وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جـامـعـة يحي فارس – المدية-

كلـيـــــة الآداب واللغـــــــات قـسـم اللغة والأدب العربي



توظيف التّاريخي في روايات عز الدّين جلاوجي

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د

تخصص: الخطاب السردي المعاصر

إعـــداد الطالب: إشـــــراف:

عبادة موسى. الأستاذ الدكتور: مشري بن خليفة

السنة الجامعية: 2020 -2021

وزارة التّعليم العالي والبحث والعلمي

جـامـعـة يحي فارس – المدية–

كلـيـــــة الآداب واللغـــــات قـسـم اللغة والأدب العربي

توظيف التّاريخي في روايات عز الدّين جلاوجي

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د

تخصص: الخطاب السردي المعاصر

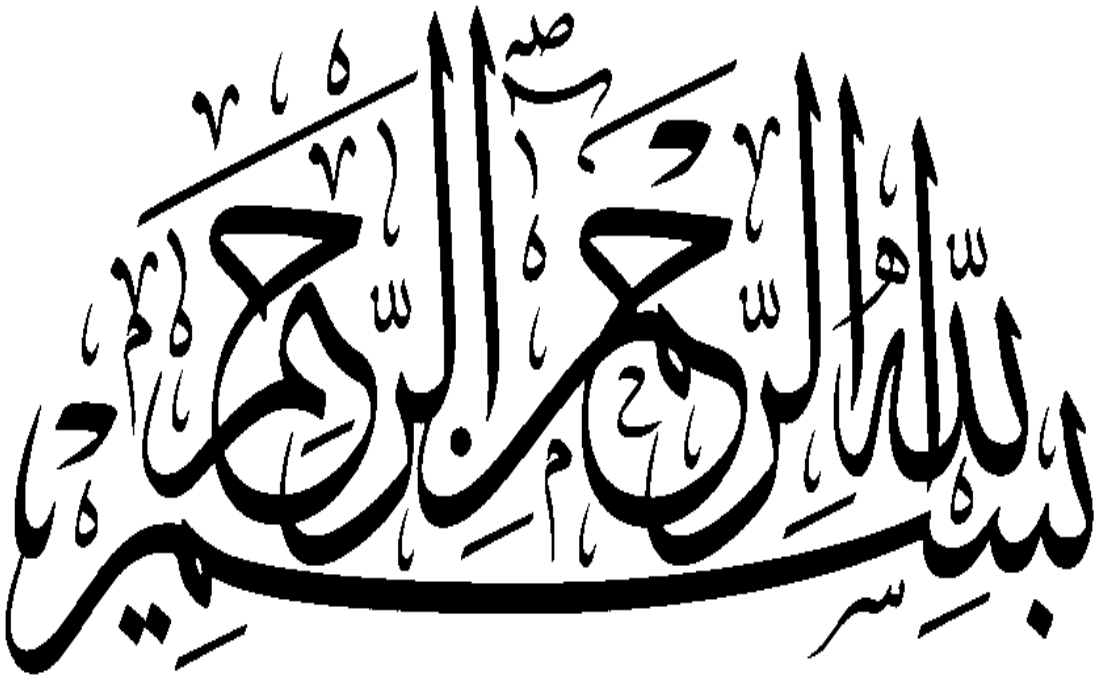
إعـــداد الطالب: إشـــــراف:

عبادة موسى. الأستاذ الدكتور: مشري بن خليفة

أعضاء لجنة المناقشة

محمد بن مرزوقة	المدية	أستاذ التعليم العالي	رئيسا
مشري بن خليفة	الجزائر 2	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
مولاي مدقدم	المدية	أ.محاضر أ	عضوا مناقشا
محمد كوشنان	المدية	أ. محاضر أ	عضوا مناقشا
محمد مكاكي	خميس مليانة	أ .محاضر أ	عضوا مناقشا
سعيد تومي	البليدة 2	أ.محاضر أ	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2020 -2021



﴿**يا** أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قِيلَ لَكُمْ تَفَسَّحُوا فِي الْمَجَلِسِ فَافْسَحُوا يَفْسَحِ اللَّهُ لَكُمْ ۖ وَإِذَا قِيلَ انشُزُوا فَانشُزُوا يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ ۚ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴾

سورة المجادلة الآية ﴿11﴾

إهـــــــداء

أهدي هذا العمل إلى كل من رعاني ، ومهد لي سبيل العلم والنجاح..

إلى والدي الكريمين، أمي، وأبي رحمهما الله.

إلى زوجتي العزيزة، أبنائي: هديل ، عبد الرحمن، وأسيل.

إلى أفراد عائلتي كبيرهم وصغيرهم.

إلى كل محب للعلم والتعلم، أهدي هذا البحث.

عبادة موسى

شكر وعرفان

أتقدم بالشّكر الجزيل إلى أستاذي المشرف

" الأستاذ الدكتور مشري بن خليفة "

الّذي ساعدني على إتمام البحث، وساهم في إنجاحه. كما أشكر رئيس المشروع الأستاذ الدكتور محمد بن مرزوقة، وأشكر كل أعضاء لجنة التكوين والشّكر موصول أيضا إلى كلية الآداب واللّغات بخميس مليانة وكلية الآداب واللغات بالمدية، من موظفي إدارة، وأساتذة ولا يفوتني أن أشكر كلّ من ساعدني بالنّصح والإرشاد، دون أن أنسى أستاذي المحترم كمال عطاء الله.

فنسأل الله أن يجعل هذا البحث في ميزان حسناتنا، وأن يوفقنا.

عبادة موسى

مقدمة

تعتبر الروّاية من أهم المحكيات في معالجة مختلف القضايا في العصر الرّاهن، لذلك عرفت الرّواية العربية والجزائرية تطوّرًا ملحوظًا في السّنوات الأخيرة وانتشرت انتشارا واسعًا، إذ تنوعت تجارب الكتاب العرب، فجرّبوا أساليب وأدوات فنية جديدة انطلاقا من تجارب الآخر الغربي.

كما أن المخيّلة الأدبية والرّوائية الجزائرية تميّزت بمهارة فنية في استخدام اللّغة الإيحائية فأضحى النصّ السّردي مع تطوّر العلوم الإنسانية وعلم الجمال، يطرح عدّة إشكالات في طريقة التوظيف لآليات الكتابة فكـــانت الرّواية أقرب الأجناس الأدبية لتمثّـل هذه التقنيـات والتعـامـل مع مختلف العلوم وفق خصوصيات عناصر الحكي الحديث، فأضحى التّاريخ أهم رافد استلهمه الرّوائي الجزائري قاصدا البعد الجمالي من جهة، والتعبير عن المشاكل الرّاهنة وقضايا العصر الإشكالية من جهة أخرى،فيصبح بذلك نصّاً قابلاً للتّحويل والتّضمين داخل جنس أدبي مثل الرّواية، تلقي به في سياق جديد يصعب الإمساك بدلالاته وإيحاءاته، وهذا نظرًا لتعدّد آليات التّوظيف، كما يمكن اعتبار الآونة الأخيرة أهم فترة علا فيها صوت رواية التخييل التاريخي واتخذت مكانة جعلت منها محطّ قراءة النّقاد والدّارسين.

ولعلّ الغاية من هذه الدراسة هو البحث عن جمالية الكتابة الأدبية، باكتشاف طريقة الكاتب في توظيف التاريخ، والتطرّق إلى ما تحمله النصّوص الموظفة للتاريخ من عمق دلالي يتخفّى خلف سياق النصّ. وبعد فني جمالي يدفع بالإبداع إلى الأفق.

ومن هذا المنطلق كان هدف البحث في موضوع توظيف التاريخي في روايات عزّ الدّين جلاوجي، والمتمثلة في رواية " **رأس المحنة1+1=0**" ورواية "**حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر**" ورواية " **العشق المقدنس**" هو تّقصّي المادة التاريخية التي اتّخذها الكاتب معينا في نسج بنية الروايات، للكشف في الأخير عن دلالاتها، و قد تمّ اختيار هذه الروايات بناء على احتوائها للمادة التاريخية المقصود دراستها.

كما أنّ اختيارنا لموضوع البحث كان لعدّة أسباب، فأمّا الذاتية منها فتمثّلت في:

– إعجابنا بهذه النصّوص، وما تحمله من معاني عميقة تعلن عن قضايا إشكالية تخصّ الذّات الجزائرية العربية، كذا وقوف الروائي على فترة هامة من تاريخ الجزائر بالأخصّ.

– رغبتنا الملحّة في اقتّحام عالم التّاريخ على محمل فنيّ مغاير، واكتشاف طريقة إعادة إنتاجه وإدماجه في بنية جديدة.

وتتمثّل الأسباب الموضوعية في:

– معرفة الآليات التّي شكّل من خلالها الرّوائي علاماته، وخاصة ما لها صلة بالتاريخي.

– محاولة تعرية إشكالية تقاطع واختلاف تقنيات توظيف المادة التاريخية لكل من الرّواية التاريخية التقليدية والرّواية الجديدة.

– البحث عن الأبعاد الأيديولوجية والتناصّية والثقافية والاجتماعية والتاريخية للنص .

ومن هنا يجدر بنا طرح إشكاليات عدّة قصد محاورة بنى النصّ وتحليلها، ومنها : ماهي أهم المرجعيات التاريخية المعتمدة في تركيب النص؟ كيف تعامل الرّوائي عزّ الدّين جلاوجي مع التـــاريخ ومع هذه المرجعيات لنسج رواياته ؟ أي، ما هي آليات توظيف التاريخي فيها ؟ وماهي الدلالات المترتبة عن مختلف العلاقات التي تقيمها الشخصيات فيما بينها وبين الأحداث التاريخية المتخيلة والزمكان الذي وقعت فيه؟

أمّا بخصّوص المنهج المتبع في التحليل ارتضينا منهجين نسقيين ، وإننا نستعين بأدوات إجرائية مستفيدين من نظريات متنوعة من السرديات الشكلية، مثل البنيوية، وبالأخص أعمال "جنيت" التي تقوم على الأساس التقني، أو ما يسمى بالجانب النحوي الفعلي وانطلاقا مما يراه "ب.زيما" B.Zima، أنّ أعمال جنيت J.Gennet التي تقوم على الأساس التقني للحكي لا تتيح لنا إمكانية إقامة علاقات مع البنية السردية والبنية الاجتماعية ما دامت تهمل الأســـاس

(الدلالي) للحـــكي، لذا استفـــــدنا أيضا من السّيميوطيقا، حتى نتمكّن من الوصول إلى بلورة دراسة نقدية تحليلية وصفية متكاملة توصلنا إلى الدلالة.

وفي ضوء هذين **المنهجين** رأينا أن طبيعة الموضوع يقتضي أن يقسّم البحث وفق الخطّة الآتية: مقدمة، مدخل، ثلاثة فصول (تطبيقية)، وأخيرا خاتمة.

– ورد **المدخل** موسوما بعنوان: "المتخيل التاريخي في الرّواية العربية المعاصرة".

