واقعا سياسيا أو اجتماعيا سيئا، تصادر فيه الحريات، ويمنع فيه قول الحق ويضيق الخناق على الشعب والمثقفين من كل الجوانب ويصبح الواقع رهيبا ويسدل الستار عن الحق بسبب الطغيان والظلم ،ويمنع الأدباء من التعبير عن أفكارهم وإبداء آرائهم حول الوضع الراهن، حينها يهرع الأدباء إلى «استعارة الأصوات الأخرى ليتخذوها أبواقا يسوقون من خلالها آراءهم دون أن يتحملوا هم وزر هذه الآراء والأفكار»[2].

فهذه الأصوات هي أقنعة يختبئون خلفها ليعلوا من كلمة الحق ويمارسوا من خلالها حقوقهم التي حرموا منها، فالتراث هو ضالتهم المنشودة الذي يتسترون خلفه، هربا من ظلم القوى الجائرة فنجدهم قد أحسنوا توظيف مكوناته في الأوضاع التي كانوا يرفضوها ولم يستطيعوا التصريح عنها.

4-عوامل قومية

من الأسباب القومية التي تدفع بالأديب إلى اللجوء للتراث إحساسه بأن قوى خارجية تضرب بكيان أمته وتحاول زعزعتها، فيهرع إلى الشيء الذي يمثل ركيزتها ويعبر عنها،

[1] – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، ص30، نقلا عن صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1969، ص11.

[2] – المرجع نفسه: ص33.

كل هذا من أجل الدفاع عن أصالتها وإثبات كيانها والحفاظ على الهوية القومية للأمة، « والتراث واحد من تلك الجذور القومية التي ترتكز عليها كل أمة في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي،فتمنحها إحساسا قويا بشخصيتها القومية ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتها»[1].

والأدباء وحدهم من يستطيعون الحفاظ عن هذه الهوية والأصالة بتناقلها وتوظيفها في مدوناتهم، وتذكير الشعوب بأمجادهم العريقة وملامستها عن طريق استحضارها، فلا يمكن الحفاظ على حاضر أمة ما دون الحفاظ عن أصالتها وتاريخها العريق الذي يعتبر من أهم مقدساتها على اختلاف مصادره« فالأديب المعاصر الذي يفقد اتصاله بتاريخ قومه، وتراث أمته، لا يصلح بحال ما أن يعبر عن وجدانها المعاصر؛ لأن فقدان وعيه لشخصيتها يجعله أجنبيا عنها، غريبا عليها، لا ينتمي إليها إلا الإنتماء الرسمي الذي يشبه انتماء الطارئين من المستوطنين والدخلاء»[2].

5-عوامل نفسية

الكاتب إنسان يتأثر بمجتمعه وبالأحداث التي تمر عليه، ويسعى دائما إلى التغيير والتحليق في الأفق وحين يصدمه المجتمع بتناقضاته وتعقيداته ويعجز هو عن تغييره هنا يشعر بالغربة، و بأنه غريب في مجتمعه ووطنه، هذا المجتمع الذي يحاصره التعقيد والزيف فلا يجد بدا من الارتماء في أحضان الماضي وعوالمه الذي يحقق له السكينة والراحة النفسية عبر ما يحتويه من صدق و عفوية فهذا «الشعور بالغربة نتيجة العجز عن إحداث تغييرها»[3] دائما ما يدفع بالأديب إلى « الهرب من هذا الواقع ونشدان عالم

[1] – علي عشري زايد:استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،ص39.

[2] – عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطئ) :قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر،دار المعارف،مصر،ط2،1970، ص165.

[3] – بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ، منشورات التبيين ، الجزائر، دط، 2000، ص114.

آخر أكثر نضارة وبكارة، وأكثر سذاجة وعفوية في نفس الوقت ، وكان ينشد هذا العالم بين أحضان التراث»[1].

والأديب المعاصر دائما ما يهوى العودة إلى عصر السذاجة والبساطة والتخلي عن حياة الزيف والتصنع حيث الفكر النقي واللغة البريئة، فهذا الانجراف نحو التراث يتنامى في نفس الأديب عندما يقسو عليه زمانه وتصبح الحياة أكثر صعوبة والكلمة فيها للمادة.

ويبقى دور الأديب حول التراث هو أن يختار من مكوناته« ما يوافق تجربته ويتراسل مع همومه وقضاياه، وأن يوظفها للتعبير عن هذه القضايا فيحقق بذلك هدفا مزدوجا؛ بحيث يمنح تجربته نوعا من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانية في معناها الشامل، ومن ناحية أخرى يثري هذه المعطيات بما يضفيه عليها من دلالات جديدة ويكسبها حياة جديدة»[2]

وبعد أن تطرقنا إلى مفهوم التراث عند المفكرين والدارسين لغة واصطلاحا والتعريج على أهم الأسباب والبواعث التي تدفع بالأديب للجوء إلى التراث سنتطرق الآن إلى أهم مكونات التراث التي استوقفتنا في بعض من روايات الأديب عز الدين جلاوجي :

ثالثا:المرجعيات التراثية في روايات عز الدين جلاوجي.

1- التراث الديني(الإسلامي)

يعد التراث الديني أحد أهم المصادر التراثية التي يقصدها الكتاب لإثراء نصوصهم الإبداعية ولإضفاء نوع من المصداقية عليها ، كما أنه يعتبر مصدرا غنيا حيث أنه يشمل كل المأثورات والمواضيع التي تهم الإنسان في دنياه، فهو مصدر شامل يخص كل الخلائق ولا يرتبط بشعب أو مجتمع معين «فكان التراث الديني في كل العصور ولدى

[1] – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصرص42.

[2] – المرجع نفسه:ص59.

كل الأمم مصدرا سخيا من مصادر الإلهام»[1] التي عكف عليها أدباؤنا فنهلوا منه ما عزز مواقفهم إزاء ظواهر وقضايا ظهرت في عصرهم وعبروا من خلاله عن تجاربهم وتجارب مجتمعهم، فاستطاعوا بذلك أن يبنوا عالما سرديا ثريا من الناحية الدينية، حيث استطاع التراث الديني أن يحتل مكانة كبيرة من ثقافة ووعي المجتمعات عبر مصادره المختلفة.

ويرى مختلف الروائيين والنقاد أن هناك دوافع تكمن وراء توظيف التراث الديني في الرواية منها:

- أن التراث الديني في قسم منه هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي بالعودة إلى الموروث السردي الديني، والإفادة منه للتأسيس لرواية عربية خالصة
- أن التراث الديني يشكل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العرب وقضاياه[2]، «وبذلك يكون دافع الروائي العربي المعاصر يعتمد على ناحية أدبية بحتة تكفل للرواية أصالتها وعروبتها وتحقق لها انتماءها وهويتها ، أما الدافع الثاني فيؤكد اقتراب العمل الروائي من شخصية المتلقي وتماثله وتجانسه مع الواقع العربي الذي يمثل الدين

مساحة كبيرة في عالمه وعليه يبني قيمه وعادته ويجعل الميزان الوحيد لتقييم واقع الاجتماعي»[3] .

---

[1] – علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص75.

[2] –محمد رياض روتار :توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة،ص141.

[3] – مفيدة بلوناس:تمظهرات الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة(رواية مدينة الرياح للكاتب الموريطاني موسى ولد اينو انموذجا)،مجلة الأثر،ع13،الجزائر،ص258.

وعليه فإن الهدف وراء الاستلهام من التراث الديني بشتى مصادره هو التأصيل للرواية العربية وإعطائها طابعا تاريخيا ودينيا يضمن أصالتها إضافة إلى مصداقيتها عبر اللجوء إلى النصوص الدينية التي تعد كثير منها عبارة عن تراث قصصي نجد فيه نوعا من الانسجام مع دوافع الكاتب، والتي قد تأخذ أبعادا سياسية أو اجتماعية أو أيديولوجية بعد أخذها من سياقها الديني لترتبط بسياق آخر حملها إياه الكاتب مرتبط بواقعه ومجتمعه ويحمل آراءه إزاء ما مر عليه من ظلم وقهر.

وكل هذا يدل على قدرة الكاتب في امتصاص ثقافة مجتمعه أو باقي المجتمعات الدينية وتفريغها في نصوصه الأدبية عبر لغة أدبية وفنية متقنة يهدف من ورائها إلى إثراء نصوصه الأدبية دلاليا وفنيا وتعميق الفكرة التي يريد إيصالها للقارئ.

والتراث الديني متشعب وشامل يمس استدعاء شخصيات دينية أو أحداث أو أماكن كما يتضمن التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف و قد لجأ الروائي إلى التناص اللفظي والمعنوي مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ويعتبر هذا التوظيف لكلام الله وسنة نبيه من طرف الروائي طريقة لإعطاء نصه المصداقية التامة وكبرهان يدعم به رأيه، وعليه سنحاول الكشف عن هذا التوظيف للقرآن والسنة النبوية ومدى اسهامه في بناء النص الروائي واثرائه دلاليا وفنيا.

1-1 القرآن الكريم

قام الروائي بتوظيف القرآن الكريم في نصوصه الروائية وفق عدة مستويات:

المستوى الأول:

استحضار النص القرآني الأصلي والمحافظة على سياقه ومعناه حيث يقوم الكاتب هنا بنقل حرفي للآيات دون تغيير فيها ومن الآيات التي جاء توظيفها قوله سبحانه وتعالى ﴿ وَلَنْ تَرْضَى عَنْكَ الْيَهُودُ وَلا النَّصَارَى حَتَّى تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ ﴾البقرة الآية120 ،وتفسير

هذه الآية«وليست اليهود–يامحمد–ولا النصارى براضية عنك أبدا،فدع طلب ما يرضيهم ويوافقهم،وأقبل على طلب رضا الله في دعائهم إلى ما بعثك الله به من الحق»[1] تم توظيف هذه الآية الكريمة على لسان أحد أبطال رواية(حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر)، العربي الموستاش وهو في حيرة من أمره عن سبب تواجد الاستعمار الفرنسي في أرضه فلم يجد جوابا عن تساؤله هذا حتى تذكر قول معلمه في الكتَّاب وهو يستحضر لهم هذه الآية الكريمة ليبرر لهم وجود الاستعمار في بلاده،فكان«كلما ذكر كلمة النصارى واليهود في القرآن،إلا وتذكر قول معلمه في الكتَّاب،إنهما فرنسا،وتذكر تعليقه مستشهدا بالآية»[2] فكانت هذه الآية تحمل معها الكثير من الإجابات والتبريرات عن سبب سياسة الاستعمار الظالمة في حق الشعب الجزائري.

كما نجد استحضارا آخر لكلام الله سبحانه وتعالى عن طريق توظيف بعض من آيات سورة الفلق ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ الْفَلَقِ(01) مِنْ شَرِّ مَا خَلَقَ (02) وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ (30)﴾ الفلق الآية03.جاء ذكر هذه السورة على لسان بطلة نفس الرواية الرواية حمامة – المرأة التي أحبها العربي الموستاش– وهي في حالة خوف وهلع من بطش رجال القايد عباس وهم يبحثون عنها وعن العربي في إحدى الليالي الحالكات حين قررا الهرب والفرار بحبهما من ظلم القايد عباس فكانت تستعيذ بالله من شرورهم حين أحست«بضيق في التنفس،وراحت دقات قلبها تتسارع،رددت في نفسها مبتهلة،قل أعوذ برب الفلق من شر ما خلق،ومن شر غاسق إذا وقب»[3]، فهذه السورة إذا ما قرأها الإنسان فإنها تحفظه من

[1] –ابن كثير القرشي الدمشقي:تفسير القرآن الكريم:تح:سامي بن محمد السلامة،دار طيبة،دب،دط،دت،ج1،ص402.

[2] – عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع،سطيف، الجزائر،ط1، 2011،،ص41.

[3] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص128.

شرور الخلق،فقد قال فيها الرسول عليه الصلاة والسلام«لن تقرأ شيئا أنفع عند الله من﴿قل أعوذ برب الفلق﴾»[1] .

كما يوظف الكاتب آية قرآنية أخرى تحوي في مضمونها معنى الاعتصام بحبل الله والصبر حتى نيل الفرج والنصر بإذن الله وقد جاءت هذه الآية على لسان الإمام عبد الرحمن بن رستم في رواية(العشق المقدنس)،بعد أن وصل إليه خبر إمكانية تغلبهم على جيش العدو عدة وعتادا لاسيما وأن جيشهم المظفر على أتم الاستعداد للموت في سبيل الله وإعلاء كلمته فقال﴿ اسْتَعِينُوا بِاللَّهِ وَاصْبِرُوا إِنَّ الْأَرْضَ لِلَّهِ يُورِثُهَا مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ﴾الأعراف128، الملاحظ على هذه الآية أنها تحث المؤمن على الاستعانة بالله والصبر على المواجهة، تكشف هذه الآية أن الله مع الصابرين المتقين كما أنها تعطي دفعا قويا للمؤمن للنضال والمقاومة من أجل إعلاء كلمة الحق ولو خسر حياته ،وقد جاءت هذه الآية على لسان سيدنا موسى وهو يأمر قومه بالصبر على بطش وظلم فرعون ،وهذا ما جاء على لسان قائد جنده«لسنا نخاف بعد اليوم غدرهم، وقد صار لنا من الرجال مالا يحصيه عد،يرون الموت في سبيل الله وإعلاء كلمته أغلى أمانيهم ،آن يا مولاي لدولة الحق دولة الله ورسوله أن تخفق راياتها، وأن تبسط نفوذها على الأرض»[2].

وفي سياق آخر تأتي الآية ﴿ الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾طه الآية05، وتليها الآية﴿ أَمِنتُم مَّن فِي السَّمَاء ﴾ الملك الآية،16على لسان شيخ كبير في السن مقتنع بأن الله موجود في السماء ولا وجود له في مكان آخر، ليرد عليه أحد الشباب بقوله تعالى ﴿ وَهُوَ الَّذِي فِي السَّمَاءِ إِلَهٌ وَفِي الأَرْضِ إِلَهٌ﴾الزخرف الآية84، إضافة إلى قوله تعالى﴿ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ﴾البقرة الآية115، وكل هذا كي يعكف الشيخ عن رأيه ويخرج من هذه الضلالة التي هو فيها إلا انه بقي متمسكا برأيه ودخلا في جدال عقيم حتى تحولت

[1] –ابن كثير القرشي الدمشقي:تفسير القرآن الكريم،تح:سامي بن محمد السلامة،دار طيبة للنشر والتوزيع ، الرياض ،السعودية،ط2، 1999،ج 8،ص533.

[2] – عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط2016،2،ص14.

المناظرة إلى معركة دفعت بالشاب إلى رفع« عقيرته يلعن الشيخ، ثم دفعه فطرحه أرضا ثم استل سيفه مهددا كل الفرق الضالة...وتحولت المناظرة إلى معركة اختلط فيها الحابل بالنابل»[1].فجاءت هذه الآيات لتعكس الصراع الديني الذي كان قائما بين الطوائف الدينية وأدى إلى تشتت الدولة الاسلامية،وامتدت جذور هذا الصراع لتصل إلى المستقبل وتؤدي إلى التفرقة بين أصحاب الدين الواحد.

كما تأتي الاية الكريمة ﴿ فَلا أُقْسِمُ بِالْخُنَّسِ الْجَوَارِ الْكُنَّسِ ﴾التكويرالآية15، على لسان الأمير أبي علي محمد بن عبد السميع بن السبط بن علي البوني وهو يصف مجموعة من المركبات حلقت تحت سماء دولته ولم يعرف حقيقتها ولا مصدرها ، فراح يشبهها بالنجوم وهي تلمع وتنطفئ فجأة ثم يقول:« أظن أنها من مكائد الغرب اللعين في التجسس علينا، من أجل الاستيلاء على ذهب العصر، بترول الشمس، وغاز الصخر»[2] ، ثم يأتي أحد الشباب يملؤه الحماس مطمئنا الأمير بتلاوة قوله جل وعلا﴿ وَيَمْكُرُونَ وَيَمْكُرُ اللَّهُ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ﴾الأنفال الآية 30.قائلا:«لن يطفئوا نور الله ونحن له وقود يا أمير المؤمنين»[3].وجاء توظيف هذه الآية الكريمة من طرف الروائي كبرهان على أن الله دائما مع الفئة التي على حق حتى وإن مكروا لها فإن مكر الله أعظم لنصرها.فهي دعوة على البقاء تحت راية الله وكلمة الحق.

وقد جاء توظيف آية أخرى تدل على أخوة المؤمنين وتضافرهم في الأمور الصعبة ﴿ إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ﴾الحجرات الآية10،وتعني هذه الآية أنهم «إخوة في الدين،كما قال رسول الله ﷺ المسلم أخو المسلم لا يظلمه ولا يسلمه»[4] ،وقد جاءت لتعزز المبادرة التي

[1] – عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس ،ص25.

[2] – الرواية نفسها:ص35–36.

[3] –الرواية نفسها:ص36.

[4] – ابن كثير القرشي الدمشقي:تفسير القرآن الكريم،تح:سامي بن محمد السلامة،دار طيبة للنشر والتوزيع ، الرياض ،السعودية،ط2، 1999،ج 7،ص375.

قام بها الخوارج والشيعة وهي اقتسام السلطة وجعل الشعبين يعيشان في سلام وطمأنينة وإخماد فتيل الحرب.وكان ذلك على لسان عميد مكتبة المعصومة وهو يفض شجارا بين ابن فندين ورئيس الشرطة حيث «أسرع العميد يقف بينهما،رافعا يديه،صائحا في الجميع"إنما المؤمنون إخوة"»[1]وتم استحضارها من طرف الروائي كدليل للدفع بأواسر المحبة والأخوة بين المؤمنين ونبذ الفتن والصراعات بينهم.

إضافة إلى ما سبق نجد توظيف الآية الكريمة التي يأمرنا الله من خلالها إلى قتال الطائفة التي تأبى السلم والمصالحة ﴿ فَإِنْ بَغَتْ إِحْدَاهُمَا عَلَى الأُخْرَى فَقَاتِلُوا الَّتِي تَبْغِي حَتَّى تَفِيءَ إِلَى أَمْرِ اللَّهِ﴾ الحجرات الآية 09،أي«حتى ترجع إلى أمر الله وتسمع للحق وتطيعه»[2] وقد جاءت في خطبة حماسية ألقاها الإمام عبد الوهاب «كشف فيها ضلالة النكار،وخروجهم عن طريق الحق واصفا إياهم بأنهم نكاث،ومتهما شعيب المصري بالطمع في الإمارة،حاثا الجميع على الدفاع عن دولتهم،دولة الحق التي سقاها آباؤهم وأجدادهم بدمائهم وأرواحهم مستشهدا بالآية»[3]،و مفندا كل ما نُسب إليه من قلة علم وقلة ورع وضعف تجربة وهذا كله أنهم حين بايعوه اشترطوا عليه أن يشاورهم ويعود إليهم في كل أمر فقبل إخمادا للفتنة ثم ما لبث أن رفضه إخمادا لفتنة أكبر، فأدى هذا إلى الخروج عن طاعته ومبايعة شعيب المصري بدلا منه .

وجاءت هذه الآية لتبين عاقبة الفئة التي تأبى الصلح وتحارب فئة أخرى من المسلمين حيث أمر الله بمحاربتها حتى ترجع إلى طريق الحق،وهذا يبين موقف الدين الاسلامي من الصراع بين المسلمين.

[1] –عز الدين جلاوجي :العشق المقدنس،ص81.

[2] – ابن كثير القرشي الدمشقي:تفسير القرآن الكريم،تح:سامي بن محمد السلامة،ج7،ص374.

[3] –عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،ص84.

كما نلمح توظيف لآية تحمل حكم الله في الذين يحاربون الله ورسوله ويسعون إلى الفساد في الأرض﴿ إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَنْ يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُمْ مِنْ خِلَافٍ أَوْ يُنْفَوْا مِنَ الْأَرْضِ ذَٰلِكَ لَهُمْ خِزْيٌ فِي الدُّنْيَا وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ ﴾ المائدة الآية33،ص95 وتفسيرها«أي هذا الذي ذكرته من قتلهم،و من صلبهم،وقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف،ونفيهم–خزي لهم بين الناس في هذه الحياة الدنيا، مع ما ادخر الله لهم من العذاب العظيم يوم القيامة»[1].

وقد جاءت هذه الآية على لسان قائد جند الرستميين موجها كلامه إلى جيش الشيعيين وهو يهدد ويتوعد بقتلهم حتى التقى الجيشان في معركة كبيرة وطاحنة ارتجت لها الأرض وكل فرقة تحارب للوقوف بمبادئها وقناعاتها وفي نظرها أن الفرقة الأخرى على ضلالة.

وقد استحضر الروائي هذه الآية ليبين غضب الله على من يخالف أمره و يفسد في الأرض،فله خزي في الدنيا وفي الآخرة عذاب عظيم،وهذا يبين عظم هذا الذنب،ومنه أراد الروائي إثراء المعنى ودعم موقفه الرافض لهذه النزاعات التي لا تخلف غير الفساد والتشتت بين بني الدين الواحد.

المستوى الثاني:

استحضار النص القرآني عن طريق تغيير واضح في سياقه الأصلي،دون تغيير في المعنى ، حيث يقوم هنا النص الروائي بمحاورة النص القرآني مع تعديل واضح في سياقه الأصلي ليتجاوز بذلك قداسة النص الأصلي فيكون عبارة عن مقطع سردي يمكن للقارئ اكتشافه عن طريق استحضاره للقرآن انطلاقا من مرجعيته وعلمه السابق به فيستطيع تأويل النص وربطه بالنص القرآني أو الآية المناسبة، فهذا الانفتاح على النص القرآني

[1] – ابن كثير القرشي الدمشقي:تفسير القرآن الكريم،تح:سامي بن محمد السلامة،دار طيبة للنشر والتوزيع ، الرياض ،السعودية،ط2، 1999،ج 3،ص101.

والمرجعيات الدينية حاول من خلالها الكاتب التأصيل لعمله الأدبي وفيما يأتي سنتطرق إلى هذا النوع من التوظيف

ورد استحضار النص القرآني في حوار دار بين الغراب وأهل المدينة

قال أحدهم:

لنْ نَبْرَحَ عليهِ عاكِفينَ...

وقال ثان:

هذا إلهُكُمْ وإلهُ آبائِكُمْ الأولينَ...

وقال الغرابُ:

وعَجِلْتُ إليكَ إلهي لِترضَى...[1]

عمد الكاتب في هذا الحوار إلى التناص مع النص القرآني عبر استحضاره لآيات قرآنية حاول أن ينقل معانيها وتعاليمها إلى نص جديد يحمل معاني جديدة، تحيل إلى فكر عقيم وواقع مرير فقام الروائي باستحضارها لتخدم مقاصده وكان ذلك مع الآيات الآتية:

﴿ قَالُوا لَنْ نَبْرَحَ عَلَيْهِ عَاكِفِينَ حَتَّى يَرْجِعَ إِلَيْنَا مُوسَى﴾طه الآية91.

﴿ قَالَ رَبُّكُمْ وَرَبُّ آبَائِكُمُ الْأَوَّلِينَ﴾الشعراء الآية26.

﴿ قَالَ هُمْ أُولَاءِ عَلَىٰ أَثَرِي وَعَجِلْتُ إِلَيْكَ رَبِّ لِتَرْضَىٰ ﴾ طه الآية 84.

[1] –عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2017، ط3،ص16.

قام الكاتب من خلال توظيفه لهذه الآيات باستحضار قصة سيدنا موسى مع بني إسرائيل وعبادتهم للعجل الذي صنعوه فنهاهم عنه بأن لا إله إلا الله رب السموات ربهم ورب آبائهم إلا أنهم لم ينتهوا وبقوا له عابدين.

و في ذات الرواية يأتي استحضار النص القرآني بسياق سردي آخر «لقد تشاكل البقر علينا وإنا إن شاء الله لمهتدون»[1] حيث حدث تناص هنا مع الآية﴿ قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّن لَّنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِن شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُون﴾البقرة الآية70، وقد جاء في وصف الكاتب للمدينة المومس .

إضافة إلى ذلك نجد حضور النص الديني في المقطع السردي الآتي«تريد أن تبلغ مجمع البحرين... وقلبك معلق بالحوت...ولبك عاشق للعجل...عد اذبح العجل...واحي الحوت...ودون ذلك لن تستطيع معي صبرا...»[2] ، استحضر الكاتب في هذا المقطع السردي قصة سيدنا موسى والخضر عليهما السلام ﴿ وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبًا ﴾الكهف الآية60،﴿قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا ﴾الكهف الآية67.

قام الروائي هنا باستحضار النص الديني مع قصة سيدنا موسى وسيدنا الخضر عليهما السلام ليسقطها على نفسه وهو في حضرة الرجل الصالح فأخذ المعنى من النص الديني وأسقطه على النص الروائي ليحدث نوعا من الترابط الزمني، فقد قام باستحضار دلالة نصية من لحظة زمنية معينة ليسقطها على موقف جديد في سياق سردي جديد لحكاية جديدة حدثت في زمن آخر.

[1] –عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،ص20.

[2] –الرواية نفسها: ص20–21 .

كما نجد في المقطع الآتي استحضارا للنص الديني «الله على العرش استوى... أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير؟؟ اهبطوا فإن لكم فيها ما سألتم»[1]، الذي يتناص فيه مع الآيتين الأولى﴿ الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾ طه الآية05، والثانية ﴿ اهْبِطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَكُمْ مَا سَأَلْتُمْ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ ﴾البقرة الآية61.

إضافة إلى المقطع السردي الآتي «ما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره»[2]، الذي يحيل إلى الآية القرآنية الآتية ﴿ وَمَا أَنسَانِيهُ إِلاَّ الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا﴾الكهف الآية 63، والذي يحيل بدوره إلى قصة سيدنا موسى مع غلامه حين نسيا الحوت وأخذ طريقه في البحر ، وفي هذا السياق يحاول الكاتب التقريب بين النص القرآني الأصلي والنص السردي حيث يحاول انتزاع المعنى من النص القرآني ليسقطه على النص السردي لما فيه من تقارب في الأحداث، كلاهما يقصدان شيخا صالحا يستنصحه الأول نسي العلامة التي ستقوده إلى مقصده والثاني نسي السبب الذي أخذه.

كما نجد «إنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور»[3]، هذا المقطع يحيل إلى الآية﴿... فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَٰكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ﴾،الحج الآية46، تشير هذه الآية إلى نور البصيرة الذي يستطيع الإنسان من خلاله أن يفرق بين الصواب والخطأ وأن يفهم أشياء لا تدرك بالعين وقد استحضر الكاتب دلالة هذه الآية في نصه الروائي ليخدم بها مقصده حيث حمله بدلالات قرآنية لينفتح على مكونات جديدة تقوم على ربط الماضي بالحاضر المعيش.

[1] –عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة،ص22.

[2] –الرواية نفسها:ص22.

[3] –الرواية نفسا:ص23.

«هي الآن قاب قوسين أو أدنى»[1]﴿ فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى﴾النجم الآية03، نزلت هذه الآية لما نزل جبريل على الرسول صلى الله عليه وسلم فاقترب منه« حتى كان بينه وبين النبي محمد صلى الله عليه وسلم- قاب قوسين- أي بقدرهما إذا مدا»[2]، وقد استحضر الكاتب هذه الآية لما رأى المدينة المومس وهي تلفظ الغراب المشؤوم وتقترب من النهاية فكان حالها والاقتراب من النهاية قاب قوسين أو أكثر، ففي هذا السياق يحاول الكاتب أن يقرب بين النص الديني والنص القرآني مع الاختلاف في الأسباب والظواهر.

«وأمطر علي حجارة من سجيل »[3]﴿ فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِّن سِجِّيلٍ مَّنضُودٍ ﴾ هود الآية82،استحضر الكاتب هذه الآية وهو في قبضة السيد لعن وأتباعه الذين أمسكوه و ربطوه على ساق الإله قبحون و انهمروا عليه ببعض العبارات والطلاسم التي لم يفهم منها شيئا حيث كان يمجد بها إلهه قبحون ،الذي التفت إليه وراح يمطر عليه كلمات قاسية كالحجارة مسمومة تنبأ بعاقبة الكاتب وهو في قبضته.

«لنقطعن رجله ويده من خلاف»[4] ، يحيل هذا المقطع السردي إلى الآية﴿ لَأُقَطِّعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ مِنْ خِلَافٍ ثُمَّ لَأُصَلِّبَنَّكُمْ أَجْمَعِينَ﴾الأعراف الآية124، التي تحيل إلى قصة سيدنا موسى مع فرعون حيث توعد فرعون السحرة الذين آمنوا بسيدنا موسى بأن يقطع أيديهم وأرجلهم من خلاف وسيصلبهم على جذع النخل بعد أن اتهم سيدنا موسى بأنه كبيرهم الذي علمهم السحر فاختار لهم هذا العقاب جزاء بما فعلوا وترهيبا لكل من يفكر في الإيمان بما آتاه موسى، وقد قام الكاتب بانتزاع هذا العقاب من سياقه الديني ويحوله إلى مقطع ديني دون التغيير أو المساس بجوهره وبنيته الأصلية.

---

[1] –عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،ص32.

[2] – www.quran.ksu.edu.sa ا 2020/06/21. الساعة 18:16.

[3] –عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة،ص40.

[4] –الرواية نفسها،ص42.

«واضرب بعصاك الحجر»[1] تم استدعاء المقطع من الآية ﴿ وَإِذِ ٱستَسقَىٰ مُوسَىٰ لِقَومِهِۦ فَقُلنَا ٱضرِب بِّعَصَاكَ ٱلحَجَرَ فَٱنفَجَرَتۡ مِنهُ ٱثنَتَا عَشرَةَ عَينا﴾ البقرة الآية6 ، عندما وقف السيد المجذوب على أعتاب المدينة المومس وهو يسعى إلى إخراجها من قحطها وجفافها وتيهها فوقف على صخرة وراح يضرب بعصاه وهو يردد«زيتونة لا شرقية ولا غربية»[2] «والعاديات ضبحا فالموريات قدحا فالمغيرات صبحا فأثرن به نقعا فوسطن به جمعا»[3]، هذه المقاطع المقتبسة هي الأخرى من القرآن الكريم ومن الآيات الآتية:

﴿... زيْتُونَةٍ لاَ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ ﴾النور الآية35.

﴿ وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا﴿1﴾ فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا﴿2﴾ فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا﴿3﴾ فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا﴿4﴾ فَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا﴿5﴾﴾العاديات الآيات 1-5.

ويواصل الكاتب استلهامه من النص الديني بعض الآيات التي تخدم نصه الروائي ويكشف بها عن مجتمع اغتيل وسلبت حقوقه و طمست هويته في ظل سياسة ظالمة يسعى أصحابها إلى نشر نظامهم الفاسد والمستبد الذي مثله الغراب في الرواية والذي رمز به الكاتب إلى الضياع الذي عاشته الجزائر في فترة العشرية السوداء حيث عانت الأمَرَّين ، في حين أن هناك قوى أخرى تحاول انتشال المدينة من غيابات الجب الذي ألقاها فيه الغراب وزبانيته وهو الشيخ المجذوب هذا الرجل الطيب الحكيم الذي قال في شعب المدينة:«وسواء أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون»[4] وقد استلهم العبارة من الآية﴿ إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَواءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنْذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنْذِرْهُمْ لا يُؤْمِنُونَ﴾ياسين الآية10، وكأنه يلوم أهل المدينة على عدم العمل بالنصيحة والحذر من الخطر الذي يداهمهم ويحاول اغتيال وطنهم ، ومن جهة أخرى قدم نصيحة للرواي الذي يعتبر شاهدا على أحداث

[1] –عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة ،ص52.

[2] –الرواية نفسها:ص52.

[3] –الرواية نفسها:ص ن

[4] –الرواية نفسها:ص52

المدينة بأن يفر بجلده قبل أن يمسكوا به ويذيقونه من العذاب ما لا يتحمل فقال له:«فاخرج منها إن الملأ يأتمرون بك إني لك من الناصحين»[1] ، وقد أخذ هذا الكلام من قوله تعالى في قصة سيدنا موسى حين كاد قوم فرعون أن يقتلوه وكادوا له فنصحه أن يخرج من مصر كي ينجو بنفسه من هؤلاء القوم ﴿ وَجَاءَ رَجُلٌ مِّنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَىٰ قَالَ يَا مُوسَىٰ إِنَّ الْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَاخْرُجْ إِنِّي لَكَ مِنَ النَّاصِحِينَ﴾القصص الآية20.

إضافة إلى ذلك نجد الاقتباس التالي « راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم»[2] الذي يتحدث عن المدينة المومس التي شغف بها القمر حبا وراودته عن نفسه حتى استعصم وفر ما جعلها سعيدة وجعله هو حزينا للأبد وهذا سبب السواد الذي يغطيه ، ونجد هذا النص مقتبس من الآية الآتية التي تحيل إلى قصة سيدنا يوسف وامرأة العزيز التي شغفت بسيدنا يوسف وراودته عن نفسه ﴿ وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾يوسف الآية23.

ويواصل الروائي نهله من كتاب الله الذي يُعد أقدس المرجعيات الدينية والذي يحاول من خلاله ربط قصة المدينة والقمر بقصة سيدنا يوسف وزوجة العزيز «وفر فأمسكت به من قميصه من قبل»[3] وهو ما جاء في الآية الآتية﴿وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ...﴾ يوسف الآية25

وإضافة إلى ما سبق من الاقتباسات الدينية التي ذكر فيها الروائي تفاصيل بعض القصص التي حدثت مع أنبياء أو أشخاص آخرين تعمد الكاتب ذكرها مثل يأجوج

[1]–عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،ص53.

[2]–الرواية نفسها:ص55.

[3] –عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،ص55.

ومأجوج «يأجوج ومأجوج من كل حدب ينسلون»[1]﴿ حَتَّىٰ إِذَا فُتِحَتْ يَأْجُوجُ وَمَأْجُوجُ وَهُم مِّن كُلِّ حَدَبٍ يَنسِلُونَ ﴾الأنبياء الآية96، وقد استحضر الكاتب يأجوج ومأجوج اللذان يدلان على الدمار والخراب ليرمز إلى ما آلت إليه المدينة من خراب ودمار ولعنة حلت عليها بمجيء الغراب وشياطينه من كل حدب ينسلون فحولوا المدينة إلى مكان دموي ومزعج اغتالوا حريتها ودمروها، وقد تعمد الكاتب اللجوء إلى هذه الرموز التي يتخذ منها دعما لرأيه ونظرته تجاه قضية ما مما يؤدي إلى تعزيز موقفه ودعم نصه.

كما نجد الإشارة إلى قصة السيدة مريم التي ذكرت القرآن حين بشرها الملك بسيدنا عيسى عليه السلام واحتارت كيف تواجه قومها وتفسر لهم ما حصل فيقول الكاتب في حالة السيد المجذوب الذي نذر لا يكلم الناس إلا رمزا «ونذر صوما لا يكلم اليوم جنيا ولا إنسيا»[2]﴿... إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَٰنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا ﴾ مريم الآية26،وقد استدعى الكاتب قصة السيدة مريم لوصف ما يحدث للسيد المجذوب الذي يمر بحالة عصيبة في مواجهة ما يحدث له وللمدينة محاولا إيجاد حل يخرجهم جميعا من المأزق والدمار الذي هم فيه ليهتدي في الأخير إلى الصمت الذي وجد أنه ملاذه الوحيد للهروب من هذا الواقع الشنيع ، فقد حاول الكاتب من خلال الإشارة إلى قصة السيدة المربم إلى تصوير ما يحدث للسيد المجذوب وهو يطمح إلى استعادة المدينة من قبضة الغراب وأتباعه الذين عاثوا فيها فسادا، فيأتي الصمت حين يستحيل الكلام وتنفذ كل الحلول على وجه الأرض وتفقد الإرادة ليحل محلها العجز الذي طوق السيد المجذوب من كل جهة

كما يسوق إلينا الروائي الحديث عن فئة ذكرت في القرآن الكريم وهم الشعراء الذين ذكرهم الله سبحانه وتعالى بعدم الصدق في القول وعدم الثبات في المواقف وقد استحضرها الكاتب بقوله «ألم تر أنهم في كل واد يهيمون يقولون مالا يفعلون »[3] وقد

---

[1] –الرواية نفسها:ص56.

[2] –الرواية نفسها:ص58.

[3] –عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،ص65.

جاء ذكرهم في القرآن كالآتي ﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ(225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ(226) ﴾ الشعراء الآيتان225-226،أما عن الكاتب فإنه يقصد الشياطين وشياطين الأرض عنده هم الأحذية العسكرية التي يرى أنهم إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة وقد جاء رجل صالح يسعى بجهد منه إلى القضاء عن هؤلاء الشياطين الذين يفسدون في الأرض والذي قال فيهم الشيخ الصالح«إن العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها وجعلوا أعزة قومها أذلة»[1] وهذا القول مأخوذ من قول ملكة سبأ وهي تنصح قومها بالنظر في دعوة سيدنا سليمان﴿ قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ﴾النمل الآية34، والشيء المشترك بين العساكر والملوك هو القوة فكل منهما يملك من القوة والسلطة ما يدفعه إلى الطغيان والفساد فحاول الروائي أن يدمج صفة الملوك إذا دخلوا قرية عنوة خربوها وأفسدوها وكذلك فعل العساكر الذين ادعوا أنهم جاؤوا لحمايتها وهؤلاء العساكر الذين تحدث عنهم الروائي قد يحيلون إلى أشخاص حقيقيين في الواقع خربوا البلاد أو ساهموا في تراجعها.

كما نلتقي بتوظيف آخر للنص الديني والذي يرتبط بقصة سيدنا آدم حين عاقبه الله بأن أخرجه من الجنة«اهبطوا بعضكم لبعض عدو»[2]﴿... وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾البقرة الآية36.

ويمكننا القول أن توظيف النص القرآني من طرف الكاتب كان بمثابة طريقة أو وسيلة لإعطاء صورة عن المجتمع الجزائري في فترات معينة إبان الاستعمار الفرنسي ثم العشرية السوداء هاتان الفترتان اللتان عانى فيهما المجتمع الجزائري وعاش مرارة وقسوة الظلم والعنف، وقد كان الرجوع إلى النص الديني وسيلة لتعميق الفكرة و توضيح الصورة المأخوذة عن هذا الواقع المرير سواء كان التوظيف مباشرا أو من خلال التناص مع

[1] –عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،ص65.

[2] –الرواية نفسها:ص83.

معاني القرآن الكريم والتي استند فيها الروائي إلى وازعه الديني للبحث في تلك الفترات، إلا أنه إذا نظرنا إلى الطريقة أو الغاية من توظيف الروائي للنص الديني هي السخرية من الواقع البائس والمزري الذي عاشه الشعب الجزائري وأدى إلى اغتيال حريته وأبسط حقوقه، فيكون هذا الاتكاء على النص الديني في دلالاته ومعانيه التي تتلاءم مع الحدث وتزيده عمقا وتأثيرا.

2-1 الحديث النبوي الشريف

يعد الحديث النبوي الشريف ثاني مصدر من مصادر التشريع الإسلامي بعد القرآن الكريم،والحديث هو «ما أضيف إلى النبي صلى الله عليه وسلم من قول أو فعل أو تقرير »[1] وكما هو متعارف عليه أن الحديث هو كل قول صدر عن الرسول صلى الله عليه وسلم واقتدى به الصحابة من بعده وقد لجأ الروائي عز الدين جلاوجي إلى توظيف الحديث النبوي الشريف توظيفا فنيا ودلاليا يتماشى مع سياق الحدث للنص الروائي مما يدل على تشرب فكره بالسنة النبوية حتى وإن جاء توظيف الروائي للحديث النبوي شحيحا باقتباسه لبعض الأحاديث التي تتوافق مع أحداث النصوص الروائية.

ومما جاء من توظيف الحديث النبوي الشريف ما جاء على لسان الطالب وهو يعالج الطاهر بن سي لكحل بطريقة الكي قائلا :«آخر الدواء الكي»[2].

وقد لجأ الروائي لهذا الحديث كي يبين موقف الرسول عليه الصلاة والسلام من الكي بأن يجعله آخر العلاج لما فيه من تعذيب وإيلام للنفس البشرية، ومن تعاليم الدين

[1] –المعجم الوسيط: مادة (ح د ث)

[2] – عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 29.

الحنيف النهي عن تعذيب النفس البشرية حيث يقول عليه الصلاة والسلام«الشفاء في ثلاث:شربة عسل،وشرطةِ محجم،وكية نار.وأنهى أمتي عن الكي »[1].

إضافة إلى ذلك نجد توظيفا آخر للحديث النبوي الشريف في قول الرسول عليه الصلاة والسلام« صنفان من أهل النار لم أرهما،قوم معهم سياط أذناب البقر يضربون بها الناس،ونساء كاسيات عاريات مميلات مائلات.رؤوسهن كأسنمة البخت المائلة لا يدخلن الجنة ولا يجدن ريحها،وإن ريحها لتوجد من مسيرة كذا وكذا»[2] حيث جاء هذا الحديث على لسان أحد مساعدي أبو البنين المتيجي حين اعتقلوا هبة وهو يستعيذ بالله من الشيطان الرجيم مرددا« كاسيات عاريات... كاسيات عاريات»[3] حيث راح ينظر إلى هبة نظرة المرأة الخارجة عن طاعة الله ورسوله بلباسها غير المحتشم والقصير مما أدى به إلى رمي غطاء مليء بالغبار والرطوبة والرائحة النتنة لتغطية ما هو مكشوف من جسدها، وفي هذا الحديث يبين لنا الوعيد العظيم لهؤلاء الخارجين عن طاعة الله وانتهاك حرماته رجالا كانوا أو نساء، وهذا ما انطبق على هبة بطلة رواية العشق المقدنس.

إضافة إلى ذلك نجد حديثا نبويا آخر قد تم توظيفه في نفس الرواية «إنما الأعمال بالنيات »[4] وهو ما جاء في قوله صلى الله عليه وسلم« إنما الأعمال بالنيات وإنما لكل امرئ ما نوى فمن كانت هجرته إلى دنيا يصيبها أو امرأة يتزوجها فهجرته إلى ما هاجر إليه»[5]، وقد جاء توظيف هذا الحديث على لسان زعيم إحدى الطوائف بعد أن أقاموا

---

[1] –أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري:صحيح البخاري،كتاب الطب،باب الشفاء في ثلاث،دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،سوريا،ط1، 2002، ص1441

[2] –أبي الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري:صحيح مسلم،دار طيبة،السعودية،ط1، 2006، ص1308.

[3] –عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس ،ص32.

[4] – عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس ،ص93.

[5] –أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري :صحيح البخاري،باب كيف كان بدء الوحي إلى الرسول عليه الصلاة والسلام ،ص07.

الصلح بينهم واختلفوا في أمر الموتى الذين لقوا حتفهم في المعركة التي نشبت بينهم فيهم من قال أنهم شهداء يدفنون دون أن يغسلوا، وفيهم من قال أنهم لم يرتقوا إلى مصاف الشهداء فنشبت بينهم معركة جديدة حتى صاح فيهم زعيمهم أنهم يبعثون حسب نياتهم.

ويحضر الحديث النبوي الشريف مرة أخرى في موقف حصل بين سالم بوطويل وصالح الميقري هذا الأخير الذي أحس بأن صديقه في دوامة وضياع فما إن تقدم ليجلس معه حتى سمع صوتا من خيرا فاتخذ منه وسيلة لبلوغ صاحبه قائلا:

- الفأل خيرا خيرا.. تفاءلوا خيرا تجدوه[1]

وهذا الكلام مقتبس في معناه من الحديث النبوي الشريف« لا عدوى ولا طيرة ويعجبني الفأل الكلمة الحسنة»[2] ،وفي حديث آخر له صلى الله عليه وسلم «لا عدوى ولا طيرة، ويعجبني الفأل، قالوا: وما الفأل؟ قال: كلمة طيبة»[3]وهو حديث يحث على الفأل الحسن والكلمة الطيبة فالمسلم في ديننا الحنيف مطالب بقول ما هو خير وإلا فالصمت أفضل، وهذا ما عمل عليه الصالح عندما رأى صديقه مهموما محزونا قرر قول ما يطيب خاطره و ويحسن مزاجه.

كما نجد حضورا للحديث الشريف بالمعنى في قول شيخ القرية وهو يحث أهلها على أن يتبعوا جنازة الموتى وهو يذكرهم بواجب المسلم تجاه أخيه المسلم حيث «دعا سكان القرية إلى مرافقته حيث المجزرة لدفن الموتى والدعاء لهم فهذا من أهم واجبات الأخ على أخيه واشترط أن لا يذهب النساء والأطفال»[4]، وهذا الكلام يحيلنا إلى قوله صلى الله عليه وسلم « حق المسلم على المسلم خمس:رد السلام، وعيادة المريض، واتباع الجنائز،

[1] – عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع،الجزائر،دط،2010،ص85.

[2] –أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري:صحيح البخاري،باب الفأل ،ص1457.

[3] – أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري:صحيح البخاري،باب لا عدوى،ص1461.

[4] – عز الدين جلاوجي : الفراشات والغيلان،دار المنتهى للطباعة والنشر،الجزائر،دط، 2016،ص33–34.

وإجابة الدعوة،وتشميت العاطس»[1]، فللمسلم على اخيه حقوق سنتها الشريعة الاسلامية وأكدت عنها السنة النبوية الشريفة.

إضافة إلى ذلك نجد توظيفا آخر للحديث النبوي الشريف بالمعنى أيضا لا باللفظ، والذي فيه ما يدعو إلى كفالة اليتيم وهو ما جاء أيضا على لسان الشيخ بعد أن ترجته خالة محمد أن تذهب معهم وتحضر دفن أختها وأولادها الذين قتلوا في تلك المجزرة اللعينة من طرف الغيلان إلا أن الشيخ رد عليها بأن تبقى مع أولاد أختها قائلا« لا يا بنيتي العزيزة ليس من مصلحتك الذهاب...دورك الآن عظيم ... الوفاء لأختك هو أن تحفظي ابنها وابنتها... وفي هذا خير كثير... ليس هناك أعظم عند الله من كفالة اليتيم والعناية به»[2] ، وهذا يحيلنا إلى قوله صلى الله عليه وسلم « أنا وكافل اليتيم في الجنة هكذا،وقال بإصبعيه السبابة والوسطى»[3].

فأجر كافل اليتيم عظيم عند الله ومنزلته بجوار الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا ما أراد شيخ القرية أن يخبر به خالة محمد، فليس هناك أفضل من كافل اليتيم، كما أنه يؤدي إلى زيادة أواسر الترابط بين المسلمين، وحضور مثل هذه الأحاديث في النص الروائي تبين مدى وعي الكاتب وانفتاحه على دينه ، كما أنا توظيف مثل هذه الأحاديث السامية تفتح للقارئ باب الفضول للبحث في مجالات أخرى وتقوي مجرى الأحداث في النص الروائي .

كما نجد مقطعا آخر فيه تناص مع الحديث النبوي الشريف وهو ما جاء على لسان الشيخ الإمام وهو يخفف من حدة الوضع على آل كوسوفا واعدا إياهم بالنصر بقوله« صبرا آل كوسوفا فإن موعدكم النصر»[4]، فيذكرنا بقوله صلى الله عليه وسلم وهو يخفف

[1] –أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري:صحيح البخاري،كتاب الجنائز،باب الأمر باتباع الجنائز،ص301.

[2] – عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان،ص34.

[3] – أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري:صحيح البخاري، كتاب الأدب،باب فضل من يعول يتيما،ص1507.

[4] – عز الدين جلاوجي: الفراشات والغيلان ،ص66.

على آل ياسر ما لاقوه من ظلم كفار قريش بعد أن أسلموا فكان يشجعهم ويعدهم بالجنة في قوله«صبرا آل ياسر فإن موعدكم الجنة»[1].

فالشيخ قد استحضر هذا الحديث للتخفيف على أهل القرية من العذاب والاضطهاد الذي يعيشونه بفعل الصرب الذين دمروا القرية وقتلوا كل من فيها، فراحت هذه الكلمات تبث نوعا من المواساة بين أهل القرية ، فكل ما مر به الصالحون قبلنا هو عامل يقوي فينا العزيمة ويشحذ هممنا ويدفع عنا التهاون في الدفاع عن النفس وكل هذا نجده في تعاليم ديننا الحنيف وهذا ما دفع بالشيخ إلى استغلال السلف الصالح وما مروا به من شدائد ليشد به من عزيمة أهل القرية.