وقد تطرقنا فيه إلى الحديث عن ظاهرة الاستلهام التاريخي في الرّواية العربية المعاصرة، وتناولت ضمن هذا العنصر بعض النّماذج الرّوائية العربية التّي استلهمت التاريخ ضمن إبداعاتها، وأخيرًا أضأنا جانبا من التجربة الرّوائية للكاتب عزّ الدّين جلاوجي، وخصوصية البناء الفني في بعـــض أعـــماله وما استدعته من تاريخ .

أمّا **الفصل الأوّل** الموسوم بـ : "المرجعيات التاريخية في روايات عز الدين جلاوجي"، وعرضنا فيه مفاهيم لمصطلح المرجع و المرجعية، باعتبار أنّ الرّوائي تفاعل مع مرجعيات متعددة، فأمطنا اللّثام عن مرجعية التاريخ القديم، ومرجعية التاريخ الحديث، وأدب الأزمة، بما يتضمنه من مرجعيات واقعية ميّزت تلك الفترة.

وأمّا **الفصل الثاني** الموسوم بـ : "تقنيات توظيف التاريخي في روايات عز الدين جلاوجي" فحلّلنا بنى النصّ إلى مقاطع سردية، واستخلصنا طريقة اشتغال عز الدين جلاوجي على مقولات السرد الأساسية في الخطاب(الصيغة، الزمن، والرؤية)، ضمن الروايات الثلاث :"حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، "رأس المحنة1+1=0"، " العشق المقدنس".

كما عرضنا من خلال ذلك، الكيفية التي قدّم بها السارد القصة التاريخية وقدّمها للمتلقي ومنها الصيغ الكبرى المتمثلة في السرد والعرض والنقل، وعلاقات الترابط بينها في الخطاب العام للرواية المتخيّلة، وفيه تطرقنا إلى مختلف المفارقات الزمنية التي تنتظم الخطاب في حركة السرد وإيقاعه انطلاقا من الآليات الإجرائية للمدرسة الفرنسية البنيوية، ومنها يتم استخراج العلاقات الزمنية التي تشكّل

الخطاب التاريخي، دون أن نفصّل أثناء التحليل بين العناصر، كما تطرّقنا إلى الرؤية والصوت السردي.

ووسم **الفصل الثالث** بـ:" البعد الدلالي للتّاريخيّ في روايات عز الدين جلاوجي" ، وقد تسنّى لنا الحديث عن مختلف دلالات العلامات التي لها صلة بالتاريخ، وهذا بالاعتماد على المنهج السيميوطيقي حسب نظرية غريماس، فاتّبعنا طريقة التحليل في الدّراسة السردية انطلاقا من المستوى السطحي إلى المستوى العميق، حيث تضمّن الفصل ثلاثة عناصر هي: " دلالة العلاقة بين الشخصيات وبين زمكانية التاريخي في رواية" العشق المقدنس"، و" دلالة العلاقة بين الشخصيات وبين زمكانية التاريخي في رواية "رأس المحنة1+1=0" " و"دلالة العلاقة بين الشخصيات وبين زمكانية التاريخي في رواية"حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر""، ويدخل ضمنها عناوين تجلي مواضيع متعددة كالغربة والهوية والبحث عن الذات والسعادة كما تثري إشكالات النزاعات الطائفية وثنائية الأنا والآخر.

تتأتّى **أهمية البحث** من كونه يبحث عن جمالية التقاء الحقيقة بالخيال عبر تمثل الواقع والتاريخ بغية محاكاته وكسر قدسيته في نفس الوقت، كما أنّ الروايات الثلاث ترصد جوانب من الاضطرابات التي يعيشها الإنسان الجزائري بالخصوص والإنسان العربي على العموم، ووجوده الضـــارب بجـــذوره في القدم، فنحاول فهم ذلك كله من خلال القراءة المحايثة البنوية والسيميائية.

كما أنّ هذا البحث يهدف إلى إماطة اللثام عن إشكالية التفريق بين الرواية التاريخية والرواية الجديدة الموظّفة للتاريخ المتخيّل، والتي تختلف عن الأولى في كيفية التعامل مع الآليات الموظّفة.

أما فيما يتعلق بالصّعاب التي واجهتني أثناء البحث، نذكر منها:

– صعوبة التحقق في بعض المقاطع مابين المرجعية الحقيقية للتاريخي أو من متخيله، وخـــاصة ما أدخل ضمن الشفوي منه.

– كثرة المصطلحات وتنوعها، ما هو عليه الأمر في السّيميييائيات، خاصة عندما تتحوّل عن طريق الترجمة.

أمّــا عن الدّراسات السّابقة ذات الصلة بموضوع البحث، الّتي استفدنا منها على وجه الخصوص، ونذكر منها : كتاب " المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف "للدكتورة" آمنة بلعلى " وما قدّمته من تصوّر حول خوض الروايات العربية والجزائرية غمار التّخييل لا سيما التاريخي منه واطّلعت على كتاب "الرواية التاريخية" لجورج لوكاتش، ترجمة : صـــالح جواد كـــاظـــم من أجل الكشف عن أسرار بناء الرواية التاريخية، وكذا كتاب " التخييل التاريخي، السرد والإمبراطورية الاستعمارية " للدكتور عبد الله إبراهيم وما يحمله من مادة ثرية حول الموضوع.

واستفدت من **الجانب الإجرائي** على كتب مثل " دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف" للدكتور فيصل غازي وعلى أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل م د الموسومة ب " الشخصية في روايات محمد مفلاح من منظور نظرية العامل السردية – رواية شبح الكلدوني أنموذجا" — من إعداد الطالبة حداد خديجة بجامعة مستغانم، السنة الجامعية 2018 - 2019 باعتبار أن الرواية المدروسة تصنّف ضمن الروايات الموغلة في التاريخ، كما أنّني اعتمدت في التحليل البنيوي على كتاب "نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير" لجيرار جينت وآخرون، وكذا كتاب "تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير) للدكتور سعيد يقطين.

وفي الختام أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور " مشري بن خليفة " الذي تكلّف عناء الإشراف على هذا البحث، وما قدمه لي من مساعدة لإتمامه، ولم يبخل علي بنصائحه القيمة وتوجيهاته المتواصلة طيلة البحث. كما لا ننسى اللجنة الموقرة التي تجشّمت عناء قراءة البحث وتصويب أخطائه، فلهم مني جزيل الشكر والتقدير، ولا نزكي عملنا هذا، ولا ندّعي العصمة فيم انتهينا إليه؛ هو جهد بشري والأصل فيه الخطأُ والنقصان ومحدودية القدرة، فالكمال لله تعالى وحده لذا يحدونا الأمل في كلّ من وجد خطأً أو أمراً يحتاج إلى بيان وتوضيح وإصلاح أن يوجّهنا لتصويبه.

مدخل

المتخيّل التّاريخي في الرّوايات العربيّة المعاصرة .

1. استلهام التّاريخي في الرّواية العربيّة المعاصرة.

1.1.تعريف التّاريخ.

2.1.بين التّاريخ والتّاريخي.

3.1.من الرّواية التّاريخيّة إلى التّخييل التّاريخي.

4.1.أفق التّاريخي، نماذج من روايات عربية.

2. التّجريب وأشكاله في الرّواية الجزائريّة.

1.2.مفهوم التّجريب.

2.2.حضور التّاريخي في الرّواية و آفاق التّجريب.

3.2.التّجربة الرّوائيّة لعزّ الدّين جلاوجي.

تمهيد:

مرّت الرّواية العربية بمراحل كثيرة وصولا إلى مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة، إذ تولّدعن التجريب -كظاهرة حتمية اقتضتها طبيعة الخطاب السّردي المعاصر- نوع روائي جديد اتّسم بالفنية وهذا عملا بالتجريب المتواصل و "**خصوصية طرحه ونضاله من أجل اكتساب حقّه في الاحتجاج على الوعي الجمالي السّائد وما يتضمّنه هذا من جدل يقوم على نقض الوعي الاجتماعي بعد استيعابه في مستوياته المتشابكة، سياسية واجتماعية، اقتصادية دينية ثقافية وفنية مثلما تكمن أهميته في اللّحظة الآنية وما يطرحه منها أو يطرحه عليها**"[1]، حتى تمثّل هذا النوع من الكتابة الروائية البحث المستمر عن شكل مغاير ورؤية متميزة في إعادة صياغة ذلك الواقع ضمن واقع الروّاية.

مع ذلك خاض الروائيون العرب غمار تجارب كثيرة ومتنوعة من حكي واستيعاب للتاريخ قصد مساءلته ما خلق إشكالية تعمّقت بين حديّ الواقعة التاريخية، كما صاغها المؤرّخون في كتبهم وبين التمرّد على الأصول ومحاولة كسر القدسية، والتمرّد على الشّرعية بإبداع السارد، ويرى الدارسون أن الظروف التاريخية والراهنة هي التي فرضت هذا النوع من الروايات للحفر في ماضي الشعوب وصراعاتهم، واحتدام الشرّ مع الخير من أجل البقاء.

لذلك نحاول من خلال هذا المدخل التطرّق إلى بعض النماذج من روايات عربية استلهمت التاريخ كمادة استدعتها الكتابة، وذلك بعد التعريف بالتاريخ، ومحاولة التفريق بين التاريخ والتاريخي والبحث في إشكالية الرواية التاريخية والتخييل التاريخي، وفي العنصر الثاني تطرّقنا إلى أشكال التّجريب في الرواية الجزائرية وبالخصوص التّجربة الروائية لعزّ الدين جلاوجي.

[1] – علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصّة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د،ط) 2009، ص28.

1. استلهام التاريخي في الرّواية العربية المعاصرة:

إذا ما تأملنا مختلف الرّوايات العربية المعاصرة، لاحظنا أنّ الجزء الأكبر منها ينهل من الأحداث التاريخية والمرجعية، فالبعض منها يبقيها الرّوائي على حقيقتها على سبيل الإيهام بالواقعية، فنجد ذلك في بعض الروايات التي تعتمد التقنية التسجيلية التوثيقية، ومزجها بما هو تخييلي، والبعض الآخر يسوق عالما افتراضيا خاليا تماما من الحقيقة في تركيب رمزي قد لا يتوافق مع الواقع المباشر لأنه مغرق بالغرائبية ،لذلك نطرح الإشكالية الآتية: كيف تمّ توظيف التّاريخ في الرّوايات العربية المعاصرة ؟

1.1.تعريف التاريخ اصطلاحا:

يرتبط التاريخ بحياة الإنسان ارتباطا قويّا وملازما له ما دام حيّا، فقد يمثّل الأحداث والوقائع الّتي يعيشها الإنسان، فيتتبعها المؤرّخ ويسجّلها ويحاول تأريخهـــا وفق ما تمليـــه عليه الواقعة المادية أو المكتوبة أو الشفوية، يترصّد منها الحقيقة قدر المستطاع ليتعامل مع هذه المادة بموضوعية، والنّظر إلى الماضي من منطلق القداسة، لهذا جاءت الرواية التاريخية على إثر هذا السّرد التاريخي والّذي يربطهما هاجس الأمانة في النّقل عن المصادر التاريخية.