وهكذا فقد جاء توظيف التراث الديني في نصوص عز الدين جلاوجي متنوعا استغله الروائي في خدمة الحدث الروائي والتفاعل بين الشخصيات مما أعطى حركة قوية بينها وعكس الواقع الديني للمجتمع الجزائري، وقد أضفى هذا الاستلهام من التراث الديني على النص الروائي مسحة دينية عكسته طبيعة الأحداث وتحولاتها.

2- التراث الشعبي

التراث الشعبي هو أحد روافد الثقافة الشعبية التي تعد ثروة كبيرة تشمل العادات والتقاليد والقيم ، فعدً الاهتمام به والحفاظ عليه من الضروريات وبما أنه يعتبر صوت المجتمع الذي لا يجب أن ينقطع لأنه يحدد وجوده وهويته كان له نصيب كبير في نصوص الكتاب والروائيين كونه مرجعية تعكس طبيعة الحياة النفسية والاجتماعية والحضارية لذلك الشعب، فهو«ذلك المستودع الذي يمكن أن تستمد منه الكثير من

[1] –اسماعيل بن عمر بن كثير بن ضو بن درع القرشي البصروي:السيرة النبوية،ج1(أخبار العرب)،دار المعرفة للطباعة والنشر ،بيروت،لبنان،دط،1976،ص494.

البواعث والمنطلقات والحضارية والنفسية والروحية التي تحفز طاقتنا الجديدة لتصب في مجرى الإبداع الذي من شأنه أن يرفع طاقات الحاضر»[1].

ونظرا لما يتميز به التراث الشعبي من دلالات عميقة ورموز ذات معنى أصبح«يشكل قضية أساسية لا يمكن تجاهلها، وبناء ضخما لا يمكن تجاوزه عند دراسة أي قضية أو ظاهرة اجتماعية»[2]

وقد تعددت واختلفت طرق الروائيين في توظيف التراث الشعبي ويعود ذلك لاتساع دائرة النص الروائي وتفرع مواضيعه، فهذا الصرح الأدبي أصبح يمس العديد من جوانب الحياة، الفكرية منها والسياسية والاقتصادية للمجتمعات مما اضطر الكتاب إلى الاستلهام من التراث الشعبي حسب ما تقتضيه نصوصهم ومواقفهم وآرائهم.

وبتوظيف التراث الشعبي يعمل الروائي على تقريب الماضي من الحاضر ومد جسر التواصل بين الزمنين فيعطي بذلك لنصه بعدا حضاريا يزيد من الجمال الفني له، وقد اهتم الروائي عز الدين جلاوجي بهذا النمط من التراث الذي يعبر عن روح مجتمعه وسنحاول أن نرصد أهم مكونات هذا التراث الذي حاكى به الروائي ماضي مجتمعه ولامس به راهنه.

2-1- الأمثال الشعبية

الأمثال الشعبية هي عصارة لتجربة حياتية تحيط بجميع الأوساط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للإنسان ولهذا تعرف على أنها«عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيا

[1] -بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الأدبية الشعبية لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2008، ص13.

[2] -حمودي العودي: التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية(دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني)، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص101.

أو تجربة منتهية بموقف الإنسان في هذا الحدث أو هذه التجربة في أسلوب غير شخصي وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة»[1].

أما نبيلة ابراهيم فهي ترى أن الأمثال هي تلك «الأقوال المأثورة التي تلخص تجربة أو فكرة فلسفية»[2].

وعليه فإن الأمثال هي جزء لا يتجزأ من ثقافة أي شعب نلمس فيه ملامحه وخبراته التي تراكمت على مدى عصور فلخصت تجاربه وكل الظروف التي مرت عليه، فهي بمثابة السجل الذي يوثقون فيه عاداتهم وتقاليدهم ومختلف مظاهر حياتهم.

وقد حظيت الأمثال الشعبية بأهمية كبيرة في الرواية الجزائرية ، حيث نجد أن الكثير من الروائيين الجزائريين قد استحضروا المثل الشعبي في نصوصهم لكن بطرق مختلفة تعود إلى طبيعة تفكير ذلك الأديب وتوجهاته الفكرية إضافة الضرورة الكتابية وما تقتضيه طبيعة الموضوع الروائي ليؤدي هذا إلى تعدد مواضيع الأمثال الشعبية في النص واختلاف مضامينها التي تعكس بطبيعة الحال البيئة المستقاة منها لتكون بذلك مرآة عاكسة لها، ولهذا نجد أن هذه الأمثال لاقت إقبالا كبيرا في عالم الأدب عامة وعالم الرواية خاصة نظرا لما تحتويه من بعد واقعي

وقد كان للأمثال الشعبية حضورا في روايات عز الدين جلاوجي بمختلف مواضيعها ومضامينها عكست حياة المجتمع الجزائري في فترة من الفترات وقد ظهرت قدرة الكاتب في توظيفها في قالب سردي حمل بين ثناياه حس جمالي ممزوج بروح وأصالة الماضي وإبداع الروائي ومن بين الأمثال التي وظفها الروائي في أعماله نجد:

2-1-1 المثل الاجتماعي

[1] -عبد الحميد بوسماحة:الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، بن عكنون، الجزائر، دط، 2008، ص11

[2] -نبيلة ابراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي ،دار النهضة للطباعة والنشر ،القاهرة،مصر ،دط،دت،ص138.

-**من قال خالي قال أبي»** يقال هذا المثل حين يلجأ الإنسان إلى خاله لطلب يد العون فكأنه لجأ إلى والده فلا فرق بينهما أي أن السلف قد جعلوا الخال في منزلة الأب ، فيعكس لنا هذا المثل طريقة تفكيرهم ، وقد استحضر الروائي هذا المثل ليكشف لنا طبيعة العلاقات التي كانت قائمة بين الأسر الجزائرية ونظرتهم للأقارب وكيف كان تصنيفهم لمن يستحق هذه المكانة والمناسبة التي قيل فيها هذا المثل هي حين حشر القائد عباس نفسه في زواج سرولة بنت خليفة من ابن خالتها سالم فرد عليه الزيتوني قائلاّ:«العرب تقول من قال خالي قال أبي»[1] فبيّن لنا هذا المثل مدى قوة العلاقة بين التي كانت تربط الإنسان بأخواله دون أعمامه فاستطعنا من خلاله ملامسة مضامين الحياة والعقلية القديمة للمجتمع الجزائري.

-**الدنيا امرأة والآخرة امرأة»**[2] ومعناه أن الخير والشر مرتبطان بالمرأة فهي إما أن تحمل معها الخير وإما تحمل الشر وخاصة في علاقتها مع الرجل ففي القديم ربطوا نجاح الرجل وفشله في الحياة بالمرأة وقد جاء هذا المثل في الرواية على لسان الزيتوني أخو سالم وهو في حيرة من زواج أخيه سالم من سرولة إن كانت ستحمل معها الخير أو الشر لأخيه ولهم، وهو في العموم مثل يبين نظرة المجتمع إلى المرأة.

- **«من يأمن الرجال كمن يأمن الماء في الغربال»**[3]غالبا ما يصاغ هذا المثل على ألسنة النساء حين يحسسن بمكر الرجال وخداعهم، وقد جاء هذا المثل على لسان حمامة وهي تنتظر زوجها العربي الموسطاش الذي طال غيابه عنها بسبب سجنه من طرف قوات الاحتلال ،فبعد أن أطلقوا سراحه ظنت أنها أول من يهب العربي إلى زيارته لمكانتها في قلبه وشغفه بها، إلا أنها ما لبثت حتى بدأت الوساوس تنخر مخيلتها بأن

[1] -عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص64.

[2] -الرواية نفسها:ص112.

[3] - عز الدين جلاوجي،الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر ،ط1، 2017،ص50.

يكون عند زوجته النصرانية سوزان فتبادر إلى ذهنها طيف لالة تركية زوجة السي رابح وهي تحذرها من الثقة العمياء بالرجال مرددة على مسامعها المثل الشعبي من يأمن الرجال كمن يأمن الماء في الغربال، فالرجال مثل الغربال يوهموننا بأنهم أهل للثقة و في أول موقف يخونون الثقة.

-**«كي يروح الزين يبقاو امايرو»**:يطلق هذا المثل على صاحب الوجه الجميل الذي يذهب جماله جراء هم أو حزن أو الشيخوخة التي لا تبقي من الجمال إلا آثار خطوط وكأنها تضاريس رسمت ما مر به هذا الانسان من ظروف ومحن ذهبت بجماله، وهذا المثل لا يستثني المرأة أو الرجل بل يطلق عليهما معا، فحين يغيب الجمال تبقى آثاره الدالة عليه، وهذا ما عنته لالة تركية حين رأت العارم بنت بولقباقب وهي تساعد ابنها عبد الله في العمل، فبعد موت زوجها بقيت هي وابنها في كفالة والدها إلى أن توفي مدهوسا بسيارة أحد المعمرين مما اضطرها إلى تربية ابنها وحدها ومساعدته في العمل « وقد زمَت رأسها بمحرمة حمراء، ونترت ما بين عينيها راسمة خطا أحمر يكاد يمتطي كل أنفها النحيف ورغم تجاعيد الوجه التي رسمتها المآسي أثلاما،ظلت جميلة جمالا يغري لالة تركية باستدعاء المثل الشعبي كلما رأتها: كي يروح الزين يبقاو امايرو»[1].

- **«لايخاف النار إلا من في بطنه تبن»**[2]: هو مثل شعبي معروف ومتداول في الوسط الجزائري بعدة صيغ مثل (في بطنه تبن لا بد أن يخاف من النار) أو (من لا تبن في بطنه لا يخاف من النار)، وكل هذه لها دلالة واحدة أن الإنسان البريء لا يخاف التهم الموجهة إليه لأنه ليس لديه ما يخفيه فهو متأكد من براءته جريء في الدفاع عن نفسه لأن بطنه ليست محشوة بالأخطاء التي ستفضحها المساءلات والاتهامات، وقد جاء هذا المثل على لسان كريم بكل ثقة بعد أن أحس أن أصابع الاتهام موجهة إليه حول مقتل

[1] – عز الدين جلاوجي،الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص59.

[2]– عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء ،ص4.

الجثة المختفية ومقتل عزوز فراح يبث في نفس الضابط أن قيامه بالتبليغ عن الجثة بدافع الخير لا غير وأنه غير مسؤول عن اختفائها.

-« **يا قاتل الروح وين تروح**»[1] مثل شائع في الوسط الجزائري يبين أن قاتل النفس ظلما لا بد من أن ينال عقابه مهما طالت به الأيام أو السنين ، فالروح التي قتل ستظل لعنة تلاحقه مدى الحياة، فهذا المثل ينبذ فعل القتل الشنيع ظلما مهما كانت الأسباب ويتوعد القاتل بالعقاب الشديد، ومناسبة قول هذا المثل هو زيارة كريم السامعي لعائلة عزوز المرنيني وإبداء تذمره من استدعاءات الشرطة للتحقيق الروتيني الذي لا معنى له وبعد أن دعا الله أن يكشف القاتل بادره سمير المرنيني بهذه الجملة التي تدل على أن كريم السامعي هو المتهم الأول والأخير في قضية قتل أخيه.

-«**كن ذئبا وإلا أكلتك الذئاب**»[2] يعد هذا المثل من الأمثال الاجتماعية الشائعة التي تدعو الإنسان أن يتصف بالقوة وإلا قضي عليه وسط وحشية بعض البشر في ظل سياسة احترام القوي وظلم الضعيف الذي تنهش حقوقه وتسلب من طرف كل من يعيش بمفهوم الغابة، وهذا يعتبر مفهوم خاطئ للحياة التي أمرنا بها الله سبحانه وتعالى فالإنسان يجب عليه أن يكون في عون أخيه الإنسان وأن يتجرد من هذه الرؤيا الفاسدة، وقد جاء هذا المثل على لسان الراوي وهو يصف سليمة المرنيني هذا المخلوق الضعيف الذي لطالما قست عليه الحياة بطبيعتها وبشرها وظروفها فهي كالحمل الوديع الذي يرضى بكل شيء ولا يقوم بأية ردة فعل تجاه ما يحدث له من مشاكل في حين أن المجتمع على رأي الكاتب يتطلب من الإنسان أن يكون ذئبا لا حملا وديعا.

[1]- عز الدين جلاوجي :الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص 92.

[2] - عز الدين جلاوجي:الرماد الذي غسل الماء ص90.

- **«قبل الكلب من فمه حتى تنال حاجتك منه»**[1]يسعى هذا المثل الاجتماعي إلى تعليم الناس الذل والمسكنة من أجل الظفر بحاجياتهم، دون النظر إلى قيمة الإنسان وكرامته، لربما قيل من جانب الحكمة والعقل إلا أنه لا يصح العمل به في جميع المواقف إلا أنه الضرورات تبيح المحظورات أحيانا، وقد قيل هذا المثل على لسان كوثر وهي تهدئ ابن أخيها سمير المرنيني الذي ثار عليها و هي تشكر رئيس البلدية مختار الدابة الذي تعتبره السبب في نقلهم من ذلك الحي إلى إحدى العمارات الجديدة.

2-1-2 المثل النقدي

-**«كل ذي عاهة جبار»**يقال هذا المثل للأشخاص الذين أصيبوا في حياتهم بحالات إعاقة أوعاهات ويتميزون بشخصية قوية وجبارة يحاولون من خلالها تغطية النقص الذي فيهم إضافة إلى تحاشي ظلم الناس لهم واستهزائهم بهم فتكون بذلك تصرفاتهم مع الناس قاسية ويحملون في قلوبهم الخبث والضغينة وقد جاء هذا المثل في الرواية على لسان عيوبة أحد شخصيات الرواية حيث يحمل إعاقة في رجله وقد قال هذا المثل عن نفسه حين نعته الزيتوني بالخطير قائلا:عيوبة ولكنك خطير»[2].

-**«إذا تسابقت الأفيال فالخاسر الحشيش»**[3] يقال هذا المثل حين تتصارع قوى كبيرة فيما بينها وتدخل بعض الأطراف الصغيرة في الصراع وتكون هي الخاسر الوحيد في ذلك الصراع ، فالمعنى المقصود من هذا المثل هو أن الضعيف مهما كانت صفته لا ينبغي له أن يشارك في أي خلاف أو صراع يلقي به إلى التهلكة وقد جاء على لسان عمي رابح وهو يدعو رفاقه إلى استغلال الحرب التي نشبت بين فرنسا وألمانيا وإلا سيكونون مثل

[1] -عز الدين جلاوجي:الرماد الذي غسل الماء،ص130.

[2] - عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص17.

[3] -الرواية نفسها:ص486.

الحشيش وتحرقهم نار الحرب وهذا بعد أن نبهه حسان بلخيرد إلى أن هذه الحرب قد جاءت في صالحهم وأن الله قد سلط هتلر على فرنسا الظالمة.

-« **يسعى لاصطياد الريح بالغربال»**[1] يضرب هذا المثل للشخص الذي يسعى لأمر شبه مستحيل كما أنه لا يحسن استخدام الطريقة التي تمكنه من نيل ما يريد فتخيب كل مساعيه دون الظفر بما يريد وقد ضرب هذا المثل في الرواية من طرف حسان بلخيرد وهو يصف فرحات عباس حين اجتمع بالسيد (مورفي Morfi) واجتمع أيضا بالرئيس(روزفلت Rosvelt) ليطالب بدولة جزائرية مستقلة ذاتية، فهذا المثل انطبق عليه لأن من اجتمع بهم لن يحققوا له مطلبه.

-«**إنهم ينفخون في الرماد»**[2] يعزز هذا المثل الموقف السابق ويدعم معناه حيث يُطلق هذا المثل على الإنسان الذي يبذل جهدا كبيرا في أمر لن يتحقق فالنفخ في الرماد لن يعطينا النار وقد جاء هذا المثل على لسان العربي الموستاش وهو يصف حالة فرحات عباس وهو مهتم ومنهمك في عقد الاجتماعات وتقديم مطالبه التي لم تجد آذانا صاغية فمن يجتمع بهم لا فائدة ترجى منهم.

- «**بقاء الحال من المحال»**[3]يتعلق هذا المثل بأمور الحياة وتقلباتها، فلا شيء يبقى على حاله، سواء يتغير من الأسوء إلى الأحسن أو العكس كما أنه يقال لرفع المعنويات وطرد اليأس من نفوس الناس وأن الحياة لا تستقر على وضع واحد ومنه قول الله تعالى ﴿ وَتِلْكَ الأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ﴾ آل عمران الآية140 ، وهذا يعني ألا يشغل الإنسان حاله بأمور الدنيا وظروفها، وقد ورد هذا المثل على لسان عمار التمار وهو يعطي ليوسف الروج ربعي من التمر عندما التقاه بعد غياب طويل، فراح يملء الربعي من أجود ما يملك

[1] -عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص517.

[2] -الرواية نفسها:ص 534.

[3] - عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ص18.

من التمر هدية منه على روح سلافة أم يوسف الروج مرددا أخبرها أن بقاء الحال من المحال.

-**«جوع كلبك يتبعك»**[1]هو مثل عربي الأصل له بعد سياسي يتخذه البعض كسياسة وطريقة في التعامل مع من هم أقل منهم مرتبة خوفا من يخرجوا عن طاعتهم، فحسب رأييهم أن سياسة التجويع تضمن لهم سكوت هذه الطبقة المهمشة وتجعلها تتخلى عن حقوقها فقط لكي تعيش بسلام، وفي الحقيقة أن كل من اتخذ من هذا المثل طريقة في التعامل مع الناس الضعفاء كانت نهايتهم على أيدي أولئك الضعفاء بدءا من قائل المثل الحقيقي، والمناسبة التي قيل فيها هذا المثل هو رد عمار شيخ الزاوية على مخاوف القايد جلول من الأحداث التي عمت أرجاء الوطن ونيران الثورة التي تكاد تأكل الأخضر واليابس، فكان موقف الشيخ عمار أن هذا ما هو إلا لعب أطفال صغار وأن فرنسا لن تسمح بهذا لأن في نظره أن هذا الشعب البائس والجائع لن يثور وفرنسا ستحاصرهم وتقضي عليهم.

- **«من سبقك بليلة سبقك بحيلة»**[2] معنى هذا المثل أنه كلما تقدم الإنسان في العمر زادت خبرته في الحياة وسبق من هم أقل منه سنا بحكم التجربة والظروف التي مرت عليه، مع أنه أحيانا نجد أن هناك من هو صغير في السن ولع عقل شيخ كبير ذو حكمة بليغة لذلك لا يجب أن يعمم هذا المثل ويتخذ كقاعدة، ودليل ذلك لما جاء هذا المثل على لسان صالح القاوري حين التقى عبد الله وحياه ثم شتمه في سره ودار بينهما الحوار الآتي:

«ولد رهواجة العميل

تراجع صالح القاوري قائلا:

[1] -عز الدين جلاوجي:الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص90.

[2] - الرواية نفسها:ص108.

- اعرف أنك شتمتني في سرك
- حاشا عمي صالح، وهل أجرؤ على ذلك
- ياولدي ، من سبقك بليلة سبقك بحيلة،وعمك الصالح لم يسبقك بالأيام والسنوات فقط بل سبقك بالعلم، وسبقك بالسياحة»[1]

فمن خلال هذا الحوار يتضح لنا عدم رجاحة عقل صالح القاوري رغم كبر سنه والبلدان التي زارها وأخذ عن جضارتها وعلمها وهوعميل لفرنسا يخون وطنه ودينه، في حين أن عبد الله اليتيم الفقير قليل العلم لم يتخلى عن وطنه ولم يخن دينه.

-«**من لدغته الأفعى يخاف الحبل**»[2]، مثل عربي شهير يضرب لمن يتعرض للأذى من شيء ما فيصبح شديد الحذر في حياته خشية أن يتأذى مرة أخرى، وهذا ما حصل مع عيوبة حين كان في المقهى وظهرت فجأة دورية عسكرية فأصبح يبسمل حتى فاجأه علال وهو يقول من لدغته الأفعى يخاف الحبل، فبعد أن تم اعتقاله هو العربي الموستاش من طرف الاحتلال الفرنسي أصبح يخاف أي شيء له علاقة بفرنسا.

3-1-2 المثل التربوي

-«**المكتوب على الجبين لا تمحوه الأيدي**»[3] وهذا المثل شائع في أواسط المجتمع الجزائري ويُقصَد به أن ما كُتِب للإنسان في حياته سوف يراه ولا مردَّ له إن كان خيرا أو شرا فسوف يعيشه حتى آخر لحظة في حياته فلا راد لقضاء الله وأن ما قدره الله عز و جل لا محالة آت ولن تمحوه أيدي البشر مهما بلغت سطوتها وقد قيل هذا المثل في الرواية على لسان سالم الذي أحب زكية بنت البغدادي التي لطالما تمناها زوجة له إلا أن الأقدار شاءت أن يتزوج سرولة بنت خليفة فكما قال المكتوب على الجبين لا تمحوه

[1] -عز الدين جلاوجي :الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص108.

[2] -الرواية نفسها:ص131.

[3] - الرواية نفسها:ص90

الأيدي، حمل هذا المثل بعدا دينيا في قوله تعالى ﴿ قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا﴾التوبة الآية51، وهو دليل على مدى قناعة سالم أن ما كتبه الله له لن يذهب لغير، ومثل هذه الأمثال تعكس مدى قوة الوعي الذي كان منتشرا في المجتمع الجزائري رغم ظروف الجهل والتي كان يعاني منها من طرف الاستعمار الفرنسي.

-**«الساكت عن الظلم شيطان أخرس»** [1] هو وصف للإنسان الذي يأبى الجهر بالحقيقة ويبقى رهينة صمته لأسباب معينة فنجده يغض النظر عما يقع أمامه من ظلم وانتهاك لحقوق غيره دون أن يحرك ساكنا مع أن ديننا الحنيف ألزمنا بالنهي غن المنكر ولو بأضعف الإيمان، فالصمت علامة الرضا لما يقع حولنا وعلينا ألا نخضع له مهما كانت الأسباب ، وفي الرواية عندما جلس خليفة على قبر زوجته الربح بنت إبراهيم وهو يطمئنها على ابنتها سرولة ويصف لها بؤس الحياة من بعدها خاصة تحت ظلم القايد عباس ورجاله ويخبرها أنه سينتقم لموتها ولن يسكت ويرضى بالظلم كي لا يشبه بالشيطان.

-**«الخدمة مع النصارى ولا القعاد خسارة»**[2]، يحث هذا المثل على العمل وينهى عن الكسل وتضييع الوقت وفي سياق آخر يقال معاونة النصارى ولا القعاد خسارة ويقال أيضا اخدم باطل ولا تقعد عاطل، فهو حث على استغلال الوقت فيما يفيد أحسن من استغلاله في أمور أخرى، وقد قال بلخير هذا المثل حين نهاه صديقه عبد الله عن التفكير في الهجرة إلى فرنسا وأن يصبح خادما للفرنسيين فرد عليه بلخير الخدمة مع النصارى ولا القعاد خسارة، أي رغم قساوة وبشاعة الفعل إلا أنه يبقى أفضل من البقاء دون فعل شيء.

[1] -عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظرص112

[2] -عز الدين جوجي:الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال،ص59.

-**«لسانك حصانك إن صنته صانك»**[1]، وهو مثل عربي شهير يبين أن جل المشاكل التي تقع بين الناس مهما كانت درجة القرابة بينهم سببها اللسان ، لذلك على الإنسان أن يتوخى الحذر من كلامه وأن يتريث قبل أن ينطق بأي كلمة قد تؤذيه أو تؤذي غيره، فهو منبر الفتن والنزاعات وعليه يجب أن نسيطر على ألسنتنا حتى نحفظ كرامتنا ونحد من الكوارث والمشاكل، وقد قال هذا المثل سي الهادي وهو يتهم نفسه بكثرة الحديث وتدخله فيما لا يعنيه وأن لسانه لاغير وراء الكارثة التي هو فيها بعد أن تلقى رسالة تهديد لم يعرف مصدرها نغصت عليه حياته وجعلته يعيش في قلق مستمر خوفا من الموت المباغت من صاحب الرسالة المجهولة.

- «الفم المغلوق لا يدخله الذبان والفم المحلول تدخله الغولة والغول»[2]، لا يبتعد هذا المثل كثيرا في معناه عن المثل السابق وهو أن الفم هو سبب كل المشاكل التي يقع فيها الإنسان وأنه لو أبقى فمه مغلقا تجاه الأمور التي لا تعنيه سيعيش بسلام وتحفظ كرامته ، وقد قال هذا المثل السي رابح وهو يوبخ سي الهادي بسبب رسالة التهديد التي وصلته، بعد أن لجأ سي الهادي إلى السي رابح كي يجد له حلا لهذه المشكلة التي وقع فيها، أخذه السي رابح وطاف به المدينة أملا في أن يشفع ذلك له.

-**«الطمع يفسد الطبع»**[3]، مثل شائع في أواسط الجزائريين معناه أن الطمع قد يؤدي بالإنسان إلى التجرد من أخلاقه ومبادئه وربما من دينه فالطمع في غير الله مذلة، والإنسان الطماع قد يفعل أي شيء لنيل مبتغاه وإرضاء رغباته الجامحة التي تلقي به إلى التهلكة وتجعل منه عبدا ذليلا بعد أن كان حرا أصيلا، وقد قاله العربي الموستاش ردا على كلام عيوبة بعد أن جُند ابنه، وهو الذي كان يحلم بمطعم كبير وعمال إضافة إلى مقهى بجواره يقوم هو على تسيير أموالهما في ظل هذه الظروف التي تعيشها البلاد.

---

[1] -عز الدين جلاوجي:الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص165.

[2] -الرواية نفسها:ص166.

[3] -الرواية نفسها:ص283.

-**«لا تفعل يدك فلا يخاف قلبك»**[1]، فهذا المثل لا يختلف كثيرا في المعنى عن المثل الذي سبقه، فالمغزى منه أن الإنسان لا يجب أن يفعل ما يقلق قلبه ويشعره بالخوف أو الحزن فمن لم تفعل يداه ليس هناك داع لأن يقلق قلبه كما جاء على لسان سليمان(وهو الشخص الذي يقوم على مزرعة عزيزة) عندما دعاه الضابط سعدون إلى زيارة قسم الشرطة بسبب قضية مقتل عزوز المرنيني ، وهو متأكد أنه لم يفعل شيئا مخالفا طيلة أيام حياته ، ويجدر الإشارة إلى أن هذا المثل فيه نوع من تقويم النفس البشرية على الأفعال الحسنة وترك الأفعال السيئة التي تؤذي القلب وتعكر المزاج

2-1-4 المثل الديني

- **«إذا تخالطت الأديان تمسك بدينك»**[2]، مثل له بعد ديني يحث على التمسك بالدين الاسلامي وتعاليمه مهما كانت الظروف والمواقف ومهما تعددت الآراء والمذاهب، فعلينا الحفاظ على تعاليم ديننا الحنيف، فمهما اختلطت علينا الأمور يجب أن نثبت على ديننا ونتشبث بمبادئه و لا تجرفنا الدنيا وراءها.

وقد جاء هذا المثل على لسان عيوبة حين كان يفكر بالاستقلال المادي وفتح مشروع يضمن به مستقبل أولاده ويحسن من معيشته، خاصة بعد أن أصبح الوضع أكثر خطرا وأصبح المرء لا يثق في أخ أو صاحب كل يبحث عن مصلحته وينتصر لسيده، إضافة إلى أعوان فرنسا الذين ينتظرون أصغر غلطة لقتلهم أو زجهم في السجن.

كل هذه الأمثال عكست لنا طبيعة الحياة في المجتمع الجزائري كونها تتغذى من روح وعقلية الشعب فهي تحمل في ثناياها صوته وتحيل إلى دلالات ذات مرجع شعبي يمس كل الجوانب الاجتماعية والنفسية والسياسية للمجتمع لتعطي بذلك صورة عميقة عنه وتعكس طبيعة الوعي الفكري لديهم .

---

[1] – عز الدين جلاوجي :الرماد الذي غسل الماء،ص164.

[2] –عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص149.

2-2 الأغنية الشعبية

تعتبر الأغنية الشعبية رافد آخر من روافد الأدب الشعبي كونها وليدة العواطف الشعبية، فتنقل لنا طبيعة وصدق مشاعر الناس وعواطفهم، كما يغلب عليها الطابع الشفوي ما يزيد من شعبيتها ويجعلها تتناقل بين الناس سريعا، وتعتبر الأغنية الشعبية الجزائرية من أهم مكونات الأدب الشعبي الجزائري فهي تعكس أحواله ومضامينه وتعبر عن حالته الاجتماعية والنفسية بصدق كونها« ترتبط في تعبيرها عن مناسبات متعددة بالعادات والتقاليد والعرف الاجتماعي الشعبي مباشرة»[1]

ونظرا للأهمية التي تكتسبها الأغنية الشعبية نجدها تشغل فكر الكثير من الأدباء فهي تنقل أحاسيس الناس ومشاعرهم فنجد في كلماتها تفاصيل قد لا نجدها في شكل آخر من أشكال التعبير، وقد حضرت الأغنية الشعبية في الرواية الجلاوجية مثل رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر وقد طغى عليها موضوع الحب مثل الأغنية التي جاءت على لسان العربي الموستاش يصف فيها حبيبته حمامة قائلا:

عَندي حْمامَة تْرْنْ في بُرجْ عَالي

حَرْقْتْ قَلْبِي وشَغْلتْ لِي بَالي

صَوتْها لَحْنْ مْشكَّلْ لالي يا لالي

مَشْيتْها حَجْلة تْثِير دْلالي

وقلبها باهي وحلو كي عنقود الدوالي

عينيها سودة مذبالة غيرت أحوالي

[1] – حلمي بدير :أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، كلية الآداب، جامعة المنصورة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،2002، ص.45

وسْنْها جَوهَرْ مْرَتَّبْ يَلْمَعْ وِلالي

نْبْكي وْنُوحْ ونْشْكِي للْرَبْ العالي[1]

جاءت هذه الأغنية للعربي الموستاش وهو جالس بين أحضان الطبيعة الريفية وطيف حمامة يتراقص أمامه فأحس أن الطبيعة كلها تشاركه أحاسيسه وتغني معه مع فأخذ يدغدغ قصبته وينشد هذه الأبيات التي صورت الحالة النفسية التي يعيشها في حب حمامة ، فعكست لنا حبه وأحلامه وآماله المستقبلية مع حمامته وهو يهديها هذه الألحان العذبة التي تصور واقعه.

ويواصل عز الدين جلاوجي توظيف الأغنية الشعبية على لسان العربي في موقف آخر الذي أحس فيه بضيق وغربة بعد أن ترك أهله وهرب بحمامته إلى مدينة سطيف خوفا عليها من بطش وظلم القايد عباس فحمل قصبته وخرج عند الباب وجلس يداعبها مرسلا إيقاعا خافتا حزينا مرددا:

يالَيلْ خَبَرْني بالله مَقْوانِي

كِيفْ خَـَلِيتْ أهْلي وجِيرَاني؟

قَلبْي لْحْزِينْ يْبْكي ما خَلانِي

ما حْمْل غُرْبْتي ما احْمْل هْواني[2]

كانت هذه الكلمات تحمل لوعة الفراق الذي أحس به العربي وهو بعيد عن أحضان أهله فراودته هذه الكلمات التي عبرت عن حالته وهو في مواجهة صعبة مع الغربة.

[1] – عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص.40

[2] – الرواية نفسها: ص159.

كما كان هناك حضورا للأغنية الشعبية في مواضع أخرى ولكن هذه المرة باستحضار أحدى القصائد الشعبية لمحمد بن قيطون بعنوان حيزية التي أصبحت فيما بعد أغنية تتداولها الألسنة و يتناقلها الناس متغنين بقصة العاشقين سعيد وحيزية:

عَزونِي يامْلاخْ في رايسْ البناتْ، سْكْنتْ تحتْ اللْحُودْ ناري مْقْدِيا

ياحَسراهْ على قْبيلْ كنا في تاويلْ،كِنُ ُوارْ العْطِيلْ شَاو النَّقْضِيا

ما شْفْنا مْن دْلالْ كي ضي الخْيالْ، راحتْ جْدَيْ الغْزالْ بالجُهدْ اعْليا

خَ َذْها وَرْدْ الصْباحْ واقْرُنْفُلْ وَضَاحْ، الدَّمْ عْلِيهْ ساحْ وَقْتْ الضَّحْوِيا

والفُمْ امْثِيل عَاج والمَضْحَكْ لعَاجْ، رِيقْكْ سي النْعاجْ عسَلْ الشهايا

شُوفْ الرَّقْبة اخْيارْ مْنْ طَلْعةْ جُمارْ، جَعْبة بُلارْ والعْواقدْ ذهْبِيا[1]

استحضر العربي الموستاش هذه الأبيات المقاطع الخالدة من القصيدة الشعبية المشهورة وهو يعزف على قصبته وراح يسقط كل بيت منها على قصته مع حمامة ويرى في حيزية حمامة بجميع صفاتها ، هذه الأغنية التي نسمعها على لسان العشاق المهمشين يحاولون من خلالها اسماع صوتهم ونقل قصتهم وقد استحضرها العربي وهو في قمة يأسه وأمله بأن يظفر بحمامة.

كما جاء توظيف الأغنية الشعبية في مقطع آخر من مقاطع العربي الموستاش ولكن هذه المرة يصف فيها امرأة غربية تعرف عليها في مدينة سطيف فتعلق قلبه بها حتى أحبها فراح ينظم في حقها القصائد قائلا:

ياناسْ خافوا ربي لا تْلومُوني

[1] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص206.

في حُبي للرُومِية واعْذرُونِي

هَذي حُورِية هَبطْتْ مْ الجَنَّة ؟

الوْجهْ مْدَوَّرْ كالشمسْ الضَّوَاية

دافي وحْنِين نَارو كَوَاية

قَلبي عْشقْها ما تْسِيئوا بيها الظَّن

ما تْقولُوا عليها شَيطانْ غْوايَة[1]

هكذا وصف العربي محبوبته الثانية ووصف حبه لها وهو يدافع عنها من كل لائم قد يتهمها بالغواية ، فالمقاطع أعطت صورة معبرة عن حالة العربي النفسية التي آل إليها بعد أن رأى سوزان فعكست حالة الصراع التي يمر بها مع نفسه ومع الذين يلومونه في حبها وهي امرأة غربية سليلة جنس يسعى إلى تدمير بلاده.

كما نجد حضورا للأغنية الشعبية في موقف آخر صادف السي رابح وهو يجوب شوارع قسنطينة باحثا عن زوجته وابنته حتى لاح إلى سمعه صوت حسن العنابي في أغنية (واحد الغزيل) والتي يقول فيها:

واحْدْ الغْزَّيلْ بْجمَاله سْباني

ظْريفْ مْزعْبلْ ماله في المْلاحْ ثاني

بوَصْله يَبْخَلْ ويرْضَى بهْجْراني[2]

[1] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص250

[2] – عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال،ص39.

وكأن هذه الكلمات تحكي قصة السي رابح الذي فقد زوجته وابنته بل ضيعهما بحمقه وغباء عائلته وامضى حياته كلها وهو يبحث عنهما ولا يعرف عنهما شيئا حتى وصلته رسالة من ابنته التي أيقظت فيه مشاعر الحنين ودفعته إلى البحث عنهما.

كما نجد أغنية شعبية أخرى تغنى في إحدى المناسبات وهو(الطهور) أختان الأولاد، وغالبا ما تغنيها الأمهات أو الجدات أثناء قيام الطبيب أو (الطهار) كما يطلق عليه بالعامية بختان الأولاد وقد جاءت على لسان حمامة والياقوت في حفل ختان ولدي يوسف الروج« تغني الأولى وهي تكاد تغطي وجهها بدف صغير، وتعيد الثانية بعض مقاطع الأغنية مستعملة دفا ثانيا

طَهَرْ يا الطَّهارْ ويا بوشاشية..ويا بوشاشية

ما تَجرحْشْ أولِيدي العْزيزْ عْليا..العْزيز عْليا

طَهَّر يا الطَّهار يا بو خَيطْ احْمَر..يا بو خَيْطْ احْمَر

طَهَّر لي ولْدي وطَهرْ بالنْظَر.. وطَهرْ بالنْظَرْ

طَهَّرْ يا الطَّهارْ طَهرْ في حْجْري..طَهَّرْ في حْجْري

طَهَّرْ لي وليدي ويعَشي يجري..ويعَشي يجري

طَهَّرْ يا الطَّهارْ يا بوشاشية..ويا بوشاشية[1]

هذا النوع من الأغاني يعطي صورة عن العادات والتقاليد التي كانت تحدث في المجتمع الجزائري والتي كانت تعتبر أحد أسباب التكافل والمحبة بين الناس حيث يشارك بعضهم بعضا في التحضير، فقد كانت تحضر الولائم ويتوافد الناس بالعشرات حيث الفرح والبهجة في ظروف بسيطة مليئة بالمرح والطيبة والحب،أراد الروائي من خلال هذه

[1] – عز الدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال،ص33.

الأغنية تجسيد إحدى المناسبات التي كانت تجمع الناس وكأنهم عائلة واحدة ليبين التظافر والتعاون بين الشعب الجزائري.

وانطلاقا مما سبق نستطيع القول أن الأغنية الشعبية استطاعت أن تنقل إلينا الأحوال والظروف التي مرت بها الشخصيات الروائية كما أعطت لنا صورة واضحة لطبيعة الحياة التي عاشها المجتمع الجزائري فرغم الظروف القاهرة التي مر بها لم تستطع قتل الجانب الشاعري والرومانسي فيه فبقي رغم كل الظروف يعيش الجانب الآخر المشرق من الحياة.

فنجد أن الأغنية الشعبية قد نشأت في ظروف معينة جعلت الإنسان يتخذها ملاذا ومتنفسا في خضم تلك الأحوال الصعبة التي مر بها فكان ارتباط الإنسان بها قويا حيث أسهمت في مساعدته على التعبير عن همومه وطموحاته بكل ما توفرت عليه من قدرة إبداعية

ونظرا للأهمية التي اكتسبتها استطاعت أن تدخل مجال الرواية لتزيدها ثراء وتحملها دلالات وأبعاد جمالية وفنية تخدم الشكل الروائي فتنفتح بذلك أمام الروائي آفاقا متعددة فيضفي ذلك عليها لمسة جمالية تسهم في بناء النص الروائي وتفجير دلالته.

2-3 العادات والتقاليد

تعتبر العادات والتقاليد من أهم مكونات التراث الشعبي وأهم جزء يتركز عليه كونها تحمل أهم الظواهر الاجتماعية وتعد من أكثر العناصر توغلا في حياة الشعوب إذ تُعنى بالبحث في جذور الثقافة الشعبية فنجدها ترتبط بالإنسان منذ الأزل تصور علاقاته و سلوكاته ومعتقداته جيلا بعد جيل وأهم ما يميزها روح الجماعة الذي جعلها تحمل صفة القانون الشعبي ما زادها عمقا وترسخا في التاريخ، وقد تنوعت مواضيعها نظرا لارتباطها بجميع جوانب الحياة .

وقد حرص عز الدين جلاوجي على توظيفها في الرواية وكانت إحدى أهم أشكال التراث الشعبي التي نهل منها حيث استطاع من خلالها أن يتوغل إلى عمق المجتمع الجزائري ويصور لنا طبيعة الحياة التي كان يعيشها وطريقة تفكيره ومن بين العادات التي استوقفتنا في الرواية:

أ-زيارة الأضرحة والتبرك بها

وظف عزالدين جلاوجي عادة انتشرت بكثرة في المجتمع الجزائري ولازالت منتشرة إلى يومنا هذا وهي زيارة أضرحة أولياء الله الصالحين والتبرك بها، حيث يذهب الناس إلى ولي من أولياء الله الصالحين بغية التقرب والتوسط بهم إلى الله سبحانه و تعالى وفي اعتقادهم أن كل طلباته ستكون مجابة حيث يعتقدون أن بهذه الزيارات يمكنهم شفاء المرضى وإعادة الغائب وجلب الرزق...إلخ من الأمور التي استعصت عليهم في الحياة، وفي الرواية يصور لنا الروائي إحدى هذه الزيارات حين يتذكر العربي الموستاش كيف كان يقوم بها مع والدته وهو صغير حيث كان« يزور مع والدته قرابة سيدي علي جدهم الأول ووليهم الصالح ، تدعوه أمه أن يلزم الصمت وهما يقتربان منه، تشده بقوة من يده الصغيرة وتخفف من خطوها وترتفع تمتماتها بكلمات لا يدري الصغير معناها تطأطئ رأسها وتدخل المكان المكسو هيبة وجلالا، تجلس عند الضريح المغطى بقماش أخضر تشعل البخور والشمع وتنتحب تستمد العون منه على هموم الزمان يخرجان وقد استحالت أمه ربيعا كأنما اندلقت سحب سمائها مطرا جارفا فصفت سماؤها وابتسمت»[1]

كانت عندما تضيق بهم الحياة يتوجهون إلى هذه الأضرحة كما فعلت والدة العربي، يتضرعون لها ويطلبون تحقيق أمانيهم في جو مليء بالرهبة والإجلال كما يليق بأولياء

[1] – عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص41.

الله الصالحين ، ومثل هذه العادات تعكس لنا مدى انتشار الجهل وقلة الوعي الذي كان يعاني منه الشعب الجزائري نتيجة السياسة الاستعمارية التي كان هدفها نشر الجهل والتخلف فيه ، فهذه العادات لا تمت لديننا الحنيف بصلة .

ب-مراسم الزواج

تطرق عز الدين جلاوجي لذكر هذه المناسبة السعيدة والمباركة في روايته، تحمل هذه المناسبة ما لا تحمله مناسبات أخرى من ميزات فهي ليست سببا لارتباط شخصين فقط بل هي سبب لارتباط عائلات ومجتمعات بأكملها ومد أواصر المحبة والألفة بينهم، وهي علاقة مقدسة شرعها المولى عز وجل وجعل الغاية منها الاستمرار لنسل بني آدم ودوام الحياة واستمرارها على سطح الأرض إضافة إلى توطيد العلاقات بين الناس، وقد عرض لنا الروائي هذه المناسبة والأجواء التي تتم فيها وذلك بزواج سرولة بنت خليفة من ابن خالتها سالم حيث تقد سي الطالب لطلب يدها من أبيها قائلا:«جئناكم نطلب يد ابنتكم لابننا سالم» ليرد عليه والدها«ونحن قبلنا على سنة الله ورسوله »[1] ثم هموا بقراءة الفاتحة بطلب من سي الطالب «لنقرأ الفاتحة وأسرع برفع كفيه فرفعوا جميعا أكفهم يتلون الفاتحة وارتفعت زغاريد النسوة من الغرفة الأخرى»[2]

ولم يتوقف الروائي عند هذا الحد بل بقي يواصل التعريف بهذه المناسبة الشعبية وهو يسوق لنا كيف تُزف العروس إلى بيت زوجها «وصلت العروس مساء في موكب حاشد على فرس أدهم حُمِلت ، وعلى بغل خلفها حمل صندوقها الخشبي المنقوش ، وقد حوى كل لباسها وزينتها وحواليها سار أولاد سيدي علي ركبانا وراجلين»[3].

[1]- عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص65.

[2]- الرواية نفسها:ص 65.

[3]- الرواية نفسها: ص116.

كما صور لنا عبر هذا المقطع طريقة الاحتفال بهذه المناسبة «وبات العرش كله يرقص على إيقاع الزرنة والقصبة، على أرضية البيدر المستوية تحلق الرجال قريبا من العازف وضارب الدف ، وتركت فسحة لدخول النساء ليتفنن في الرقص، وقد وضعن على رؤوسهن ووجوههن محارم ومن خلفهن تتعالى الزغاريد، وارتفعت طلقات البارود تزعج هدوء الليل ووقار القمر الذي راح يمد ضياءه الحالم كعاشق ينتظر محبوبته»[1].

فالموسيقى والرقص الشعبي يعتبران من طرق الاحتفال بالأعراس في المجتمع الجزائري حيث يساعدان على الترويح عن النفس ونسيان هموم الحياة ويزيدا الحفل بهجة وسعادة ويملآ الجو فرحا، وقد استحضرهما الروائي ليعطي صورة عن تقاليد مجتمعه المتوارثة جيلا بعد جيل.

2-4 الألغاز الشعبية

اهتم الروائي بتوظيف الألغاز الشعبية والتي تعكس طبيعة التفكير لدى المجتمع الجزائري قديما ، فقد كان الناس يتخذونها كوسيلة للمرح ولقياس نسبة الذكاء لدى الفرد ، فنجدهم يستخدمون كل طاقاتهم الفكرية لإيجاد الحل المناسب وإثبات ذكائهم واللغز باختصار هو «كلام معمى،يقصد به أمرا من الأمور وهذا من خلال عناصر لها وجه شبه بالمقصود أو بأسرار المعنى المراد الذي أبهمته التعمية للكلام في الأسماء والأفعال»[2].

وعادة ما يلقى اللغز في المساء في جلسة سمر بين أفراد العائلة كوسيلة للترفيه وفي ذات الوقت طريقة لقياس ذكاء الشخص وكشف مدى عمق الفكر البشري وملاحظته لما حوله ، وتختلف مواضيع اللغز الشعبي كونه يتطرق إلى جميع جوانب الحياة، وقد جاء

[1] – عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص116.

[2] – رابح العربي: أنواع النثر الشعبي، منشورات باجي مختار، عنابة، الجزائر،دط،، 1989،ص85.

في الرواية قول الشيخ عمار شيخ زاوية سيدي بوقبة وهو في جلية مع القايد عباس وأعوانه«أحاجيكم بالقرآن الكريم ميمتين ودالتين وتاء، وما تحصل فيها غير أنت»[1].

وبما أنه من خصائص اللغز الغموض عجز الجميع عن حله حتى القايد عباس شيخ وقائد العرش ما حفز الشيخ عمار لإعطائهم لغزا آخر لإثارة طاقاتهم الفكرية قائلا«أضيف لكم أحجيتين ، الأولى يا طالب يا فهيم، خبرني عن سورة ما فيها ميم ، والثانية أربع في السما واربع في الحما و اربع لصاحب البيت» [2] ، وعندما عجز الجميع عن حل هذه الألغاز قرر الشيخ عمار إعطاءهم الحل بعد معاناة فكرية منهم «جواب الأحجية الأولى هو كلمة ممددة في الآية في عمد ممددة »

ولم يورد غير هذا الحل وترك باقي الأحاجي دون حلول وهذا قد يعود لأسباب معينة وربما لفتح المجال أمام المتلقي كي يخوض هو الآخر غمار المحاولة في إيجاد الحل.

وهذه الألغاز والأحاجي تعكس مدى الثقافة الشعبية التي يمتلكها الفرد ومدى اطلاعه بالأمور المحيطة به.

ويتضح لنا مما سبق قدرة الكاتب في الإلمام بمختلف المواضيع التي ارتبطت بمجتمعه وعبرت عنه فوظف مجموعه من الطرائق التعبيرية التي غاص من خلالها إلى عمق المجتمع الجزائري وصور لنا نمط عيشه وطريقة تفكيره مثل الأمثال الشعبية ،العادات والتقاليد والألغاز الشعبية ، كل هذه الأشكال الشعبية وسيلة لتعريف الجيل الجديد بمخزون أسلافه الشعبي وطريقة لكشف حيثيات مجتمعه الذي يجهل عنه الكثير، إضافة إلى ذلك فهذه الأشكال الشعبية أعطت النص الروائي لمسة شعبية وأكسبته بعدا رمزيا وجماليا زاد من ثرائها الدلالي.

[1] – عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص33.

[2] – الرواية نفسها:ص 34.

وفي الأخير لا يسعنا إلا القول أن الكاتب يسعى من خلال توظيفه لمختلف أشكال الموروث الشعبي إلى تقديم كل حيثيات مجتمعه للقارئ ويفتح أمامه المجال للغوص في عمق التاريخ الشعبي فيحاكي بذلك ماضي أسلافه عن طريق هذه الأرضية الثقافية التي وضعها الكاتب أمامه،فيجود له بكل ما استحوذ على ذاكرته من ثقافة شعبية ليعيد له الماضي عبر ابداع سردي ينهض بمجموعة من الجماليات التي تجذب القارئ إلى اكتشاف تاريخ شعبه عن طريق استحضار الماضي الذي أثرى به نصوصه السردية مما زادها بعدا جماليا وثقافيا ويمكن القول أن هناك عدة أسباب قد تدفع بالروائي إلى توظيف التراث بكل أنواعه :

- استدعاء الذاكرة الشعبية وإثارتها، يعتبر وسيلة لإعادة بعث الماضي وترسيخه في نفس المتلقي من خلال إثارة ذاكرة المجتمع فنجد الروائي يصطاد له من عمق ذاكرته ما يحرضه على الاطلاع على تراثه الشعبي فيقوي فيه الروح القومية ويسعى للحفاظ على ما يحدد هويته..
- إضافة إلى أن استحضار التراث في النص السردي يضفي عليه نوعا من المصداقية حيث يحدد به الروائي ملامح الهوية الوطنية ، كما يكسبها دلالات وأبعاد رمزية

انطلاقا من هذه الجولة التي خضناها في أعماق التراث وبين ثنايا روايات عز الدين جلاوجي اتضح لنا أن الروائي قد أبدع في توظيف التراث من خلال الاستناد على مجموعة من الأشكال التراثية التي ساعدت على بناء عالمه الروائي و على نقل أفكاره وإيصالها للمتلقي،فقد اتخذه أداة للتعبير عن قضايا مجتمعه، كما عمل التراث على ميلاد دلالات جديدة، ومنح النص مستوى جمالي عال ما ساعد على غنى الرواية و إثرائها بمضامين تراثية أسهمت في تكوين بنيتها وفتحت بابا أمام القارئ لاكتشافها.

الفصل الثاني:المرجعيات التاريخية في روايات عز الدين جلاوجي

أولا:مفهوم الرواية التاريخية ومضمونها

1-عند الغربيين

2-عند العرب

ثانيا:نشأة الرواية التاريخية

1-عند الغربيين

2-عند العرب

ثالثا:الرواية التاريخية الجزائرية

رابعا:المرجعيات التاريخية في روايات عز الدين جلاوجي

1-مرجعية الشخصيات

1-1-مفهوم الشخصية

أ- لغة

ب-اصطلاحا

2-1-الشخصيات التاريخية

3-1-الشخصيات الأسطورية

4-1-الشخصيات الاجتماعية

2-مرجعية الأحداث

2-1- مفهوم الحدث

أ- لغة

ب-اصطلاحا

2-2 طرق بناء الحدث

3-3 طرق صوغ الحدث

2-4 مرجعية الأحداث التاريخية

3- مرجعية المكان

3-1 مفهوم المكان

أ-لغة

ب-إصطلاحا

3-1-1 مفهوم المكان فلسفيا

3-1-2 مفهوم المكان اجتماعيا

3-1-3مفهوم المكان أدبيا

أ- لغة

ب-إصطلاحا

3-2 أهمية المكان في العمل الروائي

3-3 أنواع الأمكنة

3-3-1المكان الواقعي(التاريخي)

3-3-2 المكان الموضوع (المتخيل)

يعد استدعاء التاريخ في الرواية من المرجعيات التي يبنى عليها النص الروائي،إذ يساعد هذا الاستدعاء في انفتاح الرواية على منظومة القيم الأخلاقية والحضارية للمجتمعات،والعلاقات التي تربط أفرادها مع بعضها البعض ،فالتاريخ يشكل سردا لأحداث وشخصيات ماضوية في فترة وظروف معينة،يقوم الروائي باستحضارها وفق رؤيته الخاصة،في قالب سردي فني،يسلط من خلالها الضوء على الحاضر ومشاكله محاولا بذلك معالجتها وطرح الحلول التي يرى أنها مناسبة لها.

يساهم الروائي من خلال استدعائه للتاريخ بطريقة فنية وإبداعية في اتساع دائرة الثقافة للمجتمع كما أنه يساهم في تلاقح الحضارات من خلال النبش في ذاكرة التاريخ بأسلوبه الخاص حيث يتكئ على الزمن الماضي ليغرف منه ويضيف إليه فيمتزج بذلك التاريخي بالخيالي لأن لغة الرواية بطبيعتها « تنأى على أن تكون لغة تسجيلية على نحو ما تكون عليه لغة المؤرخ»[1].

ونجد في الرواية التاريخية أفضل الطرق والتقنيات في استدعاء التاريخ وتصويره وإعادة تشكيله وفق أسلوب الكاتب الفني ولمسته الخيالية، وأفضل الوسائل في سد ثغرات التاريخية والتطرق إلى «المهمش منه الذي سكت عنه المؤرخون في كتاباتهم إما بدافع أيديولوجي أو تقصير في استجلاء الحقائق لغياب المصادر الموثوقة فتغيب معها الحلقات المفقودة في التاريخ ولهذا فإن بعض النقاد ذهبوا إلى ضرورة توظيف هذا المهمش وفق التخييلي بالاستناد إلى الشفوي المخزون في الذاكرة الجماعية»[2].

[1] – عبد الحميد حنورة و مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، 1979،ص35.

[2] –محمد بن مصطفى:التاريخي والمتخيل في ثلاثية الجزائر لعبد الملك مرتاض(الملحمة–الطوفان–الخلاص)،رسالة ماجستير في الأدب العربي،إشراف:حليمة الشيخ،جامعة وهران،الجزائر، 2014–2015،ص8.

أولا: مفهوم الرواية التاريخية ومضمونها

تهتم الرواية التاريخية بدراسة العلاقة التي تربط الإنسان بماضيه وحاضره ومستقبله، وتركز على ماضي الإنسان وتاريخه والعلاقة التي تربطه بذلك التاريخ بكل حيثياته، محاولة منها تفسير تلك العلاقة وانعكاساتها على الإنسان وما يحيط به ثم معالجتها ، وتعد من أهم الأنواع الروائية التي نجحت في التعبير عن الإنسان ومشاكله وارتباطه بماضيه.

فقد استطاعت بالاستناد إلى عدة نظريات وخلفيات وبطريقة فنية دراسة هذه العلاقة وخاصة العلاقة التي تربط الإنسان بالتاريخ ، فنجدها تلجأ إلى كل ما يربط الطرفين ويشتركان فيه مثل المكان والزمان والشخصية والحدث وتقدم من خلال ذلك صورة عن هذه العلاقة الجدلية في قالب أدبي سردي فني يسعى من خلاله الكاتب إلى رسم « فترة من زمن التاريخ،وأن يبرز وظيفة سياسية أو دينية أو اجتماعية أو فكرية لشخصية من شخصيات هذا التاريخ أو يطمع في تخليد بيئة من البيئات، فجاء بغير الحقيقة التاريخية ولم يعبر لدى نهاية الأمر عن أيديولوجياه هو أو آرائه الشخصية غير الحيادية دون أن يكون بالضرورة قد عبر عن تلك الفترة، أو عن تلك البيئة إلا في إطار أدبي خالص»[1].

والرواية التاريخية لا تهتم ولا تسعى إلى نقل التاريخ بقدر اهتمامها بالانطلاق منه ببراعة و ذكاء واعتماده كأساس ومرجع لمعالجة أمور راهنة، ثم إن طريقتها في نقل التاريخ واستعادة الماضي هي أن« تضع أحداثها وشخصياتها في سياق تاريخي محدد المعالم، وقد تتضمن شخصيات خيالية وواقعية، وتمتاز غالبا في معظم أشكالها

[1] – عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية(بحث في تقنيات الكتابة الروائية)،دار العرب للنشر والتوزيع،دط،دت، ص40.

الرصينة بالوصف التفصيلي والمقنع للسلوك والمباني والمؤسسات ومشاهد الواقع التي تختارها، وتهدف عموما إلى نقل إحساس الاحتمالية التاريخية»[1].

ونظرا لما نالته الرواية التاريخية من رواج على الصعيد الأدبي وفي العالمين الغربي والعربي فقد لقيت إقبالا كبيرا من النقاد الذين أعطوا تعريفات مختلفة عنها كل تعريف يعكس المرجعية الفكرية لصاحبه، وهذا ما أدى إلى اختلاف تعاريفها باختلاف الباحثين غربيين أم عرب.

1-عند الغربيين

نجد جورج لوكاتش يصفها بأنها« تثير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات»[2] ، كما يرى أن ما يهم الرواية التاريخية «ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس اللذين برزوا في تلك الأحداث وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فهلوا ذلك في الواقع التاريخي»[3].

فهي بذلك تهتم بتفاصيل الإنسان وعواطفه و انفعالاته وحياته بصورة عامة محاولة بذلك التعمق في هذه النفس الإنسانية وفهمها من خلال ما تقدمه من وصف لحياة الإنسان والبحث في الدوافع والأسباب التي كانت وراء تصرفاته وانفعالاته، كما أن هدفها هو إثارة الحاضر من خلال استحضار الماضي.

---

[1] – حسن سالم هندي اسماعيل،الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث(دراسة في البنية السردية)،دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1،2014،ص19.

[2]–جورج لوكاتش:الرواية التاريخية،تر:صالح جواد الكاظم،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق،ط2،1986،ص89.

[3]– المرجع نفسه :ص46.

أما ألفرد شيبارد(Alfred Sheppard) فيعرفها بقوله أنها« تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية»[1]، فالروائي عليه أن لايبقى حبيس الماضي ورهين الأجداث التاريخية فهو يتميز بالبراعة التي تمكنه من تجاوز حدود التاريخ عن طريق عنصر التخييل، فالروائي هنا يعيد إحياء وبناء التاريخ بطريقة فنية جمالية.

في حين أن ستودارد(Stoddard) كان له تعريفا أخر للرواية التاريخية حيث أنها في نظره تمثل « سجلا لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية»[2]،ففي نظر ستودارد أن الرواية التاريخية تركز على الجانب العاطفي والشعوري في حياة الإنسان أكثر من التركيز على التاريخ والأحداث فهي تهتم حسب رأييه بظروفه و بالجانب الشعوري له وهو يعيش تجربة معينة وتسعى إلى تسجيل كل ذلك.

أما عن ويستر (Wister) فقد قدم تعريفا مغاييرا عن سابقيه حيث أنه عمم الرواية التاريخية على كل الأشكال السردية حين قال أنها « تمثل أي شكل سردي يقدم وصفا دقيقا لحياة بعض الأجيال »[3].

هذا التعميم يصنف الرواية التاريخية ضمن باقي الأشكال السردية مثل القصص والسير الشعبية في حين أن للرواية التاريخية ملامح تنفرد بها وتتميز بها عن باقي الأشكال السردية ومن بين هذه الملامح:

أ- الرواية التاريخية هي سرد لأحداث تاريخية مثبتة، بقصد إعادة استيعابها وتحديد طريقة عرضها.

---

[1] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ(بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)،عالم الكتب الحديث،عمان، الأردن،دط،112،20006.

[2] –المرجع نفسه: ص113.

[3] – المرجع نفسه: ص ن.

ب-والرواية التاريخية آليتها الأولية التاريخ،أما أهدافها فمتعدد الأبعاد، عصي على الحصر.

ج- الرواية التاريخية مستوى واع من الأداء في أحيان كثيرة تعيد صياغة مادة ماثلة أصلا في ذهن المتلقي، لهدف أو آخر، فقارئ الرواية التاريخية يفرض أنه يقرؤها وهو مستعد معرفيا لخوضها.

د- الرواية التاريخية تعتمد فارة تاريخية محددة تسلط الضوء عليها، فمن منطلق تاريخي ليس لمادة الرواية التاريخية بداية ولا نهاية (لأن التاريخ هو زمنها)، ومن منطلق روائي البداية هي أقدام نقطة مبدوء بها والنهاية هي آخر نقطة منتهى عندها.

هـ- الرواية التاريخية باختيارها حقبة محددة مثبتة تعد (تبئيرا) كبيرا واسع الأبعاد وتخلص إلى أهداف محددة يصنعها المتلقي مع المرسل.

و- الرواية التاريخية عودة إلى الماضي برؤية آنية، فالماضي هو (زمن الحكاية) والحاضر هو زمن الكتابة).

ز- كتابة الرواية التاريخية هي تعبير عن مواقف ورؤى للعالم بشكل مختلف لا يمت بصلة إلى الكتابة بطريقة يفهمها القارئ مباشرة[1].

فهذه الملامح تبين لنا الفرق بين الرواية التاريخية عن غيرها من الأنواع الروائية والأشكال السردية كما تمكننا من الحكم على تاريخيتها.

وهذا يعني أن الرواية التاريخية تهتم بفترة معينة من فترات التاريخ الإنساني فيعيد الكاتب إحياءها وتركيبها بطريقته الفنية فيكسبها مسحة تاريخية يتزاوج فيها التاريخي بالفني الجمالي .

[1] – نضال الشمالي:الرواية والتاريخ ،ص110-111.

2- عند العرب

تطرق العرب إلى تعريف الرواية التاريخية فقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية أنها« رواية تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة، وتصور بداية ومسارا وقوة دافعة في مصير لم يتشكل بعد، وهي عمل يقوم على توترات داخلية في تجارب الشخصيات تمثيلا لنوع من السلوك والشعور الإنساني في ارتباطهما المتبادل بالحياة الاجتماعية والفردية، وهي تمثل بالضرورة تعقيدا وتنوعا في الخبرة والتجربة»[1].

فهي رواية ناطقة للحاضر من خلال استحضار تجارب ماضية يرى فيها الروائي ما يعينه على نقل رؤيته تجاه ما يحدث في زمنه، كما تعطيه تلك الأحداث وأفعال الشخصيات الدافع لمعالجة قضايا راهنة، فالتاريخ مادة تنطلق منه وليس هدفا تسعى إليه ، فهي تعيد مجريات الماضي بطريقة حداثية فتكتسب بذلك الصفة الأدبية.

أما الناقد سعيد يقطين فإنه يرى بأنها ليست إلا « عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقيقة من الماضي بطريقة تخييلية حيث تتداخل فيها شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة»[2]،إذ هي إعادة استحضار فترة تاريخية بطريقة سردية قائمة على البعد التخييلي، يستعرض فيها الكاتب إبداعاته الفنية من خلال بث رؤيته وموقفه من الماضي والحاضر.

و يمكن تلخيص ما سبق في مجموعة من الشروط التي يجب أن تتوفر في الرواية التاريخية وهي:

---

[1] – ابراهيم فتحي:معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر،صفاقس،تونس،فصل الراء،1986،ص177.

[2] – سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود والحدود)،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2012،ص159.

ح- «أن تعتمد حقبة تاريخية موثقة من التاريخ تكون مادتها الحكائية.

ط- أن تكون هذه المادة بمثابة العمود الفقري للعمل.

ي–أن يعيد الروائي تشكيل هذه المادة تشكيلا روائيا وفنيا.

ك–أن تكون إعادة التشكيل ضمن منظور آني يربط المادة الحكائية الماضوية بالحاضر وهناته.

ل–أن ينطلق الروائي في إعادة كتابة هذه المادة من وجهة نظر تخصه لغايات متعددة»[1].

كل هذا يبين لنا أن الرواية التاريخية تنطلق من التاريخ الذي هو بمثابة العمود الفقري لها، وموضوعها ذلك لأنها تعبر من خلاله الإنسان وعالمه الداخلي والخارجي ثم تتجاوزه بواسطة خيال وإبداع الكاتب، فهي بذلك تتغذى وتنشأ عليه لكنها لا تتوقف عنده، فالرواية التاريخية« مهما سعت إلى التوغل في الماضي تظل على صلة بالحاضر لا يمكنها أن تتملص منه...فإن كاتب الرواية التاريخية لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال قضايا حاضره»[2].

وكخلاصة لما سبق ذكره فإن الرواية التاريخية هي عبارة عن« خطاب أدبي ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالا أفقيا،يحاول إعادة إنتاجه روائيا،ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي. وانشغالا رأسيا عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من وجهة نظر المؤلف إتماما تفسيريا أو تعليليا أو تصحيحيا، لغايات إسقاطية أو استذكارية أو lاستشرافية»[3].

---

[1] – نضال الشمالي: الرواية والتاريخ ،ص117.

[2]– محمد القاضي:الرواية والتاريخ(دراسات في التخييل المرجعي)،دار المعرفة للنشر ،تونس،ط2008،1،ص26–27.

[3] – المرجع نفسه: ص117.

وبصورة أدق الرواية التاريخية هي « بنية متخيلة خاصة داخل البنية الحداثية الواقعية، أو بتعبير آخر هي تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي وقد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخا جزئيا أو عاما ذاتيا أو مجتمعيا فقد يكون تاريخا لشخص أو لحدث أو لموقف أو لخبرة،أو لجماعة أو للحظة تحول اجتماعي إلى غير ذلك»[1]

فالرواية التاريخية تقتضي أن يكون التاريخ عمودها الفقري الذي تستقيم به وتقوم عليه وتكتمل به أحداثها، بعكس الروايات الأخرى التي تستلهم من التاريخ فترات زمنية معينة تهتم باستثماره فقط ليكون مساعدا ومصاحبا لأحداث الرواية دون أن تسعى إلى توثيقه.

ثانيا: نشأة الرواية التاريخية وتطورها

1- عند الغربيين

يعتقد معظم النقاد والدارسين أن الرواية التاريخية قد بزغ فجرها عند الغرب مع « الكاتب الأمريكي ستيفن كرين(Stephen Crane) صاحب رواية شارة الشجاعة الحمراء»[2] إلا أن ظهورها بشكل كامل كان« في مطلع القرن التاسع عشر مع والتر سكوت (1771-1832) الذي وفق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة، وأحلها في إطار واقعي، وجعلها تتحرك في ضوء أحداث كبرى اعتبرتها المصادر مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول»[3].

ومن جهة يرى لوكاتش أن ذلك لا يعني عدم « العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع والثامن عشر أيضا، ويستطيع المرء إذا ما أحس ميلا في نفسه

[1]-محمود أمين العالم:أربعون عاما من النقد التطبيقي(البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة)،دار المستقبل العربي،القاهرة،مصر ،دط،1994،ص13.

[2] - المرجع نفسه :ص119.

[3] -محمد القاضي:الرواية والتاريخ(دراسات في التخييل المرجعي) ،ص24.

إلى ذلك أن يعتبر الأعمال القروسطية المعدة من التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير (أسلافا) أو مقدمات للرواية التاريخية»[1].

إضافة إلى ذلك فقد صاحبت الرواية التاريخية تطورات العالم الغربي، وقد كان لذلك التطور الذي حصل في مختلف مجالات الحياة تأثيرا قويا على الجانب الأدبي الذي عبر عن هذه المتغيرات بدقة كالصراعات الطبقية والدينية،سقوط نابليون بونابرت....إلخ ، فكان ظهور الرواية التاريخية انعكاسا لذلك التطور وهذا يبين لنا أن العلاقة بين الرواية والتاريخ منذ القدم وقد حددها جورج لوكاتش « زمن انهيار نابليون بونابرت، إذ ظهرت رواية سكوت (ويفرلي) عام 1814»[2].

أما من وضع سنن الرواية التاريخية التي يسير وفقها الروائيون فقد كان الفضل في ذلك لوالتر سكوت الذي كا ن لجوؤه إلى الماضي« أمرا مهما في حد ذاته لتكوين الرواية التاريخية بمفهمومها الحاضر...فالسير والتر سكوت يحاول أن يصور صراعات التاريخ وعداءاته عن طريق شخوص يمثلون دائما في نفسياتهم ومصائرهم الاتجاهات الاجتماعية والقوى التاريخية»[3].

ومع هذا النجاح الذي حققه والتر سكوت بكتابته للرواية التاريخية والذي لقي انبهارا وإعجابا كبيرين وسط الروائيين الأوروبيين اللذين راحوا يسيرون على خطاه وينتهجون نهجه مثل بلزاك الذي كتب«(Les chouans) وكتب فيني(cinq mars) وسطاندال يكتب (يوميات إيطالية) وفيكتور هيجو يكتب سيدة باريس (notre-dame de paris) والرجل الضاحك(L'Homme qui rit) و فلوبير يكتب

[1] – محمد القاضي:الرواية والتاريخ(دراسات في التخييل المرجعي)، ص24.

[2] –جورج لوكاتش:الرواية التاريخية،ص11.

[3] – سميرة حسن محمد زيدان:الرواية التاريخية عند السير والتر سكوت وجرجي زيدان(دراسة مقارنة)،رسالة مقدمة لنيل شهادة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف:عبد الحليم حسان،كلية اللغة العربية،جامعة أم القرى،المملكة العربية السعودية،1409هـ،ص18.

سالامبو(salambo) و قوتيي يكتب رواية المومياء (le roman de la momie) وإيميل زولا يكتب فتح بلاسانس (la conquéte de plassans) والانتكاسة(La Débàcle) وأناطول فرانس يكتب لقد ظمئت الآلهة (Les dieux ont soif) »[1]

وقد جاءت روايات والتر سكوت لتغطي ذلك النقص الذي تميزت به كتابات القرن التاسع عشر من فقد للإحساس التاريخي وضعف توظيف المادة التاريخية، إضافة إلى انعدام أهم عنصر وهو عدم فهم النفسية الإنسانية في العصور الوسطى، وهذا ما جعل سكوت يتميز على كتاب عصره بأن اقتحم عالم الكتابة التاريخية بخيال واسع من خلال توظيف الجانب الفني.

فسكوت لم يكن يسعى إلى نقل التاريخ نقلا حرفيا والتقيد بحقائقه بل كان يسعى إلى ربط التاريخ بالحاضر لذلك كان يقوم بتوظيفه توظيفا فنيا، فيغلب على رواياته الخيال عن الحقيقة التاريخية؛ إذ كان « يختار أبطاله من الماضي البعيد،وخاصة من أبطال العصور الوسطى ويجعل للشخصيات التاريخية المكان الثاني في قصصه لئلا يتقيد بحقائق التاريخ »[2] فقد أراد بعث التاريخ بأسلوب شعري حتى يتلقى القارئ تلك النصوص بأسلوب شعري وهذا ما جعله ينجح في « رفع الرواية إلى مصاف القيمة الفلسفية للتاريخ »[3]

إلا أنه رغم النجاح الذي حققه والتر سكوت من خلال رواياته التاريخية والتأثير الشديد الذي زرعه في أدباء عصره إلا أن هناك من وجه له انتقادات كثيرة أشهرها تلك التي تلقاها من «(فورستر) حيث يقول بأن أسلوبه ثقيل الظل،كما أنه لا يستطيع أن يضطلع بالبناء، وقصصه خالية من التجرد الفني والعاطفة»[4] أما (أدوين موير) فمن

[1] – عبد الملك مرتاض :في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)،عالم المعرفة،الكويت،دط،1998،ص31.

[2] – جورج لوكاتش،الرواية التاريخية ،ص55.

[3] –ر–م ألبيريس :تاريخ الرواية الحديثة،تر:جورج سالم،منشورات بحر المتوسط،بيروت،لبنان،ط1982،2،ص43.

[4] –حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث(دراسة في البنية السردية 1939–1967)،دار الحامد للنشر والتوزيع،ط2014،1،ص26

سلسلة النقد التي وجهها إلى سكوت أنه يرى«أن أبطال سكوت جامدون غير حقيقيين، والحدث عنده يكاد يكون دائما ذا أصل مصطنع، فإنه لا ينبع من عواطف البطل، لأن البطل عنده بوجه عام لا عواطف له.كما أن الحدث ليس له نتيجة حتمية لميوله،لأن هذا أيضا يكاد يكون لا وجود له لدينا»[1]

أما بلزاك فقد أضاف إلى الرواية التاريخية ما يسمى بوصف تاريخ العادات في عصره كي« يرتفع بالرواية إلى قيمة التاريخ الفلسفية، بإعطاء الصورة الكاملة لمدينة ما»[2]

كل هذه الانتقادات لم تقلل أبدا من شأن سكوت وأعماله بل نتجت عنها إضافات وتصورات جديدة للرواية التاريخية مما ساهم في تطوريها وتوسيع طرق استحضار التاريخ وتوظيفه في الرواية ومعالجة قضايا اجتماعية وإيديولوجية، ويظهر ذلك بوضوح من خلال من جاؤوا بعده متأثرين به مثل تلميذه دوماس الذي اتجه باتجاه أستاذه«نحو التاريخ،بالطريقة نفسها التي اتبعها سكوت، وتابع أستاذه حتى في عدم الالتزام بالحقائق التاريخية»[3].

لكن الرواية التاريخية تمكنت من الخروج والتحرر من النموذج والإطار الذي وضعه سكوت لها بمرور الوقت، حيث ظهرت روايات تاريخية جديدة تمثل الفترة التي ظهرت بها وقد عرفت فترة الثلاثينيات من القرن العشرين « أعمالا روائية رائدة نذكر منها ما جاء على يد الروائيين كينيث روبرتس وروبيرت جريفر وفورستر، وبعد الحرب العالمية الثانية تطور هذا الإنتاج الروائي التاريخي فظهر هوب متز سنة 1949 برواية المحارب الذهبي وماري رينولت سنة1950برواية الملك يجب أن يموت والعديد من الروائيين نذكر

[1] – حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث(دراسة في البنية السردية 1939–1967)،دار الحامد للنشر والتوزيع،ط1،2014،ص26.

[2]– فليب فان تيغيم :المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،تر:فريد أنطونيوس،منشورات عويدات،بيروت،لبنان،ط3،1983، ص239.

[3] –حسن سالم هندي :الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث(دراسة في البنية السردية1939–1967)،ص27.

منهم:مارجريت يورنيسار، زوي أولدنبرج وبرسكوت في رجل فوق الحمارسنة1952 ومع نهاية القرن العشرين ظهر أمبرتو إيكو الإيطالي برواية اسم الوردة »[1].

فلو بحثنا عن الطريقة التي يشتغل عليها كتاب الرواية التاريخية وتأملنا التصورات التي تقوم عليها رواياتهم فإننا نجدها « تختلف من روائي إلى آخر؛ فبينما نلقى مثلا فيكتور هيجو يتخذ من (الرجل الضاحك) أو (ثلاثة وتسعين) مجالا خصيبا بتأويل الوقائع،وبسط –الأيديولوجيات وعرض الرموز والأساطير...نجد أيضا فلوبير حين كتب (سالامبو) عام 1862 كان أول من جعل من الطبقات كتلة شعبية»[2].

فهذا التحرر جعل الكتاب ينظرون إلى التاريخ نظرة حديثة ومتغيرة عن التي جاء بها سكوت فتعددت بذاك الاتجاهات والنظريات وأصبح توظيف التاريخ في الرواية يقوم على عدة تصورات واتجاهات تعكس نظرة كل روائي إلى الرواية التاريخية وإلى تداعيات توظيفه للمادة التاريخية بكا مكوناتها.

2- عند العرب

عرفت الحركة الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إقبالا واضحا على القصص التاريخية وكان للترجمة والاقتباس الدور الكبير لشيوع مثل هذه القصص آنذاك، إضافة إلى الانفتاح الثقافي الذي شهدته البلاد العربية على الثقافات الغربية وبهذا الغزو الغربي واكتساح الثقافة الغربية الشارع العربي ارتأى الأدباء العرب العودة إلى أمجادهم وتاريخهم وإعادة بعثه من جديد والاعتزاز به مما يعزز فيهم الإنتماء والكرامة التي سلبت منهم منهم في ظل القهر والاستبداد الذي عاشوه والذي خلف وراءه نوعا من الجمود الفكري مما جعلهم يلجؤون في كتاباتهم إلى « ذكر النوابغ والأبطال،وعرض

[1] –سليمة بالنور :الرواية التاريخية بين التأسيس والسيرورة،مجلة عود الند،2021/09/20،الساعة 00:00 www.oudnad.net

[2] –عبد الملك مرتاض:في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، ص31–32.

أمجادهم،ومآثرهم،والإشادة بمفاخرهم،وبطولاتهم،ومنها التعرض للمأثور من وقائع العرب وإبرازها ناصعة مشرقة»[1].

فكانت بعض القصص في الأثر العربي متنفسا لبعض الأدباء حيث راحوا من خلالها يستنهضون هممهم التي سلبت ويعيدون إحياء الشخصية العربية التي أريد طمسها، كما أن هناك بعض الاشارات على أن للفن المسرحي دور في ظهور القصص التاريخية « فكان لمشاركة مارون النقاش وخليل اليازجي، وسليم النقاش،وأبي خليل القباني في التأليف،ولجهود أديب إسحاق ونجيب الحداد ... وغيرها كثير في تلك الفترة اتي عرف أصحابها انفتاحا تاما على الدب العالمي عن طريق الترجمة في عصر النهضة، وهذا كان سببا رئيسيا في نشأة الرواية التاريخية في الأدب العربي»[2].

فكل هذه الأسباب مجتمعة أدت إلى ظهور الرواية التاريخية لدى العرب لكن طغى عليها التأثر بالغرب الذي كان عاملا مهما في نشأتها و ازدهارها وقد ساهم عدد كبير من الأدباء في هذا التطور والازدهار للرواية التاريخية مثل رفاعة الطهطاوي الذي قام«سنة 1849يترجمة كتاب(فنلون) المعروف ب(تلماك) وأسماه (مواقع الأفلاك في وقائع تيلماك)وطغى الهدف التعليمي في هذا الكتاب على العنصر الفني...ومن ثم جاء جرجي زيدان بسلسلة رواياته التاريخية والتي تقوم على أساس من النظرة التعليمية أيضا،إذ أراد مؤلفها تعليم التاريخ في ثوب القصة ليكون القراء اكثر ميلا وتقبلا لقراءة التاريخ حسب رأيه »[3].

هناك من سبق رفاعة الطهطاوي وجرجي زيدان في كتابة الرواية التاريخية مثل الرائد سليم البستاني مترجم إلياذة هوميروس والذي « يعد أول من زرع بذورها الأولى في تربة

[1] – نواف أبو ساري :الرواية التاريخية(مولدها وأثرها فب الوعي القومي العربي)،بهاء الدين للنشر والتوزيع،قسنطينة،الجزائر ،2003،ص28.

[2] – ينظر :حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث،ص28.

[3] – حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص31.

لبنان»[1]، إلا أنه رغم كل المحاولات في كتابة الرواية التاريخية يعد جرجي زيدان الأب الفعلي و« الرائد الحقيقي لهذا الفن، بحكم ما أعلنه من رغبة صريحة في تعليم التاريخ العربي والإسلامي للقراء ومحدودي الثقافة ،أو بحكم ما أنتجع من روايات تاريخية وصلت إلى ثلاث وعشرين رواية وفقا للإحصاء المرجح»[2] وقد استطاع تطوير الرواية التاريخية وجعلها رواية تعليمية بعد أن كانت تكتب للترفيه ،وقد ظهرت النزعة التعليمية بوضوح في البناء الفني لرواياته حيث أنه« كثيرا ما يصف ويقتبس على طريقة المؤرخ أكثر من الفنان المبدع»[3].

وقد صحب هذا النجاح الذي حققه جرجي زيدا في كتابة الرواية التاريخية ظهور كتاب آخرين تأثروا به وواصلوا على دربه وقلدوه أمثال أحمد شوقي الذي « ساهم في مجال الرواية التاريخية بمجموعة من الأعمال النثرية كان أهمها (ورقة الآس) 1905م وهي تتفق مع روايات زيدان في بناء الحدث ورسم الشخصية»[4].

إضافة إلى تأثر أحمد شوقي نجد روائي التيار الفرعوني نجيب محفوظ الذي ظهر بثلاث روايات « عبث الأقدار 1939،ورادبيس 1943 وكفاح طيبة1944»[5]، أراد من خلالها إعادة بعث التاريخ والأصالة الفرعونية بطريقة فنية وأداء متميز ، مما جعل الرواية التاريخية تبدأ مرحلة جديدة لتظهر بذلك ما يسمى بالرواية التاريخية الفنية التي كانت الأحداث المعاصرة آنذاك منطلقا لها ومنبعا يستلهم منه الروائيون مواضعيهم،بعد أن كانت مع رواد الجيل الأول تميل إلى عنصر التشويق والمتعة إضافة إلى الغاية التعليمية من خلال القصص الغرامية التي كانت تطغى عليها أصبحت الآن مع رواد الجيل الثاني وعلى رأسهم نجيب محفوظ تتميز بخصائص فنية وأصبحوا يسعون إلى توظيف المادة التاريخية بطريقة فنية.

---

[1] –نواف أبو ساري:الرواية التاريخية،ص32.

[2] – حلمي محمد القاعود:الرواية التاريخية في أدبنا الحديث(دراسة تطبيقية)،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،كفر الشيخ، ط 2،2010،ص.19

[3] – حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ،ص34.

[4] – المرجع نفسه :ص35.

[5] – حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث،ص43.

أما مع أصحاب الجيل الثالث فقد اتخذت الرواية التاريخية مسارا خاصا وجادا نحو« إقرار مزيد من الأدبية للرواية التاريخية،ضمن أجواء ناقدة للتاريخ يتدخل فيها المؤلف لبث وجهة نظر تلجأ إلى الماضي برؤية آنية إسقاطية استثمارية...ومن أشهر رواد هذا الجيل (جمال الغيطاني) الذي تزعم هذا اللون من الرواية فكتب (الزيني بركات) رواية تاريخية لامعة ضمن تقنيات فنية متطورة... ورضوى عاشور بروايتها ثلاثية غرناطة وأيضا عبد الرحمن منيف الذي كتب روايته (أرض السواد)»[1].

وبالتالي يمكننا القول أن الرواية التاريخية في هذه الفترة قد تغيرت، وتغيرت معها نظرة الروائي إلى التاريخ وطريقة توظيفه، حيث أصبحت الرواية التاريخية تطغى عليها ميزة الأدبية و أصبح الروائي يوظف المادة التاريخية لغايات جمالية، وأيضا استعراض أحداث تاريخية لأخذ العبرة من أخطاء الماضي وتفاديها حاضرا ومستقبلا، وعليه تكون الرواية التاريخية العربية قد مرت بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: وقد تميزت هذه المرحلة بإعادة تسجيل التاريخ ،واهتمام الأدباء بجانب الخيال والتسلية لغاية تعليمية فقط لا من أجل تسجيل التاريخ مثل ماجاء في روايات جرجي زيدان.

المرحلة الثانية:اهتم الكتب في هذه المرحلة بعرض وجهة نظره وعرض التاريخ بطريقة فنية كما ظهر في روايات نجيب محفوظ.

المرحلة الثالثة:في هذه المرحلة خالف الأدباء في كتابتهم للتاريخ المرحلتين السابقتين، حيث أنهم سعوا إلى تفسيرالحاضر والواقع المعيش من خلال الماضي وأخذ العبرة منه، وارتبط التاريخ هنا بكل ما هو فني[2].

[1] – نضال الشمالي:الرواية والتاريخ ،ص122.

[2] – المرجع نفسه: ص123.

وللرواية التاريخية طرق ومميزات في استحضار التاريخ أبرزها:

1-استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية:وفي هذه الطريقة تتوسل الرواية بالتاريخ لاستكناه الحاضر فيه،كما حدث في رواية جمال الغيظاني (الزيني بركات) فالوقائع في هذه الرواية عكست الحاضر المعيش.

2-إيجاد مناخ تاريخي تضطلع فيه شخصيات غير تاريخية لم يخصصها التاريخ بالدقة التي خصص بها الشخصيات التاريخية المثبتة نصا بأعمال متخيلة ...وهنا يكون الهدف مناقشة فترة زمنية ونلمس ذلك في رواية رضوى عاشور(ثلاثية غرناطة).

3-استحضار نوع سردي قديم بوصفه شكلا،واعتماده منطلقا لانجاز مادة روائية.

ثالثا:الرواية التاريخية الجزائرية

لا تختلف الرواية التاريخية الجزائرية كثيرا عن الرواية العربية من حيث النشأة والتطور، فالأدب الجزائري أحيط تقريبا بنفس ظروف الأدب العربي من مشكلات اجتماعية وسياسية وفكرية أسهمت إلى حد كبير في تطوره إضافة إلى علاقة الجزائر بالعالم الغربي وخاصة فرنسا نتيجة إلى الوضع الاستعماري الذي فرض هذه العلاقة،وقد كان ظهور الرواية في الجزائر مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى متأخرا نوعا ما.

وقد اهتم الكتاب الجزائريين باستحضار التاريخ الذي يضم هويتهم ودينهم والذي كان له تأثير مباشر على حياتهم الواقعية وعلى حاضرهم «لأن الحاضر لا يمكنه السير منفصلا عن تلك الأيام الموغلة في رحم التاريخ ليمارس دوره بوصفه محفزا على التجدد

والانبعاث،والبحث عن المستقبل الأفضل لن يتحقق إلا بتقمص الماضي بوصفه تيارا يصب في الحاضر ويردفه بمكوناته»[1].

وقد كانت للقضايا السياسية والظروف التي مر بها الشعب الجزائري أثر كبير في كتابات الجزائريين حيث أنهم كانوا يتخذون مواقف معينة من تلك القضايا والظروف انعكست في كتاباتهم من خلال معالجة ما مر على بلادهم سواء ما تعلق بالاستعمار والثورة أو بما لحق البلاد الجزائرية بعد الاستقلال ، كل هذا أجبر الكاتب الجزائري على أن يقوم بمعالجة هذه القضايا من منظور أيديولوجي محدد، فقد كانت الرواية التي اعتبرت الناطقة بهموم الشعب والمصورة لآلامه والناقلة لتاريخه مجبرة على نقل ما مر على هذا الشعب وتحديد موقفها إزاءه مما اضطر الكاتب إلى « تسييس الأدب وتوجيهه وفق رؤيا أيديولوجية معينة،إما أيديولوجية النظام أو أيديولوجية مستوردة،وهذا ما أدى إلى ظهور تيار يكتب أيديولوجية قبل أن يكتب فنا»[2]

وهذا لأن الرواية الجزائرية لطالما كانت معالجة ومعبرة عن التاريخ وخاصة التاريخ الثوري الذي وضع بصمته عليها بشدة، حيث ظهرت مجموعة من الأعمال الروائية التي تحكي عن معاناة الشعب الجزائري في ظل استبداد وظلم الاستعمار الفرنسي،فقد حاول أصحاب هذه الأعمال أمثال محمد ديب في رواية الحريق سنة 1957، « وعرعار محمد العالي بروايته (مالا تذروه الرياح سنة 1972) الذي تناول فيها أزمة الهوية في فترة الاستعمار الفرنسي إضافة إلى الطاهر وطار في رواية اللاز سنة 1974 التي عالج فيها الروائي أوضاع الجزائريين إبان الاستعمار الفرنسي»[3] وباقي رواياته التي أرخ فيها

[1] – سعد الله محمد غانم:أطياف النص(دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)،عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن،ط1، 2000،ص13.

[2] – شادية بن يحي:الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع،www.diwanalarab.com 2021/10/09 الساعة 15:00.

[3] –ينظر: شادية بن يحي:الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع،www.diwanalarab.com 2021/10/09 الساعة 15:00.

لتاريخ الجزائر منذ الثورة إلى غاية الاستقلال مثل رواية (شرفات بحر الشمال) ورواية (ذاكرة الماء) إضافة إلى أعظم رواية تناول فيها أعظم شخصية في تاريخ الجزائر شخصية الأمير عبد القادر مؤسس الدولة الجزائرية فقد أرخ لهذه الشخصية الفذة في كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، وتتوالى الروايات التي عالجت تاريخ الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي واحتفت به كتاريخ مجيد جدير بأن يتوارث ولا يلقى في طي النسيان.

إضافة إلى ذلك ظهرت مجموعة من الأعمال الروائية التي تحدثت وعالجت الأزمة التي ألمت بالمجتمع الجزائري وطالت كل شرائحه في فترة التسعينات، هذه الفترة التي شهدت فيها الجزائر أصعب الأزمات بعد الاستقلال وهي فترة الإرهاب، فقد تناولت عدد كبير من الروايات هذه الفترة العنيفة في تاريخ الجزائر فنجد مثلا التقاء« الطاهر وطار في (الشمعة والدهاليز) مع واسيني الأعرج في (سيدة المقام) في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التي تبعتها،كما جسد آخرون كإبراهيم سعدي في (فتاوي زمن الموت) ومحمد ساري في (الورم) وبشير مفتي في (المراسيم والجنائز)»[1].

فرواية سيدة المقام وظفت الإرهاب كأحد « مكونات المدينة الروائية، فهو عنصر حاضر فيها ولو كان كعنصر هدم لا عنصر بناء ولكنه لا يكتفي بتسجيل حضورها، وإنما يعطيها أيضا بعدها التاريخي والإيديولوجي والسياسي من غير أن يفرط فيما تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصية فنيه»[2].

إضافة إلى ل هذه النماذج نجد الروائي عز الدين جلاوجي الذي أرخ بدور لمختلف الفترات التاريخية التي مرت على المجتمع الجزائري وقام برصدها بدقة عبر مجموعة من الأعمال الروائية التي بنيت معالمها بمرجعيتين التاريخي والتتخييلي ، أضخمها رواية

[1] – ينظر: شادية بن يحي:الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع،www.diwanalarab.com 2021/10/09 الساعة 15:00.

[2] – المرجع نفسه.

(حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر) ورواية (الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال) ، فقد عالج عز عز الدين جلاوجي أزمات الحاضر عن طريق استحضار التاريخ الذي عتبره« مكونا زمنيا يحمل خيار الامتداد،ويفتح أسئلته على المسافات المعتمة التي ظلت في زوايا الذاكرة البعيدة، فالماضي هو استعادة تفرضها الحاجات الآنية،وتعبير عن أزمة الارتياب حينما تقابل الذات قيما مندثرة وعالم خال من المسؤولية»[1]،لذلك نجده يستحضر الماضي طمعا في أن يجد إجابات لتساؤلات الراهن، وطرقا تساعد في التكيف معه نحو مستقبل أفضل.

فكان الخطاب التاريخي في الرواية الجزائرية ابن الأزمة، عبر عن مختلف أزمات المجتمع الجزائري عن طريق مختلف المكونات الروائية من شخصيات وأحداث وأمكنة...إلخ، التي من شأنها أن تساعد الروائي في رصد خلفيات مختلف الفترات التي مرت بتاريخ الجزائر وتقريبها من ذهن المتلقي فيتفاعل معها.

رابعا:المرجعيات التاريخية في روايات عز الدين جلاوجي

1-مرجعية الشخصيات

تعتبر الشخصية من أهم العناصر وأبرزها في بناء النص الروائي،إذ أنها تعد همزة وصل ورابط بين باقي العناصر السردية، فهي تمثل العنصر المحوري والركيزة الأساسية للعمل الروائي حيث أنها تقوم بإنجاز الأفعال وتتفاعل مع باقي العناصر السردية فتسهم في بناء الحدث الذي لا يمكن أن يحبك دون شخصيات تضطلع بأداء الأدوار ،والشخصية لا يمكن أن تتكون إلا برعاية كاتبها الذي يُنجز لها إطارا معينا تكتمل فيه ويطوقها بمجموعة من القوانين التي تخضع لها فيكون اكتمالها وتحركها داخل العمل الفني بإشراف من الكاتب الذي يعتبر الراعي لها، فتكون بذلك جزء من عملية فكرية فنية

[1] -غزلان هاشمي :التاريخ بين الإمكان والمتحقق والمتخيل،www.Djazairess.com، 2021/10/13الساعة 15:00.

لتقوم بالتعبير عن أفكاره ووجهات نظره من خلال أفعالها التي تعتبر رسالة يسعى لإيصالها أو هدفا يتطلع لتحقيقه .

وللتعمق في مفهوم الشخصية علينا الاقتراب من أهم الآراء النقدية التي تطرقت إليها من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية.

1-1 مفهوم الشخصية

أ- لغة

جاء في لسان العرب: شخص الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوص و شخاص...الشخص له جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص»[1].

أما في المعجم الوسيط فقد جاء تعريفها بأنها«الصفات التي يتميز بها الشخص عن غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية وذو صفات متميزة و إرادة وكيان مستقل»[2]

وفي معجم المصطلح السردي فهي«كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية ممثل متسم بصفات بشرية والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية وفقا لأهمية النص، فعَالة حين تخضع للتغيير، مستقرة حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها، مضطربة وسطحية بسيطة لها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها أو عميقة معقدة لها أبعاد عديدة»[3]

هكذا جاء مفهوم الشخصية من الناحية اللغوية، يدور حول صفات الإنسان لا تتعدى كونها مؤشرا يدل على الحالة التي يكون فيها الإنسان ضمن وضعية معينة ، فيتم بذلك التنبؤ بحالة ذلك الشخص وفقا لبساطة الشخصية أو تعقيدها، لتكوِن لدينا انطباعا كاملا عن النص.

---

[1] – ابن منظور:لسان العرب، دار لبنان العرب مجلد الثاني، ص203.

[2] – ابراهيم مصطفى وآخرون:المعجم الوسيط، ج1، دار العودة، دط، دس، ص475.

[3] – جيرالد برنس:المصطلح السردي ،ص42.

ب-مفهوم الشخصية اصطلاحا

يختلف مفهوم الشخصية في الاصطلاح من ناقد إلى آخر كل تناولها حسب مرجعياته الفكرية و مشاربه الثقافية ولكل دافعه الفكري في موقفه.

فالشخصية هي كلمة تقابلها في اللاتينية (personality) وهي مأخوذه من «(person) ومعناها القناع أي الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه من أجل التنكر وعدم معرفته من قبل الآخرين ولكي يمثل دوره بالمطلوب في المسرحية فيما بعد»[1]

وهناك من النقاد من ينظر إلى الشخصية على أنها «الفرد كما يبدو للآخرين وليس ما هو عليه الفرد في الحقيقة، وهي بهذا ترتبط بالممثل نفسه أو الصفات التي تشير إلى المكانة والتقدير والأهمية الذاتية»[2]

أما السيميائيين فنجدهم يفرقون بين الشخص والشخصية، حيث ينظرون إلى الشخص على أنه«كائن حي له إحالة ودلالة في الواقع، أما الشخصية فهي ما يحمله الشخص من تخيل وتصور عن طبيعة الشخصية التي يناط بها دور من الأدوار في القصة»[3]

والشخصية عموما لا يمكن النظر إليها «من وجهة التحليل البنائي المعاصر على أنها بمثابة دليل(signifie)، وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء وصفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها، وبالتالي لا تكتمل صورتها إلا باكتمال النص»[4]

[1] – علي عبد الرحمن فتح: تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة الآداب، ،العدد،102،ص40.

[2] – سيد محمد غنيم:الشخصية،دار المعارف،دط،دت، ص05

[3] – هيام عبد الكاظم ابراهيم:الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني،مجلة كلية الآداب والتربية،العدد 10، دت، ص94.

[4] – حميد لحميداني:بنية النص السردي، المركز الطباعي الثقافي العربي للطباعة والنشر،ص51.

أما عند فليب هامون فالشخصية مقسمة إلى ثلاث فئات انطلاقا من«علامات تحيل على مرجع، العلامات التي تحيل على محفل الملفوظية والعلامات التي تحيل على علامة منفصلة عن نفس الملفوظ أي العلامات الرابطة»[1]

والفئات التي قسمها فليب هامون هي:

1-فئة الشخصيات المرجعية : وهي الشخصيات التاريخية ، الأسطورية والشخصيات المجازية(الحب، الكراهية...)، شخصيات اجتماعية تحيل كلها على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما[2]

2-فئة الشخصيات الإشارية (الواصلة) هي دليل حضور المؤلف أو ينوب عنها في النص [3].

3-فئة الشخصيات الاستذكارية: تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظة ... إنها شخصيات للتبشير فهي تقوم ببذر أو تأويل الأمارات[4].

انطلاقا من هذا التقسيم الذي أعطاه فليب هامون للشخصية سنحاول دراسة الشخصيات المرجعية في روايات عز الدين جلاوجي والتي شملت بشخصياتها التاريخي والأسطوري والاجتماعي،حيث أنه استطاع من خلال كل هذه النماذج المرجعية أن يصور المجتمع الجزائري في الماضي عبر فترات مختلفة.

[1] – فيليب هامون:سميولوجيا الشخصيات الروائية، تر:سعيد بنكراد، دار دار كرم، ص8.

[2] – المرجع نفسه :ص24.

[3] – المرجع نفسه: ص نفسها.

[4] – المرجع نفسه :ص37.

2-1 الشخصيات التاريخية

حفلت روايات عز الدين جلاوجي بالكثير من الشخصيات التاريخية التي نقشت اسمها في التاريخ الجزائري بماء الذهب انطلاقا من مواقفها التاريخية ، والشخصية التاريخية لا ينحصر توظيفها على الجانب الدلالي فقط بل إن توظيفها واستدعائها في الرواية يُسهم بشكل كبير في بناء الجانب الجمالي للرواية، والشخصيات التاريخية هي « الشخصيات المنتسبة –في الأصل– إلى التاريخ،أي الشخصيات التي ينشئها صاحبها انطلاقا من شخوص ذات وجود فعلي في التاريخ»[1].