كما يعرفه ابن خلدون في كتابه (المشهور) المقدمة :" **إعلم أنّ فن التاريخ فنّ عزيز المذهب جمّ الفوائد، شريف الغاية إذ هو يوقفنا على أحوال الماضيين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم، حتى تتم فـــائدة الاقتداء في ذلك لمـــن يرومه في أحوال الدين والدنيا، فهو محتاج إلى مآخذ متعددة، ومعارف متنوعة، وحسن نظر وتثبت يفضيان بصاحبهما إلى الحق وينكبان به إلى المزلات والمغالط** " [1]

ما يلفت نظرنا في تعريف "ابن خلدون" هو اعترافه بأنّ التاريخ فنّ من الفنون إضافة إلى صفته العلمية التي لا يمكن أن يتجرّد منها وإلاّ لا يمكن الوصول إلى الحقائق والموضوعية، ولايكون ذلك إلا

[1] – عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1 ، 2010 ص14.نقلا عن: ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص291.

بالتحقّق من أصل الأخبار قبل تدوينها، ولأنه يعلم حجم المسؤولية عند النقل يوصي بالتثبّت، أما رجال الأدب كما يرى "هرنشو جورج"، أنهم يرون أن التاريخ في كل الحالات هو فنّ من الفنون، بيد أن الخيال يعيد فيه الحياة[1] إلاّ أنّ الفرق بين ما يقصده "ابن خلدون" والأديب تختلف في كون أن المؤرخ لا يتعمد التحريف ولا يقدم الذاتية على حساب الموضوعية، بل تحصل الذاتية اضطرارا عند الجمع والإحصاء والتنظيم، بينما الثاني كان التخييل مقصده لبعث الحياة فيما يورده من التاريخ.

وقبل التّحدث عن الرواية التاريخية والسّرد التاريخي، فإنه **"للإشارة فإنّ لفظة التّاريخ هنا، لا تعنى بها تلك الخطّية المفرغة من محتواها الدّلالي والجمالي، بحيث يصبح النّص مثقلا بحمولات فكرية، ورؤى أيديولوجية تتنازل اللّغة من خلالها من رامزة، إلى أخرى باهتة تركن إلى حَدْ المعجم، بل نرمي من وراء ذلك إلى استثمار التّاريخي كخلفية جمالية ومرجعية فنية يتوالد من خلالها النّص بإحالة شعرية، يتوحّد فيها الدّاخل بالخارج"**[2]، ومن المعلوم أنّه صار توظيف تقنية التّرميز هاجسا لدى المبدع العربي، ومصدر بلوغه حالة الإيحاء والانزياح مبلغ التعتيم والإبهام بل**"إنّ الفنّان قد يختار من المادة التاريخية أكثرها تجسيدا لرمز من الرّموز"**[3]. كوساطة للتعبير عن بعض القيم، وظواهر الحياة الاجتماعية.

لاسيما أنّ طريقة تدليل الصّور الكونية التي تشمل حياة الذّات المبدعة **"منحت الثّورة حالة جمالية للكتابة العربية وأصبحت ثقافة وتاريخ تجلّت فيها الثورة من خلال رموز وعلامات دالة على موضوع يشكل وعي الكاتب"**[4] في المحاورة الجادة للنصوص التاريخية باستدعاء فني وجمالي.

---

[1] – ينظر، عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، مرجع سابق، ص10، نقلا عن: جورج هرنشو، علم التاريخ، تر: عبد الحميد عبادي، ص9.

[2] – عبد القادر بن سالم، السرّد وامتداد الحكاية، قراءة بين نصوص جزائرية وعربية معاصرة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1 2009، ص58.

[3] – غالي شكري، أدب المقاومة، دار المعارف للنشر، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1970، ص266.

[4] – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة ، الجزائر، (د،ط)، 2010، ص57.

فسيطرة هذا الموضوع على الكتابة السّردية في المغرب العربي، أمر طبيعي لما شهده من ضروب الاستعمار والاحتلال، ورغم ذلك لم يسلم هذا التاريخ من تفكيك لهذه القدسية، و"**غدت الثورة وجودا آخر مغايرا للوجود التاريخي الحقيقي الموضوعي، لأنّه يستمد كينونته من دلالة الألفاظ إنّ هذه العلاقات ذات طابع سيميائي وإخطابي، أما السّيميائي، فما تعلق ببناء أنظمة من العلامات الأيقونية والإشارية واللّغوية المؤسسة على التّمثلات التي تحيل على الثورة، وأمّا الخطابي فيما أدته الثورة من دور بنيوي حينما تحــولت إلى نصّ** "[1]؛ إذ يفرغ الأديب التــاريخ في وعاء علاماتي يحقق التواصل، ويبني علاقات يقيمها النص مع نصوص التاريخ ومع عناصر أخرى غير نصية، تستلهم من الثورة.

والثورة التحريرية الجزائرية ببطولاتها ووقائعها سمة وإشارة على مقاومة شعب ليحمي هويته، لذا فكان من الطبيعي أن يتجه الفنّ الأدبي إلى الثورة يستقي منها موضوعاته وعوالمه، فبالنّظر إلى حضـــور النصّ التّاريخي في الرّواية "**لا يمكن الاعتماد المطلق على الموقف الّذي يرى أنّ الأدب هو سلسلة من الأعمال المنظمة حسب نسق تاريخي وأنّه أجزاء متمّمة للعملية التاريخية لكن وفي المقابل، لا يمكن استبعاد ما للتّاريخ من تأثير على الكتاب وعلى العملية الإبداعية إجمالا**"[2]؛ أي أن الروائي يستمد سماته الفنية والإبداعية، من قراءة المسار التاريخي، وتحديد الأحداث التاريخية وأما الخطية الزمنية فهي مرفوضة عند المبدع طاعة للأدب نفسه. فهو مجبر على ربط الظواهر التاريخية بالراهن.

إذن فالتاريخي دائما بحاجة إلى التخييل، ولأنّ المؤلف(الروائي) عاش تجربة خاصة في الحياة يبحث عن ماضيه ويحاول فهم الوقائع التي يعيشها في راهنه، وبهذا التدّاخل يستطيع إنتاج دلالة جديدة تعلي من مستوى الفهم عند القارئ حتى يبقى معلقا به، يحسّ بإبداعه والقيمة التي تشرق

[1] – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، مرجع سابق، ص59.

[2] – عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة)، مرجع سابق، ص57.

منه، وفعل القراءة هو سرّ تحقّق التّقنية والحبك وتبقى اللّذة من صنيع القراء عند ملء الفجوات واستقراء المغيب بين السّطور، "**وقد يختار من هذه المادة أكثرها إحكاماً في تخطيط الحدث الدّرامي**"[1]. ليجعل الإبداع ينمو شيئا فشيئا ولا يتوقف عند الإخبار بالوقايع التاريخية .

ولم يتوان جمال الغيطاني إلاّ أن يقدّم البرهان من النّص التاريخي الذّي سرده "ابن إيّاس "، وما شاهده وعاشه في قوله: "**وقد قُدَّر لهذا المؤرّخ أن يشهد حدثا مماثلا لما شاهدته أنا، وهو هزيمة الجيش المملوكي المصري في "مرج دابق" أمام الجيش العثماني وتحوّل مصر من سلطنة(...) إلى ولاية صغيرة تابعة لإسطنبول(...) هو حدث شاهدة ابن إيّاس، وقد عشت حدثا مماثلا له عندما هزم الجيش المصري في سنة 1967، وفوجئت أنّ نفس مشاعري كان شعر بها ابن إيّاس: من مرارة وإحساس بالهزيمة**"[2]. ما جعل الروائي يهتم بالثورة المصرية الضاربة في التاريخ العربي، ويعيد إنتاج ذلك في كتابة جديدة، ويجعل من التخييل سبيله في المغايرة.

ولكن الكاتب" **في هذه الأحوال جميعها لا يقيده شيء من التاريخ، ويقيده كلّ شيء من الفن، ليس هناك أدب "تاريخي" بالمعنى الدّقيق للكلمة،(...) والفن إذن في ارتباط دائم وثيق بالتاريخ في حدود هذا المعنى...**"[3]؛ لذا فإنّ الغيطاني ينفي بدوره نسب روايته إلى "الرّواية التّاريخية"، ويبرز انفتاحها على القضايا الإنسانية الجوهرية، ويظهر ذلك في قوله: "... **ليس مفهومي للتاريخ أنّه عصر معيّن محدّد بعلامات رمزية وضعها الإنسان، أقصد السّنوات والشّهور والدّقائق والثوّاني (...) إنّ الغد هو تاريخ مستقبليّ متخيّل**" [4]. مايجسّد عنده الرؤية المتحولة بواسطة القيمة الفنية.

---

[1] – غالي شكري، أدب المقاومة، مرجع سابق، ص266.

[2] – فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق (د،ط)، 2007 ص251.

[3] – غالي شكري، أدب المقاومة، مرجع سابق، ص266.

[4] – فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مرجع سابق ، ص254.

وهذا الوعي الرّوائي التاّريخي متوقّف على ثقافة المبدع وتجربته، وبمدى تحكّمه في التقنيات السّردية، واللّغة الإيحائية. فـ"**اللّغة عند هذا الجيل، هي كشف وتجاوز للمثال، فهي وسيلة للإيحاء، وليست أداة لنقل معان محدّدة..**"[1]، بل لحمل دلالات لا نهائية، وهذا لا يعني أنّ الكاتب يقصد من وراء استلهامه للتاريخ إيصال المعرفة، بل البحث فيما سكت عنه المؤرّخ.

فالروّائي في الأخير يملك الحرية التي بها ينتهك قدسية المرجعي، وتحويلها إلى محكي فنّي له طابعه الخاص. فمع "**وفرة المادة التّاريخية التي يسوقها الكاتب في الرواية ليستحضر روح الفترة التي يبعثها بشكل مجسّد** (...) **فلا يستطيع أن يكشف عن المفارقات والتراوحات التي طال الحديث عنها بحيث أصبحت أمورا معلومة بالضرورة، ومن ثمّ فإن ما يبقى على نبض روايته منتظما هو ما تصنعه المخيّلة بحياة النّاس البسطاء....**"[2].بحكم أن الرواية جنس وعمل فنيّ ناتج عن تصوّر الذّات الكاتب الذي لا يعيد الأشياء المعلومة والمذكورة سلفا، وإنما يصوّر الحياة الإنسانية بشكل تخييلي يحقّق وظيفة النص الجمالي.

2.1. بين التّاريخ والتّاريخي:

بما أنّ التّاريخ يعتدّ بالسّرد كما هو الشّأن بالنسبة إلى الرواية، فإنّ هذا يطرح إشكالية التّفريق بين التاريخ والتاريخي" **وهما تنويعان لجنس واحد كبير هو السرد**"[3]، لكن سياق الحكي عند سرد الأحداث في الرواية يختلف عنه في التاريخ، قد يجعل من التاريخي في الرواية وعاء للواقع والخيال، بينما يظل التاريخ حبيسا للواقع.