ومن الشخصيات التاريخية التي نجد لها حضورا لامعا في أعمال عز الدين جلاوجي الروائية:

أ- شخصية عبد الرحمن بن رستم

هو عبد الرحمن بن رستم«(160هـ–173هـ) مؤسس الدولة الرستمية تكاد المصادر جميعا تتفق على أن عبد الرحمن فارسي الأصل حتى الذين عاصروا الرستميين مثل اليعقوبي تجعلهم من الفرس إلا أن ابن الصغير لا يشير صراحة إلى هذا النسب وإنما يذكر أن عبد الرحمن لا قبيلة له يتشرف بها ولا عشيرة تحميه»[2]، وهو أول من حكم الدولة الرستمية آنذاك،عرف بعدله وحكمته في تسيير شؤون دولته وتطبيق العدل بين رعيته،ولذلك شهدت فترة حكمه استقرارا على جميع الأصعدة.

وقد ظهرت هذه الشخصية في إحدى روايات عز الدين جلاوجي(العشق المقدنس) مجسدة لأسمى تعاليم الدين الإسلام التي لا يطبقها إلا الحاكم العادل وقد ظهر ذلك في مقطع صريح له في الرواية «...ولقد قسمت الأموال إلى ثلاثة:ثلث وزعته على فقراء

[1] –الصادق قسومة:طرائق تحليل القصة،دار الجنوب،تونس،دط،2000 ،ص102.

[2] – أخبار الأئمة الرستميين(لابن الصغير القرن الثالث الهجري)،تحقيق،محمد ناصر،ابراهيم بحار،دار الغرب الاسلامي، بيروت،لبنان،دط،ص26.

الناس وضعفائهم،وثلث للخيل والسلاح،أما ما بقي فوجهته لاستصلاح الأراضي البور وغرس البساتين وشق الأنهار...»[1].

فاستحضار الروائي لهذه الشخصية هو إحياء فترة من فترات التاريخ الإسلامي بالجزائر،حيث قام بانتقاء هذه الفترة عن طريق عرض صورة عن المجتمع الجزائري آنذاك من جميع النواحي،وعرض كمية العدل والمساواة أثناء حكم الرستميين رغم الفتن والصراعات التي كانت قائمة إلا أنه كان هناك احترام للآخر بكل اختلافاته، وكأن بالروائي من خلال هذا الطرح يطلب من المجتمع الجزائري العودة إلى التاريخ وأخذ العضة والعبرة منه في احترام بعضهم البعض ولربما أراد معالجة ما يحدث في غرداية من فتن عن طريق استحضار الماضي من خلال هذه الشخصية التي كان حضورها قليلا في الرواي إلا أن دلالتها قوية في مقارنة الحاضر بالماضي ومعالجة الراهن بما فات .

ب- عبد الوهاب بن رستم

هو « ثاني الأئمة الرستميين»[2] «بويع إثر وفاة والده بشهر،اشتهر بقوة الشكيم والدهاء السياسي والحزم وكان عالما متضلعا في علوم الشريعة،شجاعا،يباشر الحروب بنفسه»[3]،لم تبتعد شخصيته كثيرا عن شخصية أبيه حيث تميز بالصرامة والحنكة، وقد جاء توظيفه في رواية العشق المقدنس لعرض تلك الفترة بكل تفاصيلها وإسقاطها على ما كان يحدث في الجزائر ومامرت به من فتن ومن صراعات داخلية،جاء الكاتب بهذه الشخصية ليثبت تأثير الإمام القوي والعادل على تطور البلاد ونهوضها على جميع الأصعدة.

---

[1] – عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،ص12.

[2] – أخبار الأئمة الرستميين:تحقيق:محمد ناصر وابراهيم حبار ،ص37.

[3] –عادل نويهض:معجم أعلام الجزائر(من صدر الاسلام حتى العصر الحاضر)،مؤسسة نويهض الثقافية للنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط1998،2،ص148.

وقد جاء استحضار هذه الشخصية وفترة حكمها لتعكس الحاضر التي تمر به الجزائر من صراعات وتعصب ديني واختراقات للجماعات الإرهابية آنذاك والتي رمز لها في الرواية بفئة (النكار) أملا منه أن تنجو الجزائر مثلما نجت الدولة الرستمية من تلك الفتن والصراعات الأهلية « أهنئكم على نجاتكم من الفئة الباغية التي اختطفتكم وأطمئنكم إلى أن حكم الله سيمضي فيهم بالعدل والقسطاس، ما قطع رجالنا وأبناء دعوتنا آلاف الأميال من المشرق إلى بلاد المغرب إلا ليقيموا دولة العدل والحق،ولن تقوم إلا بقوة رادعة تحميها وتقيم الأمن والدعة في ربوعها...وإني لعلى ثقة من أننا سنقضي على الفتنة في الداخل،وعلى أعداء الخارج أيضا».[1]

فجعلنا الكاتب من خلال هذا الصرح الروائي نعيش قصة ماضية عكست الواقع بكل حذافيره، ناقلا إلينا من خلال هذه الرحلة الزمنية تلك الصراعات والفتن سواء الداخلية أو الخارجية التي لن تخلف إلا الدمار وتفقدنا لذة العيش الهنيء،وفي ذلك رسالة صريحة منه لمعالجة الواقع من خلال تقبل الآخر وإحياء روح التعايش التي تقوم على أساس احترام الغير.

ج- فرحات عباس

شخصية تاريخية أخرى استحضرها الروائي كي يزيد من مصداقية كتاباته ،هي شخصية فرحات عباس حيث يعتبر من الشخصيات التي كان حضورها لافتا للانتباه في تاريخ الجزائر فقد كان موقفه من القضية الجزائرية أنه دعا إلى الإدماج والمساواة، فهو يرى أن دمج الشعب الجزائري مع الشعب الفرنسي هو الحل الأمثل ليعيش الشعب الجزائري في سلام ، وقد ظهر ذلك في خطاباته رومما قال «نحن سنطالب بالجنسية والاندماج ونأخذ حقوقنا بالتساوي مع الفرنسيين واليهود»[2].

[1] – عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،ص68.

[2] – الرواية نفسها:ص432.

وفي خطاب آخر تظهر دعوته إلى المساواة «إنني أحلم أن نعيش أخوة في هذا الوطن... ومدينة واحدة تضم اليهود والنصارى والمسلمين»[1] .

فهو يرى في الدولة الفرنسية الحضارة والازدهار اللذان يفتقد إليهما الشعب الجزائري، وعليه يجب أن يواكب التطور ويندمج مع الشعب الفرنسي، كما يجب على الشعب الجزائري أن ينظر إلى الجانب الإيجابي من الاستعمار ويستغل هذه الفرصة التي ستأخذه نحو التقدم ولا ضير في أن يكون فرنسيا مسلما حيث يقول«لقد بحثت في القرآن الذي هو كتابنا ودستورنا الغالي، فلم أجد ما يمنع أن أكون مسلما فرنسيا أنعم بالحضارة»[2]

فرحات عباس من الشخصيات التي ترى في الاستعمار أصل الحضارة والرقي وعاملا من عوامل التطور وأن كل محاولة لمقاومة هذا الاستعمار ما هي إلا خطوة يرجعون بها إلى الخلف وليست في صالحهم، فقد كان ينصح الشعب بعدم الثورة والنهوض في وجه فرنسا مذكرا بالثورات السابقة التي وصفها بالفاشلة وانهم لم يجنوا منها إلى الخيبات والانكسارات.

إن هذا الاستلهام من التاريخ الجزائري وإسقاطه على المشاكل الواقعية يدل على اطلاع الكاتب الواسع بتاريخ بلاده مما أعطاه القدرة على التعبير وإيصال رسالته بواسطة شخصيات من فترات زمنية مختلفة.

3-1 الشخصيات الأسطورية

أ- شخصية شهرزاد

ظهرت هذه الشخصية في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر حيث وظفها الكاتب كمحرك أساسي للأحداث وقد تقمصت دور الراوي في سرد الأحداث، هي حبيبة الكاتب التي تقص عليه تاريخ بلاده ومآثر أبنائها وبطولاتهم التي خاضوها ضد الاستعمار الفرنسي وقد جعل الكاتب لحوبة صفات تقاطعت مع شهرزاد بطلة حكايات

[1] عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس ،ص440.

[2] – عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص441.

ألف ليلة وليلة فكانت حوبة بمثابة شهرزاد التي تسرد للملك شهريار الحكايات والأحداث بتمامها وكمالها، فكما كانت شهرزاد تمتع شهريار بحكاياتها التي تنسجها كل ليلة من خيالها كانت حوبة تفعل ذات الشيء إلا أن حكايات حوبة كانت تنسجها من ذاكرة التاريخ « 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 لأني كنت أمامها مثل الطفل الوديع الذي ينام حالما بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة»[1]

كانت حوبة في نظر الكاتب هي شهرزاده التي تطوقه وتشغله بحكاياتها التي كانت تعبر عن تاريخ أمة كتبت تاريخها بدماء أبنائها وحفرت اسمها في التاريخ كما حفرت قبورهم في الأرض ونقشت بطولاتهم في الذاكرة ، فكانت حوبة هي الذاكرة بالنسبة للروائي «ما أحلى أن أجلس إلى حوبة حبيبتي الساعات والأيام والسنوات لأسمع منها حكاياتها لتتضوع علي عبقا وسنا... وانهمرت تحكي... كما حكت جدتها شهرزاد في سالف العصر والأوان مستفتحة بقولها: بلغني أيها الحبيب السعيد ذو العقل الرشيد أنه...»[2]

هكذا كانت حوبة تحكي متأثرة بجدتها شهرزاد تستفتح حكاياتها وتنهمر تحكي وهو يستمع إليها بكل حب ووداعة ،فتدغدغ بحكاياتها مشاعره فتوقظ فيه ذلك الطفل النائم ، فحكايات حوبة كانت بعثا للحياة و بعثا للتاريخ ، فحوبة هي الأرض التي أخرجت أثقالها أمام من يستمع لها بحب واهتمام فهي حين تحكي تكون بمثابة التقاء زمنين في نقطة واحدة.

ب-حي بن يقظان

استحضر الكاتب شخصية حي بن يقظان في روايته (سرادق الحلم والفجيعة)، هذه الرواية التي جاءت محملة ومثقلة بهموم الذات البشرية،هذه الذات التي عانت الفساد والضياع والاغتراب وسط محيط طغى عليه الفساد والتعفن الأخلاقي، فكانت هذه الرواية

[1] – عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص11.

[2] – الرواية نفسها: ص12–13.

تعبيرا عما تعانيه هذه الذات من اضطهاد وقهر متكئة في ذلك على مجموعة من العوالم التاريخية والدينية والأسطورية، هذه الأخيرة التي اعتمد عليها السارد –الذي كان بمثابة الشاهد– في خطابه ، فكانت شخصية حي بن يقظان من الشخصيات الأسطورية التي استحضرها ليوضح مدى التشابه الذي بينهما حيث يظهر ذلك بوضوح في قوله« وما كدت أصل حتى تزوبعوا حولي وملأوا أذني ومنخري ثم أمسكوا بتلابيبي وجروني كالموقودة ...وفي لمح البصر ربطوني بحبال غليظة على ساق الإله قبحون.... لماذا يفعلون هكذا؟ لعلهم اعتقدوا أنني حي بن يقظان»[1].

فحي بن يقظان هو شخصية أسطورية ورمزية ظهرت لدى ابن سينا وابن طفيل وغيرهم من المفكرين العرب، و امتد صيتها إلى الكتابات الغربية أيضا، وترمز هذه الشخصية إلى علاقة الإنسان بالكون والدين أما عن ولادته« فقد ولد ولادة عادية مألوفة من أم هي شقيقة ملك إحدى الجزر الهندية، ومن أب هو قريب لها اسمه يقظان، ولقد كانت شقيقة الملك قد تزوجته خفية بلا علم شقيقها الذي منعها من الزواج،وعندما وضعت المرأة طفلها خشيت من نقمة شقيقها الملك،فوضعت الطفل في تابوت وألقته في البحر»[2]، فعثرت عليه ظبية كانت قد ضاع منها ابنها فقامت بإرضاعه ورعايته ومن هنا كتبت على حي بن يقظان العزلة عن العالم البشري والعيش في عالم مختلف تماما عاش مع الحيوانات .

اشترك السارد مع حي بن يقظان في العزلة ،كلاهما عاش معزولا عن عالمه الحقيقي ،معزولا في تفكيره، كلاهما يعيشان محنة الاغتراب،فرواية (سرادق الحلم والفجيعة) تحكي قصة إنسان مغترب في مدينة مومس تخالف قوانين الحياة والطبيعة ، صراع بين الخير والشر راح ضحيتها المغتربون أولهم السارد، كذلك رواية حي بن يقظان تحكي اغتراب إنسان في غابة نتيجة صراع بين أمه وخاله.

ج- الغيلان

[1] – عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،ص38.

[2] –ar.m.wikipedia.org 2021/12/20 الساعة 22:00.

استمر عز الدين جلاوجي في استحضار الشخصيات الأسطورية وهذه المرة مع شخصية الغيلان التي حضرت في رواية(الفراشات والغيلان)،والغيلان في المعجم الوسيط هو « كل ما أخذ الإنسان من حيث لا يدري فأهلكه. تزعم العرب أنه نوع من الشياطين تظهر للناس في الفلاة فتتلوّن لهم في صور شتى و تغولهم، أي تضللهم وتهلكهم – وكل شيء يذهب بالعقل – يقال:غالت فلانا غولٌ: إذا أهلكته»[1]

أما في لسان العرب فقد جاء أن « غاله الشيء غولا أو اغتاله ؛ أهلكه وأخذه من حيث لم يدر، والغول: المنية. وكل ما أهلك الإنسان فهو غول،كانت العرب تزعم أن الغول في الفلاة تتراءى للناس فتتغول تغولا أي تتلون تلونا في صور شتى وتغولهم، أي تضلهم عن الطريق وتهلكهم،والغول الحية،والجمع أغوال»[2]

هذه الشخصية الأسطورية التي نجد لها حضورا قويا في حكاياتنا الشعبية التي كانت ترويها الجدات والأمهات ليخيفوا بها الصغار أو ليثيروا انتباههم و يزيدوا من تشويقهم للحكاية قد استحضرها الروائي كصفة يصف بها جنود الصرب الظالمين والمعتدين على أراضي كوسوفا، فقد سيطروا واعتدوا على أرض ليست بأرضهم فقتلوا وشردوا وأهلكوا أهلها، فجسدوا بذلك أفعال الغيلان حين اغتصبوا الطفولة وسلبوا الحرية ودمروا الوطن.

وقد جاء على لسان الأم وهي تحاول اسكات ابنها الذي ركض نحوها هاربا منهم « اسكت إنها الغيلان...الغيلان ستلتهمنا جميعا... فقط يجب أن تسكت لكي لا تتفطن إلينا »[3]، بعد هذه الكلمات بدأ الطفل يفهم شيئا فشيئا كل ما يحصل، بل عادت به الذاكرة إلى حكايات جدته متسائلا« هل هذه هي التي كانت تخوفنا بها جدتي ليلا كلما أمعنا في إثارة غضبها؟ لقد صدقت أمي... لقد رأيتهم...إنهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير...طوال عراض يحملون قطعا حديدية تلمع... يلبسون أحذية ثقيلة...مخالب

[1] – مجمع اللغة العربية:المعجم الوسيط،ص667.

[2] –ابن منظور:لسان العرب، ج10،ص146/147.

[3] –عز الدين جلاوجي :الفراشات والغيلان ،ص12.

أياديهم طويلة حادة... مناخيرهم مدببة...آذانهم ممتدة إلى الأعلى أصواتهم نباح وتكشير»[1].

ويواصل الطفل وصف الأعمال الشنيعة لهذه الغيلان في حق منزله و أهله دون أن يقترفوا أدنى ذنب، وهو يراقب في خوف وهلع فيقول:«التهمت الغيلان بمخالبها نصف الباب وبدأت الزمجرات تصل آذاننا بوضوح»[2].

ساعدت هذه الشخصيات الأسطورية الأديب في التعبير عن مشاكل عصره ،فقام باستحضارها من التاريخ وتحميلها دلالات جديدة نابضة بروح العصر معبرة عن الواقع مجسدة في أفعال شخصيات حقيقية ، والغاية من هذا التوظيف هو نقل معاناة الإنسانية بسبب الحروب وبسبب المدمرين الذين قتلوا ودمروا ودنسوا بأقدامهم أراض غير أراضيهم.

إضافة إلى ذلك فإن توظيف مثل هذه الرموز الأسطورية يساعد في تفعيل الأحداث و« يثري العمل الأدبي،ويضفي عليه دما جديدا،يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة،وصولا إلى عالم يفجره الاستلهام »[3].

وفي الأخير نخلص إلى أن الكاتب قد استطاع بقدرته الإبداعية أن يخرج هذه الشخصيات الأسطورية من مرجعيتها التاريخية إلى دلالتها الواقعية من خلال إسقاطها على أحداث بارزة وحقيقية ليتمكن بذلك من التصريح بما يختلجه ويفجر طاقته ويثور ضد كل ما يخالف الحق والعدالة من قوى ظلومة وغاشمة امتد سوطها ليصل إلى الحاضر، فلجأ بذلك إلى أسطرة الواقع عن طريق توظيف هذه الشخصيات ذات الدلالات والأبعاد الكثيرة التي ساعدته في التعبير عن الواقع.

1-4 الشخصيات الاجتماعية

هذا النوع من الشخصيات «لا تحيل على أشخاص معينين من(الماضي أو الحاضر) ولا على شخصيات آتية من الثقافة، وإنما هي تحيل على نماذج أو طبقات

[1] – عز الدين جلاوجي :الفراشات والغيلان ،ص13.

[2] – الرواية نفسها:ص 13.

[3] – عبد الرضا علي:الأسطورة في شعر السياب،منشورات وزارة الثقافة والفنون،العراق،دط،1978 ،ص22.

اجتماعية أو على فئات مهنية...وهذه الشخصيات لم توجد فعلا خارج القصة،وإنما هي ممكنة الوجود،باعتبار أن بعض سماتها وملامحها وأفعالها (أوجلها أحيانا) مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي»[1]

وقد ظهر هذا النوع من الشخصيات في روايات عز الدين جلاوجي حيث حاول أن يضعها في قالب روائي تتشارك فيه الأحداث مع باقي الفئات الأخرى ، فكان لبعضها دورا بارزا أراد من خلاله إيصال رسالة أو إظهار موقف ما، فكانت بذلك الوسيلة التي قام من خلالها بتعرية ما خفي من التاريخ أو من الوضع الراهن فأسند لها أدوارا متعددة لتكون طرفا مساعدا في بناء وعرض الأحداث ومن بين هذه الشخصيات نجد:

أ- العربي الموستاش

تعد شخصية العربي من الشخصيات الرئيسة في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، هو أحد أبناء عرش أولاد سيدي علي يسعى لأخذ ثأر أبيه الذي قُتل على يد أحد أولاد عرش النش،كان العربي يعيش حياة قروية لا يهمه فيها إلا الثأر لأبيه وزواجه من حمامة ولطالما لقب بالعربي المقرون لغرابة تصرفاته.

حتى جاء اليوم الذي قرر فيه الهرب مع حبيبته إلى مدينة سطيف خوفا من بطش القايد عباس ليلتقي هناك بالسي رابح الذي احتواه قائلا:«يا العربي الموستاش ما خيبت أبدا شخصا قصد بابي، ولن أخيبك أبدا من الغد سأتعاون معك وأبني لك بيتا بجواري، اسكن فيه لوجه الله تعالى وسنقيم لك ولحمامة عرسا بهيجا، أعرف أنك رجل شريف لا تقبل ضيما فأنا أحب الشرفاء أمثالك»[2].

وبعد أن استقرت أوضاع العربي الموستاش في مدينة سطيف بدأ يهتم بالقضية الجزائرية ويتابع تطوراتها ويشارك في محاربة الاستعمار، لتتغير بعد ذلك حياته من رعي الغنم إلي رعاية شؤون البلاد والاهتمام بقضية وطنه المصيرية رفقة نخبة من المثقفين والمفكرين حتى أصبح يحضر المؤتمرات التي كانت تُعقد للنظر في طلبات

[1] – الصادق قسومة:طرائق تحليل القصة،ص102–103.

[2] – عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص157

الشعب والتي كانت بالنسبة له ليست إلا مؤتمرات عار حيث يظهر موقفه واضحا في قوله لأحد أصدقائه «ليتني لم أذهب إلى مؤتمر العار لست من الآن إلا مصاليا لقد كفرت بكل الزعامات»[1].

فحبه الشديد لوطنه ورغبته في استرجاع سيادتها وحريتها جعلاه يدرك أن ما أخذ بالقوة لا يُسترجع إلا بالقوة وما هذه المؤتمرات إلا سياسة تضليل يتبعها الخونة والقياد، فكما حارب من أجل حبه وغير من نفسه يسعى بكل ما أوتي من قوة أن يغير البلاد ويرد إليها حريتها وانتماءها الذي يسعى الغرب إلى طمسه ومحو أثره.

فهذه الشخصية تتجاذبها مجموعة من الصراعات التي عكست لنا تفاصيل وحيثيات المجتمع الجزائري وقت الاستعمار الفرنسي،فظهرت لنا بذلك مجموعة من الثنائيات الضدية التي تأسست عليها الرواية:الخير≠ الشر،الحب ≠الكراهية،الصدق≠ النفاق،ولعل الروائي قد رمز بالعربي الموستاش إلى الإنسان العربي موجها له رسالة فادها ترك الصراعات الداخلية والاهتمام بالصراعات الخارجية وحماية وطنه من العدو الأكبر وذلك عن طريق الوعي بما يحدث حولنا.

ب- حسان بلخيرد

شخصية حساد بلخيرد من طبقة اجتماعية بسيطة يسعى هو الأخر إلى تحرير بلاده عن طريق المشاركة في بعض الأعمال ضد الاستعمار، يعمل على نشر الوعي بين الشعب الجزائري فهو يؤمن بأن الجهل في بلادك يجعلك غريبا ، يسعى إلى تحرير العقل قبل تحرير الأرض وذلك بالانسلاخ من الفكر الفرنسي الذي نُشر وسط الشعب الجزائري فكانت فكرته بإنشاء كشافة جزائرية ذات مبادئ وقواعد إسلامية حيث دعا إلى ذلك في إحدى اللقاءات مع شخصيات مهمة«أعتقد أيها الإخوان أنه حان الوقت لننفصل عن الكشافة الفرنسية وأن تكون لنا كشافتنا على مبادئنا العربية الإسلامية، سنبدأ من هنا من سطيف من هذه المدينة المكابرة وقد بدأ إخوان لنا في مدن أخرى»[2]

[1] – عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص456.

[2] – الرواية نفسها:ص459.

كما يظهر اهتمامه وحرصه على آخر المستجدات التي تساعد على إنشاء دولة جزائرية مستقلة تماما عن فرنسا «أيها الإخوان وصلني نشيد النجم كتبه شاعرنا مفدي زكريا»[1]

ولم يتوقف حسان بلخيرد عند هذا الحد بل امتد إلى إنشاء جمعيات لتقوية النضال الثقافي ولكي يفتح عدة جبهات على الاستعمار الفرنسي«ففي نادي الشباب جلس حسان بلخيرد يطرح على يوسف الروج وسي رابح فكرة تأسيس شعبة جمعية العلماء بسطيف مؤكدا أنها ستكون لبنة أخرى في صرح الوطن الذي يجب أن يعلو ويسمو سامقا يبلغ وهج الشمس»[2]

هكذا ظهرت شخصية حسان بلخيرد رغم أنها شخصية بسيطة ومن طبقة اجتماعية عادية وليس له مكانة لا في السياسة ولا في الدولة إلا أنه أبى إلا أن يساعد في تحرير بلاده ولو بأبسط النشاطات أو بإعطاء فكرة أو رأي قد يغير اتجاه البلاد نحو الأفضل ، فسعى إلى غسل العقل الجزائري من الثقافة الفرنسية التي غُرست فيه رغما عنه.

ج- صافو(صفي الدين)

من الشخصيات الاجتماعية التي جاءت في رواية حائط المبكى، كان لها دور فعال في حياة الكاتب،تعرف عليه في العمل حين استلم الوظيفة الجديدة بوهران، ينحدر من أصول اسبانية « عند الباب وأنا أهم بمغادرة المكتب...فوجئت بالموظف الجديد أو صفي الدين كما أخبرني،ينزل من سيارته الفارهة، يفتح لي الباب ليوصلني دون أن يكف عن كل عبارات التقدير...ولم يكد الفتى يسكت طول الطريق لعله لم يترك شيئا في حياته وأصوله لم يذكره،ما رسخ في ذهني أنهم ينحدرون في أصولهم البعيدة من اسبانيا»[3].

[1] – عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص461

[2] – الرواية نفسها:ص462.

[3]– عز الدين جلاوجي:حائط المبكى، دار المنتهى للنشر والتوزيع،الجزائر،دط، 2020،ص113.

وقد كان صافو أو صفي الدين بمثابة الصديق المقرب للروائي، فقد كان دائما بجانبه في أصعب ظروفه خاصة عندما مرضت سمرائه فبالكاد يتركه وحده« حتى صفي الدين أو صافو كما يجب أن ينادى ما كان يتأخر عن المجيء، خاصة بعد أن تغادر السكرتيرة، يبقى معي حتى أخلد إلى النوم، بل ويبقى معي أحيانا الليل كله...»[1].

ولم يكتف صافو أو صفي الدين بهذا القدر من المساعدات التي يقدمها للروائي ،بل كان يذهب معه لزيارة ولديه اللذين قام بإيداعهما لدى مركز الطفولة المسعفة بعد مرض والدتهما « زرت الطفلين هذا الصباح،وقد كان صفي الدين برفقتي،كانا متألقين وقد تعالت مناغاتهما...لم يكف صفي الدين عن أخذ صور لنا في وضعيات مختلفة. حينها راحت دموعي تنهمر احتضنني طويلا مهدئا إياي، قبلني على جبيني وخدي ورقبتي، أحسسته أقرب وأنا الذي لم أتخذ لي أصحابا وأحبابا،هو يصغرني بأكثر من عشرين سنة،لكني أحسسته أقرب إلى نفسي من أي أحد»[2].

ومن جهة أخرى ورغم كل المساعدات التي قدمها صفي الدين للروائي في الحياة الواقعية، كان يخدعه فيسبوكيا ويتقمص شخصية غير شخصيته، فقد كان يحاول إغراءه من خلال بعض الرسائل المخلة التي كان يبعث بها إليه، ولم يتوقف حتى أوقعه في شباكه بكلماته المعسولة حين انتحل شخصية امرأة باسم صوفياء التي لطالما احتار الكاتب من تكون صاحبة هذا الاسم «عشرات طلبات الصداقة، لن أقبلها دفعة واحدة، آن لي أن أفرض شروطي أيضا، بلغتني رسالة من صوفياء، عبرت فيها عن إعجاب شديد بشخصيتي، بموهبتي، من ذي؟ تعرفني دون شك، ترجتني أن أضيفها، ترددت قليلا، ثم فعلت، انهمرت أمطار فرحها كأنما ترقص على إيقاع عزف الريح الذي خفت قليلا، صوفياء؟ ! أي اسم مدهش هذا؟ !»[3].

[1] – عز الدين جلاوجي:حائط المبكى، ص119.

[2] –الرواية نفسها:ص129.

[3] – الرواية نفسها:ص125.

ويبقى السارد غارقا في تساؤلاته كلما تحدث إلى صوفياء هذه« هل يمكن أن تكون صوفياء هي السكرتيرة؟ أو ربما جارتي الحمقاء،صاحبة العجيزة المكورة؟...»[1]، لكن لم تطل حيرته فسرعان ما تبددت كل شكوكه واتضح الأمر عندما زارته صوفياء في منزله وهي تختبأ تحت نقابها لكن كانت المفاجأة حينما قام الكاتب بتمزيق النقاب فانكشف له وجه صافو حينها دفعه وصرخ قائلا« ما هذه اللعبة القذرة؟ ما هذا الوهم اللعين؟ ما هذا الكابوس الذابح؟ ماذا حل بالبشر؟ما بال هذا الوسخ؟ يفعل هذا؟ مد صافو من جديد يديه إلي يرغب في أن يضمني إليه مرة ثانية؟ »[2].

د- الصالح رصاصة

أو الصالح رصاصة من الشخصيات الاجتماعية المهيمنة في رواية رأس المحنة،شخصية مجاهدة في فترة الاستعمار الفرنسي، ،وبعد الاستقلال تغيرت أوضاع الصالح رصاصة بعد انتقاله من الريف إلى المدينة وعمله في المستشفى« وأقنعت نفسي بالأمر الواقع لا بأس يا (صالح)... عامل بالمشفى...حارس في المشفى... وهو رمز صحة هذا الشعب...وصحة هذا الشعب هي صحة هذا الوطن الغالي... وهذا معناه أنني ما خنت وما بدلت... أنا دائما على نفس الدرب الذي سار عليه المخلصون والأوفياء والشهداء...»[3].

في المدينة ظهر للصالح أعداء هم أعداء الانسانية قبل أن يكونوا أعداءه،فمدير المشفى الذي عمل فيه الصالح بكل إخلاص قام بطرده ورئيس البلدية امحمد لملمد مارس معه كل أنواع الظلم قائلا: « كنت صالح الرصاصة يوم كان الرجال رجالا...فلما تحررت البلاد أسموني صالح المغبون...وفي آخر عمري صرت صالح المجنون»[4].

عاشت هذه الشخصية صراعا كبيرا وواقعا مريرا بسبب التمسك بالمبادئ والأخلاق فبعد أن كانت شخصية مركزية في زمن الإستعمار أصبحت تعاني من التهميش في زمن

[1] – عز الدين جلاوجي:حائط المبكى ،ص124.

[2] –الرواية نفسها :ص145.

[3] –عز الدين جلاوجي :رأس المحنة1+1=0،دار المنتهى للنشر والتوزيع،الجزائر،ص33.

[4] – الرواية نفسها:ص51.

الاستقلال حيث « ظلم طبقة تغتني بطرق ملتوية وتكنز الذهب والفضة لطبقة أخرى خانتها ظروفها أو سارت على الطريق السوي فبقيت أقل من الأولى»[1]

هكذا كانت شخصيات الروائي عز الدين جلاوجي في مختلف رواياته متعددة الأبعاد والمرجعيات لا تحدها مرجعية ولا تقييدها وظيفة أو توجه ما. وهذا يُظهر مدى قوة الكاتب الفكرية والخيالية في توظيف الشخصية و إعطائها الدور المناسب لها، استطاع من خلالها الكاتب أن يعالج قضايا متعددة تاريخية في حقبة زمنية معينة أو راهنة استند في معالجتها إلى التاريخ ، فأدى توظيف الشخصيات سواء كانت حقيقية ظهرت فعلا في التاريخ أو من نسج خيال الكاتب إلى تقريب الواقع من المتلقي والأخذ بيده إلى الاندماج في أحداث الرواية وبالتالي فهم تاريخ الجزائر وما مرت به من ظروف صعبة، واستيعاب الواقع ومحاولة تحسينه.

2-مرجعية الأحداث

2-1 مفهوم الحدث

أ- لغة

جاء في لسان العرب« حَدَثَ الشيء حُدوثا وحداثة،وأحدثه هو، فهو مُحْدَثٌ وكذلك استحدثه... والحدوث: كون الشيء لم يكن،وأحدثه الله فحدث،» وحدث أمر أي وقع...وحدثان الدهر وحوادثه:نوبه وما يحدث منه،واحدها حادث؛وكذلك أحداثه،واحدها حدث،الحدث من أحداث الدهر:شبه نازلة»[2]

أما في المعجم الوسيط فإن « حدث الشيء-حدوثا،وحداثة:نقيض قَدُمَ،وحدث الدهر نائبته (ج) أحداث»[3].

---

[1] – عز الدين جلاوجي :رأس المحنة1+1=0،ص199.

[2] – ابن منظور:لسان العرب،ج3،ص 76/75.

[3] – مجمع اللغة العربية:المعجم الوسيط، ص160/159.

ب- اصطلاحا

تعد الأحداث الأساس الذي يقوم عليه أي نص روائي،والرابط بين جميع العناصر الأخرى، وهو عبارة عن مجموعة أفعال تقوم بها الشخصيات، ويمكن تحديده في الرواية على أنه « لعبة قوى متواجهة أو متحالفة،تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات»[1] .

ولا يمكن أن يخلو نص مهما كان نوعه من الحدث لأنه الأداة أو العنصر الذي يحرك ذلك النص مهما كان اختلافه« ففيه تنمو المواقف،وتتحرك الشخصيات ...يعتني بتصوير الشخصية في أثناء عملها،ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه والمكان،والزمان،والسبب الذي قام من أجله»[2].

وفي نفس السياق تقول صليحة عودة غرب بأن الحدث هو « مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا نسبيا تدور حول موضوع عام،وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى،كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات وهي المحور الأساسي الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطا وثيقا»[3]

أما في السرديات فإنه يُنظر إلى الحدث على أنه« الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما.ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث –واقعة كانت أو متخيلة–وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار»[4]

---

[1] –لطيف زيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية،دار النهار للنشر،بيروت،لبنان،ط1، 2002،ص74.

[2] –شريبط أحمد شريبط:تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947–1958)،منشورات إتحاد كتاب العرب،دب،دط،1998،ص22.

[3] – صليحة عودة غرب:غسان كنفاني(جماليات السرد في الخطاب الروائي)،مجلد1،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1، 2006،ص135.

[4] –مجموعة مؤلفين:معجم السرديات،دار علي للنشر،تونس،ط1، 2010،ص145.

ليكون بذلك الحدث في الرواية هو مجموع الوقائع التي تبنى على التسلسل والترابط الفكري،يهتم الكاتب بعرضها عرضا منطقيا ودقيقا سواء كانت حقيقية أو من خياله لأن هذه الوقائع هي سليلة أفكار ورؤى محددة يريد الكاتب إيصالها إلى المتلقي.

إضافة إلى ما سبق فالحدث هو « العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية السابقة (الزمن،الشخصيات،اللغة). والحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي (في الحياة اليومية)،-وإن انطلق أساسا من الواقع- ذلك لأن الروائي(الكاتب)،حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسبا لكتابة روايته كما أنه ينتقي و يحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني...الأمر الذي ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة كالاسترجاع والمونولوج الداخلي،والمشهد الحواري والقفز والتلخيص والوصف وما إلى ذلك »[1].

وهذا يعني أن الحدث في الكتابات الحديثة « لم يعد مفصولا عن البنية الفنية التي تسهم في الهرم الجمالي للخطاب القصصي بحيث غدا الحدث يتفاعل بشكل انزياحي مع بقية العناصر الفنية التي تشكل فضاء النص»[2].

وعليه يمكننا القول أن الحدث من شأنه أن يساهم في بناء النص الروائي و إثرائه، فطبيعة علاقته بباقي العناصر لها تأثير كبير على النص وخاصة من الناحية الجمالية ،ومن ثم وجب على الكاتب إعطاءه أهمية كبيرة من ناحية عرضه بطريقة منتظمة ومتسلسلة ومشوقة لإثارة اهتمام القارئ، لتكون بذلك هي بؤرة العمل الروائي والمسؤولة عن تحريكه من البداية إلى النهاية.

---

[1] – آمنة يوسف:تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط2، 2015،ص37.

[2] – عبد القادر بن سالم:مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد(بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،دط،2001،ص66.

واستنادا إلى ما سبق فإن الحدث يمثل العمود الفقري لأي نص ،حيث أنه يعتبر المسؤول عن بث الحركة داخله والمحرك الأساسي لباقي العناصر فلا يمكن أن تقوم بعملها بمعزل عنه، وخاصة الشخصية نظرا لما يضفيه عليها من فهم ووعي لما حولها.

2-2 طرق بناء الحدث

يبنى الحدث داخل الرواية من خلال ثلاث طرق رئيسية هي:

أ- الطريقة التقليدية

يتبع فيها الكاتب طريقة التسلسل المنطقي في عرض الأحداث،وتعتبر«أقدم طريقة،وتمتاز باتباعها التطور السببي المنطقي، حيث يتدرج القاص بحثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية»[1]. وهذا النوع تختص به أكثر الروايات التقليدية حيث يبدأ الروائي أو القاص بعرض الأحداث بنفس الترتيب الذي جرت عليه في الواقع، وفي هذا الصدد تذهب سيزا قاسم إلى أن « القاص البدائي يقدم لسامعيه الأحداث في خط متسلسل تسلسلا زمنيا مضطردا وبنفس ترتيب وقوعها،وتمثل الأحداث الوحدات الأساسية التي يتكون منها القص في تسلسله»[2].

إذا فهذا التسلسل المنطقي الذي يتبعه الكاتب في هذه المرحلة من عرض أحداث روايته يعتبر وسيلة لمعرفة طريقة عرض الأحداث ومسارها في الرواية، وهذا الذي سار عليه أصحاب الرواية التقليدية.

[1] – شريبط أحمد شريبط:تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1985-1947) ،ص22.

[2] – سيزا قاسم:بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)،هيئة الكتاب،مصر،2004،دط،ص54.

ب-الطريقة الحديثة

وهي أن يبدأ الراوي عرض أحداث روايته من لحظة العقدة« ثم يعود إلى الماضي أو إلى الخلف ليروي بداية حدث قصته. مستعينا في ذلك ببعض الفنيات والأساليب كتيار اللاشعور والمناجاة والذكريات»[1].

في هذه المرحلة يعود الراوي بالقارئ إلى الماضي من خلال توظيف الذاكرة،وذلك بغرض إعطاء معلومات أكثر عن الشخصية أو الأحداث قبل لحظة العقدة ،وقد بدأ العرض للأحداث مع التطور الذي مس القصة والرواية بعد أن أصبح النظر إلى الحدث بنية تتفاعل مع باقي العناصر الزمان والمكان والشخصيات.

ج-طريقة الإرجاع الفني (الخطف خلفا)

في هذه الطريقة يعتمد الروائي على طريقة عرض الحدث من نهايته ثم يبدأ في العودة إلى الوراء وهذا ليقوم بسرد تفاصيل الحدث كاملة ويعرض القصة من بدايتها « وقد استعملت هذه الطريقة قبل أن تنتقل إلى الأدب القصصي في مجالات تعبيرية أخرى كالسينما،وهي اليوم موجودة في الرواية البوليسية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية»[2].

وهذا ما يسمى بتقنية الفلاش باك أو الاسترجاع الفني وهو بداية الراوي بسرده للأحداث من النهاية ثم العودة إلى الخلف حتى يصل إلى بداية االقصة، وفي هذا ترى سيزا قاسم أن هذا التقديم والتأخير والحذف من الأبنية المهمة في الرواية وأن « التزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النص ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودة إلى الوراء

[1] -شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائريةالمعارة(1985-1947) ،ص22.

[2] -المرجع نفسه :ص23.

لكشف بعض العناصر الهامة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق »[1].

وتبقى لكل كاتب طريقته وعبقريته في اختيار الطريقة التي تناسب عمله وتتناسب مع أدوات كتابته وتحقق هدفه في إيصال ما يرمي إليه للمتلقي.

3-2 طرق صوغ الحدث

يلجأ الكاتب إلى عرض أحداثه إلى عدة طرق لعل أبرزها هي:

أ- طريقة الترجمة الذاتية

هنا يقوم الكاتب بسرد أحداث روايته باستخدام ضمير المتكلم عن طريق إحدى شخصيات الرواية، « ويقدم الشخصيات من خلال وجهة نظره الخاصة،فيحللها تحليلا نفسيا،متقمصا شخصية البطل،ولهذه الطريقة عدة عيوب،من بينها أن الأحداث ترد على لسان القاص الذي يتحكم أيضا في مسار نمو الشخصيات، ومنها أنها تجعل القراء يعتقدون أن الأحداث المروية،قد وقعت للقاص، وأنها تمثل تجارب حياته حقا،خصوصا إذا وفق في إقناع القراء بذلك عن طريق وسائله الفنية»[2].

ب-طريقة السرد المباشر

في هذه الطريقة يستخدم القاص ضمير الغائب وتعد أفضل من الطريقة السابقة التي يستخدم فيها ضمير المتكلم« وتتيح هذه الطريقة الحرية للكاتب،لكي يحلل

[1] -سيزا قاسم:بناء الرواية،ص54.

[2] -شريبط أحمد شريبط:البنية الفنية للقصة الجزائرية(1985-1947)، ص23.

شخصياته،وأفعالها تحليلا دقيقا وعميقا،ثم إنها لا توهم القارئ بأن أحداثها عبارة عن تجارب ذاتية وحياتية،وإنما هي من صميم الإنشاء الفني»[1].

ومن جهة أخرى يهتم الكاتب في هذه الطريقة بقص الأحداث و«يحلل الشخصيات تحليلا عميقا فيعرض لتصرفاتها ويصف بالدقة إحساساتها وعواطفها،وينفذ إلى أعماق تفكيرها ويكشف عن صراعها»[2].

وهذا يعني أن الكاتب يعمل على متابعة عملية السرد من الخارج وبضمير الغائب لتسهيل الفهم على المتلقي، تاركا للشخصيات حرية التعبير،مع الإحاطة بجميع أحوالها وأفكارها وصراعاتها.

ج-الطريقة الثالثة

أما في هذه الطريقة فإن الكاتب يعتمد على « الوثائق والذكريات في أثناء معالجته للموضوع الذي يدير قصته حوله»[3].

فقد نجد من الكتاب من يهتمون باستثمار التاريخ في أعمالهم،فيلجؤون إلى الاستفادة من الوثائق والرسائل في معالجة مواضيعهم،وقد يكون سبب هذا اللجوء لما في التاريخ من أبعاد و دلالات إنسانية وقيم تساعدهم في إبراز أفكارهم ومعالجة قضايا عصرهم وتفسيرها.

وينبغي على الكاتب في هذه الحالة العمل على « استثمار قدر كبير من الطاقة الخيالية التي تعينه على التصوير الواقعي لكن الأهم من هذا أن على الكاتب أن يحسن

---

[1] – شريبط أحمد شريبط:البنية الفنية للقصة الجزائرية(1985-1947)، ص24.

[2] –محمد أحمد ربيع وسالم أحمد الحمداني:دراسات في الأدب العربي الحديث(النثر)،دار الكندي للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،2003،دط،ص69.

[3] – شريبط أحمد شريبط:البنية الفنية للقصة الجزائرية(1985-1947)، ص24.

استخدام السرد التاريخي في إبراز فكرة محددة وأن يمنحها تفسيرات جديدة تتواءم مع العصر والواقع»[1].

ويبقى في الأخير لكل كاتب الحرية في التعبير وفي عرض أحداثه، بما يتلاءم مع قضيته ونصه والأفكار التي يسعى إلى معالجتها، وكل طريقة يختارها الكاتب في بناء أو عرض أحداثه تعد إضافة في مجال الكتابة وعملية بناء للنص الأدبي يسعى من خلالها الكاتب إلى التواصل مع المتلقي.

4-2 مرجعية الأحداث التاريخية

عمل الأديب عز الدين جلاوجي في معظم كتاباته على استدعاء الأحداث التاريخية التي ظلت تقبع في غيابات الماضي وتدور حولها عدة تساؤلات وشكوك،فقام بإحيائها واستثمارها في قالب أدبي فني موظفا طاقاته الإبداعية وبعده التخييلي في بناء مشروعه الروائي ، فغاص في أعماق الذاكرة وعمل على نبشها واستخراج ما تختزنه من أحداث وتواريخ مهمة بغية« إعادة تنظيم الحياة من جديد،واستعادة عصر مختلف عن عصره،وفق رؤية جديدة فيها من التداخل والتواصل الدلالي بين الماضي والحاضر»[2]،ووفق هذه الرؤية التي تجمع بين الماضي والحاضر رصد لنا الأديب بعض المراحل والأحداث التاريخية من التاريخين العربي والجزائري والتي سنحاول بدورنا عرضها وتحليلها:

أ- احتلال الجيش الفرنسي لمدينة قسنطينة(1837):

بعد احتلال الجيش الفرنسي لمدينة الجزائر عام 1830 توجهت أنظارهم إلى الشرق الجزائري لما يحتويه من أهمية استراتيجية،وعرف أنه لن يتحقق له ذلك بل ولن يحكم

[1] – محمد أحمد ربيع وسالم أحمد الحمداني:دراسات في الأدب العربي الحديث(النثر)،ص69-70.

[2] –حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث(دراسة في البنية السردية) ،ص19.

سيطرته على باقي الأراضي الجزائرية دون أن تكون قسنطينة تحت سيطرته، وقد جاء تصريح لدو فيكو مفاده« أنه بدون السيطرة على مدينة قسنطينة ،ومنطقة الشرق لا يمكن البقاء لفرنسا بالجزائر» فشن الجيش الفرنسي حملته الأولى عام 1836 وبتصدي الجزائريين فشلت هذه الحملة،إلا أنه لم ييأس وواصل محاولاته حتى نجح مع مجيء الماريشال الجديد دامريمون الذي أطاح بجيش الحاج أحمد باي وتم الاستيلاء على المدينة عام 1837.

وقد تطرق الأديب عز الدين جلاوجي لهذه الحادثة التاريخية المؤلمة في تاريخ الجزائر العظيم في إحدى رواياته « ما كادت تحل سنة 1830حتى غزت جيوش فرنسا مدينة قسنطينة بعد أن أسقطت عنابة وبجاية، وحين ضاقت الأرض بالباي أحمد أسرع باستدعاء مساعديه وعلى رأسهم الحسين المكحالجي، جلسوا جميعا قبالته،أما هو فلم يستطع أن يجلس،كان يدور في قلق ظاهر... »[1].

هكذا نقل إلينا الأديب هذه الحادثة التي تعد جانبا مهما من جوانب التاريخ الجزائري وصور لنا قلق الباي أحمد على وطنه وأبناء وطنه من هذا العدوان الظالم،حيث رأى هو وأعوانه أنه لا مرد من الحرب والجهاد في سبيل الله ورغم أن المدينة قد سقطت في أيدي الأعداء إلا أن أحمد باي وجماعته لم يسقطوا بل اتجهوا إلى الصحراء داعيين إلى الجهاد.

ب-فشل ثورة المقراني 1871 وثورة الأوراس1916.

حدث آخر من الأحداث المهمة التي تعاقبت على التاريخ الجزائري، ثورة الحاج محمد المقراني التي كان لها صدى واسع وقيمة كبيرة في مسار النضال الجزائري ضد المستعمر، تطرق إليها الروائي في ذات الرواية على لسان العربي الموستاش وهو يشحذ

[1] -عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص53.

همم أصدقائه نحو ضرورة الثورة ضد المستعمر وعدم الاستكانة مذكرا إياهم برغم الفشل إلا أن الشعب الجزائري لازال عاقدا العزم على محاربة المستعمر وإخراجه من بلاده«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»[1].

وثورة الأوراس هي الأخرى من الثورات التي قام بها الشعب الجزائري لطرد الاستعمار الفرنسي، فهي استمرار للثورات التي سبقتها بقيادة الزعيم عمر أوموسى« من عرش لحليمية،وأصيل قرية تاجنانت ببلدية وادي الماء،وهو ثائر من ثوار الأوراس أو بالأحرى أسد مستاوة»[2].

فقد كان لهذه الثورات رغم فشلها الفضل في بث روح الثورة في نفوس الجزائريين و وشحنهم بالإرادة والقوة في الاستمرار حتى آخر نفس لتحرير بلادهم.

ج- قانون كريميو(Crémiot) 1871.

أو ما يعرف بقانون تجنيس اليهود، وهو قانون أعطى لليهود حق التواجد كسكان أصليين في الجزائر وقد صدر باسم (أدولف كريميو)« ضم قرار تجنيس اليهود في الجزائر بشكل جماعي دون استشارتهم وإدخال المحلفين في القضاء وهو قرار كان وليد جهود كثيرة ومراحل تحضير مهد لها أدولف نفسه»[3].

---

[1] – عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص214.

[2] –لخميسي سليماني:ثورة الأوراس 1916 بمنطقة بلزمة بقيادة عمر أوموسىelauresnews.dz 2022/05/1 الساعة 22:00.

[3] – شيخة فطيمة:قانون كريميو24أكتوبر 1870أو تجنيس اليهود:الاختيارات الصعبة في ظل الهيمنة الاستعمارية،مجلة الحوار المتوسطي،مارس2017،ص522.

وقد جاء ذكر هذا الحدث التاريخي على لسان سي الهادي وهو يقوم بتذكير أبناء وطنه بذكرى احتلال بلاده وفشل كل المحاولات في إخراج هذا العدو من أرض الوطن رغم التضحيات الجسام التي قدمها أبناؤه،وراح يحثهم ألا يخجلوا من تلك الإنهزامات بل الخجل يكمن في الاستسلام بعينه، مذكرا إياهم بتمادي المستعمر بأن جعل منهم أغرابا في وطنهم وجنس الأغراب الملعونين « لا تنسوا أن اليهود استفادوا من قانون كريميو Crémiotمنذ سنة 1871 وبموجبه حصلوا جميعا على الجنسية الفرنسية،فأصبحوا فرنسيين لهم نفس الحقوق وعليهم نفس الواجبات،أما نحن فمواطنون من الدرجة الثانية والثالثة،ويا لها من مهزلة، أغراب في وطننا !»[1]

وقد تولد عن هذا القرار ردة فعل من طرف الجزائريين،حيث أنهم رفضوه رفضا قاطعا وأدى ذلك إلى حصول عدة مواجهات بين الطرفين،إلا أن كل ذلك لم يؤدي إلى إلغاء القرار لما له من حصانة مسخرة من طرف أدولف كريميو..

د- المؤتمر الاسلامي الجزائري المنعقد في جوان 1936.

اعتبر هذا المؤتمر أول تجمع يعقده الجزائريون فيما بينهم،حيث اجتمعت جميع التيارات السياسية و الأحزاب الوطنية بدعوة من عبد الحميد ابن باديس لمناقشة مطالب الجزائرين ورفعها إلى السلطات الفرنسية على إثر إصدار فرنسا لمشروع موريس فيولت ،ويعتبر هذا المؤتمر من الأحداث السياسية المهمة في تاريخ الجزائر الاستعماري،« لم تعد السلطات الإستعمارية تحسن إلا سياسة تحسن إلا سياسة العصا الغليظة،لتركيع الشعب الجزائري،في الوقت ذاته كان النواب والنخبة يسعون بكل ما أوتوا من من قوة لإنجاح

[1] -عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص356.

المؤتمر الإسلامي الذي سيعقد بالجزائر العاصمة،متخذا مشروع موريس فيولت قاعدة له،وقد حشدت له الجماهير والطاقات،وبُشر به في كل وسائل الإعلام»[1].

ونظرا لأهمية هذا التجمع واعتباره مكسبا كبيرا لكل الجزائريين فقد توافد إليه الجزائريون من كل فجاج الوطن، وقد تناوب على منصة المؤتمر كل من ابن جلول،وابن التهامي،وفرحات عباس،والسيد سكوت الفرنسي،ثم ابن باديس والعقبي والابراهيمي ،وقد تمخض عن هذا المؤتمر مجموعة وثيقة أطلقوا عليها اسم (الميثاق المطلبي للشعب الجزائري) تضمنت مجموعة من المطالب هي:

-إعطاء الحقوق السياسية للمسلم الجزائري تامة غير منقوصة.

-منح الجنسية الفرنسية لبعض المثقفين الجزائريين دون التخلي عن أحوالهم الدينية.

-حرية القول،والكتابة،والتعليم العربي.

-رفع القوانين الاستثنائي.

إضافة إلى ذلك فقد نتج عن المؤتمر وفدا للذهاب إلى باريس يوم 20 جويلية1936 وتم تشكيل وفد للسفر إلى باريس[2].

هـ -الثورة التحريرية

إن هذا الحدث ليس ككل الأحداث التاريخية التي مرت على الجزائر وإن كان نتيجة حتمية للثورات والمقاومات الشعبية التي خاضها أبناء الوطن، وللسياسة الظالمة التي انتهجها المستعمر مع أبناء الوطن،حضر في رواية جلاوجي ليس بوصفه « رقعة أرجوانية تزين النص الأدبي،ولا كجسر يمكن الكاتب من العبور إلى اكتساب الشرعية

[1] – عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص437.

[2] – المرجع نفسه :ص455-456.

الأدبية،وإنما الارتداد إلى صورة الحرب يمثل مرتكزا شرعيا نقديا،نقيضا لشرعية تاريخية يمثلها الخطاب الرسمي بشكل زائف»[1].

وروايتي (حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر) و(الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال)، كانتا من الأعمال الروائية التي تنقل بنا من خلالهما الأديب إلى دهاليز الذاكرة التاريخية ليسرد لنا هذه الفترة وما سبقها من أحداث ومسببات وكيف كانت ردة فعل المستعمر الفرنسي إزاء التحدي الذي رفعه المجاهدون ضد بطشه وظلمه.

وقد صور لنا الروائي ببراعة على لسان بعض الشخصيات تحمس الشعب الجزائري للثورة واليوم الذي يكسرون فيه شوكة فرنسا فقد جاء على لسان يوسف الروج موجها سؤاله إلى فرحات عباس« كنا ننتظر إعلان الثورة،ما الذي غير اتجاه السفينة»[2].

ولشحذ الهمم في نفوس الجزائريين وتحضيرهم لليوم الموعود ها هو فرحات عباس يوجه إلى الشعب خطابا حماسيا قال فيه« استعدوا فإن ساعة الصفر قد قربت،فلنعد أنفسنا للثورة

أيها الجزائريون حاربوا من أجل الحرية،وموتوا إذا اقتضى الأمر، ولكن لا هوادة مع المضطهدين

أيها الجزائريون إن الجبال تناديكم، فساعة الصفر قد اقتربت»[3].

وقد كان التحضير للثورة يمس جميع شرائح المجتمع شارك فيه القادة والمواطنون وخضع لمخططات كبيرة ودقيقة تم بعدها توزيع مناشير تدعو إلى الالتحاق بالثورة« تداولتها الأيدي سرا،وألصق بعضها في الأحياء الشعبية،وتداولت الألسنة أخبارا متزاحمة

[1] – عامر مخلوف:الرواية والتحولات في الجزائر،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،دط،2000،ص09.

[2] – عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص532.

[3] – الرواية نفسها:ص535.

كثيرة،الطلاب يتركون مقاعد الدراسة ويلتحقون جماعيا بالثورة، العشرات من القادة والسياسيين والإصلاحيين يفكون روابط جمعياتهم وأحزابهم ويعلنون انضمامهم»[1].

واستحضار هذا الحدث المهم يعزز فينا روح الانتماء والفخر بالهوية الجزائرية وبإنجاز الجزائريين وقدرتهم على تحرير بلادهم والعيش في حرية واستقلال والاحتفاظ بالسيادة الوطنية وقد تبع الثورة التحريرية حدثين تاريخيين هما : الاستفتاء العام الذي هو عبارة عن« ورقتان حمراء بها نعم لحرية الجزائر،وورقة زرقاء بها رفض الاستقلال...الورقة الحمراء هل تريد أن تصبح الجزائر دولة مستقلة متعاونة مع فرنسا حسب الشروط المقررة في تصريحات 19 مارس1962؟»[2].

وما إن أعلنت نتائج الاستفتاء لاستقلال الجزائر حتى «صارت المدن كلها ساحات احتفالات ضخمة، ولهجت الألسنة بالأناشيد التي لا تنتهي،ورفعت الراية الوطنية على كل صعيد»[3].

هكذا كانت نتيجة التضحية بالنفس والنفيس الاستقلال والعزة والكرامة للبلاد والعباد، وقد أبدع الروائي في تصوير وسرد هذا الحدث التاريخي ببراعة سردية وفنية تجعل القارئ يغوص في ثنايا النص بقلبه ووطنيته قبل شخصيته .

و- المحنة الوطنية(العشرية السوداء)

المحنة الوطنية أو العشرية السوداء حضرت أيضا في أعمال الروائي عز الدين جلاوجي، حيث تطرق إلى معاناة الشعب الجزائري في فترة التسعينات فكتب عن تلك

[1] – عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص332.

[2] –الرواية نفسها:ص551–552.

[3] – الرواية نفسها:ص558.

المجازر الدموية المروعة التي شهدتها الجزائر في كل ربوع الوطن، فالإرهاب لم يترك شبرا واحدا إلا ونشر فيه رعبه ورهبه فيه، مخلفا جرحا عميقا ظل ينزف لسنوات.

فالإرهاب « 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 إذا استغرق مدة غير قصيرة وارتكب جرائم كبيرة و ارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما بلغته الهمجية»[1].

وقد عالج الأديب من خلال روايته (رأس المحنة) هذه المحنة من خلال (حارة الحفرة)عن طريق الشخصيات التي قام بتوظيفها والتي عانت من ظلم الإرهاب مثل شخصية الصالح رصاصة الذي عايش الزمنين زمن الاستعمار وزمن الإرهاب وابنه عبد الرحيم الذي انخرط في الشرطة وقتل على أيدي الإرهاب وبالتحديد على يد أخ زوجته وهيبة المدعو صلاح الدين الذي انضم إلى الإرهاب، وهذا أكبر دليل على وحشية الإرهاب الذي لا يهتم بالعلاقات وصلة الرحم المهم عنده تنفيذ وحشيته.

وقد كانت جريمة قتل عبد الرحيم بن الصالح رصاصة صورة عن الجرائم الكبيرة التي كانت تحدث، لتتوالى بعد ذلك« جرائم القتل والاغتيالات داخل المدينة وخارجها..على الطرقات المؤدية إليها خاصة الغابية والنائية»[2].

ليصبح بذلك« الأبرياء يُذبحون كل يوم بالمئات والإرهاب يمد جذور سرطاناته في كل شبر»[3].

---

[1] – عامر مخلوف:الرواية والتحولات في الجزائر(دراسة نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)،ص65.

[2] – عز الدين جلاوجي:رأس المحنة 1+1=0،ص152.

[3] – الرواية نفسها:ص179.

وفي تصوير آخر لحالات انعدام الأمن والاستقرار وتزايد عمليات الإغتيال والاختطاف يقول على لسان الجازية :« فتحت جريدة الشروق اليومي..أول عنوان صادفني هو مجزرة في المدية..اختطاف سيناتور في تبسة..اغتيال رئيس محكمة بباتنة و دركيين ببلعباس..قوات الأمن تقضي على عشرين ارهابيا في جبال بابور وبوطال وحربيل.. »[1]

وتتواصل تلك الجرائم الشنعاء التي كان يقترفها الإرهاب وكانت تنقلها الصحافة أول بأول في العناوين الأولى من أخبارها فيقول« عاودني الفضول إلى فتح الجريدة...مجموعة إرهابية تتسلل تحت جنح الظلام إلى عمق مدينة المدية..تقتحم ثانوية ..وتغتال ببشاعة خمسة عشر طالبا داخليا تتراوح أعمارهم بين ستة عشر وعشرين عاما ثم لاذو بالفرار إلى الجبال المجاورة.. رجال الأمن مازالوا يقومون بتمشيط المنطقة مدعمين بالطائرات وأفراد الجيش الشعبي الوطني و.. »[2].

وقد نجح الكاتب من خلال هذا عمله الروائي في « إبراز الواقع الجزائري بدرجة تعكس رؤية الأديب الخاصة للمأساة لأن الكاتب لا يكتفي عن حد العرض والتصوير،بل يتجاوز هذا الإطار إلى التغيير الذي يعني إعطاء الرأي وإبراز الموقف بشكل يتم عن إدراك عميق لأبعاد المأساة الوطنية المتعددة الجوانب »[3]

بقيت الجزائر عشر سنوات تعاني ويلات الإرهاب واللاأمن وزعزعة في جميع المجالات،فقد كانت هذه الفترة من أصعب الفترات التي مرت بها البلاد بعد الاستقلال، وقد استطاع الروائي إبراز أبعاد هذه المحنة وتأثيرها في فئات المجتمع وتصويرها في

[1] – عز الدين جلاوجي:رأس المحنة1+1=0،ص192.

[2] – الرواية نفسها:ص ن.

[3] –عبد الحميد هيمة:سيميائية الشخصية النسوية في رواية رأس المحنة،أعمال الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر ،بسكرة،ص129.

أبشع صورها من قتل واغتيال واختطاف واغتصاب...إلخ ،لتتوالد بعد ذلك محن أخرى قامت الرواية بمعالجتها أيضا.

ز-الصراع المذهبي والديني

فتح الروائي عز الدين جلاوجي باب الذاكرة في روايته (العشق المقدنس)ليرحل بنا إلى عهد الدولة الرستمية التي تعد أول دولة إباضية تتأسس في التاريخ الإسلامي (776م -909م/160هـ-296هـ) فتناول في الرواية ظاهرة طغت آنذاك على المجتمع الإسلامي وهي صراع المذاهب والفرق الدينية ،وقد نقلها إلينا في طابع سردي إبداعي تتداخل فيه الحقيقة التاريخية مع التخييل الفني.

جسدت هذه الرواية تلك الصراعات والفتن التي كانت سائدة من خلال شخصياتها التي عايشت الأحداث ويظهر ذلك جليا في قول شيخ علامة وهو ينقل كلام ابن تيمية على الملأ في محاضرة دينية كان يلقيها «قال شيخ الإسلام ابن تيمية في منهاج السنة:إن أصل كل فتنة وبلية هم الشيعة،ومن انضوى إليهم،وكثير من السيوف التي في الإسلام،إنما كان من جهتهم، وبهم تسترت الزنادقة ...»[1]

كما تظهر صورة الفتنة والصراع بين الفرق الدينية في مقطع آخر لأمير المؤمنين (أبي علي محمد بن عبد السميع بن السبط بن علي البوني) وهو يدعو إلى محاربة العلمانيين والمعتزلة فيقول: « نحن بصدد عقد ملتقى كبير بعنوان"ملتقى أسود السنة الأخيار ،في محاربة العلمانيين والمعتزلة والرافضة الأشرار" ،سيحضره كل علماء السنة من أصقاع العالم:مصر والشام واليمن والحجاز ،وحتى أفغانستان،وسيبت الأمر معهم في حينه»[2].

[1] – عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،ص50.

[2] –الرواية نفسها:ص50.

ويظهر حقده الكبير لدولة الخوارج حين طلب من السارد وهبة أن يكونا جاسوسين عليها« أريدكما رسولي إلى دولة الخوارج،جاسوسين عليها، لن يهدأ لي بال حتى أبيدهم عن بكرة أبيهم ، وأنقذ المسلمين من شرورهم وضلالهم[1]».

وكما ظهرت آثار الفتنة في الشوارع وعلى وجوه الناس وفي حركتهم وقد أحسها السارد و حبيبته هبة وهما في طريقهما إلى قصر الخلافة لكن لم يملكا الجرأة للسؤال حتى اهتدت هبة إلى عجوز كانت قد أنهكها التعب فاستندت إلى ظل جدار فهمت بسؤالها حول ما رأته من غضب على وجوه الناس فردت عليها العجوز « إنها الفتنة العمياء يا بنيتي، إنها الفتنة العمياء والفتنة نائمة لعن الله من أيقظها»[2]

كما تظهر ملامح الفتنة التي غزت عصر الرستميين في الخلاف الذي كان بين الإمام عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم وبين يزيد بن فندين والذين أطلق عليهم بفئة النكار لتنكرهم للإمام عبد الوهاب وخروجهم عن طاعته،حيث أن كل فئة كانت تظن أنها على حق والفئة الأخرى ضالة وهو ما جعل سماء تيهرت تشتعل بنيران الحرب« وقف الفريقان متقابلين وقد توجس كل منهما من الآخر،وصاح ابن فندين من خلف الصفوف: قاتلوا أعداء الله ورسوله،ورد عليه رئيس الشرطة :قاتلك الله يا رأس الفتنة،ومتى عرفت الله ورسوله»[3].

فكانت تلك الاختلافات في المذاهب الدينية والصراعات على الحكم سببا في انقسامهم،لتصبح تلك الانقسامات فيما بعد عاصفة تاريخية تمتد عبر التاريخ لتضرب المستقبل بكل ما تحمله من حقد وعفن،ولعل هذا ما دفع بالروائي إلى استحضار هذه المرجعيات التاريخية في روايته أو رواياته جمعاء وكأنه يريد منا أن نفهم الحاضر

[1] – عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس ،ص51.

[2] – الرواية نفسها:ص63.

[3] –الرواية نفسها:ص81.

ونعالجه بالعودة إلى التاريخ ، وربما أن ما دفع بالروائي عز الدين جلاوجي إلى كتابة روايته هذه هو تلك النزاعات والأعمال التخريبية التي شهدتها غرداية في الفترة الممتدة بين (2015/2013)،فأراد بذلك الحفر في الذاكرة والبحث في تاريخ التعدد والاختلاف الفكري والمذهبي للشعوب ومحاولة تقبل ذلك الاختلاف ومعالجة الأمور برؤيا توعوية أكثر دون الوقوع في غيابات الفتنة والعنف.

3- مرجعية المكان

يعتبر المكان من أهم العناصر السردية، فلا يمكن أن نتصور عمل سردي يحتوي على شخصيات وأحداث دون مكان، فهو بمثابة العمود الفقري للعناصر السردية داخل العمل الروائي مهما كان نوعه حقيقي أو مجازي من وحي خيال الكاتب لأنه الوعاء الذي يحتضن الأحداث التي لا يمكن أن تقع بدون شخصيات.

3-1 مفهوم المكان

عرفت لفظة (المكان) حضورا متعددا في الكثير من المجالات والميادين(العلمية والأدبية) وهذا ما أدى إلى تعدد في دلالاتها واختلاف في مفاهيمها فكل تناولها من وجهة نظره وعلى حسب خلفيته ومرجعيته.

3-1-1 مفهوم المكان فلسفيا

أخذ المكان بعده الفلسفي مع الفلسفة اليونانية،حيث أعطته هذه الأخيرة معنى وأكسبته خصائص ميزته عن مفهومه في باقي المجالات فعرفته على أنه« ما يحل فيه الشيء أو ما يحوي ذلك الشيء ويميزه ويحده ويفصله عن باقي الأشياء»[1].

[1]- حسن مجيد العبيدي:نظرية المكان في فلسفة ابن سينا،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق،ط1، 1987،ص19.

وقد كانت البداية في تعريف المكان مع أفلاطون الذي يعد أول من صرح بتعريف اصطلاحي للمكان إذ عدّه « حاويا وقابلا للشيء »[1]، وهذا يعني أنه « غير مستقل عن الأشياء ،بل يتجدد ويتشكل من خلالها»[2] .وعرفه أيضا بأنه « الخلاء المطلق»[3].

ومن جهة أخرى نجد أرسطو الذي يؤكد على وجود المكان حيث يرى « أن المكان موجود ما دمنا نشغله ونتحيز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر،وهو مفارق للأجسام المتمكنة فيه وسابق عليها ولا يفسد بفسادها»[4].

أما الفلاسفة الإسلاميون فإن لهم رأي أيضا في مفهوم المكان ونظروا إليه على أنه «السطح الباطن للجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي»[5].

وقد كانت لهم عدة آراء حول المكان(قبل ابن سينا) جمعها لنا محمد حسن العبيدي في ثلاثة اتجاهات هي :

الإتجاه الأول: يذهب إلى أن المكان (سطح الجسم الحاوي)، وهو ماقال به الكندي والفارابي،إخوان الصفا كذلك فلاسفة بغداد.

الإتجاه الثاني:هو الإتجاه المعرض للأول،وهو ما صرح به أبو بكر الرازي،إذ يذهب إلى مناقضة الاتجاه الأول.وعد المكان بعدا مع الإقرار بوجود خلاء في العالم,وقد ميز بين نوعين من المكان (الأول هو المكان الكلي أو المطلق الذي يساوي الخلاء المطلق وهو

---

[1]– حسن مجيد العبيدي:نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ،ص19.

[2]– المرجع نفسه :ص27.

[3]– عبد الرحمن بدوي:موسوعة الفلسفة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان،ج1،ط1984،1،ص169.

[4]–حسن مجيد العبيدي :نظرية المكان في فلسفة ابن سينا،ص28.

[5]–عبد الرحمن بدوي:موسوعة الفلسفة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان، ج2،ط1، 1984،ص461.

قديم،الذي لا يوجد فيه متمكن،والثاني،هو المكان الجزئي كما في زاد المسافرين،أو المكان المضاف كما في أعلام النبوة، أو المكان المعهود في كتاب الفصل لابن حزم.

الإتجاه الثالث: (المكان بعد متخيل)،اتجاه ابن الهيثم الذي عارض فيه الاتجاه الأول،ورأى أن المكان هو«الأبعاد المخيلة المتساوية لأبعاد الجسم نفسه»[1].

أما أب الفلسفة ابن سينا فإن مفهوم المكان عنده هو« السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي»[2]

وهذه المفاهيم حول المكان تدل على مدى تطور وعي وعمق التفكير لدى العرب،إذ أن العلوم لا تقتصر على الغرب فقط بل إن البوادر الأولى لمعظم العلوم وشرح المصطلحات ظهرت عند العرب .

ومثلما شغل المكان فكر الفلاسفة القدماء شغل أيضا فلاسفة العصر الحديث والمعاصر« فهو عند ديكارت الممتد في الأبعاد الثلاثة وعند اسبينوزا ومالبرانش،هو الامتداد غير المتناهي.أما عند ليبنتز هو نظام للأشياء في معيتها،وهو فكرة مضطربة ومجرد شيء ظاهر.أما موقف جون لوك من مفهوم المكان هو فكرة لا محددة ،ويرى باركلي أن مفهوم المكان يتألف من جملة أفكار مختلفة عن المكان،وعند هيوم هو مؤلف من أنات ولحظات ونقاط منفصلة»[3]

وبعدها جاء القرن التاسع عشر لتظهر معه مفاهيم جديدة حول المكان تفسر علاقته بالأشياء ليثبت « جاوس، وريمن، وهولمتز ،ويوليالي،ولويتشفسكي،وغيرهم،أنه يوجد مكان

[1] – حسن مجيد العبيدي :نظرية المكان في فلسفة ابن سينا،ص32–42.

[2] – جميل صليبا:المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني،ج2،دط،1982،ص412.

[3] –حسن مجيد لعبيدي:نظرية المكان في فلسفة ابن سينا،ص20.

غير المكان الإقليدسي،أي يمكن تصور أبعاد عديدة للمكان،وأن المكان الإقليدسي ليس إلا واحدا منها»[1]

وانطلاقا مما يتضح لنا أن جل تعريفات الفلاسفة مرتبط ارتباطا كبيرا بالأشياء المحسوسة ،وكلها جعلت من المكان إما حاويا أو محيطا بالأشياء إلا أنه رغم ذلك،يبقى مصطلحا له دلالة وعلاقة بتواجد وتموضع الإنسان كما أن معناه واضح والمراد من توظيفه واضح أيضا.

3-1-2 مفهوم المكان اجتماعيا

يرى علماء الاجتماع أن المكان اجتماعيا يعني« البيئة الاجتماعية وتشمل أثر العادات والعرف والتقاليد، ونوع العمل السائد، في المجتمع، وأثر الحضارة عامة على الفن»[2]،كما أنهم يرونه « امتداد للجسد وفضاء تتعدد وظائفه ومعانيه بالنسبة لصاحبه وللآخرين.وكل اعتداء على جزء منه قد يولد ثورة واحتجاجا »[3].

إضافة إلى ذلك فالمكان يمتلك عدة معان من شأنها أن تؤثر في الإنسان مثل القيم التي يكتسبها الفرد من خلال احتكاكه بمختلف الأماكن فيتناقلها الناس من خلال وصفهم لتلك الأمكنة و تعبيرهم عنها واستعارتهم لمعانيها أثناء التعبير عن حالتهم الإجتماعية.

فالمكان إذا هو الحيز الذي يتواجد فيه الإنسان ويستمد سلوكه منه، إضافة إلى كل الخصائص الفيزيقية والجغرافية للمكان إلا أنه ما يجب التركيز عليه هو تلك الحالات

---

[1] – حسن مجيد لعبيدي:نظرية المكان في فلسفة ابن سينا،ص20.

[2] – مهدي عبيدي:جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا(حكاية بحار،الدَقل،المرفأ البعيد)،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق،سوريا،دط،2011،ص30.

[3] –.حبيب مونسي:فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا، دط،2001،ص12-13.

الوجدانية ومجموع الأحاسيس التي تتكون لدى الأفراد وتربطهم ببعضهم وتنمي روح الجماعة لديهم والإحساس بالانتماء.

وهناك بعض الدارسين من يرى أن المكان مرتبط بالمجتمع كون الكاتب يستمد أحداثه وأمكنته من الحياة الاجتماعية،وهذا المجتمع أطلقوا عليه المجتمع التخييلي،وهذا المجتمع « له قوانينه الفنية الخاصة، وأن هؤلاء لا يعطون أهمية للمجتمع الخارجي الذي يعيش فيه الروائي نفسه ،إلا أنهم من جهة أخرى يرون أن الواقع الخارجي قد يختلط بالواقع التخييلي،فتنعدم الحدود الواضحة بينهما»[1].

أما دوركاييم فيرى «أن الظواهر المكانية في جوهرها،لابد أن تكون غير متجانسة،إذ أننا لن نتصور وضع الأشياء وضعا مكانيا إلا أذا لاحظناها في مواضع غير متجانسة،ورأيناها في أماكن مختلفة وهذا لن يتأتى إلا بتقسيم المكان إلى أجزاء ومواضع،على اعتبار أن التصور المكاني لا يقوم إلا بفضل عدم التجانس الواضح بين الأجزاء المكانية ومواضعها»[2].

كما عرف ستوكولز(Stokles) و شوماخر(Schomacher) المكان «باعتباره السياق الجغرافي والمعماري للسلوك. فهو –أي المكان– يشير إلى حيز ما يحيط بالإنسان اسما. وهذا المكان لابد أن يتم بصفات محددة ومحسوسة ،برغم أنه أصلا تجريد أو فكرة عقلية مجردة»[3].

وعليه يمكن القول أن المكان عند الاجتماعيين مرتبط بالدرجة الأولى بالمجتمع،وبكل ما يتعلق به من أنساق وظواهر،فكلها تساهم في خلق المكان وتكوينه.

---

[1] – مهدي عبيدي:جماليات المكان(في ثلاثية حنا مينا) ،ص31.

[2] –مهدي عبيدي :جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا،ص 32.نقلا عن:قباري اسماعيل،علم الاجتماع والفلسفة،دار الطلبة العرب،ج2،ط2، 1968،ص54–55.

[3] – شاكر عبد الحميد:الوعي بالمكان ودلالته في قصص محمد العمري،مجلة فصول،مج13،عدد4، 1995،ص249.

3-1-3 مفهوم المكان أدبيا

نظرا لأهمية المكان في الدراسات الأدبية والنقدية ولأنه حظي باهتمام كبير من جمهور الدارسين قديما وحديثا لاختلاف الآراء والتعريفات حول مفهومه من دارس لآخر باختلاف الآراء و تعدد الرؤى،رأينا أن نرصد أهم ما تطرق له اللغويون والنقاد من تعريفات حوله.

أ- لغة

جاء في لسان العرب أن «مكن:المكن والمكن بيض الضبة والجرادة، ونحوهما مكان في أصل تقدير الفعل مَفعَل، لأنه موضع لكينونة الشئ فيه غير انه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فعال ، والمكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع»[1].

وفي أساس البلاغة «مكن،مكنه من الشئ وأمكنه منه، فتمكن منه واستمكن ويقول المصارع لصاحبه: مكني من ظهرك، وأما أمكنني الأمر فمعناه أمكنني من نفسه، وهو مكين عند السلطان،وهم مكناء عنده،وقد مكن عنده مكانة، وهو أمكن من غيره،وضبه مكون: بيوض، وقد مكنت وأمكنت وأكل الأعرابي المكن»[2].

أما في القاموس المحيط فقد جاء« المكان:الموضع،ج أمكنة وأماكن، والمكنان بالفتح، نبت وواد ممكن ينبته وأبو مكين، ومكنته من الشئ أمكنته منه، فتمكن واستمكن»[3].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب،دار صادر، بيروت، لبنان،(دط)،(دت)، مج،13، ص412-414.

[2]- الزمخشري جار الله أبي القاسم: أساس البلاغة، تح:محمد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،ج1998،2،ص23.

[3]- الفيروزبادي:القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،ج4، 1999،ص279.

جاء في معجم المصطلحات أن المكان هو «space–espace وهو عامل أساسي قائم في بناء النص ولكن وظيفته ليست في تقديم إطار واقعي للأحداث بل توفير إطار تمثيلي وتصويري لهما مهما بدت صلته بالواقع ضعيفة»[1].

أما في معجم المصطلح السردي فإن المكان هو «space المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف(مكان المواقف وزمانها، مكان القصة) والذي تحدث فيه اللحظة السردية، هذا ولو أنه من الممكن أن يتم السرد بدون الإشارة إلى مكان القصة، ومكان اللحظة أو العلاقة بينهما»[2].

ب- اصطلاحا

يختلف مفهوم المكان أدبيا عن مفهومه في المجالات الأخرى،فهو كلمة واسعة بعيدة في مفهومها الجغرافي أو المادي المحسوس،لأنه مرتبط بخيال الكاتب لذلك فهو يمثل « مكونا محوريا في بنية السرد،بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان،فلا وجود لأحداث خارج المكان ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمن معين »[3]

إنه الإطار العام الذي تبنى عليه الأحداث، لأنه العنصر الأساسي في عملية السرد،فلا يمكن تصور عمل روائي تجري أحداثه خارج إطار مكاني، وقد وصفه أحمد مرشد بأنه هو « العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض،وهو الذي يسم الأشخاص،والأحداث الروائية في العمق ويدل عليها»[4].

---

[1]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص128.

[2]– جيرالد برنس:المصطلح السردي، ص214.

[3]– محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)،منشورات الإختلاف،الجزائر،ط1، 2010،ص99.

[4]–أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط1، 2005،ص128.

كما أنه « يمثل البعد المادي الواقعي للنص،وهو الفضاء الذي تجري فيه،لا عليه،الحوادث،ويعد في مقدمة العناصر والأركان الأولية التي يقوم عليها البناء السردي،سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة،أم قصة طويلة، أم رواية»[1].

ولأن الحكي أو السرد لا يمكن أن يحدث في الفراغ فالمكان لا يمكن أن« يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية»[2].

ونظرا لأهمية هذا المكون السردي فقد ارتبطت به مصطلحات أخرى مثل الحيز والفضاء،وعليه سنعرج على أهم الآراء التي جاء بها الدارسون للتفريق بينها.

فحسن بحراوي في بنية الشكل الروائي فرق بين مصطلحي المكان والفضاء ونظر إلى المكان باعتباره« عنصرا حكائيا في الرواية، واعتبر أن الفضاء الروائي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية... والفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا من خلال اللغة فهو فضاء لفظي espace verbal بامتياز»[3]

أما حميد لحميداني فقد اعتبر «أن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان،وإنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي»[4]

ومن جهة أخرى نجد عبد الملك مرتاض الذي فرق بين الحيز والمكان واعتبر أن هذا الأخير« ذو مفهوم جغرافي خالص،أي أنه يحيل على موقع جغرافي بعينه من الأرض كأن يكون بلدا أو مدينة،أو قرية،أو حيا،أو شارعا،أو أو بناية،أو جبلا، أوحقلا...إلخ

[1]–محمد بوعزة:تحليل النص السردي ،ص131.

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص26.

[3]– المرجع نفسه :ص27.

[4]–حميد لحميداني:بنية النص السردي ،ص63.

،على حين أن الحيز هو مغهوم مكاني دون أن يكونه على الحقيقة بالمفهوم الجغرافي الصميم»[1].

كما ميز بين االحيز و الفضاء ورأى «أن مصطلح الفضاء قاصر بالنسبة إلى الحيز،لأن الفضاء معناه جار في الخواء والفراغ، والحيز عنده يذهب معناه إلى النتوء و الوزن والثقل والحجم والشكل في حين يريد وقف المكان في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي»[2].

و اعتبر أن «الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان،وإنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي»[3].

انطلاقا مما سبق يتضح لنا هذا الاهتمام من طرف النقاد بهذا المكون الحكائي و يدل على أهميته في عملية السرد بحيث يعتبر الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الحكي ويسهم في سيرورته،والملاحظ أيضا على هذه الدراسات أنها لم تتفق في نظرية واحدة ومفهوم موحد لهذا العنصر الحكائي بل كل ناقد تطرق إليه حسب خلفيته ومرجعيته مما جعله يتداخل مع مصطلحات أخرى مثل الحيز والفضاء، اللذين حظيا بتعريفات مغايرة أعطت لكل مصطلح خصائص ومميزات ينفرد بها عن المصطلحات الأخرى فكان لكل ناقد وجهة نظر و حجج يقنع بها جمهور القراء، ونظرا لتعدد المصطلحات ارتأينا أن نلتزم في هذا البحث باستخدام مصطلح المكان، وذلك لشيوعه أكثر في الدراسات ولأنه يتناسب أكثر مع ما يعالجه هذا البحث.

[1] – عبد الملك مرتاض:الأدب الجزائري القديم(دراسة في الجذور)،دار هومة،الجزائر،دط،2009،ص166.

[2]– عبد المالك مرتاض:في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر،(دط)،(دت)، ص185

[3]–حميد لحميداني :بنية النص السردي ،ص63.

3-2 أهمية المكان في العمل الروائي

لأن المكان يعتبر أهم المكونات الحكائية والمساعدة في تشكيل البنية الفنية للنص الروائي،ولأنه لا يوجد منعزلا عن باقي العناصر في النص السردي،نجده يحتل مرتبة محورية داخل العملية السردية كونه أصبح« شرطا لازما للروائي، كي يبني عليه عالمه، ويحي فيه المجتمع الروائي الذي تعيش فيه مجموعة من الشخصيات، ترتبط فيما بينها بعلاقات محددة ونظم اجتماعية متنوعة»[1].

وهو أحد العناصر السردية المرتبطة بالإنسان والتي تعبر عنه وعن مجتمعه وعلاقاته وكل ما يحيط به،فلا يمكن أن يحدث أي فعل خارج الإطار المكاني،كما لا يمكن تصور اللحظات التي تمر في حياتنا دون أن يكون لها سياقها المكاني الخاص ولهذا« يعد المكان العنصر الهام الحيوي للزمان،لكونه المجال المادي لوقوع الأحداث،والصراعات والتحولات التي لا تأخذ طابع الإثبات والمصداقية إلا بربطها بالزمان»[2].

يعكس المكان الأبعاد الاجتماعية والنفسية وحتى الاقتصادية للشخصيات،وبالتالي هو يسهم إلى حد كبير في رسمها ورسم علاقاتها وميولاتها وكل ما يعبر عنها، ويحدد انتمائها ويعبر عن هويتها لأنه يمثل الهوية والانتماء ولا يمكن للشخصية التنصل منه.

فهو ليس عنصرا زائدا في العملية الحكائية بل يعتبر« محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري يحدث

[1] – شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائريةالمعارة(1985-1947) ،ص127.

[2] – المرجع نفسه :ص127.

قطيعة مع مفهومه كديكور ليمسي عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها»[1].

وفي السياق نفسه حول التأكيد على أهمية المكان نجد أحمد مرشد يرى أن أهميته «لا تقتصر على المستوى البنائي، بل تتجلى أيضا على مستوى الحكاية(المدلول)،وذلك حين يُخضع الإنسان العلاقات الإنسانية،والنظم لإحداثيات المكان،معتمدا على اللغة لإضفاء الإحداثيات المكانية على المنظومات الذهنية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية، مما يسهم في تجسيدها وجعلها أكثر فهما وقبولا لدى المتلقي»[2].

فهو يسهم في خلق المعنى لدى المتلقي من خلال ما يقدمه من دلالات عن المجتمعات وثقافاتها و ظروفها الاجتماعية ويساعد كذلك في فهم الشخصية، فهو يدل على الإنسان ومحيطه قبل أن يدل على البعد الجغرافي له،« فالمكان حامل لمعنى ولدلالة أكثر مما هو مجرد شيء مصمت»[3].

واستنادا لما سبق يتضح لنا أن المكان يمكنه القيام « بدور الشخصية ذاتها، وذلك باعتباره تصويرا لغويا يشكل معادلا حسيا ومعنويا للمجال الشعوري والذهني للشخصية»،حيث من خلاله نستطيع قراءة أوضاع الشخصية وأحوالها وكل ما يخصها.

فيتعدى بذلك المكان عن كونه مظهرا خارجيا فقط ليكشف عن معنى دلالي أعمق ،قد يوظفه الروائي ويحمله رسالة أو رأيا يسعى في إيصاله،فتكون بذلك وظيفته الإشارة إلى عوالم حقيقية تحمل عدة دلالات وإشارات.

---

[1]–حسن بحراوي:بينة الشكل الروائي،ص30.

[2]–أحمد مرشد:البنية والدلالة ،ص128.

[3]–بدري عثمان:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ،دار الحداثة للطباعة والنشر ،بيروت،لبنان،1986،ص94.

ونظرا للأهمية الكبرى التي يمتلكها المكان في العمل الروائي ولقدرته على إعطاء صورة عن الشخوص والمجتمعات،فقد حظي باهتمام الكثير من الروائيين خصوصا في محاولتهم لإضفاء نوع من المصداقية في أعمالهم،فهو تعدى كونه عنصرا سرديا أو خلفية جغرافية بل أصبح حاملا للعديد من الدلالات،فهو مرآة عاكسة للمجتمع وللشخصيات يكشف لنا عن الأحوال الشعورية واللاشعورية لها بحيث يصبح أداة نغوص بها إلى أغوار النفس البشرية.

3-2 أنواع الأمكنة في روايات عز الدين جلاوجي

يتكئ كاتب الرواية التاريخية على بعدين أساسيين في روايته البعد الواقعي الذي يستحضر منه أحداث وشخوص وأماكن روايته ،والبعد التخييلي الذي يوظف فيه طاقته الإبداعية من خياله لإثراء عمله، والمكان جزء من الرواية يحمل بعدا واقعي وآخر تخييلي .

3-3-1 المكان الواقعي(التاريخي)

المكان التاريخي أو الواقعي هو «كل مكان يكون فيه أثر الزمن واضحا،ويشكل الامتداد الزمني خصوصية من خصوصياته،ويتسم المكان التاريخي بكونه متجذرا في الزمن،ومستمدا حيويته وديمومته من اندماجه الزماني»[1]،فيقوم الكاتب باستحضاره «لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علامة في سياق الزمن،وهكذا يتخذ شخصية زمانية»[2].

إنه «حامل تجربة إنسانية تعيش في ذاكرة كل إنسان يتذكرها من حين إلى حين، ويجسدها المبدع في كتاباته في كل أبعادها»[3].

[1] –حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث(دراسة في البنية السردية)، ص232.

[2] –المرجع نفسه:ص ن

[3]– ياسين النصير :الرواية والمكان، دار نينوى للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2010، ص91.

وهو خلاصة تجربة الإنسان وعلاقته و تفاعلاته بما حوله، فيعكس لنا طبيعة العلاقة بينه وبين مجتمعه و التأثير والتأثر الحاصل بينهما لأنه يعتبر «الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه»[1].

فالأماكن تعطينا صورة عن ساكنيها وتعكس لنا حياتهم وعلاقاتهم وارتباطهم بما حولهم،هي مرآة تعكس حياة الإنسان وثقافته وفكره إنها تاريخ الإنسان وهويته وانتماءه،فكل مكان له دلالة معينة يحاكي بها شيئا في الذات الإنسانية.

وحتى نستطيع أن نطلق على هذا النوع من الأمكنة مكانا تاريخيا يجب أن يتوفر فيه شرطان أساسيان« الأول امتداده الزمني وقدمه،فينبغي أن يكون مكانا له عمقه الزمني والتاريخي الذي صار مكانا تاريخيا مشهورا. والثاني أن يكون حقيقيا،بمعنى أن يمتلك وجودا فعليا على صعيد الواقع،فالامتداد الزماني والواقع، هما أهم مميزات المكان التاريخي »[2].

وقد ضمت روايات عز الدين جلاوجي عدة أمكنة تاريخية تنتمي إلى فترات تاريخية مختلفة، عكست ظروف بعض الشعوب وربما قد ساهمت في فهم واستيعاب ظروف الراهن ومن بين هذه الأمكنة:

أ- تيهرت

المدينة التاريخية الأثرية عاصمة الرستميين نسبة إلى مؤسسها عبد الرحمن بن رستم في القرن الثاني هجري بعد فراره من القيروان،تميزت هذه المدينة بالثقافة والأدب والتجارة،إضافة إلى مناظرها الطبيعية الخلابة،وقد كان لها حضورا رئيسيا ومميزا في رواية

[1]– ياسين النصير :الرواية والمكان ،ص16.

[2]– حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ،ص232–233.

العشق المقدنس،حيث استحضر لنا الروائي وصفا لها على لسان الأمير أبي علي محمد بن عبد السميع بن السبط بن علي البوني وهو يقرأ ما جاء في أحد الكتب على مسمع هبة وحبيبها مستفسرا عن صحة هذا الوصف في مدينتهم« هي بلح المغرب، قد أحدقت بها الأنهار، والتفت بها 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 رحب، رقيق طيب، رشيق الأسواق، غزير الماء، جيد الأهل، قديم الوضع، محكم الرصف، عجيب الوصف،...»[1].

إضافة إلى ذلك فقد كانت تيهرت بحكم موقعها الإستراتيجي مدينة تجارية و« جسرا لعبور السلع مشرقا ومغربا، ومن أرض السودان إلى بلاد الأندلس والإفرنج»[2]،

وتعتبر تيهرت من أشهر الدول التي حكمت الجزائر وتركت أثرها في البلاد على امتداد التاريخ،ولعل هذا الأثر والانعكاس الذي خلفته هو ما أوحى للروائي باستحضارها،فقد كانت هذه المدينة مسرحا للفتنة و الصراعات الطائفية والدينية والاغتيالاتوما جاء على لسان أحد الفرسان يوضح ذلك « أن أتباع الإمارة التي قامت في تيهرت هم من سلالة الملعون عبد الرحمن بن ملجم،وأن الانتقام لإمام المسلمين وخليفة رسولهم لا يكون إلا بإبادتهم »[3].

ويواصل الروائي تصوير مظاهر الفتنة في المدينة على لسان أحد الفرسان في حوار له مع البطلين« تقصدان تيهرت المدينة على باب جهنم،الفتنة فيها ستلتهم الجميع »[4].

[1] – عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،ص38.

[2] –الرواية نفسها:ص69.

[3] –الرواية نفسها:ص55.

[4] –الرواية نفسها:ص145.

فهذه الإنقسامات التي عانى منها العالم العربي والاسلامي قديما ظلت تتعاقب عليه،ولعله ما دفع بالروائي لاستحضار التاريخ لمعالجة الماضي حيث يقول« ما هذه العواصف الآتية من أعماق التاريخ،المحملة غبارا وعفونة،المتراكمة على جفون العقل»[1]،وكأنه يريد منا أن العودة إلى التاريخ لإنقاذ حاضرنا مما علق فيه من غبار الماضي،ذلك الماضي الذي ظلت لعنته تلاحقنا فأدت بنا إلى الإنقسام والتشرذم،واستحوذت على عقولنا وكبلتنا بأغلال الغباء،فهو يدفع بنا من خلال استحضار هذه المدينة وما مرت به ،إلى الارتقاء بإنسانيتنا والدفع بلغة الحوار،وهو يرى وطنه ترتفع فيه كفة الدناسة مقابل كفة القداسة ولعل الفتن الذي حدثت في غرداية سنة 2013 كانت أقوى دافع لاستحضار هذا التاريخ.

ب-مكتبة المعصومة

من أضخم المكتبات التي وجدت في تاريخ الدولة الرستمية،حيث« حوت ثلاثمائة ألف مجلد في مختلف أنواع العلوم والفنون والآداب»[2] ،وقد كانت هذه المكتبة قبلة لطلاب العلم من مختلف البقاع، يتزودون منها بالمعارف والعلوم وفي وصف لها على لسان الراوي هي « بناية ضخمة اعتلتها لافتة كتب عليها بخط بديع(مكتبة المعصومة)،انجذبنا إليها،وفي لحظات وقفنا عند بوابتها الخشبية المنقوشة،...لفتنا اهتمام عميدها الذي يقف قريبا منا فأسرع يأخذ بأيدينا داخلها حيث تركن مئات الآلاف من الكتب ،تتوزع على غرف عملاقة،وتتجاور في رفوف خشبية،تعانق السقف وإلى جانبها غرف للنساخ،وغرف للمطالعة،..»[3] إضافة هذا ما جاء على لسان العميد « لقد ظلت الكتب تنهال علينا من الأندلس، ومن مصر والشام والعراق،حتى صارت

[1] – عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس ،ص104.

[2] –محمد عيسى الحريري:الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي(حضاراتها وعلاقاتها الخارجية بالمغرب والأندلس160هـ-296هـ)،دار القلم للنشر والتوزيع،الصفاة،الكويت،ط3، 1987،ص237.

[3] –عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،ص23.

لشدة تراكمها مرتعا للقوارض والحشرات »[1].،فقد كانت هذه المكتبة صرحا فكريا وثقافيا للرستميين قبل أن يقوم الشيعة «بحرقها،لتدمير كل أثر للفكر الإباضي المعادي لهم،وذلك حين استيلائهم على تاهرت،ولم يتركوا من هذه الكتب إلا ما تعلق منها بالرياضيات والفلك والهندسة والطب»[2]

وقد قام الروائي باستحضار هذا الزخم الثقافي من عمق التاريخ الجزائري ليشيد بثقافة العاصمة التيهرتية إبان حكمها في الجزائر،وليبين أن الفتنة قد طالت حتى العلم والعلماء بحيث أن كل فئة تطالب بإتلاف كل ما يخص الفئة الأحرى وتشكك في عقيدتها وعلمها وثقافتها وهذا ما قد يشوه التاريخ ويحرف العقيدة الإسلامية إن لم تجد من يدافع عنها ويحميها.

ج- أرض كوسوفا

جاء توظيف هذا المكان الذي يحمل دلالة تاريخية في إحدى روايات عز الدين جلاوجي(الفراشات والغيلان)،الذي يحكي فيها عن الحرب التي نشبت بين الصرب وشعب كوسوفا،وقد حمل هذا المكان معاناة شعب من ظلم وقهر الجيش الصربي الذي مارس أبشع أنواع الإعتداء على شعب ضعيف،حيث حملت هذه الأرض تاريخ شعب مضطهد مسلوب الحرية هُجِر من بلاده، فحاول الروائي أن ينقل لنا تلك المعاناة التي عاشها هذا الشعب في انقسامه وفي الطفولة التي اغتصبت،وقد قدم لنا الروائي صورة عن شجاعة هذا الشعب في الدفاع عن أرضه من خلال خطاب شيخ المسجد وسليمان ابن خالة البطل محمد وهما يدفعان بالسكان إلى الدفاع عن أرضهم وعدم الهجرة:

أرضُ كُوسُوفَا كما قال أرضناَ...

[1] –عز الدين جلاوجي :العشق المقدنس ،ص148.

[2] – محمد عيسى الحريري:الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي،ص237.

مِنْ تُرْبَتِها نَبَتْنا...

مِنْ أَرِيجِها أَيْنَعْنا وأزهَرنا...

وعليها...فيها يَجِبُ أنْ نَمُوتَ...

هذهِ الأرُض قادرةً على الإنْجابِ دائما ... ولنْ نَكونَ أقَلَّ شَأْنًا مِنْ أجْدادِنا[1]

هذه الأرض التي أنجبت أبطالا أمثال سليمان يشهد لها التاريخ ببسالة أبنائها بقدر ما يشهد بوحشية الاعتداء الصربي على كل شبر فيها فشرد أبناءها الذين عانوا في المخيمات ،كما يشهد بنخوة العرب الذين لم يترددوا في مساعدة إخوانهم وهو ما جاء على لسان الشيخ« أنتم أيها الشعب العظيم أغلى من كل غال...وأعظم من كل عظيم... ها هم(وأشار إلى مرافق) أولاء إخوانكم العرب وقد فزعوا فزعة رجل واحد وهبطوا هذه الأرض بطائراتهم يحملون إليكم غذاءكم ولباسكم ودواءكم...والقادم القادم أعظم»[2].

فقد شكل هذا المكان عند عز الدين جلاوجي أزمة جميع العرب وليس الكوسوفيين فقط،هي واحدة من الأراضي لتي سلبت وشرد أهلها ظلما وعدونا.نقلها إليها الروائي في قالب سردي ممزوج بخياله الإبداعي الذي يعكس وعي الأديب بالواقع وتعمقه في دهاليز التاريخ وطريقة استدعائه للمرجعيات التاريخية.