فالتاريخي نسبة إلى كل ماله صلة بالتاريخ، والذي يعتمد الحدث التاريخي كمرجعية له، "**ولعل ما يمنح لهذا الفهم راهنيته تمييز وظيفي بين التاريخ والتاريخي– حيث– يكاد التاريخ يكون**

[1] – عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د، ط)، 2009، ص07.

[2] – صلاح فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1998، ص93.

[3] – عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، مرجع سابق، ص67.

منظومة من الأحداث والتمثّلات لواقع قائم متجه نحو الماضي في حين يكون التاريخي أيضا منظومة من الأحداث لواقع ممكن متجه نحو المستقبل(...) وهذا ما يجعل المسافة بين الواقع القائم–التاريخ– والواقع الممكن– التاريخي– تماثل المسافة التي يختزلها سؤال الكتابة بين الحقيقة والاحتمال (...) ولعل التمييز بين التاريخ والتاريخي يحوّل منطق الإبداعية من مظهر التقاطع إلى مظهر التجاوز، وهذا ما يجعل التاريخي ممتلكا لخطاب يعتمد أساسا التخييل.."[1]، ويتفق مع هذا الرأي سمير روحي الفيصل يقول:

" إنّ التاريخ غير التاريخي، التاريخ أحداث تمت في الماضي وشخصيات حقيقية نهضت بهذه الأحداث وأصبحت عنوانا لها، أما التاريخي فهو أحداث اختيرت من التاريخ حسب تبئير الراوي.."[2]، بل خصوصية السرد الروائي يقتضي من السارد كمؤرخ ثاني يشارك الشخصيات التي مسّها التبئير، بإسقاط عن نفسه صفة التسلّط، فيوظّف التاريخ بطريقته الخاصة ليدمجه في الخطاب الروائي ويبقى ظله أو آثاره على الورق، ويبدو أنّه يوجد عناصر تختلف فيها الرّواية عن التاريخ، كما أنّها تتفق معه في عناصر أخرى والجدول الآتي يبرز بعضها[3]:

التّاريخ	الروّاية
– يقدّم حقائق ومعلومات تاريخية واقعية. – يستخدم التغييرات الحقيقية. – المنهج التاريخي منهج موضوعي. – يركز التاريخ على رصد الأسباب والنتائج فهي عناصر أساسية في التاريخ. – الطريقة التي يعتمد عليها التاريخ في تعامله مع الأحداث، والظواهر الشخصيات تحليلية ونقدية.	– تقدم انعكاسا لواقع متخيل، وأحيانا لعوالم افتراضية. – كثيرا ما تستخدم التغييرات المجازية. – المنهج الرّوائي منهج ذاتي. – تركز الرواية على تصوير المسببات. – الطريقة التي تعتمد عليها الرّواية في تعاملها مع الأحداث والظواهر والشخصيات، تصويرية تخييلية .

[1] – عبد الوهاب بوشليحة، استراتيجية الكتابة التاريخية، مجلة دراسات جزائرية، جامعة وهران منشورات دار الأديب، وهران العدد3 مارس2006 ص 126، .127

[2] – سمر روحي الفيصل، الرواية العربية ، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2003، ص165.

[3] – غالي شكري، أدب المقاومة، مرجع سابق، ص266.

3.1.من الرّواية التّاريخية إلى التخييل التّاريخي:

- **الرّواية التّاريخية:**

لقد عرف الأدب الرواية التاريخية كنوع أدبي إبداعي وفني، اشتغلت على المادة التاريخية في سرد تاريخ الشعوب وماضيها، من أجل الوقوف على راهنها، إذ"**تعتبر الرّواية التّاريخية من أقدم الأنواع ظهورا، وذلك لارتباطها بتاريخ الأمم والشّعوب، ممّا جعل التّاريخ المادة الأساسية الّتي تعتمد عليها، وهذا لا يعني النّقل الحرفي للتآريخ، بل إنّ الرّوائي يملك أدوات فنيّة تجعله قـــادرا على تطويع المادة التّاريخية، لتعبّر عن رؤية فنية تعالج قضية مهّمة استنادا إلى مرجعية تاريخية لأنّ هدف الرواية بعث وإحياء الماضي وتاريخه وإعادة قراءته من أجل إسقاطه على الحاضر واستشراف المستقبل**"[1]، إذن وظيفة الروائي تفسير الظروف، وإلحاقهـــا بالواقع الـــراهن انطـــلاقا من وقائع تاريخية حدثت فعلا.

يعرّفها جورج لوكاتش بأنّها" **رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات**"[2] **وبالتالي سرد وإعادة لما مضى من أحداث تستعيدها الأجيال اللاحقة لبناء حاضرهم والتطلّع إلى مستقبلهم، وفي نظر ألفرد شيبارد Alfred sheppard الرواية التاريخية هي التي تعيد إنتاج التاريخ بصورة تخييلية، وبإبداع الكاتب يعيد صنـــاعة التـــاريخ في الرواية بطريقته الخاصة فيحصل بذلك الاندماج** [3]، فيثبت الكاتب ذاته من خلال ذلك ويتقمص دور المؤرخ في كتابة الرواية، الناتج عن تطور الفكر والإبداع.

---

[1] – جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الطليعة والنشر، بيروت، منشورات دار الثقافة، العراق (د،ط)،1978، ص89.

[2] – نظال شمالي، رواية التاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1) 2006، ص121.

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص112.

ومن عوامل بروز الرواية التاريخية في الأدب العربي، هو تأثّر الكتاب العرب بالرواية التاريخية الأوروبية، التي تولّدت عن الرواية الرومانسية، فكان لسليم البستاني طرف في تشكيلها، ثم تبعه جورجي زيدان فتطوّرت بعناء من ترجمة إلى اقتباس لتصل في الأخير إلى تحديث وابتكار[1].

- **التخييل التّاريخي/الرواية الجديدة:**

لقد تغيّرت النّظرة في فهم التّاريخ، وإعادة توظيفه ضمن الرّواية الجديدة، فلم يعد ينظر الروائي إلى التاريخ كنسق حقيقي ومقدّس، مثل ما تصوّرته الرّواية التاريخية، أو كما أشار إليه (جورج زيدان) وآخرون، ولكن أصبحت الرؤيا تتجه نحو نوع جديد أطلق عليه تسمية "التّخييل الرّوائي"، وهذا ما أورده عبد الله إبراهيم في دراساته السّردية المعاصرة.

يعّرف عبد الله ابراهيم "التخييل التّاريخي بأنه :" **المادة التّاريخية المتشكّلة بواسطة السّرد وقد انقطعت عن وظيفتها التّوثيقية والوصفية، وأصبحت تؤدي وظيفته الجمالية والرّمزية فالتخييل التّاريخي لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقرّرها ويروج لها، إنّما يستوحيها بوصفها ركائز مفسّرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السّرد المعزّز بالخيال والتّاريخ المدعّم بالوقائع ولكنّه تركيب ثالث مختلف عنهما"**[2].

ونفهم من هذا التعّريف أنّ هذا النّوع من السّرد يزاوج بين الواقع والمتخيل ويجمعهما في بنية سردية جديدة تختلف عن الطريقة التقليدية في الرواية التاريخية، فاستلهام التاريخ الذي يشكّل الواقع إنما هو استدعاء الماضي، ليس على سبيل الإقرار بحقيقة الأحداث التاريخية –حسب عبد الله إبراهيم– وإنما فهم الحاضر واستشراف المستقبل بفعل التفكيك الزّمني وتفعيل الحوارية.

[1] – ينظر، نواف أبو ساري، الرواية التاريخية، (مولدها وأثرها في الوعي العربي العام، رواد وروايات)، بهاء الدين للنشر، قسنطينة (د،ط)، 2003، ص32.

[2] – عبد الله إبراهيم، التخييل التّاريخي، السّرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، ا لمؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت ط1، ص05.

بعد أن حدث تحّول كبير في فهم التاريخ واستلهامه في تشكيل الرؤية السّردية والإبداعية للرّوائي، أصبح التاريخ ثيمة ورافد مهّم لبناء النّص[1]، وما كان استحضاره للتاريخ إلاّ لقيمة فنية وجمالية تؤدّي إلى إرغام المتلقي المبدع على المشاركة، والانهماك في القراءة وإعمال الفكر، ومحاولة ربط الحاضر بالماضي لتزيد من إمكانية فهمه وتذوّقه للفن الأدبي، وفهم التاريخ من فهم الواقع فعملية التجاوز هنا تعتبر جوهر العمل الأدبي، وبه يدرك القارئ بعده الجمالي ووظيفته الأدبية.

ونلمس هذا النّوع من السّرد حين يعترف جمال الغيطاني أنّ رواية"الزيني بركات" ليست رواية تاريخية رغم ما قيل عنها، ورغم نسبتها للتاريخ، وهي ترصد وقائع من تاريخ مصر في فترة تاريخية حرجة من العهد المملوكي (ق16) ولذلك يقول:"...**ورواية الزيني بركات ليست رواية تاريخية على الإطلاق حتى عندما ترجمت هذه الروّاية إلى لغات أجنبية لم تقدّم على أنّها رواية تاريخية..**"[2].لأن المتتبع للخطاب يجده يتميز بغلبة التخييل، ومن ثم لم تصنّف من قبل صاحبها ضمن الروايات التاريخية.

ويرى سعيد يقطين- مفرّقا بين الرواية التاريخية والرواية الجديدة/التخييل التاريخي- " **أنّ الخطاب التاريخي التقليدي حكائي إلى أبعد حد لأن صيغة الفعل الماضي بدلالتها النحـوية في الماضي هي المهيمنة، فالمؤرخ يضعنا على مسافة من الماضي المحكي حتى وإن كان هو الشاهد..**"[3]، وبالتالي وانطلاقا من رؤيته لوظيفة المؤرخ والخطاب التاريخي ذو الطبيعة الحكائية، يقيم حدا فاصلا بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة التي قفزت على نمطية أحادية الصوت، واشتغلت على صيغ أخرى كالحاضر والمستقبل، فلم يبق الخطاب التاريخي حبيس الماضي، وإنما يقرأ الحاضر برؤية تعددية الأصوات ويرسم طريقه نحو المستقبل.

[1] - ينظر، رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص93.

[2] - حوار بين الكتاب عن"الرواية والتاريخ" ضمن"قضايا الرواية العربية، مناقشات المائدة المستديرة"، فصول، المجلد 17 العدد1 "خصوصية الرواية العربية"، صيف 1998، ص425.

[3] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (ط4)، 2005 ص145.

4.1.أفق التّاريخي، نماذج من روايات عربية:

تختلف تقنيات سرد التاريخي ضمن البنية الكلية للنّص من كاتب إلى كاتب آخر، منها ما يوظّف القرائن الدّالة على حضور المرجع التّاريخي في النصّ، كالوثيقية التّاريخية؛ إذ تعدّ الوثيقة التاريخية نصّ تاريخي حقيقي يدرج ضمن النصّ، بحيث يشكلّ نصّ الوثيقة مرجعا تاريخيا، يؤكّد نزوع الرّواية المتخيل، ويوهم القارئ بتاريخية النّص وواقعيته، فالروّائي عادة ما يستغل الوثيقة التاريخية بطريقة فنية عملا بمبدأ الحوارية وتداخل النصّوص، حتّى يمكّن للنص الكلي أن ينطوي على وجهة نظر خاصة تعكس عبقرية الكاتب في طريقة تمثّل الوثيقة لصياغة دلالية جديدة ترتبط بالسّياق العام .