إضافة إلى هذه الأماكن التاريخية فقد استحضر الأديب أماكن تاريخية لها علاقة بالتاريخ الجزائري العريق، ارتبط بفترة الإحتلال الفرنسي مثل **تمثال عين الفوارة** الذي أصبح قبلة لكل زائر لمدينة سطيف يشرب من مائه بنية العودة إلى المدينة مرة أخرى وقد استحضر لنا الروائي قصة هذا التمثال وسبب نصبه على لسان السي رابح وهو يجوب بالعربي الموستاش المدينة ويعرفه عليها « فأشار سي رابح إلى تمثال المرأة الفتنة، المرأة العارية التي تتربع على عرش النبع وراح يحكي قصتها:نصب هذا التمثال هنا منذ

[1] –عز الدين جلاوجي:الفراشات والغيلان،ص42.

[2] – الرواية نفسها :ص113.

أكثر من خمس وعشرين سنة، أبدعه النحات الفرنسي فرانسيس دو سانت فيدال(Fransic du sant fidel)،هل تعرف لماذا يا العربي؟ لأن النبع قريب من المسجد،وقد أزعج الحاكم الفرنسي وجود المصلين للوضوء منه فجرا، فأمر بوضع تمثال يخدش الحياء»[1].

استحضر الروائي قصة هذا التمثال التاريخي ليبين لنا دناءة المستعمر الفرنسي في الخدش بحياء الجزائريين ودفعهم للانحراف وزعزعة إيمانهم وخشوعه أثناء أدائهم أهم فريضة وركن في دينهم الحنيف،وهذا من أساليب المستعمر في تشتيت فكر الجزائري وإبعاده عن هدفه الوحيد الذي هو الجهاد، وجعله ينشغل بملذات الدنيا وشهواتها.

كما استحضر لنا الروائي في ذات الرواية أماكن تاريخية أخرى مثل منطقتي «مزلوق وعين الحنش وما فيهما آثار تعود إلى ما قبل التاريخ،مما يدل على عراقة الإنسان الجزائري على وجه الكرة الأرضية»[2]

إضافة إلى ما سبق نجد استحضارا لمدينة كويكول التي « تبعد عن سطيف بأربعين ميلا، وهي مدينة رومانية بنيت زمن الإمبراطور الروماني نيرف، بها عدد من المعابد،ومحكمة،ومسرح يتسع لحوالي ثلاثة آلاف مشاهد،وفي كويكول حي مسيحي به معبد الباتستار حيث كانت تتم عملية التنصير...وقد شهدت هذه المنطقة بأسرها صراعا كبيرا بين الرومان والأمازيغ، من أشهر ذلك المعركة الفاصلة بين يوغرطة وماريوس،كما شهدت نشوب ثورات أشهرها ثورة تاكفاريناس»[3].

كانت هذه الأمكنة التاريخية التي قام الأديب عز الدين جلاوجي باستحضارها في مختلف أعماله الروائية، والتي عاد من خلالها إلى فترات تاريخية سابقة وهو يأمل أن يجد إجابة لما يحدث في الوقت الراهن من فتن ومحن في بلاده والوطن العربي،فمن خلال

[1] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص148–149.

[2] – الرواية نفسها :ص171.

[3] –الرواية نفسها:ص199–200.

محاورته لهذه المرجعيات التاريخية اقترب بطريقته السردية الإبداعية من مختلف التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية،فكانت رواياته مواكبة لمختلف السياقات والتحولات المحلية والوطنية،فسعى إلى ربط الإنسان الحاضر بالإنسان الماضي ودفعه إلى التفاعل مع تراثه الفكري والثقافي بغية النهوض بنفسه وبوطنه من خلال مساعدته في الإنفتاح على تاريخه القومي والوطني.

2-3-3 المكان الموضوع(المتخيل)

المكان الموضوع (المنتحل)هو « كل مكان فاقد لشرطه التاريخية وامتداده الزمني،ومنفصل عن اتصاله المباشر والحقيقي بالواقع المعيش،ويمتاز هذا المكان بكون الروائي فيه لا يحاكي أمكنة الحقبة التاريخية التي يختارها محاكاة حقيقية،وإنما يعمد إلى ابتداع أمكنة موضوعة ومفترضة من محض خياله لأغراض فنية وبنائية »[1]

كما أنه« عالم بديل منسوج من اللغة وغيرها،فلا يوجد إلا بشروط التلفظ التخييلي وآليات صناعته نصيا»[2]

فهذه الأمكنة لا تتعدى كونها المحيط الذي تجري فيه الأحداث، لا تمتلك أي خاصية تاريخية وتمتاز هذه الأمكنة بخاصيتين أساسيتين« الأولى كونه فاقدا لشرطه التاريخ ي وامتداده الزمني،إذ يمثل مكانا متخيلا وموضوعا،والثانية يمثل مكانا غير حقيقي لا يمت إلى الواقع الفعلي بصلة كبيرة،ولا يذكر الروائي أمكنة الحقبة التاريخية الفعلية ذكرا صريحا وإنما يستعيض عنها بأخرى وهمية وموضوعة»[3]

[1] – حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث،ص244.

[2] –محمد مصطفى علي حسنين:استعادة المكان(دراسة في آليات السرد والتأويل)،الشارقة للإبداع العربي،دط،2004، ص48-49.

[3] – حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث،ص244-245.

والمكان في الرواية ليس هو المكان الخارجي « فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة»[1] ، مما يجعل المتلقي أمام نص حامل لمعاني وحقائق غير المعاني والحقائق الملموسة والشائعة،لأن قراءة الرواية كما وصفها ميشيل بوتور« رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ؛فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي.ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ»[2].

ومع ذلك فإن المكان الموضوع أو المتخيل يحمل هو الآخر رؤيا وبعدا يريد الكاتب إيصالهما من خلاله، لأنه قد يرمز إلى ظاهرة معينة يسعى إلى معالجتها ،ونظرا إلى أهمية هذا النوع من الأماكن في الروايات التاريخية فإننا نجد الروائي يتعامل معها بجدية تامة فيكسبها وصفا دقيقا يوهم من خلاله المتلقي بواقعية هذه الأمكنة وذلك نابع من قدرته وطاقته الإبداعية التي يوظفها ليضفي طابعا جماليا وفنيا على عمله.

وقد شكل المكان المتخيل في الرواية الجلاوجية أداة يعبر بها عن عالمه كما جاء في مخيلته، بل قد يكون هو الحياة التي عاشها أو تمنى أن يعيشها،وكل مكان يحمل دلالة رمزية معينة،ومن بين الأماكن المتخيلة التي وظفها الروائي في أعماله نجد **حارة الحفرة**،هذه الحارة التي وظفها الروائي في روايته(رأس المحنة) والتي اختزلت معظم الحارات الجزائرية التي عانت من التهميش،واسمها يعكس الجانب المظلم الذي تعانيه،وإلا« لماذا هي حفرة وليست ربوة»[3]،فالحفرة دلالة عن الضياع والابتعاد عن الحياة،وكأن ذلك الشعب يعيش في قبر مثل الميت.

---

[1]–سيزا قاسم:بناء الرواية ،ص104.

[2] –المرجع نفسه :ص103.

[3] –عز الدين جلاوجي:رأس المحنة1+1=0،ص180.

هذه الحارة التي هي عبارة عن مكان متخيل وظفها الروائي في صورة حزينة و أوضاع مزرية،هي مكان يملؤه الفقر والحزن وتكسوه الرذيلة التي انتشرت بين أفراده حين لم تجد ردعا من السلطات المعنية، فأصبحت وكرا للآفات،و« وتحولت إلى سجن كبير...زنزانة مرعبة يفر منها قاطنوها ولا يعودون إليها إلا والليل الحالك يستر كآبتها»[1]

ولغياب السلطات عما يجري في هذه الحارة كثرت الآفات والانتهاكات والقوي يأكل الضعيف وذو السلطة يعتدي على من لا سلطة له أصبحت الحارة وكأنها غابة،ولأن الظلم عمره قصير ولا يمكن أن يعلو عن الحق أشرقت شمس الحياة على حارة الحفرة بكسر شوكة الظلام وأصبحت بذلك حارة الربوة « وحين أشرقت شمس الصباح كان الجميع يشاركون في عيد الربوة»[2] .

وقد صور لنا الروائي معاناة هذه الحارة ليسلط الضوء على الأحياء الفقيرة التي تُركت على حافة الحياة مهمشة ومظلومة دون أدنى اهتمام من السلطات المعنية وهذا ما قد يساعد في انتشار الآفات والرذائل واتساع دائرة عمليات الإجرام في الوطن لأن التهميش والفقر يعود بالسلب على الفرد في المجتمع.

ومن الأماكن المتخيلة التي وظفها الروائي في أعماله والتي جسد من خلالها واقع بلاده وصور الحياة التي كان يعيشها الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي **(عرش أولاد سيدي علي وعرش أولاد النش)**،هذين المكانين اللذين أعطيا انعكاسا لانقسام الأعراش من مؤيد لفرنسا ومعارض لها « فهم ينسلون من جد واحد هو الحسين المكحالجي ...والحقيقة أن فلول العرش من أولاد الحسين المكحالجي حين وصلوا إلى هذه المنطقة هاربين بأنفسهم،انشطروا قسمين،قسم انصاع لعلي بن الحسين وهو رجل صالح

[1] – عز الدين جلاوجي:رأس المحنة1+1=0 ص101.

[2] –الرواية نفسها:ص220.

ورع،وإليه نسب شطر العرش فقالوا أولاد سيدي علي،...وشطر آخر انصاع لابن الحسين الأصغر بدعم من أصهاره،وانضمت إليهم فلول قبائل أخرى فشكلوا أولاد النش»[1]

إضافة إلى عرش آخر هو «أولاد سيدي بوقبة بزاويتهم وبشيخهم عمار فيمثلون السلطة الدينية التي يجب أن يخضع لها الجميع، ولها وحدها أن تفض النزاعات،وأن تعلن دخول رمضان وانتهاءه،وتحدد أيام الأعياد»[2]

إضافة إلى ما سبق نجد حضورا لمدينة **المومس العمياء** في رواية سرادق الحلم والفجيعة هذه المدينة التي رمزت إلى الوطن الضائع الذي تفشت فيه جميع أنواع الرذيلة،والتي جمعت مختلف الأطراف المتصارعة فيه وظل الكاتب يتخبط في قذارتها،وهو رمز للشعب الذي يعيش صراعات لم يجد لها حلا.

هذه الأمكنة المتخيلة تمثل ثنائيتين ضديتين متوازيتين فصور لنا الروائي عالمين عالم مساعد للمستعمر يرمز للخيانة وعالم مناهض للاستعمار رافض له يحارب من أجل حرية بلاده،فعكست لنا هذه الأمكنة المتخيلة التشرذم والإنشطار الذي مس المجتمع الجزائري بسب السياسة الاستعمارية،فقدم الروائي هذه الأمكنة كي يتيح للقارئ النفاذ إلى سراديب الذاكرة التاريخية و يعري أمامه التاريخ ويفضح رداءة الإستعمار.

انطلاقا مما سبق نجد أن المرجعية التاريخية بما حملته من أحداث وشخصيات وأمكنة أسهمت في إثراء النصوص الروائية للأديب عز الدين جلاوجي،ويظهر ذلك في قدرته على الحفر في الذاكرة التاريخية واستحضار ما يتناسب مع رؤيته في تناوله للقضايا المحلية والقومية بطريقة سردية فنية إبداعية تخدم الحاضر وقضاياه، و تعمق التأثير في المتلقي وتفتح أمامه آفاق جديدة لفهم النصوص وإعادة قراءتها.

[1] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص21.

[2] –الرواية نفسها:ص33.

الفصل الثالث:البنية الفنية في روايات عز الدين جلاوجي

أولا:بنية اللغة السردية

1- اللغة السردية المباشرة

2- اللغة السردية التجسيدية

ثانيا:بينة الحوار

1- الحوار الداخلي

2- الحوار الخارجي

ثالثا:بينة الوصف

1- وصف المكان

2- وصف الشخصيات

مرت الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة عبر مسارها التاريخي بالكثير من التغييرات والتطورات من ناحيتي المبنى والمعنى،وذلك بما يتماشى مع الواقع والعصر ومتطلبات الحداثة،فأدى ذلك بالكُتَّاب إلى تطوير في تقنيات التعبير، و في طريقة كتابتها ومواضيعها. ليتجاوزوا بذلك النمطية في كتابة الرواية ،مما أدى إلى ظهور نمط سردي جديد أكثر انفتاحا وتحررا،وهذا التغيير الذي انعكس على أسلوب الرواية وبنيتها الخطابية أثر جليا في الرواية الجزائرية .

و قد أصبح النص الروائي شبكة من العلاقات التي ترتبط وتتظافر فيما بينها وفق معطيات دلالية وجمالية تسهم في بنائه،وتحدد خصائصه، فهذه التقنيات تنهض بالنص الروائي وترقى به إلى مصاف اللغة الأدبية من خلال الألفاظ والتعابير الدالة التي يتخيرها الأديب ويتجاوز بها الدلالة السطحية للنص ويغوص بالمتلقي في غيابات النص العميقة ليثير بذلك إحساسه وانفعالاته تجاه جماليات النص.

و عمد الروائيون الجزائريون إلى القيام بقفزة في عالم الكتابة الروائية متجاوزين بذلك الطرق التقليدية، لمواكبة التطور الذي وصلت إليه الرواية العربية، فرافقت الرواية الجزائرية القضايا المجتمعية بطرح جديد ذو أبعاد دلالية جمالية ولغوية وتقنيات جديدة« هي تقنيات "الحساسية الجديدة" من تشابك الواقعي والحلمي ،وتداخل الأزمنة وشاعرية اللغة الرؤية،والتباسها بالأسئلة،وكسر النمطية،وتفتيت الشخوص والأحداث،إلى آخر ما كرسته كتابات "الحساسية الجديدة" من تقنيات وطرائق السرد»[1].

فكان ارتباط الرواية الجزائرية بالواقع ارتباطا كبيرا،حيث عبرت عن هموم الإنسان ومشاكله على جميع الأصعدة،ولامست إحساساته وتطلعاته وانشغالاته اليومية بطريقة فنية ،فنتج عن ذلك عوالم سردية أبدع فيها الروائيون أثناء تناولهم لهذه القضايا من

[1]–محمود الضبع:تشكلات الشعري الروائية،مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر،العدد62، 2003،ص308–309.

حيث توظيفهم لتقنيات تعبيرية حديثة مشحونة بكل ما يهم الإنسان من تراث، تاريخ ،واقع،حيث يصل الأديب إلى أعلى درجات الإبداع وهو يتعالى بلغته الأدبية التي تبتعد بالضرورة عن اللغة والتعابير اليومية،لأن لغة الأدب ولغة الرواية خاصة هي لغة رمزية،عبارة عن شبكة من الرموز والإيحاءات يستعملها الروائي لبلوغ هدفه وإبلاغ رسالته إلى المتلقي.«ذلك لأنها نشاط لغوي مبدع، يعبر عن رؤية،مستخدما الوسائل الأدبية من تصوير وتخييل وخلافه»[1].

فهذه الوسائل التي تمثل ماهية الكتابة الروائية الحديثة، يعتبر توظيفها سبب استمرار وسيرورة العمل الروائي،كما أنه يضفي عليه مسحة جمالية من خلال الأساليب الفنية التي يعتمدها الروائي في نصوصه،والرواية لدى عز الدين جلاوجي واحدة من هذه الروايات التي زخرت بهذا المعطى الفني في طرحها لعديد من القضايا المحلية والقومية،فغدت نصوصها عبارة عن شحنات فكرية وثقافية تلقى إلى المتلقي بطريقة فنية يلتحم فيها الواقعي بالمتخيل عبر عناصر وبنيات فنية.

وانطلاقا من هذا الطرح سنعمل للوقوف على أهم التقنيات وعناصر البناء الفنية التي استعملها الأديب عز الدين جلاوجي في بناء عالمه الروائي للوصول إلى كنه النص من خلال اقتحام نصوصه وعرض أسلوبه في الطرح وذلك بتحليل عناصر البنية الفنية التي ستشكل محور دراستنا المقبلة والتي ستدور حول اللغة وكيف توظيفها والتنوع في مستوياتها،إضافة إلى أسلوبه في الوصف وتفننه في لغة الحوار مع شخصياته،إلا أن دراستنا لن تكتمل إلا بالتطرق إلى مفهوم البنية الفنية.

[1] – محمود الضبع:تشكلات الشعرية الروائية،ص304.

أولا:مفهوم البنية الفنية

1-لغة

جاء في لسان العرب يقال« البِنْية والبُنْيَة:ما بَنَيتَه وهو البُنى والبِنى،يقال:بُنْيَةُ وبُنًى،بِنْية وبِنى بكسر الباء مقصور مثل جِزية وجِزى،وفلان صحيح البِنية أي الفطرة»[1].

وفي قاموس المحيط« البنية بالضم والكسر:ما بَنَيتَهُ ج البِنى والبُنى :جعلوها بالكسر في المحسوسات وبالضم في المعاني»[2].

وردت اللفظة في معجم الوسيط أيضا« البُنْيَةُ:ما بُنِيَ ج بُنًى،البِنْيَةُ ما بُني ج بُنًى وهيئة البناء ،ومن بنية الكلمة أي صيغتها »[3].

وقد وردت عند الزمخشري في قوله:« بَنَيْتُ بِنْيَة جيبة ورأيت البُنى والبِنَى فما رأيت أعجب منها ومن المجاز: بَنى كلاما وشعرا.وهذا الكلام حَسَنُ المَبَانِي»[4].

وانطلاقا مما سبق يتبين لنا أن لفظة البنية في أغلب المعاجم اللغوية لا تبتعد عن كونها تدل على مظهر الشيء أو هيئته وطريقة تركيبه.

---

[1]-ابن منظور:لسان العرب،دار صادر ،بيروت،لبنان،مج2،مادة بني،ط2004،3،ص160.

[2]- الفيروزابادي،القاموس المحيط تح:محمد نعيم العرقسوسي،مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،ط2005،8، 1264،

[3]- مجمع اللغة العربية:المعجم الوسيط ،ص72.

[4]-الزمخشري أبي القاسم جار الله:أساس البلاغة،تح:محمد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ج1،مادة بني،ط1998،79،1.

2- اصطلاحا

ظهر مصطلح البنية لدى« جان موكاروفسكي (Mukarovsky) الذي عرف الأثر الفني بأنه بنية،أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تراثية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر»[1]. فمجموع هذه العناصر الأدبية هو ما يحقق أدبية النص ويجعل النص أدبيا،لأن هذا النظام هو الذي يتحكم في النص وهو ما يطلق عليه بنظام النص أو شبكة العلاقات.

وعليه عرفها بعض الباحثين بأنها« ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية،على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة»[2].وعليه فالبينة هي اللفظة التي تلخص وتعكس الترابط والتماسك القائم بين عناصر النص ولهذا فمجموع العناصر يطلق عليه بنية وتتميز العلاقة التي تربطهم بالنظام.

وللتوضيح أكثر و في نفس السياق يقول أحمد مرشد عن البنية أنها كلمة « في أصلها تحمل معنى المجموع،أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة،يتوقف كلا منها على ما عداه،ويتحدد من خلال علاقته بما عداه،فهي نظام،أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء»[3].

وهذا ما جاء به جيرالد برنس في قاموسه السرديات حيث يرى أن البنية« (Structure) شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون

---

[1] – لطيف زيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية،ص37.

[2] –صلاح فضل:نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشروق،بيروت،لبنان،ط1998،1،ص122.

[3]–أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله،ص19.

على حده والكل.فإذا عرّفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة ،وخطاب ،مثلا،كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين القصة والخطاب»[1].

وعليه نجد أن مفهوم البنية لدى معظم الدارسين والنقاد ينحصر في أنها العلاقة الحاصلة بين مختلف العناصر أو بين العنصر الواحد وباقي العناصر، وهي بذلك عبارة عن نظام أو نسق له قوانينه الخاصة يبحث في طبيعة العلاقة بين العناصر سواء كانت علاقة ظاهرة أو باطنة،وطريقة انتظامها داخل النص الأدبي.

أما لطيف زيتوني فله رأي آخر حول البنية إذ يقول:«هناك مفهومان للبنية الأدبية أو الفنية،الأول تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس آليات تكوينها،والآخر حديث ينظر إليها كمعطى واقعي فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر»[2].إضافة إلى ذلك فهو يرى أيضا أن البنية مستويات « هناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانية،وهناك بنية الأثر الأدبي التي يدرسها النقد ليكشف (في الرواية مثلا) العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية وبين الخطاب والسرد وبين السرد والحكاية،وهناك بنية النوع التي تدرسها الشعرية لتكشف مجموع العناصر المطردة في نوع أدبي معين وعلاقاتها ووظائفها »[3].

فالبنية هي وحدة تمثل النسيج الكلي للنص الأدبي،تجمع بين الشكل والمضمون،وبين التركيب والدلالة،هي مجموعة عناصر مترابطة وأنسجة متجانسة،ودراستها تعد إحدى الطرق الناجحة التي تمكن الباحث من اكتشاف مضمون النص وطريقة تشكل بنيته،ومعناه التي تقوم البنية باحتوائه

[1] –جيرالد برنس:قاموس السرديات،تر:السيد إمام،ميريت للنشر والمعلومات،القاهرة،مصر ،ط2003،1،ص192.

[2] –لطيف زيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية،ص37.

[3] –المرجع نفسه:ص ن

وبما أن النص الأدبي يبنى من مجموعة عناصر فنية تتضافر فيما بينها لتكون نسقا أو نظاما، فالبنية الفنية ليست إلا« كيفية بناء تلك العناصر،والعلاقات المتداخلة فيما بينها بوساطة السرد بأساليبه ووسائله من وصف وحوار...»[1].

وانطلاقا مما سبق سنتطرق إلى دراسة أهم التقنيات التي وظفها الأديب عز الدين جلاوجي في بناء عالمه الروائي،وذلك من خلال البحث في أهم البنى الفنية في روايات جلاوجي ،والتي من خلالها يكون النظر إلى النص «ككلية أو بنية دلالية ساهمت كل وحداته وعناصره ومكوناته في بنائه وتبيينه. من خلال عملية التلقي تتم إعادة بنائه وفق هذا الكل. ومعنى ذلك أن كل بنيات النص متكاملة ومنسجمة في خلق هذا البناء، وإقامته، بهذا الشكل أو ذاك»[2]

ثانيا :بنية اللغة السردية

تعتبر اللغة أبلغ وسيلة للروائي للتعبير عما تجيش به نفسه من عواطف ومشاعر ،إضافة إلى أنها وسيلته في إيصال أفكاره ووجهات نظره اتجاه ما يعايشه أو ما يريد إيصاله.ولهذا نجد أنها تعد المادة الأساسية لبناء أي عمل روائي، ما جعلها تحتل موقعا مهما في العملية السردية،نظرا لعلاقتها بالسرد،فمن خلالها يظهر إبداع الكاتب وقدرته على صياغة النص بلغة متميزة تعكس علاقته بها،لأن «العلاقة التي يقيمها الكاتب مع لغته علاقة مبنية على تعدد الأصوات واللغات والشخصيات الماثلة في الواقع،لأن التنوع الشكلي للغة الرواية يعد من نتائج التشخيص الأدبي (لكلام الآخرين)»[3] فتعدد مستويات اللغة السردية في النص والتنويع اللغوي في الرواية يدل

[1] –عبد الله ابراهيم:المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان، ط1،1990،ص115.

[2] –سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط2،2001،ص91.

[3] – منى جميات:التشكيل اللغوي في رواية وطن لياسمينة صالح،دار غيداء للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط 1،2016،ص48.

على اتساع دائرة الكاتب اللغوية وقدرته في تنويع أساليبه السردية وذلك لقدرته على« التقاط خطابات الآخر بكل أشكالها ومستوياتها من خلال التلاعب باللغة وبمظاهرها المعرفية والشكلية حتى يثبت أنه قادر –فعلا– على أن يعمل بلوحة ألوان لفظية غنية جدا،وهو يعمل بها بصورة رائعة ومبدعة»[1].

إن التعدد في الأساليب السردية داخل العمل الروائي هو طريقة الروائي « المثلى التي يتخذها لأجل إثراء لغته و التنويع منها،فإن الإشكالية التي ستواجه اللغة داخل الخطاب الروائي بحد ذاته،هي إشكالية تعتمد على البحث عن نموذج روائي كفيل باحتواء واقع تلتقي فيه عدة أجناس وتتداخل به لغات وأصوات متعددة دون أن يحدث الروائي خللا في بنية اللغة التركيبية»[2]،

فنجد الروائي يبدع في لغته وينوع فيها داخل عمله الروائي بغية إيصال فكرته للمتلقي،وهذا التنويع والتعدد اللغوي هو نتاج قدرة الروائي على استعمال اللغة بكل تراكيبها وأساليبها،فنراه يتقن استحضار اللغة في مسايرة الأحداث و تقديم الشخوص،بما يتماشى مع الطبيعة السردية،ذلك أن اللغة داخل المنجز الإبداعي « ينظر إليها –وفق ما نراه– من زاوية التشكيل الفني لها،والوظيفة المنوطة بها،باعتبارها مكونا سرديا يشيد البناء المعماري للمنجز السردي»[3]،وهو ما يجعل النص الروائي أكثر حيوية وحركية على الصعيد اللغوي ليكتسب تميزا وتفردا ملحوظين.

وفي أعمال عز الدين جلاوجي نجد أن هناك تنويع في اللغة السردية،من خلال اعتماده على عدة مستويات لغوية تتوافق مع طبيعة العملية السردية، وما تفرضه

[1] –منى جميات:التشكيل اللغوي في رواية وطن لياسمينة صالح ، ص49.

[2] –المرجع نفسه :ص ن.

[3] –مصطفى بوجملين:إشكالية اللغة السردية في كتاب(في نظرية الرواية) لعبد الملك مرتاض قراءة نقدية،مجلة رؤى،جامعة أم البواقي،ع 03، 2016،ص109.

العملية الحكائية بأحداثها وشخصياتها وسيتضح لنا ذلك من خلال دراستنا لبنية النص اللغوية ومستوياتها التي تجسدت في الرواية الجلاوجية.

1- اللغة السردية المباشرة

تعد اللغة السردية المباشرة إحدى الأساليب التي يستعملها الروائي في التعبير عن وجهة نظر أو رؤية فكرية أو تجربة معينة، يصف من خلالها الشخوص والأماكن وينقل الأحداث بلغة سهلة وبسيطة بعيدة عن التعقيد والتراكيب المجازية،حيث يسهل على القارئ فهمها واستيعابها لأنها تعد هنا وسيلة لنقل الأحداث فقط ووصف حالة الشخصيات وطريقة تفكيرها وما يدور في أعماقها،تصف واقعها وما تعيشه وتعانيه في حياتها اليومية،ووجود اللغة المباشرة في الرواية « لا يعني ترهين هذه الرواية ضمن التوثيق التاريخي أو التسجيل الواقعي البحث للأحداث،والذي قد يفقدها ميزتها الفنية »[1]، ذلك أن نقل الحدث التاريخي لدى الروائي يختلف عن نقله لدى المؤرخ سواء في الطريقة أو الغاية من نقله ،لأن المؤرخ ينقل الحدث من أجل الحدث أما الروائي فيصبغه بدلالات وإيحاءات جديدة مما يجعله يصطبغ بصبغة فنية خاصة من الجانب اللغوي.

وهذا ما نجده عند عز الدين جلاوجي حين تنصهر الأحداث التاريخية تحت أسلوبه فيسردها سردا فنيا دون أن يحدث أي خلل بالمادة التاريخية فيقول على لسان إحدى شخصياته:

[1] -منى جميات :التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج،ص52.

« هذا الشعب لن يستكين حتى يطرد الظالمين إلى غير رجعة،فشلت ثورة المقراني سنة1871،ثم فشلت أيضا ثورة الأوراس 1916،يجب أن نعد العدة لثورتنا نحن أيضا، هذه الأرض مازالت ظَمِئة إلى دماء الطاهرين»[1].

في هذا المقطع الروائي يتجه بنا نحو لغة سردية بسيطة،حيث سرد لنا حقائق وأحداث تاريخية بلغة بسيطة محملة بروح التضحية والقتال،والثورة في وجه المستعمر وعدم الاستسلام حتى ترتوي الأرض من دماء الطاهرين ويحققوا الاستقلال.فرغم بساطة المفردات إلا أننا نلمس فيها حرارة وقوة وروح الحماسة للتصدي في وجه العدو.

وظف الروائي في هذا المقطع جملا سردية مباشرة تتميز بالشفافية المتناهية،ابتعد فيها عن اللغة المجازية،وعبر عن موقف الجزائريين من وجود المستعمر في بلادهم من خلال نقله للأحداث دون تنميق أو تكلف بل استند إلى لغة بسيطة يفهمها القارئ لأنها أقرب إلى لغته اليومية،فكانت دلالته واضحة لم يسع الروائي إلى رسمها من خلال اللغة فكان دور اللغة يقتصر على نقل الأحداث والتعبير عن الواقع فقط ولم تكن لها أية غاية جمالية.

وفي مقطع آخر يوظف الكاتب اللغة المباشرة كوسيلة للإخبار والتبليغ فيقول :«كان النهار قد آذن على الانتصاف حين دخل عيوبة فوق حماره مدينة سطيف،سأل أولا عن مستودع البهائم،حيث يربط حماره ودفع أجرة مبيته تلك الليلة،ثم سأل عن السوق غاصا بالناس،غاصا بالسلع،ورغم الدهشة التي تملكت عيوبة لما رأى،إلا أنه لم

[1] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص214.

يكن طامعا في العثور على حمامة،فكل النساء كن ملتحفات منتقبات،لكنه كان يركز على الرجال،فالسنوات التي مرت لن تغير كثيرا من ملامح العربي الموستاش» [1].

تمكن الروائي في هذا المقطع من توظيف لغة إخبارية مباشرة،لا يلجأ القارئ فيها إلى إعادة التأويل لأن ألفاظه كانت مفهومة ومباشرة وصف لنا حالة عيوبة وهو يدخل المدينة لأول مرة باحثا عن حمامة الفتاة التي لطالما أحبها،إلا أنه لم يأمل كثيرا في التعرف عليها لطبيعة لباس نساء مدينة سطيف،ومن جهة أخرى كان هناك أمل في التعرف على العربي الشاب الذي فرت معه لأنه متأكد أن ملامحه لن تتغير كثيرا.

لم يكن الروائي في حاجة إلى لغة مليئة بالدلالات الرمزية،أو اللغة الشعرية في التعبير عن مدى رغبة عيوبة في لقاء حمامة والعربي،بل إنه لجأ إلى ملامسة السهولة والبساطة في تقريب الصورة إلى المتلقي بألفاظ تخيرها واضحة المعاني والدلالات،اعتمدت فيها على الأسلوب العادي.

وفي مقتطف سردي آخر يرحل بنا الروائي إلى إحدى الفترات التاريخية التي مرت على الجزائر وهي فترة حكم الفاطميين وما خلفوه من عادات للأجيال التي جاءت بعدهم فيقول:«لقد قامت هنا أول دولة شيعية في العالم هي دولة الفاطميين،ومن عاداتهم لبس السواد حزنا على مقتل سيدنا الحسين،فأخذ السكان العادة،وهناك من يرى أنها أقرب من ذلك،لقد لبست النساء السواد حزنا على مقتل صالح باي وهو رجل تركي كان حاكما لقسنطينة وما حولها»[2].

يبرز في هذا المقطع إدراك الروائي ومعرفته بتاريخ بلاده واتساع دائرة ثقافته التي نقلها إلى المتلقي في قالب سردي لغوي بسيط غاص من خلاله في أعماق التاريخ

[1] – عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص251.

[2] –الرواية:نفسها،ص332.

الجزائري،شارحا وموضحا سبب ارتداء الجزائريين اللباس الأسود أثناء حزنهم، فنقله إلينا بلغة سردية تقريرية لأنه بصدد تقرير الواقع التاريخي.فالروائي من خلال معالجته لهذه الأحداث أراد معالجة الواقع القديم اجتماعيا وسياسيا،فقد قدم لنا إشارة على بث الفاطميين عاداتهم في وسط الجزائريين وحكم الأتراك للجزائر وطبيعة العلاقة بين الحاكم والشعب ،وكل هذا بلغة بسيطة يسيرة بغية التعبير عن كل ما جوهري في حياة الإنسان،لأن اللغة المباشرة تعطيه كل الحرية في التعبير عن كل ذلك بعيدا عن الغموض.

ويلجأ الروائي إلى اللغة المباشرة في مقطع آخر فيقول« وفي الصباح وزعت مناشير تداولتها الأيدي سرا،وألصق بعضها في الأحياء الشعبية،وتداولت الألسنة أخبارا متزاحمة كثيرة،الطلاب يتركون مقاعد الدراسة ويلتحقون جماعيا بالثورة،العشرات من القادة والسياسيين والإصلاحيين يفكون روابط جمعياتهم وأحزابهم ويعلنون انضمامهم،وكان انعقاد مؤتمر الصومام أكبر صفعة على قفا الاحتلال»[1].

انطلق الروائي في هذا المقطع من الواقع التاريخي الذي جسده من خلال اللغة المباشرة،التي تعد أبلغ طريقة للتعبير عن الواقع،فسرد لنا من خلالها الروائي وضع الشعب الجزائري وموقفه من الاحتلال وكيف أن النضال امتد إلى وسط الطلاب حتى فضلوا التخلي عن دراستهم في سبيل وطنهم كي يدعموا الثورة ويقووا من شوكتها،فكان ذلك بلغة بسيطة ومباشرة اعتمد فيها على التصوير المباشر للحدث.

وفي مثال آخر لحضور اللغة المباشرة حيث يسرد لنا بلغة مباشرة حدث استقلال الجزائر وطريقة الاحتفال به وكيف كانت الأجواء آنذاك،فالكاتب يشير إلى واقعة تاريخية عظيمة في تاريخ الجزائر « مساء كانت نتائج الاستفتاء كاسحة

[1] –عز الدين جلاوجي:الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص332.

لاستقلال الجزائر،وصارت المدن كلها ساحات احتفالات ضخمة،ولهجت الألسنة بالأناشيد التي لا تنتهي،ورفعت الراية الوطنية على كل صعيد»[1].

نقل إلينا الروائي هذا الحدث بشفافية تامة ولغة مباشرة تمكن القارئ من فهم معانيها ودلالاتها بسهولة معتمدا على كلمات جاهزة مستنبطة من الحقل السياسي (استفتاء–استقلال– –الراية الوطنية)،كل هذه كلمات تكشف عن مرحلة مهمة من تاريخ الشعب الجزائري التي انتظرها وناضل من أجلها لسنوات.

و يقول أيضا:« ومن عادة سكان عين الرماد اعتماد التبراح في الأعراس،وهي أن يقف أحد العارفين وسط الحضور،ويتلقى نقودا مهداة إلى العريس أو العروس فيذكر بصوت مرتفع المبلغ وصاحبه ولمن يرفع إهداءه »[2].

يتطرق الروائي إلى إحدى المناطق الجزائرية معرفا بعاداتها وتقاليدها في الأعراس وطريقة تقديم السكان للهدايا،معتمدا على اللغة السردية المباشرة لأنها لغة تبليغية إخبارية،أراد من خلالها الروائي نقل وترسيخ هذه العادات بعيدا عن الخيال والرموز ،بل بلغة مباشرة استوحى مفرداتها من الخطاب اليومي ليعبر بطريقة أبلغ عن حياة الناس اليومية.

تمكن الروائي من خلال توظيفه لتقنية اللغة المباشرة من تقريب المفاهيم لكل قارئ واشراكه في نصه من خلال لغته التي كانت تقريرية تدل مباشرة عن القضية المشار إليها،فكانت« اللغة المباشرة أداة في إقامة بنية عالم يحيل على مرجع له،واقعي ويتوجه نحو مزيد من الوعي،أو نحو وضع الإنسان القارئ وضع المساءلة والرؤية الكاشفة»[3].فهذه اللغة التي استعملها الروائي في نصوصه ساهمت إلى حد كبير في

[1] –عز الدين جلاوجي :الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص558.

[2] –عز الدين جلاوجي:الرماد الذي غسل الماء،ص161.

[3] –منى جميات:التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج ،ص57.

تقريب المفهوم للقارئ وتوضيح الرؤية،لما يحمله هذا الأسلوب من قدرة في استدعاء المرجع الذي يعبر عن واقع الإنسان، فكان استند الكاتب على الأسلوب المباشر للتعبير عنه.

2- اللغة السردية التجسيدية(المجازية)

يعمل الروائي على التنويع في مستويات اللغة السردية،قصد التنويع أكثر في الدلالات،وبالتالي يخرج عن المألوف ويطلق العنان لخياله ولألفاظه باكتساب معان جديدة ودلالات غير مألوفة في المعاجم،فالروائي يحتاج دائما إلى الخروج عن المألوف كي يكتسب نصه طابعا فنيا ولغويا جديدا لأن«اللغة تولد وتتزايد في عقل الأديب وعلى يديه،عندما يعطي اللفظ معاني جديدة،وإيحاءات ودلالات أخرى،فيكون اللفظ وكأنه فعلا قد ولد حديثا،وكأننا لم نره من قبل ولم نجده في معاجم العربية سابقا،فينتج لنا نصا عظيم الشأن،رفيع القدر،عالي القيمة»[1].

واللغة المجازية من المستويات التي يلجأ إليها الروائي في بناء عالمه السردي بطريقة حديثة،يعتمد فيها على توظيف الاستعارات و الرموز الموحية بالدلالات المتعددة،واللغة المجازية على عكس اللغة المباشرة فهي « تحرك خيال القارئ وتذهب به بعيدا عن المعاني والدلالات الحقيقية للكلمات،مكونة بذلك فضاء دلالي espace sémantique يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي»[2]

ونجد أن الأديب عز الدين جلاوجي من الروائيين الذين كانت لديهم هذه الملكة الإبداعية ولامست أقلامهم ظاهرة التجديد،فيتلاعب باللغة تلاعبا فنيا،فعمل على توظيف ملكة الخيال لديه في نقل الأحداث لقرائه بلغة مجازية عبقرية زاوج فيها بين

[1] –نجوى عمر السويسي:مستويات اللغة الروائية،المجلة العلمية لكلية التربية،جامعة مصراتة،ع4،(دت)،ص134.

[2] –منى جميات:التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج،ص58.

الحقيقي والخيالي،فجعل الكلمات تسبح في ذهن المتلقي دون أن يقيدها بمعنى محدد،بل أعطى للمتلقي حق التأويل وتعدد القراءات.

يقول الكاتب:« حين فتح الفجر جفونه المثقلة بالنعاس تلقته زكية بنت البغدادي بشوق عارم،ظلت الليلة كلها ترقب هذه اللحظة،وقد أعدت لها عدتها،بسطت ورقة كاغط صفراء وراحت تخط عليها بقلم يراع تغمس لسانه الحاد كل مرة في دواة أخيها الذي يدرس بالكتاب...الرسالة كلمات حب وشوق رفعتها إالى فارس أحلامها سالم»[1].

بكلمات مشحونة بالإيحاء يصف لنا السارد حال زكية بنت البغدادي وهي تنتظر بزوغ الفجر كي تخط كلمات الحب والشوق إلى محبوبها سالم، الذي كانت تجمعها معه قصة حب كبيرة، فقد أسهمت اللغة المجازية في هذا المقطع من وصف حال زكية وشوقها إلى سالم،فجاءت في بداية المقطع كلمات تحمل دلالات رمزية ترمز إلى مشاعر الشخصية وحالتها النفسية والعاطفية،فجملة(فتح الفجر جفونه المثقلة بالنعاس)،ترمز إلى طول الانتظار،والفجر الذي يتباطأ في البزوغ مما يزيد من ساعات الليل،هذا التصوير الخيالي للغة يحرر الكلمة من قيد المعنى،ويتركها تسبح في ذهن المتلقي مما يزيد من حيوية وحركية النص.

ويقول أيضا:«بدأ المغرب بزحف على النهار سارقا منه وهجه...[2]».

ويقول أيضا في مقطع آخر موظفا اللغة المجازية :«حين راح المغرب يلقي بظلاله الداكنة على الكون،حمل الطاهر ثلاثة من رجال عباس،بلغا به قرأبة سيدي

[1] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص89.

[2]–الرواية نفسها:ص185.

علي،ومدداه على الأرض،ثم عادا أدراجهما،لم يكن يصدق ما وقع له ،راح يتشمم الأرض،يفتح أذنيه يتأكد من وقع سنابك الفرسين تبتعد ...»[1].

ينقل لنا الروائي مشهد إعادة الطاهر أخ حمامة بعد أن تم خطفه من طرف أولاد النش للثأر لمقتل القايد عباس،وقد بدأ السرد بلغة خيالية،حيث شبه المغرب بالشجر حين تلقي بظلالها على المكان،وهذا التشبيه يحمل دلالة الظلام،الذي يغطي على الكون ويغطي على أمال البشر.

ويستمر الروائي في توظيف للغة المجازية التي تعطي للنص قيمة فنية و جمالية فيقول:« فتحت سطيف جفنيها صباحا على المئات يعدون أنفسهم للخروج إلى ضريح سيدي الخير،هو وحده يملك ببركته القدرة على إغاثة الناس،إنه حامي المدينة وأهلها،والناس يتناقلون من كراماته ما لا يتصوره أحد»[2].

يسرد لنا الروائي في هذا المقطع عادات أهل مدينة سطيف وهم يتوافدون إلى ضريح سيدي الخير كي ينالوا من بركته،وقد وصف ذلك بلغة تجسيدية تشخيصية حين جعل مدينة سطيف تفتح عينيها فأكسبها صفة الإنسان وذلك كي يزيد من الطاقة الإيحائية للنص،وكي يبين لنا مدى تعلق أهل المدينة بهذه الزيارات وارتباطهم النفسي بها،لدرجة أن يجعلوها أولى ما يبدؤون به صباحهم ظنا منهم أن هذا التقرب من الولي سيدي الخير سيحمل لهم الكثير من البركات والخيرات،ولكي ينقل الروائي المشهد بدقة وظف اللغة المجازية الممزوجة بالواقع.

و يقول في مقطع آخر:« بتنا نمسد وجه الليل الكالح،نخضب لحيته الدامسة،نخوض لججه الزنجية،نتراذذ عليه حبات من بياض القلوب،ننسج لنهاره رداء من خيوط

[1] – عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،ص308.62

[2] –الرواية نفسها :ص390.

الشوق،نزعج سبات العصافير،ندغدغ أخمص الشمس،نمسح عن د البراعم وحشية الصقيع»[1].

بلغة تجسيدية يصف على لسان بطل روايته (العشق المقدنس) حاله هو وحبيبته (هبة) وهما يغادران مدينة تيهرت بحثا عن السعادة الأبدية،استطاعت اللغة في هذا المقطع من خلال المفردات المجازية أن تصور لنا الحالة التي عاشها البطلان من خلال تجسيد العواطف والانفعالات باستثمار الكلمات الموحية بالتصوير الإستعاري.

ويقول أيضا في ذات الرواية:« هي الأزمان تعبر أمواجا من سراب،تغشانا بالبلاهة،تسخر منا،تحصد من أحداقنا حزم الضوء،تزرعها بساتين للملح الأجاج.

من أي العيون سنعرج ولا عيون.
في أي الأنهار نستحم وقد كفننا الجفاف.
ونبيت نصرخ في الخواء اللعين:
أيتها النجمات الكفيفات...اتقدي،كفاك كل هذا الخنوس
أيها البدر الأخرس...تبسم،كم يقتلنا هذا العبوس.
أشرقي يا عروس السماء»[2].

إن المتأمل في لغة الروائي يستوعب أن هناك رسالة يريد الكاتب أن يوصلها،أو شيئا أراد التحذير منه، فنجد أن لغته تتسم بالتكثيف والإختزال،فهو يشحن كلماته بالرمز والإيحاء ويكسبها مدلولا غير المدلول المتعارف عليه لتتماشى مع الحدث الروائي بطابع وصفي،يصف فيه ما آل إليه المجتمع الجزائري من فتن واقتتالات ،وصراعات طائفية كان لها تأثير قوي على سيرورة الحياة اليومية،هذه الصراعات التي

[1] – عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،ص07.
[2] –الرواية نفسها:ص 07.

امتدت إلى الأجيال المتعاقبة و نشرت فيها الضغينة والفتنة.وقد جاءت اللغة في هذا المشهد السردي تجسيدية تحمل دلالات رمزية في سياق تعبيري جديد.

يقول السارد:« أيتها الطبيعة العذراء،أيتها الطبيعة المترعة بالفتنة والبهاء،يا ذات القلب الجميل المحب،أسألك بمبدعك أن تطلقي سراح حبيبتي»[1].

أخذت اللغة في هذا المقطع بعدا مجازيا من خلال الجمل التصويرية التي جعلت من النص مجالا خصبا للإبداع الخيالي،حيث أطلق الأديب العنان لكلماته بأن تشع في ذهن المتلقي بدلالات ومعاني جديدة تصنع قيمة النص الفنية.

يقول السارد:

«الحب إكسير الحياة... وحين تفد من تحب فإنـ؟...ولزم الصمت فجاريته في ذلك ولكني رحت أتأمله...من التاريخ هو...من الأسطورة...؟».

يحاول الكاتب في هذا المقطع السردي بكل ما أوتي من طاقة إبداعية أن ينفتح على مكنونات اللغة من خلال الجمع بين ما هو حقيقي وبين ما هو خيالي أو أسطوري ليعبرا عن نفس الدلالة داخل النص السردي، فالحب شعور حقيقي نحسه ونشعر به وله تأثير علينا جعله الكاتب في توافق مع الشراب الأسطوري (إكسير الحياة)،الذي يضمن لشاربه الحياة والشباب الأبديين ،فهذا الجمع بين ما هو حقيقي وبين ما هو أسطوري في تركيبة لغوية فنية يلتقي فيها اَلأضداد تحت مفهوم واحد يعد في حد ذاته إبداعا فنيا حين يجعل الكلمة تفقد معناها الحقيقي وتكتسب معان جديدة ،لتكون اللغة المجازية وسيلة يرتقي بها الأديب بنصه جماليا وفنيا.

وفي موضع آخر يقول أيضا:

[1] –عز الدين جلاوجي :العشق المقدنس ،ص98.

« كان الجميع يشتركون في شيء واحد...شيء واحد كان القاسم المشترك...الفجيعة تستحم في المآقي...الحيرة تطل على شرفات العيون...حيرة مرعبة مخيفة»[1].

في هذا المقطع السردي يصف الروائي على لسان محمد بطل الرواية حال الناس في القرية التي تسكن فيها خالته حين جاؤوا لتعزيتها في وفاة أختها التي قتلها جنود الصرب هي وكل من كان في القرية(قرية كوسوفا)،إبادة جماعية لم ينج منها إلا محمد وأخته عائشة وصديقه عثمان،فهربوا إلى القرية المجاورة التي تسكن فيها خالة الطفل محمد ،فقدم لنا السارد على لسان شخصية الطفل وصفا لحال كل من في المنزل بلغة تجسيدية مجازية تعكس حال الناس والخوف الذي يعتريهم من الجنود الذين لقبوهم بالغيلان لأنهم متوحشون لا يملكون الرحمة في قلوبهم،فرأى في أعين السكان الفجيعة والحيرة من تلقي نفس المصير،فتغدو الفجيعة تستحم في دموعهم والحيرة تطل من شرفات عيونهم،فبهذا التركيب الاستعاري أراد الروائي أن يجعل المتلقي في قلب الحدث،فتصويره بلغة مجازية تجسيدية للفجيعة التي حلت بهم والخوف وهو يغزو قلوبهم يوحي بمدى الظلم والإضطهاد الذي عانى منه شعب كوسوفا بسبب الجيش الصربي،فنجد أن الروائي عز الدين جلاوجي قد أبدع في توظيفه للغة السردية المجازية في هذه الفقرة السردية التي وصل فيها إلى التكثيف والإيحاء،في وصفه لمدى الحزن والألم الذين عانى منهما أهالي القرية.

[1] –عز الدين جلاوجي:الفراشات والغيلان ،ص32.