كما يمكن أن يوظّف الرّوائي تقنية تداعي الذّاكرة لاسترجاع الماضي، وتأكيد ذاتيته في القدرة على استنطاق التاريخ."**فحسب سيزا قاسم تعدّ إحدى التقنيات المستحدثة في الرّواية... والاعتماد عليها يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشّخصية، ويصبغه بصبغة خاصة تعطيه مذاقا عاطفيا"**[1]. وفيه إشارة إلى الجانب السيكولوجي والنفسي للشخصية الذي ينكشف مع الحدث عند تذكّرها للماضي عن طريق الاسترجاع. فتتفاعل مع الحدث التاريخي كما لو أنها شاهدة عليه.

وتستدعي هذه التقنية توظيف عدّة تقنيات تمكنّ للذّاكرة تجسيد البعد الفنّي، فالاسترجاع يخلق جوّا قصصيا يربط الحاضر بالماضي، ليضيء الجـــوانب المظلمـــة والمغيبة من الأحداث العـــامة وعلى هذا تحاول الرّواية المشتغلة على التاريخ أن تحقّق جانبا من الانتقال من التّاريخ النّفعي- المستثمر كنشاط تعليمي- إلى التآريخ التخييلي، وهذا ما يجعل الخيال الـــروّائي قـــادرا على إضفاء مسحة من الشّعرية تمكن الرّوائي من إنتاج معان كأخيلة للتآريخ[2].

[1]- هنية جوادي، التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري جامعة بسكرة، الجزائر العدد التاسع، 2013، ص258.

[2] - ينظر، عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة "روايات الطاهر وطار أنموذجا "دراسة تحليلية تفكيكية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة "دكتوراه علوم" في الأدب الحديث، إشراف الطيب بودربالة، كلية الآداب، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2012-2013، ص06.

فالكتابة السّردية من هذا المنطلق، تتعامل مع التقنيات الموظّفة كمكوّنات تقنية ومعرفية، تعيد تمثيل التّاريخ كخطاب مرجعي وتشكيل الرّاهن بلغة رمزية انزياحية، فيتحوّل المحكي الروّائي إلى محكي متخيّل فتّندمج الأزمنة وتتداخل الأماكن وتتفاعل الشّخصيات.

ولا يهمنا في هذا البحث الجانب المعرفي من التاريخ، بل دراسة واقع الرواية بالتّحليل واستخراج الجانب الفنّي الذي يجعل التاريخ حيّا ونحن **"نصادف في السّرد العربي الحديث مجموعة من النّصوص التي اشتغلت بهذه الصورة، حيث تحركّت الذّاكرة عبر مساحة زمنية واسعة دون أن تضع لنفسها ضوابط للانتقال من زمن إلى آخر وكانت الذّاكرة النّاظم الأساسي للأحداث"**[1]، التي حاول الروائيون من خلالها فهم تلك الأحداث وشخصياتها من الدّاخل ولقد سعوا لمزج الخيال بالواقع، خدمة للنص، وتجسيدا لشكل فنيّ مغاير يرتبط بمعطيات الحدث.

إّ تأخذ الذاكرة في روايات مجراها في العود إلى الماضي بطريقة فنية "وتمثل الذاكرة في رواية صلاة الغائب للطاهر بن جلون إمكانية نوعية في جعل وظيفة الإخبار تنحو منحى تعبيريا آخر يتجدد في رواية تاريخ مدينة فاس المغربية، إذ تؤكد على حلقة من حلقات مقاومة المستعمر، والخبر التاريخي في هذه الحال يسعى إلى تأكيد علاقة التواصل مع الذاكرة العربية التي تجد حتمية في الوقوف على عتبات الماضي واستذكار ما فات، وهذا يجعل من التاريخ وسيلة نوعية تمنح المتخيل السردي إمكانات جديدة في تجسيد الماضي في الذهنية البشرية عبر تحولاته وتغيراته المستمرة..."[2]

و هو إعادة إنتاج فنّي واسترجاع لمكوّنات اجتماعية وثقافية ودينية، وإظهار للهوية، وأكثر من ذلك هو قراءة مستقبلية لاستشراف الممكن من الأشياء بتصوير جمالي يقفز على التّاريخ، ويتخطى حدود قدسيته، **"فالماضي يتمّ وعيه بالذاكرة، والمستقبل بالمخيّلة، أمّا الحاضر فهو قرين**

[1] – سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية، بحث في بعض الأنساق الدّلالية في السرد العربي"، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، ص78.

[2] - المرجع نفسه، ص80.

الحياة ويكون وعيه بالإدراك المباشر"[1]، فإذا كانت الذّكريات تستوجب استرجاع الأحداث والوقائع من الماضي، وتفكيك السّرد الحاضر المحيط بالشخصيات، فإنّ الاستشراف يقوم بتوسيع الآفاق، وإنتاج سرد موازي يسائل الماضي ويحاور الحاضر.

باعتبار أنّ الذّاكرة في عملها "**تلعب دور الخزان الذي يركز الحياة الماضية حتّى يتمكن من الرجوع إليه في وقت الحاجة** (...) **والأحلام لا تختلف عن الذّكريات في الوظائف السّردية لكنّها ترتبط بالمستقبل عبر الأمل والأوهام، وبناء عوالم متخيلة تسند الذّات في محنتها وفي عزلتها**"[2]. فالذاكرة بذلك تعكس الحالة النفسية الواعية للواقع، فتركن الشخصية إلى استرداد الماضي لكشف ما يعتورها من اللاشعور.

إنّ الكتابة الجديدة تبنّت أسلوب تحرير الأدب من النمطية التقليدية، من خلال الدّراسة والمساءلة المستمرة وذلك في عرضها لمختبر التفكيك إذ يرى جمال الغيطاني أنّ "**حوليات التاريخ لا تحفل بتسجيل زفرات المعذبين وآلام المضطهدين وأحاسيس الحائرين**"[3]. وبهذا يتضح أنّ الخطاب السّردي العربي يبحث دائما عن إشكالات الإنسان وعلاقته بالكتابة، وما هو مرتبط بنسق العلاقات التاريخية والاجتماعية و دلالاتها، لتكريس ظاهرة نقد الواقع، وفهم معطياته إلى أفق يحقّق فيه التاريخ مساره في التجدّد المستمر ورصد تحوّلات الذّات البشرية التي تسعى إلى تحقيق هويتها في ظلّ الرّاهن المفكّك، فـ"**يصير الزّمن إنسانيا بقدر ما يتمّ التعبير عنه من خلال طريقة سردية ويتوفّر السّرد على معناه الكامل حيث يصير شرطا للوجود الزّمني**"[4]. فأمّا إماطة اللّثام عن تاريخ

[1] – هيثم الحاج علي، الزمن النّوعي وإشكاليات النوّع السّردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص17.

[2] – محمد معتصم ،المتخيل المختلف (دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة)، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2014 ص146.

[3] – فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها)، مرجع سابق، ص255.

[4] – بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر :سعيد الغانمي، فلاح رحيم،ج1، دار الكتاب الجديد المتحدة (د ،ب)، ط1، 2006، ص95.

مرحلة من مراحل الأمّة العربية وصراعها مع الظروف الصّعبة المتلاحقة، وفهم متطلّبات الحاضر متوقّف على التقنية السّردية المتوسّلة في كسر خطية الزّمن وتفاعله مع المكان والأشخاص .

كما يظهر في رواية "أرض الينبوس" لإلياس فركوح أنها تبوح بمخبوءات النفس المتأزمة والقلقة، يتداعى عبر فضائها ماضي الأحداث وذكر التراث في تجربة فردية تتعالق مع واقع جيل أحب التراث والتواصل مع ثقافة أجداده[1]، وهذا ما يحقق الوجود الزمني .

إنّ أنسنة الزمن وجعله فاعلا يؤثر ويتأثر في الرواية عن طريق الأسلوب السردي ذو اللغة الانزياحية، تتحقق القيمة الجوهرية للوجود الإنساني في الزمن، ويصبح الزمن مفعّلا للإنسان والإنسان فاعل فيه وتستمر الحياة.

والرّواية ليست وعاء محملا بالتاريخ، ولا يمكنها أن تعرّف بالتّاريخ أو أن ترتبط به أشد الارتباط، أو تصف مراحله وتشرحها، وإنّما هي فن أدبي يعيد بناء المادة التاريخية وصياغتها بطريقة جميلة، معتمدا على المفارقات اللّغوية الموظّفة مخترقا البنية الزّمنية الخطية باستطاعته إكساب التاريخي حركية وتنويع دلالي وثريّ تدفع بالمتلقي إلى التّفاعل معه، ويشيّد عالما تخييليا وافتراضيا يجسّد مفارقات الواقع الراهن، ومن مظاهر الاحترافية العودة إلى التّراث السردي العربي القديم باعتباره **"إدراك نوعي بخصوصية التراث"**[2] واتخاذه منبع الثّقافة والفكر والفنّ فأصبح بذلك محطّة من محطّات التجديد والتأصيل الرّوائي في الآن نفسه، ما يحمل على بروز إشكالات كثيرة يتضمنها النّص الرّوائي ما بعد الحداثة، آملا أن يجد بعض الأجوبة وبناء عمل فنّي .

[1] – ينظر، مصطفى الكيلاني، الرواية والتأويل، سردية المعنى في الرواية العربية، أزمنة للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2009 ص101،102.

[2] – فتحي بوخالفة ، التجربة الروائية المغاربية(دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط1 2010، ص349.

2. التجريب وأشكاله في الرواية الجزائرية :

سعت الكتابة الروائية الجزائرية كغيرها من الكتابات العربية والعالمية إلى بناء صرح قويم يشتغل هو الآخر على عوالم عرفتها المخيّلة الفردية والجماعية، فأصبحت الحاجة ملحة إلى تخطّي قواعد السرد الكلاسيكي الذي قوقع النص الجزائري لسنين طويلة في زاوية ضيّقة ومحدودة، لينفتح الخطاب في مرحلة أخيرة من القرن العشرين بلباس مغاير، حيث انصب الروائيون الجزائريون بقوة على مسايرة العصر في تلقي الفنون والعلوم، وبعامل المثاقفة استطاعوا أن يعبّروا عن الراهن الجزائري وما عرفته الأمة من تحوّلات كبيرة، استدعت تساؤلات كثيرة ومثيرة حول قضايا اجتماعية اقتصادية وتاريخية وثقافية ليخوضوا غمار التجريب في مساءلة التاريخ والهوية وصراع الوعي محاولين إيجاد الحلـــول الممـــكنة من خلال إعادة إنتاج التاريخ.

وقد تأثّر هؤلاء بتقنيات الكتابة السردية العالمية والعربية، مستفيدين من التراث العربي والجزائري، يحمّلون أنفسهم مسؤولية تصوير ظواهر المجتمع والذوات والتاريخ العريق للأمة وفق نسق تخييلي يعكس ملمح التجريب ويحقّق الوظيفة الفنية والدلالية، وخلق علاقات بين الحدث التاريخي ومتخيل النص الروائي من شأنها أن تساهم في تغيير أساليب الكتابة بعدم إخضاعها لواحدية الجنس وخصوصيته ومنه ينبغي التطرق إلى مفهوم التجريب، وأسبابه ومختلف آلياته المتحققة ضمن التجربة الروائية الجزائرية، وانعكاس ذلك على إمكانية توظيف التاريخي كتجربة جديدة، وذكر نماذج لمظاهر التجريب السردي الجزائري.

1.2.مفهموم التجريب اصطلاحا:

في هذا المحور حاولت إبراز بعض مفاهيم التجريب، آملا التوصّل إلى مرجعية الاختلاف وسببه، ما يتطلب مني الوقوف على بعض النماذج التطبيقية الجزائرية المحيطة بالنظرية، إذ" **لا يتعلق الأمر في هذا المقام بمحاولة إحاطة شاملة بالرواية الجزائرية بقدر ما هي محاولة لرصد أهم التقاطعات التي ميّزت المتخيّل في الرواية الجزائرية تقاطعات بدت بالنسبة إلينا بمثابة المعالم**

التي يمكن أن نحيط من خلالها بالنّسق العام الذي يمكننا الإلمام بطبيعة التّجربة الـــروائية في الجزائر وهي في الحقيقة مجموعة تجارب تتقارب وتتباعد لكن يجمعها التاريخ والمجتمع (...) ولا يمكن أن ندركها أو نتصورها ببساطة نظرية الانعكاس مثلا"[1].فغدت الرواية صوب رهان التّجريب، باحثة عن الجديد كتحدّي سردي جزائري يرمي إلى إظهار الذّات وإثبات الهوية والتخلّص من التّبعية، لأنّ فعل السّرد مظهر من مظاهر تشغيل الذاكرة وتجربة إنسانية مرتبطة بالواقع وبالماضي كما يلاحظ " **أن كل نزوع إلى التّجديد والتّحديث قوبل في بداياته بالرّفض والاستهجان بسبب ما يطغى عليه من مظاهر الانعتاق من معطيات الثقافة والجمال وظهرت في المقابل دعوات إلى التأصيل حفاظاً على خصوصية الأدب، وقد سمح التجريب بالتنوع والتعدد، وأوجد واقعا متنوعا من الأساليب والأشكال"**[2]. فمن خلال التجريب وانفتاح النص على معارف وأنساق تاريخية يجعل من الروائي مؤرّخ من نوع ثان لا يقف عند ما قاله وما كتبه المؤرخ وإنما يزيد أو ينقص أو يغير حسب ما يقتضيه الخطاب ليدخل ضمن النسيج الأصلي للنصوص التراثية فلا إفراط ولا تفريط.

والتجريب عند لطيف زيتوني"**هو ممارسة واعية تنطلق من تصور شامل للصنيع الأدبي وتعمل في كل مناحي السرد: في الموضوعات واللغة وأسلوب العرض و المنظور والحبكة والفضاء والزمن والراوي والشخصيات"**[3]، هذا يدل على أن التجريب يبحث في شكل فني مغاير.

يرى الشكلاني تودوروف أنه لابد من تغريب الأشياء، والابتعاد عن التقريرية، وعلى القارئ أن يشعر بالاغتراب[4]. فيعد بذلك التغريب من التجريب، وبه يمكن للنص أن يربك القارئ، ويجعل منه

[1]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل المختلف، مرجع سابق، ص08.

[2]– سهام ناصر ورشا أبو شنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، سلسلة الآداب والعلوم الانسانية، المجلد (36)، العدد (5)، 2014، ص 314.

[3] – لطيف زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2012، ص30.

[4]– ينظر، المرجع نفسه ، ص316، نقلا عن : تودوروف ، نقد النقد، تر:سامي سويدان، ص 45، 46.

ذاتا حائرة، تعيد النظر فيما تقرأ بسبب الخروج عن ما هو معروف إلى ما هو غامض ومبهم، فيثير الفضول وينفتح النص بذلك على القراءة المتعدّدة.

2.2. حضور التّاريخي في الرّواية وآفاق التّجريب:

نظرا لما في التاريخ البديل من قيمة في إعادة تشكيل الراهن بتناقضاته ومختلف تحوّلاته، يستطيع الروائي استحضار قيمة الثورة والتحضير لها بإرادة وعزم ليخلق جدلا بين الثورة والأدب، فالثورة التحريرية في الرواية الجديدة تجاوز تأثيرها إطارها التاريخي (1954-1962) إلى المراحل التاريخية اللاحقة، لتعبّر عن عنف التاريخ القريب، وسرد أحداث الراهن، فتلاحق التاريخ يحدد موقع الثورة الخالدة، ويجدد الرؤيا السردية وفق حوارية جذابة مع أبطال الثورة، ونصوصهم الشعرية، وقصائد مفدي زكرياء مثلا، تمثّل نموذجا فنيا لهذه المرحلة تاريخيا [1].

فتجسيد ذلك الرابط السردي بين ثورة الماضي ومأساة الوطن السياسية، ولّد مايسمى بأدب الأزمة، من خلال تصوير الأحداث الخطيرة التي عرفتها الجزائر في فترة التسعينات من القرن الماضي والتي كادت أن تفكّك أواصر الوحدة الوطنية، ما جعل الكتاب الجزائريون ينتفضون بأقلامهم للتنديد، والتعبير عن هموم هذا الشعب.

كما طرحت مثل هذه الروايات وغيرها أسئلة مقلقة، سياسية، تاريخية، وإيديولوجية فمثل هذه التجارب الجديدة تميزت بمفارقتها السردية المفكّكة بتداخل الأزمنة، وتخلخل نظامها المنطقي الذي يفارق فيها زمن الحكي زمن الحكاية بتوظيف تقنيات الاسترجاع والاستباق، وبرؤية مصاحبة لأفعال الشخصيات التاريخية والمتخيلة داخل فضاء ثوري مربوط بابتعادها عن المحاكاة؛ لذا تعدّ رواية " الغيث " للروائي الجزائري " محمد ساري" رواية عجائبية، كونها استحضرت خيالا واسعا سعيا منه إلى تحقيق التغيير والتحديث.

[1]- ينظر: يوسف وغليسي، في ظلال النصوص، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، (د،ب)، ط1 2009، ص17.

لقد تطوّرت البنية اللغوية في الخطاب الروائي، من خلال حسن التعّامل وتوظيف المعجم الشعري والمعجم الثوري، وتعدّد الحقول الدالة على ذلك، مع تطعيمها باللغة العـــامية، ومقـــاطع من الشعر الملحون والشعر التاريخي ما أدّى إلى تطوّر البنية الروائية والدّلالية، ونزوع النص الجزائري نحو التّجريب من خلال التقنيات المختلفة المشكّلة للنّص الأدبي الرّوائي.

إنّ مثل " **هذه التشكيلات اللغوية التي يتجاوز بعضها البعض تعطي للنص دلالات تركيبية وبنيوية لإشباع رغبات جمالية معينة، ولتبليغ مضامين فكرية محددة**"[1]؛ أي أنها تجمع بين الشكل والموضوع، كذا مزج النصوص من خارج النص وتضمينه داخله، من شعر ونثر وفنون أخرى قديمها وحديثها وفق أسلبة لغوية تؤدي إلى الانزياح عن المعروف، إضافة إلى الاستعانة بعلوم البلاغة وأساليب التصوير، فتضارب و**" تداخل الأساليب والفنون ضرورة أدبية اقتضاها حادث الوجود الفردي والجماعي بعد اصطدام الذات المبدعة العربية بوقائع مجمعية وكونية رهيبة في ظل الانهيار القيمي الذي شهده الكائن نتيجة وضع الانحباس... فيشهد السرد الروائي العربي منذ العقد الثامن من القرن الماضي إبدالا كبيرا حاسما تمثل في حدس ما يمكن أن يحدث والاسترجاع بالفرار من الآن إلى الماضي القريب أو البعيد، كما في طفولة الذات الســـاردة أو ماضي المجتمع والأمة السحيق والحفر في أعماق التاريخ "**[2]، وهو ما يمكن إسقاطه أيضا على الأدب الجزائري، وضربنا مثالا عن رواية محمد ساري.

ولأنّ الرواية الجزائرية تفتح أبوابها للتاريخ في حوار دائم، فتستلهم منه أحداثه وشخصياته بطرق تخييلية فالروائي يجمع الوثائق والمواد في محكي الرواية مخترقا الكتابة الرسمية، ويسلّط الضّوء على ما غيبه التاريخ عن قصد أو بدون قصد مستجمعا كل الطرق والآليات المناسبة لذلك.

[1]- حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص 98.

[2]- مصطفى الكيلاني، الرواية والتأويل (سردية المعنى في الرواية العربية)، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1، 2009 ص 44.

وفي هذا المجال تذكر آمنة بلعلى مثال عن الميتاروائي—كطريقة سردية تصنّف إلى ما بعد الحداثة من خلال روايات أحلام مستغانمي، والتي عالجت فيها إشكالية الكتابة، وإعطاء الزمن التاريخي بعدا فنيا، تعيد فيه الذاكرة المختنقة بالماضي التاريخي، فاستلهمت أحداث الثورة وبعض شخصياتها في رواية " ذاكرة الجسد" وجعلت من الشخصية البطل خالد المفصول الذارع، وعلاقته مع أبطال الثورة كبؤرة تعود من خلالها إلى ماضي الثورة وتاريخها العريق من يوغرطة إلى ابن باديس إلى قيام الثورة التحريرية الكبرى[1].

ففي تلك الروايات يتماهى التاريخ والتخييل فيكوّن جسدا واحدا يجسّد بطولة الشعب الجزائري بعمقه الحضاري، ويعكس هذا الوعي التاريخي المتحول عن الحقيقة وعي فنيّ وإبداعي، يقدّم في صوغ حكائي جميل وبتقنيات سردية حديثة، فتسائل الروائية التاريخ، وتتجاوزه بانتقاد الحاضر، لأن حريتها الأدبية تسمح لها بذلك، وتستطيع أن تسرد كل ما يمكن من خلال الكتابة ولا أحد يمكن محاورتها إلا الفن، ومحاولاتها في التجريب هو ما مكنها من تقديم سردا جديدا وتخييل تاريخي مختلف .

وعن تعاملها مع الواقع والتاريخ الجزائري " **تبدأ الراوية في الانفتاح على التاريخ الثوري المحلي بالولوج إلى حادث هام يتعلق بحوادث الثامن من عام خمسة وأربعين وتسعمائة وألف (08 ماي 1945)** "[2]، فيمتد التاريخي في هذه الرواية بالترابط مع ما هو متخيل، فهو لا يقصد من ورائها رواية التاريخ كما كان القصد في معظم روايات السبعينيات، بل لنقد الواقع، ولإعطاء أجوبة لأسئلة كثيرة حيّرت الإنسان الجزائري والقارئ النموذجي. فثمّة روائيون مثله لم يتوانوا عن الاغتراف من معين التاريخ، ومصنفاته وتمثّله منطلقين من واقع محزن ونكبات متلاحقة، فآثروا استنطاق هذا الموروث لترهن الحاضر لذا تلاحقت الإبداعات الروائية التي تستدعي التاريخ العربي ليجعله الروائي مدار متخيّله السّردي.