ويقول أيضا:

« وفجأة أقبلت المدينة المومس تلوك علكتها...تدندن أغنيتها المفضلة...تضرب الأرض بكعبها العالي...ترقص في ثوبها الشفاف»[1]

في هذا المقطع السردي يجسد السارد اللغة السردية المجازية،حين يصف المدينة بالمومس فيشبه الشيء الحسي بشيء ملموس،ويكسبها صفات إنسانية حيث يجعل المدينة مثل المرأة المومس تغني وترقص ، فهذا التشخيص الإنساني لشيء جامد وإعطائه مثل هذه الصفات جعل اللغة في أعلى درجات الإيحائية والتكثيف،وقد جاءت اللغة لتعكس صورة المدينة التي أراد السارد نقلها إلينا،فهذا يوحي لنا بمدى القذارة التي تغرق فيها مدينة الراوي، فالكتاب بهذه التركيبة الإستعارية فإنه « يحرر الكلمة – عندئذ– من قيد التصوير الذهني،ويطلقها حرة معتقة تسبح في خيال المتلقي دون أن تحبسها قيود المعاني المتوارثة والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها»[2].فنجد أن الروائي بذلك قد اخترق حدود الواقع و فسح المجال للتصوير الخيالي بأن يخرج الألفاظ من دلالتها المعتادة والمألوفة لتقترن بدلالات جديدة يفتح لها المتلقي في ذهنه مجالا لتترك في نفسه أثرها الجمالي.

ارتكز الروائي عز الدين جلاوجي في بناء عالمه الروائي على اللغة التي تعتبر المادة الأولية للنص السردي فنجده قد زاوج بين اللغة السردية المباشرة التي اختارها لنقل الواقع بكل قضاياه ومشاكله، و نقل الأحداث التاريخية أيضا،إضافة إلى تركيزه على اللغة التجسيدية المجازية التي استطاع من خلالها أن يمس الجانب النفسي ويحرر الكلمة في ذهن المتلقي لإعطائها دلالات جديدة غير مألوفة

[1] –عز الدين جلاوجي:الفراشات والغيلان ،ص71.

[2] –عبد الله الغذامي:تشريح النص(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط2006،2،ص17–18.

ثانيا: بنية الحوار

يعد الحوار من أهم العناصر التي يبنى عليها العمل الروائي،فهو يشكل « مستوى من مستويات الأداء اللغوي،يعطي فيه الروائي مساحة للشخصيات لترجمة أفكارها ومواقفها الفكرية اتجاه الحياة والواقع الوجود،إلى كلام يعبر عن مستوى التفكير ودرجة الثقافة لهذه الشخصيات،مما يثري النص الروائي ويمنحه قابلية لتعدد الأصوات والرؤى المختلفة»[1]. فالحوار يسهم إلى حد كبير في تسيير الأحداث داخل العمل الروائي، ومن خلاله يلجأ الروائي إلى التعريف بشخصياته وتقريبها إلى المتلقي في عملية تواصلية عن طريق لغة الحوار التي لا تبتعد كثيرا عن لغة السرد.

والحوار هو لغة يعبر من خلالها الكاتب عن قضية أو يوضح فكرة أو يقدم رؤية معينة على لسان شخصياته،فيساعد على التعريف بمضمون النص الروائي،كما يساعدنا الحوار في اكتشاف كل ما يتعلق بالشخصية من صفاتها وزمانها ومكانها إضافة إلى مستواها الثقافي و الفكري والمعيشي،لأن ما تنطق به الشخصيات من أقوال تعكس أحوالها وما تعيشه من تناقض أو توافق حول ما تمر به.

كما أنه يعد من أهم الآليات السردية التي يعتمد عليها الروائي لبث رسالته ويساعد المتلقي في الكشف عما يوحي إليه من خلال ما يقال على لسان الشخصيات والذي يعتبر إشارات ومعطيات ،تساعد المتلقي في استنباط أشياء لا تتضح إلا به.

وقد تعددت المفاهيم والرؤى حول الحوار نظرا لأهميته في النص الروائي فكانت آراء النقاد حوله تعكس مكانته في العمل الإبداعي،لذلك فهناك من يرى أنه«عرض درامي الطابع،للتبادل الشفاهي يتضمن شخصين أو أكثر وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها،ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة

[1] –جميات منى:التشكيل اللغوي في رواية وطن من زجاج لياسمينة صالح ،ص66.

بكلمات الراوي،كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات»[1]. فهو كلام يشترك فيه أكثر من طرف، و قد يشارك فيه الراوي لإبداء رأيه بطريقة ما،ويكون بطريقة درامية يعكس لنا من خلالها الكاتب كل التفاصيل والأحداث المتعلقة بالشخصيات معالجا بذلك جانبا من جوانب حياتها.

ومن جهة أخرى نجد أن هناك من أدخل طرفا ثالثا في الحوار وهو الناقد فاتح عبد السلام حيث يقول أن « الحوار الأدبي،وإن بدا في الظاهر حوارا بين شخصين فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المنظور،وإنما يمر عابرا إلى المتلقي الذي يكون في مثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين في موقع داخل النص،وهو الذي يجعل من دائرة الكلام دائرة مفتوحة غير منغلقة،ويعطي للحوار الأدبي سمة دقيقة وثابتة تنقله من كونه حديثاBetween إلى الحديث من خلالThrough»[2].

ومما لا شك فيه أن الحوار يعتبر عنصرا مهما في العملية السردية ،لأنه الوسيلة الوحيدة للتخاطب بين الشخصيات والمعبر الأساسي عن الصراع القائم بينها،يتيح للمتلقي الإطلاع عن كل ما يتعلق بالشخصيات، من مواقف وآراء اتجاه ما يحدث حولها ويوصلها للمتلقي لأنه في الأصل عبارة عن عملية تواصلية يسعى من خلالها الكاتب إلى التواصل مع المتلقي وجعله على اطلاع تام بالشخصية وما يحدث حولها.

ذلك لأنه «شكل من أشكال الخطاب وظيفته إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات وأشكال الوعي إلى المتلقي عبر الكلام الشخصي».فمن خلاله تتم العملية التواصلية

[1] –جيرالد برنس:قاموس السرديات ،ص45.

[2] –فاتح عبد السلام:الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط1، 1999،ص14.

بين الكاتب والمتلقي،فهو وسيلة تساعد الكاتب في التعريف بشخصياته وتوضيح كل ما يتعلق بها للمتلقي.

ونظرا لما يتميز به الحوار من بساطة وسلاسة فإنه يقوم بدور مهم في العملية الإبداعية،إذ يعتبر« وسيلة في كسر رتابة السرد؛حيث يدس الروائي في ثنايا لغته الروائية كلاما على شكل حوار يتم بين شخصيات الرواية».

فيستطيع الروائي عن طريق الحوار المتقن التخلص من الملل والرتابة الذين يلحقا السرد أثناء عرضه للأحداث،وإضفاء الحيوية في سياق الحكي، ولأنه يعتبر من أهم عناصر البناء الفني،تظهر من خلاله قدرة الكاتب وبراعته في اختيار المفردات والعبارات الحوارية التي يستطيع من خلالها توضيح مقصده و والمغزى من روايته،فهو وسيلة للنفاذ إلى جوهر العمل الأدبي ويقوم بطريقة مباشرة بتحليل ما يوجد في مضمون النص.كما أن مهمته الحقيقية تكمن في« رفع الحجب عن مشاعر الشخصيات وأحاسيسها وعواطفها المختلفة،وشعورها الباطن تجاه الأحداث أو الشخصيات الأخرى»[1]

ووجود الحوار في الرواية« دليلا على تحاور الرواية مع الواقع،وبالتالي حضور البيئة التي تفصح عن البنية اللغوية والفكرية للمجتمع».لينتج عن ذلك قضية النظر في اللغة التي يُكتب بها الحوار،والتي مست الحركة النقدية وجعلت النقاد يتساءلون،بأي لغة يجب أن يكتب الحوار بلغة المجتمع(العامية) ؟أم بلغة السرد(الفصحى)؟ إلا أن هذا لا يمنع الكاتب من اللجوء إلى الحوار بنوعيه(الخارجي والداخلي)، كأحد الوسائل في بث التجارب الإنسانية بكل مستوياتها في نسيج لغوي يمنحه القدرة والحرية في التعبير.

[1] –محمد زغلول:دراسات في القصة العربية الحديثة(أصولها،اتجاهها،أعلامها)،منشأة المعارف،الاسكندرية، مصر،دط،دت،ص35.

أولا: الحوار الخارجي(الديالوج)

يلعب الحوار دورا بارزا في عملية الإيضاح والكشف عن كل ما يخص الشخصيات،فحين تتكلم هذه الأخيرة يتبين للمتلقي مكانتها الاجتماعية والاقتصادية ومواقفها تجاه الأحداث، فكل هذا يتضح من خلال حوارها مع بعضها البعض،الذي ينقل الكاتب بطريقة مباشرة وهذا ما يسمى بالحوار الخارجي ، وهو« الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة،ومن المناسب إطلاق وصف الحوار التناوبي على الحوار المباشر،ذلك أن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه»[1].

فالحوار الخارجي هو أحد الأسس التي يبنى عليها النص الروائي،لأنه المادة الأساسية التي يستعملها الكاتب في نسج العلاقات بين الشخصيات،كما أنه أهم التقنيات التي يقوم عليها الحوار،ومن خلاله يتم تحديد طبيعة الشخصيات والعلاقات القائمة بينها وأهم ما يجمعها مع بعضها البعض وما يفرقها.

وقد اعتمد الأديب عز الدين جلاوجي على هذه التقنية في رواياته،حيث استطاع من خلال توظيفه للحوار الخارجي أن يقرب الشخصيات أكثر من المتلقي ويظهر أهم مميزاتها والاختلافات بينها وما يربطها ببعضها،كما اعتمد عليه في إظهار مواصفاتها وملامحها الفكرية ،فكانت لغة الحوار بذلك دعامة أساسية في تطوير أحداث الرواية من خلال اندماجه في صلبها، واستنادا إلى دوره في تقديم الشخصيات.

يقول الكاتب في (حوار بين خليفة والسي رابح)

يقول خليفة:

[1] – فاتح عبد السلام:الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية،ص41.

لقد تغير كل شيء،أنا مصاب بالدهشة،المدن تكتنز وعيا كبيرا.

تلفت سي رابح إليه وقال،وخايل ابتسامة قد أشرقت على محياه:

صدقت وهذا الوعي يجب أن ينتقل أيضا إلى القرى،إلى الأصقاع،إلى كل شبر من أرضنا الحبيبة،سننتصر،سننتصر.

رد خليفة بحماس:

نعم سننتصر،سننتصر،هذا ما ردده أبي منذ عقود،وهذا ما مات دونه،ومات دونه الأحرار قبلنا.

علق سي رابح مؤكدا:

صدقت ثورة هذا الشعب يا خليفة لم تتوقف لحظة،منذ سقوط سيدي فرج،مرورا بالأمير عبد القادر إلى أحمد باي إلى لالة نسومر إلى الشيخ الحداد والمقراني إلى بوعمامة،إلى انتفاضة الأوراس.[1]

يكشف هذا المقطع الحواري عن أهم الأحداث التي تدور حولها الرواية وما تحيل إليه من الواقع التاريخي للجزائر ولقوة أبنائها وصمودهم في وجه المستعمر والدفاع عن بلادهم،واتخاذهم من الثورات السابقة قوة دافعة إلى مواصلة هذا النضال وكلهم أمل في الانتصار على المستعمر، وهذا ما كرره سي رابح،ويظهر من خلال هذا الحوار اللغوي طريقة تفكير الشخصيات ووجهة نظر كل واحدة منها حول الأحداث التي تجري ،مما أسهم في توضيح الدلالة وتعميقها ، معتمدا في ذلك على اللغة الفصحى مركزا على الإيجاز مبتعدا عن الاستطراد والحشو.

[1] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة المهدي البحث عن المهدي المنتظر،ص359.

يقول الكاتب في (حوار بين السي رابح وحسان بلخيرد)

يقول حسان: هل يمكن أن تنتهي الثورة بعد أن ألقت فرنسا القبض على زعماء الثورة التاريخيين ،أحمد بن بلة،حسين آيت حمد،محمد بوضياف،محمد خيضر،ومصطفى الأشرف؟

- قاطعه سي رابح محاولا أن يزرع شيئا من الأمل قادة الثورة في الداخل يا سي حسن،القادة الحقيقيون في ساحات المعركة.
- لكنهم قتلوا زيغود يوسف أيضا،وقتلوا قبله مصطفى بن بولعيد والعشرات يا سي رابح.
- والله لو قتلونا جميعا سننتصر يا سي حسان...[1].

ينقل لنا الروائي من خلال هذا المقطع الحواري الجانب الآخر للثورة المجيدة،وهو الجانب السياسي،وطريقة تعامل المستعمر مع القادة الكبار في البلاد،مما يعكس تكالب قوى المستعمر على البلاد من كل الجوانب وتمسك الجزائريين شعبا وقادة بالنضال،وقد جاءت لغة الحوار متناسبة مع الحدث حيث حمله الكاتب عبارات تحمل دلالات قوية،وموحية بتمسك الجزائريين بمدأ النضال حتى النصر ولو كلفهم ذلك الموت جميعا.

اعتمد الروائي في هذا الحوار على التلقائية التامة التي كشفت المفارقة الفكرية بين الشخصيات فمن جهة السي حسان الخائف من انتهاء الثورة جراء ما يحدث من انتهاكات في حق الشعب والقادة الذي قد يضعف من همة الشعب ويزعزع ثقتهم في قدرتهم على الانتصار ،ومن جهة أخرى سي رابح الذي كله أمل وعزيمة في الاستقلال مقتنعا أن القيادة تنبع من وسط الشعب محاولا بكلمات كلها عزيمة وإصرار على بث

[1] –عز الدين جلاوجي:الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص331.

الثقة في نفس سي حسان .كما اعتمد الكاتب في هذا المقطع على الفصحى و بطريقة مباشرة ودون تكلف أشار من خلالها إلى حدة الأزمة التي يعانيها الشعب مما تسبب في التعارض بين وجهات النظر،كما أن اعتماد الروائي في الحوار على اللغة المباشرة والأسلوب السلس الذي يتماشى ويندمج مع الموقف والحدث أسهم إلى حد كبير في إثراء بنية النص الروائي و ومنحه حركة وحيوية أدت إلى تعميق الحدث.

يقول الكاتب في حوار بين(الشيخ والخالة)

- كيف أنتم يا بنيتي؟
- ابتسمت خالتي بوضوح وقالت:
- كما ترى...
- ورد الشيخ مقاطعا
- أراكم بخير...لا أريد أن تتمكن الانهزامية من نفوسكم...أعظم ما نحرص عليه هو روح التفاؤل...لا بأس ...الكل بخير...أحوالنا تتحسن ألم تسمعي لقد بدأ الحلفاء يقصفون دولة الصرب؟ لقد هدموا جسورا وإذاعات ومعامل...وقتلوا كثيرا من جندهم...وحتى مقر الطاغية رئيسهم...ولعلهم سيتدخلون بجيوشهم البرية...هم مصرون على أن يحقوا الحق.

لم تفرح خالتي بل رأيت ملامحها تعود لعادتها...حزن شديد وعبوس مخيف وسألت الشيخ:

- هل تعتقد أن الخير يأتي من خارجنا؟؟نحن الذين يجب أن نصنع مصيرنا ومستقبلنا...النصر لا يأتي من خارجنا يا شيخ...وإلا جاء مشوها[1].

يتركب هذا المقطع الحواري من جمل حوارية مباشرة تؤدي وظيفة التعبير عن أهم الأحداث التاريخية، واصفا الحرب بين الجيش الصربي وأهالي كوسوفا.وما خلفته من

[1] –عز الدين جلاوجي :الفراشات والغيلان،ص89–90.

دمار جسدي ونفسي.فقد نقل الروائي من خلال هذا المقطع الحواري الذي دار بين الشيخ وخالة الطفل محمد دلالات عديدة موحية، بعبارات ممزوجة بالألم والأمل استطاع الكاتب تحريك عاطفة المتلقي وانصهاره في الحدث، فقد خرجت كلماته من نفس متألمة مضطهدة استطاع من خلالها وصف مجرى الشعور لشخصيات الحوار،فهذا الشيخ العجوز الذي لا يملك إلا الأمل يزرعه في نفوس السكان بعد أن هُجروا من قراهم بسبب العدوان الصربي،فكان مثل الغريق يتمسك بقشة يأمل في جيوش الحلفاء أن يعيدوا الحق إلى أهله ويطردوا المعتدين،في حين الخالة التي لا تؤمن بكلامه وترى أن النصر يجب أن يكون من الداخل من طرف أبناء الوطن كي يكون ذا قيمة ونشوة.

اعتمد الروائي في هذا المقطع الحواري على تقنية السؤال والجواب لأهمية الموضوع المطروح وتركيز الشخصيات عليه،كما أنها كانت لغة واضحة ترمي مباشرة إلى الغرض الذي نسجت من أجله،مما أتاح للقارئ الغوص في أعماق الشخصية و تحليلها عن قرب وفهم موقفها اتجاه ما يحدث حولها،صورت لنا لغة الحوار شخصية الشيخ الهادئة المؤمنة التي تأمل في الحلفاء وشخصية الخالة الثائرة التي ترغب في نهوض أبناء بلدها إلى نصرة بلدهم، فكشفت اللغة داخل الحوارعن وعي هذه الشخصيات وطريقة تفكيرها وموقفها من الحدث بأسلوب انشائي وعبارات موحية.

يقول الكاتب في حوار(بين الصالح وصديقيه الربيع والسعيد)

يا صالح يا رصاصة...مالك لا تريد أن تتبدل؟

قلت وأنا متعجب:

أتبدل كيف؟ ماذا تقصد؟

قال السعيد وهو يضحك:

فات وقت الرصاص يا صالح يا خُيَّ...اليوم نحن في عصر الأسلحة النووية والكيميائية...

قلت بحيرة وربما ببلاهة:

والله ما فهمت شيئا...[1]

من خلال هذا المقطع الحواري يرصد لنا الكاتب أنواع الشخصيات والصراع بين الماضي والحاضر فصالح المتمسك بماضيه ويفتخر به وبمبادئه،ويرفض التنصل منه والاندماج بما يسمى حاضر وتطور،ومن جهة أخرى أصدقاءه الذين يرفضون هذا التفكير الرجعي ويطلبون منه التماشي مع الراهن والتغيير من شخصيته ومحيطه تحت ما يسمى بالتغيير نحو الأفضل،وهذا ما يرمز إلى الصراع بين جيلين جيل الثورة وجيل الاستقلال.

إن طبيعة شخصية صالح التي كشف عنها هذا المقطع الحواري،تميزت بالعفوية وحب الوطن والحنين إلى الماضي ورفض ما يسمى حاضرا،وقد انعكس ذلك على مفردات الحوار الذي اتسمت بالصدق و العفوية والحفاظ على الأصالة والأصل،فقد وظف الكاتب في المشهد الحواري عبارات وتراكيب كاشفة لطبيعة شخصيات المشهد وطبيعة الصراع القائم بينها وتمسك كل شخصية برأيها ووجهة نظرها.

كما أن حضور السرد في هذا المقطع الحواري أسهم في إثرائه وكسر رتابة الحوار،فحضور الأساليب الإنشائية مثل الاستفهام استطاع إضفاء حركة وحيوية على الحوار.

[1] –عز الدين جلاوجي:رأس المحنة،ص23.

ثانيا:الحوار الداخلي(المونولوج)

يعد الحوار الداخلي أو المونولوج(monologue) نوع من أنواع الحوار الروائي،كما أنه من أهم التقنيات التي يستعملها الكاتب للنفاذ إلى أعماق الشخصيات،والكشف عن الفروقات التي تميز كل شخصية عن باقي الشخصيات،والأهم من ذلك أن الحوار الداخلي هو« وسيلة لتقديم القارئ مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصيات دون أي تدخل بالشرح أو التعليق من جانب الكاتب»[1].

فالحوار الداخلي وسيلة مباشرة يتواصل عن طريقها الروائي بالمتلقي،يجعله يقف على عمق الأحاسيس والمشاعر والأفكار التي تختص بها كل شخصية،من خلال ذلك التحاور النفسي والتساؤلات التي تقيمها الشخصية مع ذاتها،وما يتميز به الحوار الداخلي أنه الأقدر على الولوج إلى عوالم الذات، فالحوار الداخلي الذي تقيمه الشخصيات مع العالم الخارجي،يختزل رؤى فكرية وانثيالات وجدانية تساعد على إظهار ما مكنونات الشخصية وبالتالي معرفة موقفها تجاه ما يحدث حولها وتحليل سلوكياتها وانفعالاتها،هذا من شأنه أن يساعد المتلقي بأن يطلق العنان لخياله للولوج إلى أعماق هذه الشخصيات.

وقد اعتمد الروائي عز الدين جلاوجي على هذه التقنية في جل روايته،مستخدما إياها كوسيلة فعالة في التعريف بشخصياته،فقد استطاع من خلاله أن يظهر كل شخصية بالصفات التي تليق بها،معبرا عن انتمائها ،مظهرا الفروقات التي تميزها عن باقي الشخصيات،فجاءت لغة الحوار لكل شخصية معبرة عن مستواها الفكري وطريقة تفكيرها،محملا بعدة دلالات توحي بحقيقة الحياة الداخلية للشخصيات .

يقول الكاتب على لسان العربي الموستاش:

[1] –منى جمبات:التشكيل اللغوي في رواية وطن زجاج لياسمينة صالح،ص73.

« لا بد أن أطلب مساعدة سي رابح لتقصي أخبار سوزان، لسانه الذلق، وشبكة معارفه قادران على تحقيق الأعاجيب،يكفي كوهين الموظف اليهودي بدار البلدية،كم من مرة سمعته يهمس في أذن سي رابح قائلا:أنا جزائري سكن أجدادي هذه الأرض منذ مئات السنين،قبل أن يأتي هؤلاء الإفرنج الملاعين»[1].

تحمل لغة هذا المونولوج دلالة الضعف والانكسار لدى الشخصية، وسببه هو فقده لسوزان زوجته النصرانية التي لم يعد يعرف أخبارها،ما جعله من شوقه لها يعيش في متاهة وحياة مضطربة،فضاق به حزنه وأغلقت في وجهه السبل وانتابه القلق والرغبة في البحث عنها،فلم يجد ملجأ أفضل من السي رابح الذي دائرة معارفه تفوق تخيلات العربي فشبكة علاقاته كبيرة ولديه القدرة على إيجاد مكانها،فظلت التساؤلات تغزو عقله وتجعله تحت سيطرة هذا التفكير المشوش الذي حرمه من حياة هادئة وألقى به في غيابات التفكير العميق حول الطريقة التي تساعده في البحث عن زوجته وإيجادها.

يقول كذلك على لسان السي رابح:

« طيب أن يكون هذا الوعي حتى في قُرانا وأريافنا،الثورة انطلقت ولن تتوقف،ولن تحقق غايتها غدا أو بعد غد سيكون الطريق طويلا وشاقا،وداميا،سيدفع الفقراء والكادحون ثمن الحرية باهظا،هل سننال حريتنا؟هل ستعود لنا الجزائر المسلمة العربية الحرة؟ربما من يدري،إن الله على كل شيء قدير»[2].

في هذا المونولوج يتحاور السي رابح مع نفسه ليعبر لنا عن الوعي الذي في ربوع الوطن، وهو الوعي بالنضال والرغبة في الاستقلال، وقد كشف هذا الحوار عن حدة

[1] –عز الدين جلاوجي :حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص402.

[2] – عز الدين جلاوجي:الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال ،ص102

المعاناة التي كان يعيشها الشعب الجزائري وخاصة الطبقات الفقيرة والكادحة التي كانت تعطي أكثر أملا منها في استقلال البلاد،وقد جاءت لغة هذا الحوار توحي بالاضطهاد والأسى وكل ما عاناه الشعب الجزائري،إلا أن ذلك لم يزده إلا إصرارا وتحديا في تحرير بلاده ،مما زاد من انتشار الوعي بين الشعب في المدن والأرياف والقرى،لكن يبقى السؤال الذي يوحي بمدى القلق الذي عاشه الشعب وجسدته شخصية سي رابح والذي بقي مسيطرا عليه،ليجعله يعيش التوتر والقلق والخوف من الغد.ونجد حضور أسلوب الاستفهام في هذا الحوار حيث جعل من اللغة تعبر عن الطابع النفسي للشخصية نتيجة الاضطهاد والواقع المرير الذي تعيشه، وهذه الأسئلة هي انعكاس لما يعيشه الوطن الذي ضاق ذرعا بطول طريق الاستقلال.

وفي حوار داخلي آخر يقول:

« كل شيء في المدينة يزداد تعفنا...وتقيحا...وكل شيء فيها ينهار في جرف هار...ولم أستطع أن أفعل شيئا سوى أن أراقب الأحداث بصمت، لقد فروا جميعا... مولاي الشيخ المجذوب...الأسمر ذو العينين العسليتين *وعسل النحل ونور الشمس* وشذا الزهر و سنان الرمح ...كلهم حذروني ورحلوا إلى غير رجعة وبقيت وحدي لقد قبلت التحدي رغم صعوبته»[1].

عكست لنا لغة هذا المقطع الحواري الذي يتحاور فيه السارد مع نفسه الحالة التي آلت إليها المدينة المومس من عفن وتقيح وواقع مزر لم يملك السارد القدرة على تغييره فاكتفى بمراقبة الأحداث ،كما عملت اللغة على الكشف عما يدور في أعماق الشخصية،وموقفها إزاء ما يحدث في المدينة ما أنتج لنا دلالة بالمأساة والأزمة التي

[1] –عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،ص79–80.

تعيشها المدينة والانهيار التي تؤول إليه،وهذا الأمر ساعد المتلقي في فهم الحدث و والغوص في العالم الداخلي للشخصية.

وما ميز لغة الحوار في هذا المقطع تداخل الحاضر مع الماضي من خلال من خلال استحضار التراث والذي تمثل في استدعاء الشخصيات التراثية مثل شخصية الشيخ المجذوب،الذي مثل العقل الناصح والحكيم الذي يساعد السارد ويدله على الطريق السوي، فقد مثل الوعي الذي سيخلص السارد من القذارة المحيطة به من خلال السعي لتغيير المدينة. كما تميزت لغة الحوار بالإيحاء والتكثيف،فقد استطاع الكاتب أن يعبر لنا بلغة بسيطة غنية بالدلالات مأساة واقعه وآلامه،مما بين قدرته على الإيحاء بتجربته الإنسانية.

ويقول أيضا على لسان الطفل محمد:

« لن أنساك يا أمنا...

ستعيشين دوما في قلبي الصغير...

في قلبي الذي سيكبر...

يكبر...

وأين سيكبر؟ لقد هد الغيلان العش الدافئ... هدوا أسرتي... اغتالتها سهام الغدر اللعينة...إلى أين سنلجأ؟ من يضمنا إلى حضنه؟ من يرضعنا حنانا كنا نرضعه هنا»[1].

حاول الروائي في هذا المقطع الحواري أن يعكس لنا جانبا من معاناة الطفولة نتيجة الحروب،فجاءت لغته انسيابية تلقائية،تكونت من عبارات قصيرة ذات دلالات

[1] –عز الدين جلاوجي:الفراشات والغيلان،ص19–20.

عميقة، فقد جاءت مفردات اللغة صادقة مليئة بالمشاعر الدافئة الحزينة،عبرت عن أعظم علاقة هي علاقة الطفل بأمه، فهذا الطفل الصغير الذي فقد أمه أثناء هجوم الجيش الصربي على إحدى قرى كوسوفا،وهو يودع أمه التي ضمته لآخر مرة ويعدها أن تبقى في قلبه مدى الحياة ويكبر حبها مع قلبه،ليقع فجأة في دائرة مغلقة باليأس وبأسئلة لا جواب لها،أين سيكبر؟ولمن سيلجأ؟ أي حضن سيضمه؟ ،فشخصية هذا الطفل تمثل الطفولة المقهورة أينما كانت وفي أي وطن تعرض للإحتلال،أراد الكاتب يصور لنا معاناتها بلغة فصيحة واضحة تتجه مباشرة إلى مغزى معين يتجلى بوضوح في هذا الحوار الداخلي الذي دار في خلد الطفل محمد الذي رمز للطفولة المحرومة، فعبر بهذا الحوار عن الواقع بكل تفاصيله.

ويقول أيضا على لسان الراوي:

« هل فعلا وقع السفاح في قبضة الشرطة؟ وهل حقا قبضوا على عدد كبير من أتباعه ومريديه؟ ممكن، ولكن لماذا لم يصر على عدم البوح بي؟ هل سيطلق سراحه مرة ثانية؟ أم كان إطلاق سراحه الأول طعما له و لجماعته؟هل يمكن أن تكون رسالة التهديد التي وجهوها لأمي هي الخيط الذي أوصلهم إلى الوكر؟ ومتى سيحين دوري لألحق بالأتباع؟ »[1].

تبدأ الشخصية في هذا المقطع حوارها مع نفسها بمجموعة من الأسئلة حول جريمة تورط فيها بطل الرواية(الراوي) مرغما تحت تهديد السفاح حين وجده مع سيارته التي تعطلت في مكان بعيد،وحين ركب معه أرغمه على مساعدته في تنفيذ الجريمة التي راحت ضحيتها شابة ابنة أحد أهم رجال الأعمال،و وظل الوف يسري في جسد

[1] –عز الدين جلاوجي: حائط المبكى،ص70.

الراوي خوفا من اكتشاف أمره أو بوح السفاح به،خاصة وأنه كان يتلقى رسائل تهديد من مجهول .

اعتمدت لغة هذا الحوار الداخلي على كثرة الأسئلة مما أوحى بحجم المشكلة التي وقعت فيها الشخصية ومدى القلق الفزع الذين تعاني منهما،فدفعه ذلك إلى طرح الكثير من الأسئلة التي لم يجد إجابة مريحة لها،غير أنها زادت من قلقه وتوتره،فاعتماد الروائي على استعمال أسلوب الاستفهام في صياغة الحوار كشف كيف يكون الإنسان أسير مشاكله فلا هو قادر على الخروج من مأزقه ولا هو قادر على مواجهتها،وهذا يعكس الصراع الداخلي الذي يعيشه،فجاءت اللغة هنا تعكس هذا الصراع وتأثيره على نفسية الإنسان الذي يضعف ويقوى بما يحدث حوله،فالعالم الخارجي له تأثير قوي على نفسية الإنسان بكل مجرياته التي قد تكون بألمها ضاغطة عليه حتى يتحول حواره مع نفسه دليل اضطراب نفسي و الظلم الذي يمارسه العالم الخارجي عليه.

استنادا إلى ما سبق ومن خلال تقديمنا للحوار في روايات عز الدين جلاوجي،أن الروائي قد أبدع وأتقن توظيف الحوار، فقد جعل من لغة الحوار عاملا فاعلا وعنصرا مهما في بناء النص الروائي،ووسيلة مهمة يستطيع القارئ من خلالها النفاذ إلى أغوار الشخصية واكتشاف صفاتها ومستوياتها الفكرية والثقافية ومواقفها اتجاه ما يحدث حولها،فقد استطاعت مجموع الحوارات التي وظفناها إعطاءنا صورة عن كثب للأحداث داخل النصوص الروائية وصورة عن بعض شخصياتها،فكانت لغة الحوارات الخارجية في روايا جلاوجي أغلبها تنحو منحى المباشرة في التعبير عن المعنى المقصود بلغة فصحى بسيطة، أما الحوارات الداخلية فقد لامست الجوانب النفسية للشخصيات عبرت عما يدور في نفسية كل شخصية و بينت أهم ما تميزت به كل شخصية.

ثالثا:بينة الوصف

يعد الوصف أحد أهم التقنيات في بناء العمل الروائي إلى جانب باقي العناصر البنائية مثل السرد والحوار والأحداث والشخصية والمكان، و التي يعمل الوصف على كشف خصائصها و أبعادها ،ليساعدنا في الولوج إلى ثنايا النص الأدبي ورصد تفاصيله وتفسير دلالاته،ونظرا للدور الذي تقوم به لغة الوصف داخل العمل الأدبي جعلها تؤسس لنفسها مكانة مهمة خاصة بما تقدمه هذه التقنية من وظائف جمالية و تخيلية داخل العمل الأدبي.

ووجود الوصف ليس جديدا على الأدب فقد كان حاضرا منذ القدم لدى الشعراء،حيث كان هو المعيار الذي يقاس به أجود الشعر من أردئه،فنجد قدامة بن جعفر يعرفه بأنه «هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره و يمثله للحسن بنعته»[1].

إذا فالوصف في القديم هو الفاصل الذي يفصل بين الشعراء، فمن أجاد في الوصف وقدم وصفا بليغا لموصوف هو أشعرهم ومن كان وصفه ناقصا فشعره ناقص أيضا.وكما كان الوصف حاضرا في الشعر فقد رافق السرد على مر العصور وفي مختلف أشكاله ، وأصبح من أهم التقنيات السردية التي يبنى عليها النص الروائي فلا يمكن أن نتخيل سردا دون وصف،فأصبح «أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في

[1]– قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي أبو الفرج: نقد الشعر، تح:محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان،(دط)،(دت)،ص130.

مظهرها الحسي ويقدمها للعين فيمكن القول أنه لون من ألوان التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر، يمثل الأشكال والألوان والظلال»[1].

فهو أسلوب يستعمله الكاتب للتعبير عن صفات شيء بطريقة فنية،مع مراعاة العبارات وانتقاء الأسلوب الذي من خلاله يعطي صورة موضحة للمتلقي عن شخصية أو مكان معين في عملية سردية بطريقة فنية تسهل على القارئ فهم النص السردي وتفسير دلالاته وتوليدها.

ويرى الصادق قسومة أن الوصف هو «أداة تمثل لمتقبل القصة ملامح وسمات وخصائص وأحوالا يكون مدارها عادة على الأشياء والأماكن والشخصيات وتكون طرائق ذلك التمثيل وغاياته مختلفة اختلاف المذاهب والأجناس»[2].

فالوصف يُعتبر الأداة التي يستخدمها الكاتب في إبراز ملامح أماكن وشخصيات قصته، وتختلف طريقة توظيفه من كاتب إلى آخر،كما يختلف باختلاف الأجناس الأدبية فقد يكون استعماله في القصة ليس هو استعماله في الرواية أو الشعر ولذلك نجده يتخذ عدة تمظهرات وأشكالا في النصوص السردية.

ونظرا للأهمية والمكانة التي يمتلكها الوصف داخل النص السردي فإنه لا يمكن أن نجد عملا سرديا خال من الوصف،« لقد يمكن تَقَبُلُ الوصف بمعزل عن السرد، ولكنه لا يمكن أن يوجد دون وصف...إن كل الأجناس السردية(Des genre narratif) كالملحمة والحكاية والقصة والرواية، ولا يمكن لأي منها الاستغناء عن الوصف بل إنك لتجد هذا الوصف يتبوأ فيها المنزلة الكريمة»[3].

---

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص80.

[2]– الصادق قسومة :طرائق تحليل القصة،ص162.

[3]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص250.

فالعلاقة بين السرد و الوصف هي علاقة متشابكة ومتداخلة يصعب الفصل بينهما تظهر جليا في الوظائف التي يؤديها العنصران داخل النص السردي « فهذا التداخل بين السرد والوصف يمكن أن نسميه بالصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها»[1].فهذا التداخل بينهما جعل من الوصف تابعا للسرد و له تأثير قوي بناء الكاتب لصرحه الأدبي،فالسرد يعمل على بناء الأحداث وتطويرها في إطار مكاني وزماني عن طريق الشخصيات،والوصف يقوم بتشخيص هذه المكونات وإعطاء ملامح لها.

وفي مقولة أخرى لتوضيح العلاقة بين السرد والوصف فإن «السرد يشكل التتابع الزمني للأحداث،والوصف يمثل الأشياء المتجاورة والمتقاطعة في المكان»[2]،فطبيعة السرد الاشتغال على أزمنة الأفعال(الماضية والحاضرة)،وبالتالي هيمنة الحدث(الذي يمثل الحركة) على النص السردي،أما الوصف فطبيعته الاشتغال على الأشياء المتجاورة في المكان الذي يضم الحدث، وهذه الأشياء تتمثل في الشخصيات والجمادات،وهذا ما أعطى للنص السردي قيمته الجمالية والفنية.

وفضلا عن ذلك وظيفة الوصف في بعدها الزمن التي تتمثل في إبطاء العملية السردية أو توقيفها باعتباره تقنية زمنية و« ملفوظا روائيا مهمته تقليص الزمن القصصي،مقابل تمديد الخطاب عبر المكان...أي عبر النص»[3]. وهنا تكون عملية التعطيل أو الإبطاء بطريقتين؛التوقف الذي يرتبط بلحظة معينة ،أو توقفا يمثل لحظة

[1]– سيزا قاسم: بناء الرواية،ص116.

[2]–حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي ،ص177.

[3]–المرجع نفسه:ص179.

استراحة يلتقط فيها السرد أنفاسه تكون خارج زمن القصة من خلال التطرق إلى وصف ملامح الشخصيات والأماكن لتحفيز القارئ على التفاعل مع القصة.

أما من الناحية اللغوية فالوصف له عدة وظائف حصرهم حميد لحمداني في وظيفتين أساسيتين هما: الوظيفة الجمالية والوظيفة التوضيحية

1- الوظيفة الجمالية

وفي هذه الوظيفة يقوم الوصف بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأعمال السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة إلى دلالة الحكي.

2- الوظيفة التوضيحية(التفسيرية)

أما في هذه الحالة «يكتسب الوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي»[1].

فالوصف إما أن يكون جماليا يزين النص، وقد اعتبره الناقد وقفة استراحية في وسط سرد الأحداث لا يؤدي هنا أية دلالة معينة، وإما أن يكون تفسيريا أي في الظاهر وصف الأشياء إلا أنه يحيل إلى معنى رمزي في وسط الحكي يوحي بدلالات معينة على القارئ استنباطها.

أما جان ريكاردو(Jan recardo) فقد جعل للوصف أربعة أشكال تنطوي تحت الوظيفتين السابقتين وهي:

- أن يكون المعنى محددا للوصف الذي يأتي بعده.
- أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني يكون ضروريا في سياق الحكي أي ان يكون الوصف إرهاصا لهذا المعنى.

[1]- حميد لحميداني:بنية النص السردي، ص78.

- أن يكون الوصف نفسه دالا على المعنى في ذاته، دون الحاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده.
- أن يكون الوصف خلاقا وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على مجموعة الحكي، وذلك على حساب السرد فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص، وقد سُمي خلاقا لأنه يشيد المعنى وحده[1].

واستنادا إلى ما سبق يمكننا القول أن الوصف تقنية تعبيرية وجمالية يستعملها الروائي لإكساب نصه دلالات متعددة بتضافر كل العناصر ،إلا أن توظيف هذه التقنية قد تختلف من روائي إلى آخر ومن نص إلى آخر تبعا لطرق توظيفه ولطبيعة النص الروائي،وقد أولى الروائي عز الدين جلاوجي أهمية لهذه التقنية في بناء صرحه الأدبي لما تقدمه من جمالية في التعبير وقدرة على كسر رتابة السرد وإخراجه من دائرة الملل، وهذا ما سنلحظه من وخلال تتبع تمظهرات تقنية الوصف وطريقة حضوره داخل روايات جلاوجي والكشف عن الوظائف التي اضطلع بها داخل هذه النصوص الروائية.

1-وصف الشخصية

تعد الشخصية من أهم المكونات التي يبنى عليها النص الأدبي والمحرك الرئيسي للأحداث،لذلك نجد أن الروائي يولي هذا العنصر اهتماما كبيرا وعناية شديدين من حيث التوظيف أو التقديم فنجده يعتني بتكوينها وبتقديمها للقارئ من خلال مجموعة المواصفات التي تتميز بها في بعديها الشكلي والمعنوي أي وصفها من الخارج والداخل،ليجعل من الشخصية أكثر وضوحا للمتلقي.

[1]-حميد لحميداني:بنية النص السردي ، ص78-79.

أ-الوصف الخارجي

أو الوصف الجسماني،هو الوصف الذي «ينهض بتحديد الملامح الخارجية المميزة للشخصية المقدمة»[1].حيث يركز الكاتب على الملامح الخارجية للشخصية التي تتميز بها عن غيرها ،ليجعلها أكثر وضوحا للقارئ،وقد يكون هذا الوصف مباشرا بواسطة الراوي أعن طريق شخصية أخرى أو الشخصية نفسها وقد ضمت روايات جلاوجي هذه التقنية حيث عمل الروائي على إعطاء المميزات الفزيولوجية لشخصياته ليستوقف القارئ ويجعله يعايش ذلك الموقف ويندمج مع تلك الشخصية.

يقول الروائي في وصف العربي الموستاش بطل رواية(حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر):

«كان يجلس العربي مجللا بصمته،ممتد القامة،أميل إلى النحافة،أسمر اللون،حاد الأنف،أسود العينين،رقيق الشفتين كث الشارب،يفضل العزلة،لا شيء يشغله غير حمامة ودم أبيه،ينكأ جرحه في أعماقه،ويقوم بطقوس غريبة حتى سُمي العربي المقرون»[2].

قدم السارد شخصية العربي الموستاش أو العربي المقرون مبينا مواصفاته الفيزيولوجية التي تميزه عن الشخصيات الأخرى، فبيَّن أنه ممتد القامة أميل إلى النحافة ،أسمر اللون...إلخ،كل هذه المواصفات التي صاغها الروائي في نصه بطريقة خاصة أمام المتلقي،جعلت هذا الأخير يندمج مع الشخصية التي يجهل حقيقتها ويهتم بتطور أحداثها داخل النص الروائي،وما ميز شخصية العربي حضورها الفعال في

[1] -مرشد أحمد:البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله،ص65.

[2] -عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص59.

الرواية و مساهمتها في تطور الأحداث من خلال ما قدمه من مغامرات من أجل حمامة والثأر لوالده،وقد تميزت شخصية العربي ببعض التصرفات الغريبة التي سمي بسببا العربي المقرون، إلا أن اسمه سرعان ما تغير إلى العربي الموستاش بعد انتقاله إلى المدينة.

ويقول أيضا واصفا القايد عباس في رواية(حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر):

«كان القايد عباس مهيب النظرات ممتلئ الجسم ممتد الطول،تملأ وجهه لحية يكاد يغطيها شارباه الكثان،يميل شعره إلى الحمرة،وكان أبناء عرشه يطلقون عليه لقب الأزعر،وكان هو يعتد بذلك،ويتمايل فخرا وهو يعتمر العمامة الضخمة وقلمونة البرنس الأحمر»[1].

القايد عباس في رواية (حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر)،و القايد هو الذي كلفته فرنسا بالقيام على شؤؤن البلاد والعباد فهو يمثل السلطة العسكرية التي لا تنكسر،وقد كان القايد عباس شديد العداء للعربي الموستاش بسبب حمامة التي أراد أخذها منه وبسبب العداء القديم الذي بين العرشين،بين لنا الروائي بعض السمات الشكلية التي تناسبت مع طبيعة الشخصية ودورها في الرواية، فقد كان القايد عباس ظالما مستبدا لذلك أطلقوا عليه لقب الأزعر،وقد ساهمت هذه المواصفات التي قدمها السارد في فهم شخصية القايد عباس،التي ظهرت في النص الروائي بدورها الفعال في انطلاق الأحداث وتفرعها.

و يقول أيضا في وصف رئيس الحرس:

[1] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص51.

« كانت ملامح رئيس الحرس مفزعة جدا،عيناه جاحظتان كحبتي ليمون،لونه كالح كأنما خلق في جهنم،تجمعات شعرية نبتت متباعدة في وجهه،يكاد منخراه يغطيان خديه رغم بروزهما،في صوته بحة كأنما هي انحدار الصخور من قمة جبل»[1].

كان هذا الوصف الخارجي لرئيس الحرس الذي اعتقل هبة وحبيبها أثناء هروبهما بحثا عن الطائر والسعادة الأبدية،جعل الروائي هذه الصفات تتلاءم مع دور الشخصية داخل النص الروائي ،وقد كان حضورها سطحيا لم تحظ باهتمام كبير من طرف السارد،جاءت لتسلط الضوء عن جانب من جوانب مغامرات البطلين داخل الرواية،جاء هذا الوصف في سياق حكي البطل لحاله هو وهبة أثناء هروبهما وهما على مشارف تيهرت،فوصفها وصفا حدد به شكلها الخارجي وملامحها في تلك اللحظة.

ويقول أيضا في وصف شخصية كريم السامعي:

« يميل كريم إلى السمرة...وفي وجهه تعرق مما يجعل خديه مدببين وعينيه فارغتين مع انجذاب إلى الخلف... وفوقهما يقترن الحاجبان الكثان... وفي اللحية تدبب غير محبب،في نظرته صرامة وقوة مع طيبة قلب وحب للفن والجمال...كثيرا ما ينكسر بسرعة... لقد تعلم منذ صباه أن يأخذ الأمور ببساطة فإذا صعبت عليه أهملها ولو كانت فيها خسارة»[2]

كريم السامعي من الشخصيات الرئيسة في رواية (الرماد الذي غسل الماء)،شخصية صادقة مع نفسها ومع المجتمع،فضل العمل في المزرعة التي ورثها والده عن أبيه،جاء وصف كريم السامعي بعيدا عن سياق الحكي ،حيث كان يعيش مع زوجته وعائلته حياة هادئة حتى جاءت الليلة التي رأى فيها جثة على الطريق فذهب إلى مركز

[1] –عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،ص14–15.

[2] –عز الدين جلاوجي:الرماد الذي غسل الماء،ص69.

الشرطة للإبلاغ عنها،ليتفاجأ أنه متهم في هذه الجريمة،فأراد السارد بهذه الصفات أن يتعرف المتلقي على هذه الشخصية،ويكون انطباعا عنها فنجده اكتفى بإبراز ملامح وجهه فقط ولم يهتم بمظهره العام ،فكان وصفا دلاليا لدلالته على طبيعة شخصية كريم السامعي وعلى طبيعة علاقته بمن حوله،فهذه الأوصاف وضحت هذه الشخصية أكثر للمتلقي وحددت نمط حركتها الخارجية.

ويقول أيضا في وصف شخصية صالح رصاصة في رواية رأس المحنة:

«رأيت الصالح أبي وقد لفحت الشمس وجهه..فاشتدت سمرته..وأثر عليها وقع الحياة فخطت على وجهه أثلاما..وغارت عيناه.. وزحف الشيب يرقص فرحا على لحيته وما ظهر من شعر صدغية تحت العمامة»[1].

في رواية رأس المحنة وصف الروائي إحدى شخصياته الرئيسية والبطلة،الصالح رصاصة كما كان يطلق عليه وقت الثورة أو الصالح المغبون كما أصبح يلقب بعد الاستقلال ،يمثل الشخصية الثائرة عن الوضع الذي آلت إليه البلاد بعد الاستقلال بسبب الانتهازيين والمفسدين الذين تولوا مناصب حساسة،ففي هذا المقطع الوصفي تصفه الجازية ابنته التي قررت الذهاب للدراسة في المعهد شبه الطبي بسطيف تاركة وراءها حارة الحفرة ووالديها.

وقد عمل الروائي بواسطة الجازية على تحديد ملامح صالح في تلك اللحظة، ليساعد القارئ على رصد الأثر الذي خلفته الحياة عليه،ويبين المعاناة التي مر بها،وقد جاء وصفها في سياق الحكي ودل على اهتمامها بتفاصيل والدها،وقد أدى الوصف وظيفة دلالية دلت على طبيعة الحياة التي مرت بها شخصية صالح،وعلى

[1] –عز الدين جلاوجي:رأس المحنة،ص71.

الحال التي آل إليها،وقد تم ذلك بطريقة إيحائية انبثقت منها دلالات تبين معاناته في الحية التي عكستها شيخوخته التي أظهرت ما فعل الزمن به.

ويقول أيضا على لسان الراوي وهو يصف حبيبته السمراء« سمرتها النضرة،عيناها السوداوان الواسعتان، وقد تغشاها ذبول،حاجباها المعقوفان كخطاف أعياه التجديف في الفضاء البعيد،أهدابها الأشبه بجناحي فراشة سوداء نادرة،شعرها الحالك الذي عصمته بخيط أبيض طويل،ابتسامتها البريئة التي ظلت توزعها على كل من يحييها أو حتى يمر قريبا منها،شفتاها اللتان كانت تداعب بهما فنجان القهوة الساخن،ملابسها الخريفية الأنيقة،كل ذلك ظل يحاصرني،يسرقني من عشرات الملامح المختلفة،يفرض علي أن أنصت إلى صمته،إلى موسيقى ابتسامته»[1].

في رواية حائط المبكى جاء على لسان السارد وصف حبيبته السمراء،محددا ملامحها ومظهرها الخارجي بطريقة تصويرية مميزة،جعلتها في صورة واضحة أمام المتلقي بطريقة إيحائية،وبهذا الوصف بين للمتلقي أنها تمتلك جمالا أخاذا ما جعله يقع في حبها ودائم التفكير بها،ويشغله عن كل ما حوله، وقد بين لنا هذا التدقيق في الوصف مدى اهتمام واشتياق السارد لحبيبته،فقد أوحى السارد بعدها عنه من خلال كلامه الذي ساهم في تقوية معرفتنا بالشخصية،وقربنا منها أكثر.وقد جاء الوصف هنا بطريقة الاسترجاع الزمني مؤديا وظيفته الدلالية التي وضحت العلاقة القائمة بين السارد والسمراء، وقد اتخذه السارد فاتحة لأحداث الرواية.