[1]– ينظر، آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، من المتماثل إلى المختلف، مرجع سابق ، ص 158.

[2]– فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة) ، مرجع سابق، ص 70.

وحتّى رواية " ألف وعام من الحنين" التي سبقت رواية "التفكّك" بثلاث سنوات ميّزها بداية التجريب و**"التحام الواقع بالخيال في هذه الرواية يعكس حالة القلق النفسي لشخصية" محمد عديم القلب" حيث أن البعد المعرفي الذي تحلت به عبر فصول الخطاب السردي جعل من ظاهرة " الهلوسة" وتداعي المعاني إمكانية أخرى تحدو بنا إلى تفسير هذا الخطاب وإعطائه بعده الموضوعي.**(...) **ومبررات وجود التاريخ تتحدّد من منطلق الرّغبة في تحليل الواقع** (...)**وعليه فإنّ ربط الحاضر بالماضي، وقراءة الحاضر تبعا لمعطيات الماضي، كان حتمية ولم يكن خيار"** [1]. ويظهر الإستيهام العصابي بعد شعور الشخصية بالهلوسة أثناء وعيه بالواقع فتحليله منطلقا من استرجاع الماضي، فتستعين الروائية بالمونولوج الداخلي لإظهار الحديث الذي يلقى في النفس.

ونجد أن الرواية ارتبطت بالتراث، وعوالم ألف ليلة وليلة لتأكيد فعالية التاريخ وتخييله للكشف عن واقع التناقضات، فهي تستعين بعوالم السّحر والغرائبية وفق التّشكيل الأسلوبي التراثي لألف ليلة وليلة، هذه البنية تجسد التاريخ الإسلامي وتربطه بالحاضر[2]، بتقنيات عالية توحي بالحداثة السردية.

فظهرت في مرحلة الثمانينات محاولات قيّمة تعكس التّجربة الروائية الجزائرية فبدت " **أكثر عنفا في ملامسة الواقع الجزائري، وأكثر إصرار على اختراق السّائد السردي من خلال نزعته التّجريبية الباحثة عن أفق حداثي"**[3]. ويكون التجريب الروائي بهذا في ارتباطه بالمرجعي، خطابا فنيا يتفاعل مع تحوّلات الواقع العربي والجزائري على وجه الخصوص بكل ما يتضمّنه من إيجابيات أو سلبيات، ويشمل تغيّرات الذات الكاتبة في منظورها إلى حركية هذه الحياة وأنماط التعبير عنها اعتمادا على آليات وصيغ سردية تستنطق الواقع وتستوعب مكوناته ومتغيراته وتعيد إنتاجه.

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في فاعليات النصية وآليات القراءة)، مرجع سابق، ص50.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص53.

[3]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999 ص 09.

فلقد شكّل الانفتاح القوي على عنصر التخيل، وعلى المعارف العلمية في السرد الجزائري وطرق اشتغاله بمستويات فنية وجمالية متميزة، وذلك عن طريق التكثيف، واستعمال الرمز، واللغة المنزاحة، مما يمكنه من بناء صرح روائي حديث ومتعدد الأبعاد، قادرا على احتضان التحولات الراهنة سواء كان على مستوى الشكل أو المضمون؛ حيث أنها تستثمر النّسق التاريخي والتراثي لتمثّل الوعي بالحاضر وتتنبأ المستقبل في ظلّ الماضي.

"وتاريخ الثورة منح حالة جمالية للرواية الجزائرية، أنتجت ثقافة بأكملها تجلت فيها الثورة من خلال رموز وعلامات، دالة، على الرغم من أننا أحسسنا في بعض الروايات أن هذه الرموز قد استنفذت طاقاتها نتيجة التكرار.."[1]. ونلمح في نصوص تجريبية جزائرية جديدة حضور مواضيع جديدة، متداخلة مع موضوع التاريخ، وذلك وفق أسئلة جديدة ورؤية حديثة منها ما تحمل إيديولوجية معينة، وأخرى سياسية وأخرى تخص المثقّف، وقد ظهر مثل هذه الإبداع في فترة العشرية السوداء، والتي تحمل الكتاب عبء آلامها ومظاهر الفساد والإرهاب وحرقة الموت، وصراع الذات مع الآخر، وتمثلت أشكال تغير الوضع، وما آلت إليه البلاد، منذ أواخر الثمانينات وبداية الأزمة السياسية الخانقة، صنعت الحدث،" **وفي ذات الحين، سنجد من بين هذا الجيل نفسه، والجيل اللاحق ممن اشتغلوا على مرجعيات اختلط فيها التاريخي بالسياسي، أو ما اصطلح عليه بأدب الأزمات كسيدة المقام لواسيني والمراسيم والجنائز، وشاهد العتمة، والحب في المناطق المحرمة لمفتي بشير، والتي اتكأت على راهن تاريخي وواقع مؤلم "**[2]. وغيرهم كثير وهذا ما التمسه النقاد في الكتابة الروائية التي تنحو منحى الجدية لتعيد تشكيل التاريخ بطريقة جديدة توهم المتلقي بحقيقة تلك الإحداث المستعادة وفق تقنية اللعب بالزمن السردي.

[1]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، مرجع سابق، ص57.

[2]– عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة)، مرجع سابق، ص 59، 60.

والملاحظ أن التجريب الروائي الجزائري تمثّل في البحث المستمر عن شكل مخالف، وتبني رؤية متميزة واعية بثقل حجم التطور الحاصل في فلسفة الكتابة الحداثية وما بعد الحداثية، والذي نجد الواقع يلقي بمظاهر تغير القيم والفكر وأصبح عامل التفكّك هو المسيطر بلغة التجريب الســـردي التي ترمي إلى إعادة صياغة الأنساق المرجعية، بتجاوز الأدوات والإجراءات السردية التقليدية، وهذا ما يفضي إلى اللاّثبات، وتحقيق بنية جدلية قائمة على التّعارض والاختلاف والتّناقض، ممّا يجعل المعنى مؤجّلا دائما، دون الارتباط بمدلول واحد.

ويعتبر "جورج لوكاتش" **الرواية جنسا منحدرا من الملحمة حين يعرّفها بأنّها ملحمة برجوازية** (...) **تشخّص التّعارض النّهائي بين الإنسان والعالم، بين الفرد والمجتمع، لذلك يجسّد الشّكل الروائي بنية جدلية تقوم على التعارض والتناقض، ولا شيء يتّصف بالثّبات"**[1] بحيث يرى جورج لوكاتش الرواية التاريخية متولدةعن الملحمة لأن فيها ما يتقاطع معها مثل سردها لأحداث تاريخية، تتحدث عن الحروب، ومختلف قضايا الإنسان.

3.2.التجربة الروائية لعز الدين جلاوجي:

خلّفت فترة المحنة الجزائرية أدبا يسمى" أدب الأزمة/ المحنة"، وهي كتابة روائية ونموذج عـاجل في إنتاج كينونة تحمل خصائص مرحلة التّسعينيات من القرن الماضي الذي يختلف عن البناء العام لرواية ما بعد الاستقلال بشكله الفني المتميز، وما يميزها هو تمكن الكتابة الجديدة من امتثال للأولويات السردية الحديثة.

و اللّغة الشّعرية جعلت من هذا النّوع من الكتابة يحقّق أكبر قدر من الانفتاح على التجربة الروائية المحملة بأوجه الثقافة والمعرفة التاريخية العميقة الذي يستدعيه راهن الكتابة الجديدة امتثال للآليات السردية الحديثة المبرّرة للذات في الصّوغ الفنّي والتغير عن العالم والوجود، تجربة روائية منبثقة عن إرادة هذه الذات في الكشف عن العوالم، وإعادة تكوينها، ودخول غمار المواضيع المحركة والكتابة

[1]– محمد بوعزة ، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص16.

عند إليوت هي **"تلك القدرة التي يكشف عنها النص– على توليد قراءات دائمة التجدّد، إنّها قراءات لا يمكن أبدا أن نستنفد إمكاناتها"**[1].انطلاقا من معطيات محددة تختلقها النّصوص الإبداعية.

إذ تميّزت فترة التسعينات وما بعدها تجريب نصوص روائية إبداعية، تمثّلت بعضها في إنتاج "عزّ الدين جلاوجي"، المرهونة بالظرف التاريخي والواقعي المحرج، والذي صبغته الأزمة السياسية الخانقة فأضحى هذا الحدث يشكّل الموضع الجوهري في العمل الروائي ل"عز الدين جلاوجي" بوصفه شاهدا على الوضع والحامل لهموم وطنه وشعبه، ساعيا بين الماضي والحاضر.

فمن الملاحظ أن روايات عز الدين جلاوجي تميزت بلغة الإيحاء قصد الخروج من التقريرية الفجّة، ملبسا إياها الشكل الفني الحديث، يبطّنها ببعد دلالي عميق، لذا نجده قد ابتعد عن التصوير الفوتوغرافي والوصف التقليدي للواقع. يكتب عن آلام الجزائريين وإكراهات الراهن بعين المنتقد للظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي توصل إليها الجزائري بعد التحول الكبير جراء الوضع السياسي .

وبناء على ذلك أقر بوشعيب الساوري بتحول وتطور التجربة السردية عند "عز الدين جلاوجي" باستمرار في فترة وجيزة في تراكم إبداعي يؤكد توفره على طاقة إبداعية متميزة متعددة الروافد (...) والذي يهم من هذه التجربة هو الأعمال الروائية؛ إذ أصدر لحد الآن أربع روايات في سنة 2000 أصدر روايتين متباينتين شكلا ومضمونا وكذلك من حيث القيمة الفنية وهما" الفراشات والغيلان" وسرادق الحلم والفجيعة فالأول يفتقر إلى أهم خصوصيات النص الروائي وهي الوضع الإشكالي للبطل، بينما جاء النص الثاني قويا وناضجاً من حيث البناء الفنيّ ثمّ أصدر بعد ذلك

[1]– أمبيرتو إيكو، آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1 2009، ص 25.

روايتين متميزتين أكدتا على ثراء تجربته الروائية وهما رأس المحنة 1+1=0 (2003) والرماد الذي غسل الماء (2005).[1]

فعلى مستوى التجربة الروائية الجزائرية يتمظهر الوعي وفق ما تقتضيه خصوصية البناء الفني عند الروائي "عز الدين جلاوجي" كذات شابة مبدعة، وكاتبة ناقدة وما يقتضيه الوعي بالتاريخ الجزائري والعربي الإسلامي فنمط الوعي الحديث والمعاصر لم يصبح أسلوبا استهلاكيا وشفافا وإنما هو إقامة علاقة بين ماضي وحاضر مفكك تفكك الزمن في السرد.