ويقول أيضا في وصف شخصية الشيخ الإمام في رواية الفراشات والغيلان:

« وكأنما أحس الجميع أنهم قد استنفذوا كل شيء يريدون قوله...أو يسألون عنه فسكتوا دفعة واحدة وتركزت نظراتهم على شيخ بالقرب مني قوي البنية مشرق الوجه

[1] –عز الدين جلاوجي:حائط المبكى،ص07.

يلبس عباءة بيضاء غزا الشيب معظم شعر لحيته فزاد وسامة ملامحه وسامة وزاده هيبة ووقارا»[1].

جاء وصف الشخصية في هذا المقطع متشاركا مع السرد، حيث حدد الراوي أهم الصفات التي تميزت بها شخصية الشيخ الإمام،مبينا أنها ذات بنية قوية ووجه مشرق،وقد جاء ذلك في سياق حديثه عن اجتماع أهالي القرية لمناقشة هجوم جنود الصرب على قريتهم والقرى المجاورة،وكيفية التصدي لهم ومحاربتهم، وقد قام الروائي بتجسيد شخصية الإمام كما هي في الواقع.أعطاها بعدا واقعيا ارتبط بمكانتها في المجتمع،وقيمتها بين الناس.

1-الوصف الداخلي

هو الوصف « الذي ينهض على تحديد أهم الملامح الداخلية التي تميز الشخصية ،والسارد الخارجي العليم،يتمكن من تلمسها بناء على قدرته على معرفة ما يدور في ذهن الشخصية»[2].هو وصف وجداني أو نفسي حيث يركز الروائي في هذا النوع على مواصفات الشخصية الباطنية المتمثلة في المشاعر والأحاسيس،الأخلاق،الآمال...إلخ،وكل ما يخص الشخصية داخليا.

وفي رواية حائط المبكى يقول السارد « ارتطمت عند منعرج بدورية للشرطة،ارتج كل شيء داخلي،صرخت في أعماقي،هممت أن أنطق مبرئا نفسي راحت تبتعد عني،أسندت ظهري إلى الجدار،وأنا أبتلع ريقي بصعوبة،وقد زادت دقات قلبي،حتى خلته سيخرج من صدري،مررت يدي على وجهي،وضغطت على أنفي،كانت ركبتاي ترتجفان،لا معنى لكل هذا التسكع،...لا معنى أن أخبر الشرطة،ليست ذي

[1] -عز الدين جلاوجي:الفراشات والغيلان ،ص32.

[2] -أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله،68.

مهمتي،المهم أني بريء،حين يصلون إلي سأقول هذا،وإن لم يصلوا فلست ساذجا حتى أذهب إلى عش الدبابير بنفسي »[1].

قام السارد في هذا المقطع بتحديد ملمح من الملامح الداخلية لشخصيته،وهو الشعور بالخوف الذي اجتاحه بمجرد رؤيته لسيارة الشرطة تمر من أمامه ظنا منه أنهم سيعتقلونه بسبب جريمة لم يرتكبها،معتمدا على إظهار الرعب الذي ظهر في تصرفاته،مثل زيادة في دقات قلبه وارتجاف ركبتيه...إلخ،فإحساسه بالخطأ الذي ارتكبه بمساعدة الجاني بالقتل جعله يقف عاجزا ولا يستطيع تحريك ساكن،وجعل الخوف يتملكه وجعله يعيش في ضياع وشتات بين ذهابه للشرطة و إخبارهم بالحقيقة وبين انتظارهم حتى يأتون إليه ويخبرهم بالحادثة كما جرت وأنه أرغم على مساعدة القاتل تحت التهديد بالسلاح.وقد جاء الوصف في سياق حكائي وضح تأثير الحادثة على السارد ورفضه لهذا السلوك الشنيع.

يقول السارد في رواية الفراشات والغيلان واصفا خالته:« لم أر خالتي من قبل في الحالة التي رأيتها فيها الآن...لقد تلبد شعرها الحريري اللماع...واكفهر وجهها...وتشققت شفتاها...وزاغت عيناها المسيجتان بقضبان من اليأس والحزن العميق العميق »[2].

وصف السارد شخصية خالته التي عانت بسبب ما فعله الجنود الصربيين في قريتها والقرى المجاورة،فبسبب هؤلاء الوحوش راحت أختها وزوج أختها ضحايا،قتلوا أثناء هجوم للجيش الصربي وإبادتهم قرية بأكملها لم ينجو منها سوى السارد (الطفل محمد) وأخته عائشة،ومنذ ذلك الوقت أصبحت خالته تعيش حالة حزن ويأس عميقين وأصبحت تنتحب كل الوقت،وقد اعتمد السارد في وصفه الداخلي للخالة وتجسيده لحالة

[1] –عز الدين جلاوجي:حائط المبكى،ص17.

[2] –عز الدين جلاوجي :الفراشات والغيلان،ص40.

الحزن التي تعتريها في تحديد لون وجهها المكفهر وشعرها الذي تلبد وتشقق شفتاها،وقد جاء هذا الوصف في سياق حكي السارد عن الطريقة التي دفن بها رجال القرية أهل القرية المجاورة التي تسكنها أختها والتي أبادها الجيش الصربي.

يقول السارد في رواية رأس المحنة

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

قدم السارد وصفا واضحا للحالة التي أصبح عليها معتمدا على إبراز مظاهر اليأس والقلق الذي انتابه بعد أن رأى حالة بلاده بعد الاستقلال وما تعانيه من فساد واستغلال،وهو يقف مكتوف الأيدي عاجزا عن التغيير،وهو الشخصية الثورية التي حاربت المستعمر حتى خرج،ها هو يقف قلقا يائسا بعد موت رفاقه في الثورة وبقي وحيدا يواجه أمورا أكبر من الاستعمار هي خيانة الوطن واستغلاله،فجاء هذا الوصف مبينا المظهر الداخلي لشخصية الصالح ويبين ملامحها الداخلية التي كانت كلها يأس من الراهن وقلقا وخوفا مما هو آت،.فكشف ما تعانيه شخصية الصالح من صراع داخلي في زمان ترى أنه ليس زمانها.

وفي رواية الرماد الذي غسل الماء يقول السارد:« كان خليفة يجلس قريبا من بدرة..وكان يحبس دمعة فارت من منبع القلب..أي شرخ سيتركه ابتعاد بدرة عن

[1] عز الدين جلاوجي :رأس المحنة،ص41.

البيت؟وأي عذاب يطفئ شوقا إلى ملامحها وملامح والدتها التي كانت تذكره بطيفها الأسمر الجميل»[1].

يصف السارد هنا شخصية خليفة،بتحديد أهم ملامحها وهو الحزن،موضحا كيف خيم عليه حين تذكر أن ابنته ستتركه بزواجها من فواز ابن عزيزة الجنرال،فهذا الاستياء ناتج عن الفراغ الذي ستتركه بدرة التي ملأت الفراغ الذي تركته والدتها،وقد جاء هذا الوصف ليبين مدى تعلق خليفة بابنته وتخوفه من مغادرة ابنته البيت والشوق الذي سيشتعل في غيابها.

يقول السارد في رواية العشق المقدنس في وصف هبة:«كانت حبيبتي ترتجف هلعا وهي تطوق عضدي الأيمن،تكاد تلتحم بي،كان اضطرابها واضحا،وارتجافها يكاد يشنق الكلمات المتزحلقة من بين شفتيها،»[2].

وصف السارد بطلة الرواية حيث حدد أهم ملمح من الملامح الداخلية التي اتصفت بها هبة داخل الرواية وهو الخوف، الذي نتج عن الصراعات الطائفية التي كانت بين الفرق الدينية،والتي أصبح السارد وهبة جزءا منها دون إرادتهما ووقوعهما أسيرين لدى جنود الإمام عبد الرحمن بن رستم واتهامهما بالجوسسة، فتولد لديهما هاجس الخوف الذي طغى على شخصيتهما وخاصة شخصية هبة ،وقد اعتمد السارد في وصف أهم الملامح الداخلية التي تميزت بها هبة بإبراز المظاهر الفزيولوجية التي تولدت عن الشعور بالخوف مثل (الارتجاف)،وقد جاء هذا الوصف في سياق نصي مستقل استهل به السارد الحكي وجعله بداية لمغامرات جديدة في ظل الصراعات الطائفية التي تطوق البلاد.

[1] –عز الدين جلاوجي :الرماد الذي غسل الماء،ص158.

[2] –عز الدين جلاوجي :العشق المقدنس،ص133.

ويقول الراوي الخارجي في رواية (حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر)، في وصف العربي الموستاش داخليا:

« كان أكثرهم إحساسا بكل ما يحيط به،يحزن للحشرة تموت،ويربأ بنفسه،عن ظلم أي مخلوق حتى العقارب والأفاعي،تعاف نفسه الظلم،وتحتقر الظالمين،ربما تعلم ذلك من الطبيعة التي منحها كل ما فات من عمره،فعلمته الحب والعطاء والصبر... بقدر ما علمت الطبيعة العربي أن يكون عطوفا متسامحا علمته أن يكون قاسيا أيضا،وفي قسوة الطبيعة إنصاف وعدالة،وبقدر ما يبني في قلبه عشا لحب حمامة، يبني أيضا عشا آخر للحقد والثأر»[1].

جاء هذا الوصف بواسطة الراوي الخارجي(حوبة)،الذي اعتمدت فيه الساردة على تحديد ملامح العربي الداخلية فقد اعتمدت في تحديد الملمح الأول بإظهار حبه وتسامحه لجميع المخلوقات ونبذ الظلم واحتقار الظالمين إضافة إلى العطاء والصبر كل هذا تعلمه من الطبيعة التي يقضي فيها معظم وقته وأكبر حب في قلب العربي هو لمحبوبته حمامة،أما الملمح الثاني الذي تمثل في الحقد والرغبة في الثأر لمقتل والده من عرش أولاد النش وقد تعلم هذا أيضا من الطبيعة،فبقدر البهجة التي في الطبيعة نجد القساوة أيضا وهذا يمثل عدالة الطبيعة.

وقد جاء هذا الوصف داخل سياق حكائي ليبين لنا أن الإنسان يمكن أن يتميز بجميع الصفات الخيرة والسيئة ،يحمل قلبه الحب والبغض وأن الحياة الخارجية والظروف لها تأثير قوي على تكوين شخصيته،وهذا هو الهدف من وصف الملامح الداخلية للعربي، و وصف هذه الشخصية مكونا أساسيا في بنائها.

[1] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص39–43.

وانطلاقا مما سبق يتضح لنا أن للوصف الداخلي دور فعال في الكشف عن جوانب متعددة من الشخصية الروائية بوصفها وصفا داخليا يقتحم من خلاله الروائي أغوار الشخصية متجاوزا المستوى الظاهري لها،فيكشف مشاعرها وأحاسيسها أحلامها وآمالها ما يحزنها وما يفرحها، ويتم ذلك من خلال قدرته اللغوية في الكشف عن مكنونات النفس ويجعل منه جسر تواصل بينها وبين القارئ،فيضيء تلك الجوانب المعتمة غير المرئية فيها،فيساعد ذلك المتلقي في ملامسة كنهها وتحليلها.

2-وصف الأمكنة

تحظى الأمكنة في النصوص الروائية بأهمية كبيرة نظرا لدورها الفعال في بناء هذه النصوص،من حيث علاقتها بباقي العناصر السردية و واحتوائه لها، فالمكان إطار تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات مؤدية أدوارها ووظائفها، لذلك فهو «لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية»[1].

ونظرا لأهميته الكبرى ودوره الفعال في الأعمال الرواية، نجد أن المكان عند الروائيين قد تجاوز فكرة أن يكون مجرد إطار للأحداث والشخصيات بل أصبح يأخذ على عاتقه تقمص الأدوار التي يمرر من خلالها الروائي أفكاره ورؤاه ووجهات نظره .

كما يُعتبر المكان وسيلة يرصد من خلالها الكاتب طبيعة العلاقة بين الإنسان ومجتمعه وتفاعلاته معه، وما يحمله من أفكار تعكس طبيعة تلك العلاقة وطبيعة التأثير والتأثر بينهما لأنه «يعتبر الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص26.

بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه».[1]

وتظهر قدرة الكاتب في تقديم أمكنته من خلال اللغة الوصفية التي تضطلع بمهمة تقديم الأمكنة وتصويرها وتقديمها للمتلقي في مقاطع مليئة بالصور الوصفية التي تبين خصوصياتها واختلافاتها وأهم تفاصيلها وعلاقتها بالأحداث،وكل هذا يساعد المتلقي في التفاعل مع النص والتعرف أكثر على هذا المكون البنائي وجميع وظائفه.

في رواية العشق المقدنس يصف السارد مدينة تيهرت قائلا:«هي بلح المغرب،قد أحدقت بها الأنهار،والتفت بها الأشجار،وغابت في البساتين،ونبعت حولها العين،وجل بها الإقليم ،وانتعش فيه القريب،واستطابها اللبيب،يفضلونها على دمشق وأخطأوا،وعلى قرطبة وما أظنهم أصابوا،هو بلد كبير،كثير الخير رحب،رقيق طيب،رشيق الأسواق،غزير الماء،جيد الأهل،قديم الوضع،محكم الرصف،عجيب الوصف..»[2]

في هذا المقطع الوصفي يصف الروائي مدينة تيهرت أحد الأمكنة التي جرت فيها أحداث الرواية ، حيث تميزت بمناظرها الطبيعية الخلابة،وجمال تضاريسها،وكثرة خيراتها وثرواتها،فهي تمثل ماضي الجزائر بأصالته وثقافته، وقد استحضرها الروائي وقدمها للقارئ في قطعة وصفية غنية بالدلالات، من هذا الوصف يتعرف القارئ على مميزات بلاده من كل الجوانب،إضافة إلى إعطاء صورة مشرقة تغطي صور الفتن والانقسامات التي اشتهرت بها،وبالتالي تتكون لدى القارئ صورة عن هذه المدينة فيكون الهدف من هذا الوصف استحضار التاريخ،وبيان المفارقات التي تميزت بها تيهرت، ومساعدة القارئ في الوصول إلى المعنى المقصود.

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ،ص16.

[2] –عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،ص38.

« ردت العلجة ودخلا الغرفة،مربعة أو تكاد،في جدارها المقابل للباب طاق دائري لا يتجاوز قطره شبرا واحدا،يفتح صيفا ويحشى شتاء بخيش يمنع تسرب البرد،وقد اسْوَد سقف سعف السقف وأعواده»[1].

يقدم الروائي في هذا المقطع وصفا دقيقا لإحدى الغرف التي تميزت بها البيوت الجزائرية الريفية في فترة الإستعمار الفرنسي،وقد وظف الروائي هذا الوصف في قالب لغوي موجز متناسب بما جاء به من أحداث، فجعلنا من خلال هذا الوصف في عملية تخيلية لهذا المكان،فنتصوره بكل دقة،وبالتالي تتضح لنا طبيعة حياة الشخصيات وطبيعة مزاجها،فهذه المواصفات الدقيقة التي يقدمها الروائي لهذه الأماكن تخلق لدينا انطباع عن الحياة الريفية في فترة من فترات التاريخ الجزائري إضافة إلى تكوين لمحة عن طريقة تفكير تلك الشخصيات،فيأخذ بذلك الوصف بعدا إيهاميا من خلال إقحام الروائي للعالم الخارجي عالم الرواية،من خلال تلك التفاصيل الصغيرة التي تُشعر القارئ أنه يعيش عالما واقعيا.

ويقول أيضا في ذات الرواية يصف أحد المساجد أيام الاستعمار « كان المسجد من الحجارة يتربع على مساحة كبيرة،يمد منارته عاليا إلى السماء،الفرق شاسع بينهم وبين جامعهم في العرش،جامعهم الصغير لا يتخذ إلا كتابا لتعليم الصبية القرآن الكريم،»[2].

يعقد الروائي من خلال هذا المقطع مقارنه بين مساجد الريف الجزائري وبين مساجد المدينة في الفترة الاستعمارية، فالمسجد يمثل للجزائري هويته الدينية والمكان الذي يتقرب فيه إلى الله من خلال أداء العبادات التي فرضت عليه،فهو بالتالي يمثل بؤرة الراحة والطمأنينة والسلام والمكان الوحيد الذي لم يستطع المستعمر المساس به،وقد اختلف بناء وتشييد المساجد باختلاف المناطق،وفي هذا المقطع تصوير لمسجد

[1] –عز الدين جلاوجي:حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص22.

[2] –الرواية نفسها:ص148 .

المدينة الذي يختلف في بنائه عن مسجد الريف،فهذا الوصف حمل للمتلقي عدة رؤى ودلالات،تعكس نظرة القروي وابن المدينة لهذا المرفق الديني،وقد حضر هذا المكان في النص الروائي لأن العربي الموستاش فر من القرية إلى المدينة،وأثناء جولة قام بها مع سي رابح للتعرف على المدينة،فظهرت المفارقة بأن يكون مسجد المدينة أكثر اتساعا من مسجد الريف.من خلال هذه المواصفات تتشكل لدينا دلالة على نمط الحياة الدينية والفكرية لكل من أبناء الريف والمدينة.

يقول السارد في رواية سرادق الحلم والفجيعة واصفا المدينة المومس:« ...شيء ما يقع هذا الصباح لقد استيقظت المدينة قبل الأوان على غير عادتها...لم تغسل وجهها مازال العمش يتأرجح كالعنكبوت على أشفارها وأهدابها ورغم ذلك كانت تدندن بأغنيتها المفضلة تضرب الأرض بكعبها العالي وتزيغ بعينيها يمينا وشمالا كأنما تبحث عن ضالة...لقد شاخت وتهرأ لحمها كالجيفة المنتنة وصارت مومسا محترفة»[1].

في هذا المقطع الوصفي يتجاوز المكان كونه إطارا ومسرحا للأحداث، ويتجرد من الأبعاد الهندسية للمكان ، ليتشكل عبر لغة خيالية إبداعية في شخصية امرأة مومس تقدم نفسها للمارة وتتميز بكل الصفات القذرة التي تتميز بها المومس المحترفة،فمن خلال هذا الوصف استطاع الروائي التعبير عن واقع مرير عاشته المدينة الجزائرية والمدن العربية التي عانت من ممارسات وتجاوزات تعسفية أدى إلى تشويه ظاهرها وباطنها.فنقول أن تموضع المكان ووصفه بهذه اللغة الإبداعية أداة استعملها الروائي لتمرير موقفه الذي تجلى في نبذه للواقع الذي آلت إليه المدينة الجزائرية والعربية في فترة معينة بواسطة تجسيد قذارة المدينة وانحرافها.

[1] –عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،ص91.

يقول في رواية الرماد الذي غسل الماء«ومدينة عين الرماد كالمومس العجوز،تتفرج 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 أن السكان قد هجروها ثم اتخذوها مزارا ومعبدا.. وتمتد المدينة الأصلية من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة.. وتمتلىء 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»[1].

ظهرت مدينة عين الرماد في هذا المقطع الوصفي،المتمثل في كمية التشوه والعفن الذي مس المدينة بعد الاستقلال وزمن الإرهاب،حيث حمل دلالات بمدى المأساة التي تعيشها المدينة وهذا الوصف الذي خص به الروائي مدينة عين الرماد في الرواية وسيلة لينقل به الواقع و المرير والضياع التي تعيشه معظم المدن الجزائرية.

لقد جاءت المقاطع الوصفية في روايات عز الدين جلاوجي،لتظهر قدرة الروائي الإبداعية في بناء صرحه الروائي وتشييد معماره، وإعطائه دلالات متعددة تعكس رؤية الروائي لما حوله ،فوصف المكان داخل النص السردي أمر ضروري يسهل للقارئ التعرف عليه وعلى ملامحه وحدوده،والتعرف أيضا على ما يدور داخله من أحداث،كما يعطي للروائي مجالا لتشكيل نصه تشكيلا فنيا جماليا ءءراقيا يعكس قدرته الإبداعية في التوظيف و الوصف.

[1] –عز الدين جلاوجي:الرماد الذي غسل الماء،ص11.

تشكلت روايات عز الدين جلاوجي من مجموع عناصر فنية ترابطت وتضافرت فيما بينها لتؤدي وظيفتها في اكتمال النسيج الروائي،حيث أن كل عنصر ومكون أدى وظيفته مشكلا لبنة لا يمكن الاستغناء عنها ،ولتظهر قدرة الروائي في بناء عالم الروائي ،ما أدى به إلى التنويع في اللغة السردية التي تعتبر وقود العملية السردية بين اللغة المباشرة واللغة المجازية،إضافة إلى توظيف الحوار بنوعيه الخارجي الذي لامس به الجانب الشكلي للشخصيات والداخلي الذي عبر من خلاله عن جوانب نفسية للشخصية،واعتمد أيضا على لغة الوصف التي أعطى من خلالها صورة توضيحية لشخصيات النصوص والأماكن التي ضمت هذه الشخصيات واحتوت أحداثها.

خـــاتمـــة

بعد رحلة البحث التي قمنا بها توصلنا في الختام إلى جملة من النتائج أهمها:

- استند الروائي إلى القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وقام باستحضار التراث الذي اتخذت منه الشخصيات حجة لدعم رؤيته اتجاه مواقف معينة، إضافة إلى توظيف الأمثال الشعبية التي استقاها من عمق المجتمع الجزائري فعبرت عن طريقة تفكيره ومعالجته للقضايا فكانت مرآة عاكسة لمختلف جوانب الحياة، كما وظف العادات والتقاليد التي اشتهر بها المجتمع الجزائري في حقبة معينة كل هذا أدى إلى إثراء النصوص الروائية وتوليد دلالات جديدة.
- جاء استحضار التراث في روايات عز الدين جلاوجي لخدمة أهداف سياسية واجتماعية ودينية، أصبحت تشغل بال جل الروائيين في العصر الحديث، فاتخذوا هذه المعطيات التراثية لتعميق تجاربهم الروائية وإعطائها نوعا من المصداقية وإضفاء طابعا جماليا عليها.
- كما استند عز الدين جلاوجي في بناء معماره السردي على مرجعيات تاريخية حاكى من خلالها اضطراب الواقع وتوتره عبر فترات معينة، فأثبت بذلك قدرته الإبداعية ووعيه بقضايا مجتمعه، فكانت المرجعية التاريخية حاضرة في جل أعماله بشخصياتها وأحداثها و أمكنتها، لتعكس مدى انفتاح الروائي على تاريخ بلاده بأدق تفاصيله، ليزيد من إثراء نصوصه وفتح أفاق جديدة للمتلقي أثناء قراءته للواقع بالاعتماد على الذاكرة والمخزون التاريخي. كما نجد حضورا لتيمة الثورة التي خدمت رؤية الكاتب، والتي اقتطعت المساحة الأكبر في المسار الإبداعي للروائي.
- استحضر الروائي الأحداث التاريخية التي مثلت مخزون الذاكرة بطريقة إبداعية تخييلية كشف من خلالها عن قضايا راهنة بأبعادها السياسية والاجتماعية، للتأكيد

أن ما يحدث في الحاضر هو امتداد لما حدث في الماضي،ففهم الحاضر لا يمكن أن يتم إلا في إطار تاريخي.

- حضرت الأمكنة الواقعية حاملة لعدة دلالات تنبثق من مرجعيات تاريخية وما شهدته من أحداث، فجاءت حاملة أبعاد نفسية كشفت لنا طبيعة الإنسان في ظروف معينة انعكس ذلك من خلال شخصيات الروايات، إضافة إلى حضور الأمكنة المتخيلة التي اقتضتها الطبيعة السردية، فجاء الجمع بين الأماكن الواقعية والمتخيلة مما حقق للمتلقي متعة السرد وساعده ذلك على تفعيل خياله في عملية القراءة.
- وظف الروائي شخصيات ذات المرجعيات تاريخية واجتماعية وأسطورية وأخرى تخييلية بطريقة فنية جعل منها وسيلة تفسير لقضايا راهنة، حيث عمل جلاوجي على إبراز بعض الشخصيات التي يحفل بها التاريخ الجزائري في جميع المجالات والتي كان لها الفضل في إنشاء تاريخ مجيد ،إضافة إلى شخصيات أخرى ارتبطت بفترات عصيبة طغت عليها الفتنة والنزاعات الدينية.
- اهتمام الروائي بالقضايا القومية والتي تجسدت في روايته الفراشات والغيلان التي صور لنا من خلالها وحشية الجيش الصربي وعدوانه على كوسوفا والتي تطرق من خلالها إلى عدة نقاط منها الهجرة وحال اللاجئين،واستخدام صورة الطفل للتعبير عن معاناة الطفولة وما تتعرض له تعنيف وتشرد الطفولة.
- جاءت اللغة السردية في روايات عز الدين جلاوجي بين اللغة السردية المباشرة واللغة السردية التجسيدية(المجازية)، فاللغة السردية المباشرة تعتمد على اللغة التقريرية الإخبارية يستعملها الكاتب في إظهار مواقف الشخصيات ومستوياتها الفكرية، أما المجازية فتعتمد على اللغة في الخروج عن المألوف فيكتسب اللفظ فيها عدة معان موحية يعتمد فيها الروائي على الاستعارات والرموز.

- اعتمدت لغة الحوار على الحوار الخارجي(Dialogue)، التي كشف عن طريقه الكاتب بلغة تقريرية مباشرة كل ما يخص شخصياته، إضافة إلى لغة الحوار الداخلي(Monologue) التي ينفذ من خلالها الكاتب إلى أعماق الشخصيات والكشف عن فلسفتها الفكرية. وقد جاءت لغة الحوار متوافقة مع لغة السرد مما حقق للنصوص الروائية الانسجام النصي.
- اهتم الروائي بوصف شخصياته وصفا خارجيا تطرق فيه إلى تحديد الملامح الخارجية للشخصية، كما أما الوصف الداخلي الذي اهتم فيه بوصف الملامح الداخلية للشخصيات من مشاعر وأحاسيس وآمال...إلخ، كما وصف الأمكنة التي كانت حاضنة لأحداثه وصفا يوهم بواقعيتها، وقد أسهمت اللغة الوصفية في دعم عملية التواصل بين الروائي والمتلقي للوصول إلى المعنى المقصود عبر صياغة لغوية متناسبة مع ما يقدمه الروائي من أحداث.

وفي الختام لكل شيء إذا ما تم نقصان، أرجو أني قد وفقت في دراسة أهم المرجعيات في روايات عز الدين جلاوجي فإن وفقت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي وكان ذلك سهوا.

تم بفضل الله وحمده

قائـــــمة

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم (رواية حفص عن عاصم)
- أبي الحسين مسلم بن الحجاج بن مسلم القشيري النيسابوري:صحيح مسلم،دار طيبة،السعودية،ط2006،1.
- أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري:صحيح البخاري،،دار ابن كثير للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،سوريا،ط1، 2002.
- ابن كثير القرشي الدمشقي:تفسير القرآن الكريم:تح:سامي بن محمد السلامة،دار طيبة،دب،دط،دت،ج1،ج3،ج7،ج8،ط2، 1999.

المصادر

1-عز الدين جلاوجي:حائط المبكى،دار المنتهى للنشر والتوزيع،الجزائر،دط، 2020.

2-عز الدين جلاوجي،الحب ليلا في حظرة الأعور الدجال،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط1، 2017.

3-عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع،سطيف، الجزائر،ط1، 2011.

4-عز الدين جلاوجي :رأس المحنة1+1=0،دار المنتهى للنشر والتوزيع،الجزائر.

5-عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء،دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر،ط4، 2010.

6-عز الدين جلاوجي:سرادق الحلم والفجيعة،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع ، والتوزيع،الجزائر، ط2017،3.

7-عز الدين جلاوجي:العشق المقدنس،دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،ط2016،2.

8-عز الدين جلاوجي : الفراشات والغيلان،دار المنتهى للطباعة والنشر،الجزائر، دط، 2016.

المراجع العربية

1 -أحمد مرشد:البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان،ط1، 2005.

2 -أخبار الأئمة الرستميين(لابن الصغير القرن الثالث الهجري)،تحقيق،محمد ناصر ،ابراهيم بحار ،دار الغرب الاسلامي، بيروت،لبنان،دط.

3 -أدونيس: الثابت والمتحول(بحث في الاتباغ والابداع عند العرب)، ج3،دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

4 -اسماعيل بن عمر بن كثير بن ضو بن درع القرشي البصروي:السيرة النبوية،ج1(أخبار العرب)،دار المعرفة للطباعة والنشر ،بيروت،لبنان،دط،1976. الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر ،دط،1986.

5 -آمنة يوسف:تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان،ط2، 2015.

6 -بدري عثمان:بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ،دار الحداثة للطباعة والنشر ،بيروت،لبنان،1986.

7 -بلحيا الطاهر :التراث الشعبي في الرواية الجزائرية،منشورات التبيين، الجزائر، دط، 2000.

8 -بوشوشة بن جمعة:اتجاهات الرواية العربية في المغرب العربي،تح:محمد طرشونة،المغاربية للنشر والتوزيع والاشهار ،دب،دط،1999.

9 -بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الأدبية الشعبية لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2008.

10-حبيب مونسي:فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا، دط،2001.
حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2009.

11-حسن سالم هندي اسماعيل:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث(دراسة في البنبة السردية 1939-1967)،دار الحامد للنشر والتوزيع،ط1، 2014.

12-حسن مجيد العبيدي:نظرية المكان في فلسفة ابن سينا،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق،ط1، 1987.

13-حلمي بدير:أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، كلية الآداب،جامعة المنصورة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،2002.

14-حلمي محمد القاعود:الرواية التاريخية في أدبنا الحديث(دراسة تطبيقية)،دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،كفر الشيخ، ط2010،2.

15-حمودي العودي: التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية(دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني)، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1981.

16-عبد الحميد بوسماحة:الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، بن عكنون، الجزائر، دط، 2008.

17-عبد الحميد حنورة و مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، 1979.

18-حميد لحميداني :بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،الدار البيضاء،ط2000،3.

19-عبد الحميد هيمة:سيميائية الشخصية النسوية في رواية رأس المحنة،أعمال الملتقى الوطني الرابع السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر،بسكرة.

20-خليل أحمد خليل:معجم المصطلحات اللغوية،دار الفكراللبناني،بيروت،لبنان، ط1995،1.

21-رابح العربي: أنواع النثر الشعبي، منشورات باجي مختار،عنابة، الجزائر،دط،، 1989.

22-عبد الرحمن بدوي:موسوعة الفلسفة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت،لبنان، ج2،ط1، 1984.

23-عبد الرحمن تمارة:مرجعيات بناء النص الروائي،دار ورد للنشر والتوزيع ،الأردن،ط2013،1.

24-عبد الرضا علي:الأسطورة في شعر السياب،منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق،دط،1978 .

25-سعد الله محمد غانم:أطياف النص(دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)،عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن،ط1، 2000.

26-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية،دار الكتاب اللبناني ،بيروت،لبنان،ط1 ، 1985.

27-سعيد يقطين :انفتاح النص الروائي(النص والسياق)،المركز الثقافي العربي، المغرب،ط3، 2006.

28-سعيد يقطين:قضايا الرواية العربية الجديدة(الوجود والحدود)،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط2012،1.

29-عبد السلام محمد هارون: التراث العربي الوعي الاسلامي،الصفاة، الكويت ،ط1، 2014.

30-سيد محمد غنيم:الشخصية،دار المعارف،دط،دت.

31-سيزا قاسم:بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)،هيئة الكتاب،مصر، دط،2004.

32-شريبط أحمد شريبط:تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947-1958)،منشورات إتحاد كتاب العرب،دب،دط،1998.

33-الصادق قسومة:طرائق تحليل القصة،دار الجنوب،تونس،دط،2000.

34-صبري مسلم حمادي:أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980.

35-صلاح فضل:نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشروق،بيروت،لبنان،ط1، 1998

36-صليحة عودة غرب:غسان كنفاني(جماليات السرد في الخطاب الروائي)،مجلد1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،ط1، 2006.

37-عامر مخلوف:الرواية والتحولات في الجزائر،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا ،دط،2000.

38-عائشة عبد الرحمن(بنت الشاطئ) :قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، دار المعارف،مصر،ط2،1970.

39-علي رحمون سجون: اشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر(بين محمد عابد الجابري وحسين حنفي)، دراسة تحليلية مقارنة،منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، دط، 2007.

40-علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، دط، 1997.

41-فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

42-عبد القادر بن سالم:مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد(بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا،دط،2001.

43-قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي أبو الفرج: نقد الشعر، تح:محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان،(دط)،(دت).

44-عبد اللطيف محفوظ :آليات إنتاج النص الروائي ،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1،2008.

45-عبد الله ابراهيم:المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان، ط1،1990.

46-عبد الله الغذامي:تشريح النص(مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط 2،2006.

47-مجموعة مؤلفين:مدخل إلى السميوطيقا،دار العالم العربي،القاهرة،مصر ،دط، 1986.

48-محمد أحمد ربيع وسالم أحمد الحمداني:دراسات في الأدب العربي الحديث(النثر) دار الكندي للنشر والتوزيع،عمان، الأردن،دط ،2003 .

49-محمد القاضي:الرواية والتاريخ(دراسات في التخييل المرجعي)،دار المعرفة للنشر،تونس،ط 1،2008.

50-محمد بوعزة: تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010.

51محمد حسين حنفي:التراث والتجديد(موقفنا من التراث القديم)،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1992.

52-محمد رياض روتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2002.

53-محمد عابد الجابري:التراث والحداثة(دراسات ونقاشات)،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،لبنان،ط 1،1991

54 –محمد عيسى الحريري:الدولة الرستمية بالمغرب الإسلامي(حضاراتها وعلاقاتها الخارجية بالمغرب والأندلس160هـ– 296هـ)،دار القلم للنشر والتوزيع،الصفاة،الكويت،ط3، 1987.

55 –محمد مصطفى علي حسنين:استعادة المكان(دراسة في آليات السرد والتأويل)، والتأويل)،الشارقة للإبداع العربي،دط،2004.

56 –محمود أمين العالم:أربعون عاما من النقد التطبيقي(البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة)،دار المستقبل العربي،القاهرة،مصر ،دط،1994

57 –عبد الملك مرتاض:الأدب الجزائري القديم(دراسة في الجذور)،دار هومة، الجزائر ،دط،2009.

58 –عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية(بحث في تقنيات الكتابة الروائية)،دار العرب للنشر والتوزيع،دط،دت.

59 –عبد الملك مرتاض :في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)،عالم المعرفة ،الكويت،دط،1998.

60 –عبد الملك مرتاض:في نظرية النقد الأدبي،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،دط،.

61 –عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،ط2، 2010.

62 –منى جميات:التشكيل اللغوي في رواية وطن لياسمينة صالح،دار غيداء للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط2016،1.

63 –مهدي عبيدي:جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا(حكاية بحار،الدَقل،المرفأ البعيد)،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق،سوريا،دط،2011.

64 –نبيلة ابراهيم:أشكال التعبير في الأدب الشعبي،دار النهضة للطباعة والنشر، ،دط،دت.

65 –نضال الشمالي: الرواية والتاريخ(بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)،عالم الكتب الحديث،عمان، الأردن،دط،2006.

66 –نواف أبو ساري :الرواية التاريخية(مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي) بهاء الدين للنشر والتوزيع،قسنطينة،الجزائر ،2003.

67 –ياسين النصير :الرواية والمكان، دار نينوى للطباعة والنشر ،بيروت، لبنان، ط2، 2010.

المراجع المترجمة إلى العربية

1 –تودوروف وآخرون : المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، تر:عبد القادر قنيني،افريقيا الشرق،المغرب،دط، 2000.

2 –جان كوهن:بنية اللغة الشعرية، ترجمة، محمد الولي ومحمد العمري ،دار توبقال ،الدار البيضاء ،المغرب، ط 1986،1.

3 –جورج لوكاتش:الرواية التاريخية،تر:صالح جواد الكاظم،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،العراق،ط 1986،2.

4 –جيرالد برنس:قاموس السرديات،تر:السيد إمام،ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة،مصر، ط 2003،1.

5 –جيرالد برنس :المصطلح السردي(معجم المصطلحات)،تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،مصر،ط1، .2003.

6 –ر–م ألبيريس :تاريخ الرواية الحديثة،تر:جورج سالم،منشورات بحر المتوسط، بيروت ،لبنان،ط2، 1982

7 –فليب فان تيغيم :المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا،تر:فريد أنطونيوس،منشورات عويدات،بيروت، ط 1983،3.

8 –فيليب هامون:سميولوجيا الشخصيات الروائية، تر:سعيد بنكراد، دار كرم،دط،دت.

المعاجم

1 -ابراهيم فتحي:معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ،صفاقس،تونس،فصل الراء،1986.

2 -ابراهيم مصطفى وآخرون:المعجم الوسيط، ج1، دار العودة، دط، دت.

3 -جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

4 -جميل صليبا:المعجم الفلسفي،دار الكتاب اللبناني،ج2،دط،1982.

5 -رشيد بن مالك:قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي_انجليزي_فرنسي)،دار الحكمة،الجزائر،دط، 2000 .

6 -الزمخشري جار الله أبي القاسم: أساس البلاغة، تح:محمد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،ج2، 1998.

7 -الزمخشري:أساس البلاغة،تح:محمد باسل عيون السود،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ج1،مادة بني،ط 1998،1.

8 -عادل نويهض:معجم أعلام الجزائر(من صدر الاسلام حتى العصر الحاضر)،مؤسسة نويهض الثقافية للنشر والتوزيع،بيروت،لبنان،ط1998،2.

9 -ابن منظور :لسان العرب،دار صادر ،بيروت،لبنان،مج2،مادة بني،ط2004،3.

10 -ابن منظور: لسان العرب، ،دار صادر،بيروت لبنان، ج2،مادة ورث ،ط1، 1997

11 -ابن منظور، لسان العرب،دار صادر،بيروت،لبنان، مج3،مادة (رجع)، دط، 2000.

12 -ابن منظور :لسان العرب،دار إحياء التراث العربي،بيروت،لبنان،ج3،ط3، 1999.

13 –ابن منظور :لسان العرب،دار إحياء التراث العربي،بيروت،لبنان،ج10،ط3، 1999.

14 –ابن منظور :لسان العرب، تحقيق:أيمن محمد عبد الوهاب،دار إحياء التراث العربي،بيروت،لبنان،مج5،ط1999،3.

15 –ابن منظور : لسان العرب،دار صادر، بيروت، لبنان،مج13،(دط)،(دت).

16 –الفيروزبادي:القاموس المحيط،تح:محمد نعيم العرقسوسي،مؤسسة الرسالة،بيروت،لبنان،ط2005،8.

17 –الفيروزبادي (الشيرازي الشافعي) :القاموس المحيط،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ج4، ط1999،1.

18 –لطيف زيتوني:معجم مصطلحات نقد الرواية،دار النهار للنشر،بيروت، لبنان ط2002،1 .

19 –مجمع اللغة العربية:المعجم الوسيط،مكتبة الشروق الدولية،مصر،ط4، 2004.

20 –مجموعة مؤلفين:معجم السرديات،دار علي للنشر،تونس،ط1، 2010.

21 –محمد القاضي: معجم السرديات،دار محمد علي للنشر،لبنان،تونس،ط1، 2010.

الدوريات

1 –شاكر عبد الحميد:الوعي بالمكان ودلالته في قصص محمد العمري،مجلة فصول،مج13،عدد4، 1995.

2 –شيخة فطيمة:قانون كريميو24أكتوبر 1870أو تجنيس اليهود:الاختيارات الصعبة في ظل الهيمنةالاستعمارية،مجلة الحوار المتوسطي،مارس2017.

3 -علي عبد الرحمن فتح: تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة الآداب، ،العدد،102.

4 -محمود الضبع:تشكلات الشعرية الروائية،مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،مصر ،العدد62، 2003

5 -مصطفى بوجملين:إشكالية اللغة السردية في كتاب(في نظرية الرواية) لعبد الملك مرتاض قراءة نقدية،مجلة رؤى،جامعة أم البواقي،ع 03، 2016.

6 -مفيدة بلوناس:تمظهرات الخطاب الديني في الرواية المغاربية المعاصرة(رواية مدينة الرياح للكاتب الموريطاني موسى ولد اينو انموذجا)،مجلة الأثر ،العدد13،الجزائر.

7 -نجوى عمر السويسي:مستويات اللغة الروائية،المجلة العلمية لكلية التربية،جامعة مصراتة، ع4،(دت)

8 -هيام عبد الكاظم ابراهيم:الشخصية في قصص وروايات غسان كنفاني،مجلة كلية الآداب والتربية،العدد 10، دت.

الأطروحات والرسائل الجامعية

1 -رزيق بوزغاية:قيام الساعة في القرآن الكريم مدلولية النص ومرجعياته(بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغويات)، إشراف:صالح خديش،جامعة منتوري،قسنطينة، 2013.

2 -سميرة حسن محمد زيدان:الرواية التاريخية عند السير والتر سكوت وجرجي زيدان(دراسة مقارنة)،رسالة مقدمة لنيل شهادة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف:عبد الحليم حسان،كلية اللغة العربية،جامعة أم القرى،المملكة العربية السعودية،1409هـ.

3 -محمد بن مصطفى:التاريخي والمتخيل في ثلاثية الجزائر لعبد الملك مرتاض(الملحمة-الطوفان-الخلاص)،رسالة ماجستير في الأدب العربي،إشراف:حليمة الشيخ،جامعة وهران،الجزائر، 2014-2015.

المواقع الإلكترونية

1 –سليمة بالنور :الرواية التاريخية بين التأسيس والسيرورة،مجلة عود الند،2021/09/20،الساعة 00:00 www.oudnad.net.

2 –شادية بن يحي:الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع،www.diwanalarab.com 2021/10/09 الساعة 15:00.

3 –غزلان هاشمي :التاريخ بين الإمكان والمتحقق والمتخيل،www.Djazairess.com، 2021/10/13الساعة 15:00.

4 –لخميسي سليماني:ثورة الأوراس 1916 بمنطقة بلزمة بقيادة عمر أوموسىelauresnews.dz 2022/05/1 الساعة 22:00.

5 –ar.m.wikipedia.org 2021/12/20 الساعة 22:00.

6 –ar.wikipedia.org 2020/07/14 الساعة10:00. –

7 –www.quran.ksu.edu.sa2020/06/21. الساعة 18:1

فهرس

الموضوعات

شكر وعرفان	//
مقدمـة	أ-ز
المدخــل:مفاهيم نظرية	09-47
أولا:مفهوم المرجع	09
1- لغة	09
2- اصطلاحا	10
ثانيا:المرجع والخلفية اللسانية	15
1- المرجع والعلامة اللسانية	15
2- المرجع والتواصل اللغوي	25
ثالثا:مفهوم المرجعية	29
1- لغة	29
2- اصطلاحا	29
رابعا:من المرجع إلى المرجعية	40
خامسا:مرجعيات الرواية الجزائرية	45
الفصل الأول:المرجعيات التراثية في روايات عز الدين جلاوجي	49-103
أولا:مفهوم التراث	50
1- لغة	50
2- اصطلاحا	52
ثانيا:عوامل توظيف التراث	55
1- عوامل فنية	56
2- عوامل ثقافية	57
3- عوامل سياسية واجتماعية	58
4- عوامل قومية	58
5- عوامل نفسية	59
ثالثا:المرجعيات التراثية في روايات عز الدين جلاوجي	61

1- التراث الديني(الإسلامي)	60
1-1 القرآن الكريم	62
1-2 الحديث النبوي الشريف	76
2- التراث الشعبي	80
2-1- الأمثال الشعبية	81
2-1-1- المثل الاجتماعي	82
2-1-2-المثل النقدي	86
2-1-3 المثل التربوي	89
2-1-4المثل الديني	92
2-2- الأغنية الشعبية	93
2-3- العادات والتقاليد	98
2-4-الألغاز الشعبية	101
الفصـل الثاني:المرجعيات التاريخية في روايات عز الدين جلاوجي	180-106
أولا:مفهوم الرواية التاريخية ومضمونها	107
1- عند الغربيين	108
2-عند العرب	111
ثانيا:نشأة الرواية التاريخية	113
1-عند الغربيين	113
2-عند العرب	117
ثالثا:الرواية التاريخية الجزائرية	121
رابعا:المرجعيات التاريخية في روايات عز الدين جلاوجي	124
1- مرجعية الشخصيات	124
1-1 مفهوم الشخصية	126
أ-لغة	125
ب-اصطلاحا	126
1-2 الشخصيات التاريخية	128
1-3 الشخصيات الأسطورية	131
1-4 الشخصيات الاجتماعية	135
2- مرجعية الأحداث	141

2-1 مفهوم الحدث	141
أ-لغة	141
ب-اصطلاحا	142
2-2 طرق بناء الحدث	144
2-3 طرق صوغ الحدث	146
2-4 مرجعية الأحداث التاريخية	148
3- مرجعية المكان	159
3-1 مفهوم المكان	159
3-1-1 مفهوم المكان فلسفيا	159
3-1-2 مفهوم المكان اجتماعيا	162
3-1-3مفهوم المكان أدبيا	164
أ- لغة	164
ب-إصطلاحا	165
3-2 أهمية المكان في العمل الروائي	168
3-3 أنواع الأمكنة في روايات عز الدين جلاوجي	170
3-3-1المكان الواقعي(التاريخي)	170
3-3-2 المكان الموضوع (المتخيل)	177
الفصـل الثالث:البنية الفنية في روايات عز الدين جلاوجي	182-236
أولا:مفهوم البنية الفنية	184
1-لغة	184
2- اصطلاحا	184
بنية اللغة السردية	187
1- اللغة السردية المباشرة	189
2- اللغة السردية التجسيدية(المجازية)	194
ثانيا:بنية الحوار	201
1-الحوار الخارجي	204
1-الحوار الداخلي	210
ثالثا:بنية الوصف	215
1- وصف الشخصية	220

أ-الوصف الخارجي	221
ب- الوصف الداخلي	226
2- وصف الأمكنة	231
خاتمة	238
قائمة المصادر والمراجع	242
فهرس الموضوعات	255

ملخص البحث

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى تتبع أهم المرجعيات التي بنيت عليها روايات الأديب عز الدين جلاوجي، والتي تمثلت في المرجعيات التراثية والتاريخية التي تنوعت وتعددت لتعكس جانبا من جوانب الحياة الفكرية والاجتماعية والاقتصادية للمجتمع الجزائري، فانطلق من إشكالية مفادها: كيف وظف عز الدين جلاوجي المرجعيات التراثية والتاريخية توظيفا فنيا؟، وقد انطوت الدراسة تحت المنهج البنيوي التكويني لأنه الأنسب لها،ليخرج بمجموعة من النتائج أهمها:

إن استحضار التراث والتاريخ في روايات عز الدين جلاوجي جاء لخدمة أهداف سياسية واجتماعية ودينية، أصبحت تشغل بال جل الروائيين في العصر الحديث، فاتخذوا هذه المعطيات التراثية والتاريخية لتعميق تجاربهم الروائية وإعطائها نوعا من المصداقية وإضفاء طابعا جماليا عليها و لتعكس مدى انفتاح الروائي على تاريخ بلاده بأدق تفاصيله، ليزيد من إثراء نصوصه وفتح أفاق جديدة للمتلقي أثناء قراءته للواقع بالاعتماد على الذاكرة والمخزون التاريخي. وفق لغة سردية فنية تخييلية.

Summary:

This research aims to find the most important references on which the novels of the writer Ezzedine Jalawji were built, which were represented in the heritage and historical references that varied and multiplied to reflect an aspect of the intellectual, social and economic life of Algerian society, so he started from a problem: How did Ezzedine Jalawji employ heritage and historical references artistically?, The study has involved under the structural formative approach because it is the most appropriate for it, to come out with a set of results, the most important of which are

The invocation of heritage and history in the novels of Ezzedine Jalawji came to serve political, social and religious goals, which have become a concern for most novelists in the modern era, so they

took these heritage and historical data to deepen their novelist experiences and give them a kind of credibility and give them an aesthetic character and to reflect the extent of the novelist's openness to the history of his country in its smallest details, to further enrich his texts and open new horizons for the recipient while reading reality based on memory and historical inventory. According to an imaginary artistic narrative language.