فاستثمار عناصر التاريخ والتراث وإخراجه من صفة الجمود والثبات إلى مستوى فهم الراهن الذي **"يمكن أن يكون شكلا من أشكال الوعي النظري بالكتابة الروائية"**[2]، فتفعّل الخيال ضمن عالم افتراضي يعكس مستوى التأويل، وتعدّد القراءة.

فهذه التحوّلات الشكلية والبنيوية لمكونات السياق السردي منحت الآليات السردية إلى جانب إيحاء اللغة دورا مهما في الكشف عن وحدة وعي النص بذاتيته وقرائه[3].الأمر الذي جعل الروائي "عز الدين جلاوجي" يسخر لغته ليبقي من الواقع مادته، ويضفي عليها مسحة خيالية، ليوهم القارئ بواقعيتها ويسحره بجمالها.

إنّ الروائي لا يستطيع الاستغناء عن الواقع، وإلا لن تصبح الرواية تعبّر عن هموم الإنسان واكتشاف أسرار هذا العالم الكبير الذي يحويه، فالإبداع" **جزء من معامرة الكتابة التي لا تحقق إلا بإعادة صبغ اللغة والنفخ فيها لا تبعث الروح في الأمشاج والشذرات والنتف المستمدة من**

[1]- ينظر، بوشعيب الساوري، التخييل الأسطوري للراهن في رواية سرادق الحلم والفاجعة، مقال نشر في كتاب : عز الدين جلاوجي، سلطان النص (دراسات وروايات)، درا المعرفة، الجزائر، (د ،ط)، 2008، ص445.

[2]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، مرجع سابق، ص 153.

[3]- ينظر، محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص38.

التّذكّرات والأحلام والقراءات والمسموعات ومن ذاكرة النسيان"[1] بل هي ما يمكن أن يسترجعه الكاتب مما خلفه من قبله من نصوص وأقوال.

تتواصل النصوص وتستمر، **"إذ لا يوجد نص منقطع وإنّما كل نصّ له جذور متّصلة إن هي عميقة أو سطحية إذ يمكن أن نستخدم اللغة لنقول مالا يوجد في الواقع كما يمكن أن نستخدمها لنقول ما يوجد فيه"**[2]، وإنما عرف العالم الحالي تغيرا جذريا عن العالم الذي مضى جعل من الرواية كفن يستجيب لهذا التغيير وتكون اللغة أداة طيعة للتعبير عن متغيرات العالم[3].

وهذا ما يتطلب من القارئ /الناقد جهدا كبيرا لاستنطاق تلك الوحدات المدرجة ضمن مقاطع سردية يصعب في بعض الأحيان الكشف عن مستورها أو الغوص في عمق دلالتها،" **فهي تبقى في حاجة لمن ينفخ فيها الروح، أي لمن يعيرها المظهر الخطابي، وهذا لا يتم سوى بتدخل اللغة".**[4] وكان لإبراهيم السعدي قراءة في إحدى المجالات حيث يرى بأنّ " **عز الدين جلاوجي من الأصوات الروائية الشابة التي استطاعت في السنوات الأخيرة أن تحفر بذكاء موقعها في خريطة السردية الجزائرية، لما تحمله من تعرية للواقع بالنقد والتحليل دون أن يتوانى في توظيف الخيال ليرسم صورة بانورامية لمجتمع يفور ويتصارع فيها تتراجع قيمة الجمالية، والقيمة بصورة مفجعة"**[5]، ويبقى النص محل النقد والدراسة لاسيما عند القارئ المبدع الذي يحاول جاهدا فك شفراته وتحليل بنياته باستمرار، ومحاولة اكتشاف طريقة الكتابة وتوظيف التاريخ ضمن الرواية، ويفعمه الكثير من الخيال لخلق الفنية المرجوة.

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق ، ص38.

[2]– عبد الملك قجور، مبادئ في السيميائية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2013، ص28.

[3]– ينظر، سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د ،ط)، 1970، ص02.

[4]– عبد الملك قجور، مبادئ في السيميائية ، مرجع سابق، ص98.

[5]– عز الدين جلاوجي، سلطان النص (دراسات في روايات)، مرجع سابق، ص24.

يتجسّد تصوير العوالم التاريخية عند "عز الدين جلاوجي" إلى آلية الارتداد، كتقنية أساسية تجسّد حالات الاسترجاعات وتحمّل الذاكرة عبء السرد والاستعارة، وبهذه الصورة يحوّل الحكـــاية إلى خطاب روائي يحتويه زمنيين زمن حقيقي وزمن متخيل ينأى عن الخطية والتسلسل من شأنه أن يتيح متخيلا روائيا وذلك أعلى درجات المتخيل.[1]

ففي رواية "سرادق الحلم والفجيعة" وظّف الاستعداد الفنّي واسترجاع هولاكو وغزو العراق تحت إطار المحكي التاريخي بسرد عجائبي ينحو إلى أسطرة الواقع من خلال غزو الطائر الغراب وشخصيات حيوانية أخرى بأسلوب كليلة ودمنة، فقبح الموقف في المدنية التاريخية استدعى اسم الفجيعة دلالة على ما آلت إليه حينما غابت قيمتها ومحاسنها وأورد الكلمة كفاتحة للنسق التاريخـــي وكمحفز للقـــراءة وهذا ما علـق عليه اليامين بن تومي في مقال موسوم بـ " سؤال العنوان- عتبة اللامنظور، بأن العنوان انزياح لغوي عن الدلالة الأصلية للّفظ في انتظامه العادي في صورة قلب ومراوغة لتشكيل فوضى المعنى.[2]

كما تجلى التاريخي في رواية" الفراشات والغيلان" من خلال الكشف عن حادثة حرب الصرب على مدنية كوسوفا، ودار محور الرواية على قصّة محمد الطفل، الذي اضطهد، رابطا ذلك بحادثة اضطهاد كفار قريش للنبي صلى الله عليه وسلم واختيار اسم محمد لم يكن عبثا ولا صدفة وإنما هي تقنية التّناص والاستدعاء، وفي الأخير يحسن أن نقول ما قاله الأستاذ "احسن تليلاني" ينقل كلام "عز الدين ميهوبي" الشاعر أنّه **"يخطئ من يقول أن عز الدين جلاوجي كاتب قصة أو رواية أو مسرح أو نقد أو أنه يكتب للأطفال فقط(...) فهو واحد متعدد يصعب اختزال تجربته في كلمات معدودات ... عز الدين يتنفس الكلمات كما لو أنها هواءه الوحيد وينغمس في عوالم**

[1]- ينظر، مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة)، منشورات اتحاد الكتاب دمشق، سوريا، (د ،ط) 2000، ص54.

[2]- ينظر، اليامين بن تومي، سؤال العنوان، عتبة اللامنظور، مقال نشر في كتاب:عز الدين جلاوجي، سلطان النص (دراسات في روايات)، مرجع سابق، ص 139 ،140.

اللغة والتراث والحداثة بحثا عن جواهره المفقودة بأناة وسعادة".[1] لتتطور الطريقة الفنية في إلباس اللغة صياغة خاصة تبين عن الحنكة الفردية للأديب.

خلاصة:

نخلص إلى القول بأن هناك تعارضا بين الواقع والمتخيّل، بحكم أنّ الواقع هو معطى حقيقي لأنّ الإنسان يعبر عن العالم انطلاقا من واقعه الملموس أو المرئي أو المسموع أو المكتوب، وأما المتخيّل فهو إنتاج فكري ذاتي وخفيّ، إلاّ أنهما في حقل السّرديات يكمّلان بعضهما فيستدعي التخييل الروائي التاريخ الموضوعي كما يستدعي التاريخ التخييل، وهما يندمجان لتأدية وظيفة جمالية بالدّرجة الأولى، كما يكسبان النص دلالات جديدة.

وقد لا نجد واقعا خالصا، وإنما يحقق التّخييل التاريخي جدلية الواقع والمتخيّل، فيلغي بذلك تباعدهما، وينمي تداخلهما وتكاملهما، فمن الواقع ينطلق المبدع ومنه يرتقي بمتخيله إلى الأدبية المنشودة وفي ذلك نماذج كثيرة تعبر عن مدى قدرة الكتاب العرب في اشتغالهم على الوقائع التاريخية الحقيقية، وقاموا بتحويلها إلى كتابات أدبية ألغت موضوعيتها، لكن ليست بالكيفية التي تميزت بها الرواية التاريخية التقليدية، وإنما تغيرت النظرة إلى تقنيات السرد، وبات من الضروري اقتحام التخييل بصورة أكبر، والقفز على قدسية التاريخ، ولم يعد هدف استلهام التاريخ تعليمي.

[1]- عز الدين جلاوجي، سلطان النص (دراسات في روايات)، مرجع سابق، ص 473.

الفصل الأوّل

الفصل الأوّل: مرجعيات السّرد التّاريخي في روايات عز الدّين جلاوجي

1. مفهوم المرجع والمرجعية

1.1.مفهوم المرجع اصطلاحا

2.1. مفهوم المرجعية اصطلاحا

2. التّاريخ الجزائري الحديث، وأدب الأزمة في رواية" رأس المحنة1+1=0"

1.2.المرجعية السّوسيو تاريخية

2.2.المرجعية السّياسية

3.2.مرجعية التّراث العربي

3. تاريخ المقاومة والعمل السّياسي في رواية"حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"

1.3.المرجعية السّوسيوتاريخية

2.3.مرجعية الموروث العربي

4. التّاريخ القديم في رواية "العشق المقدنس"

1.4.مرجعية جغرافيا العمران

2.4.مرجعية التّراث الصّوفي

تمهيد:

لم تعد الرّواية الجديدة مجرد سرد موضوعي للتاّريخ، بل أصبحت متخيّلا له ينطلق منه ويجـاوزه مع محاولة اكتساب إمكانات تعبيرية جديدة، تسعى إلى تكسير القواعد الجاهزة من خلال الانفتاح على النّصوص التاّريخية والتّراثية واستثمار مضامينها، من منطلق أنّ النّص السّردي يقبل تداخل وتلاقح عدد من النّصوص المرجعية، كما يمكن الحديث عن التّفاعل النصي.

لكن السؤال المطروح، **هل يمكن للروائي الكتابة بغنى عن مرجعيات تقيم بناءه ؟ وكيف يشكل منها جسد نصّه المتخيّل؟** بمقدورنا الالتفاتة إلى مرجعيات عدة، استلهمها الروائي "عز الدّين جلاوجي" في رواياته الثلّاث الموضوعة للدّراسة، والموظّفة كأنساق مرتبطة بالنص التاريخي متواشجة معه في جسد واحد تنزع عنه القداسة وفكرة التأريخ تصعّب مهمّة التّمييـز بين ما هو تـاريخي حقيـقي من غيره.

يمكنني تسليط الضوء على بعض المقاطع من كل رواية محاولا الكشف عن أهمّ المرجعيآت التاريخية، وما يتعلّق بها من مرجعيات تراثية واجتماعية وثقافية وسياسية...وذلك بعد الإحاطة ببعض التّعريفات التي تخص المرجع والمرجعية.

1.مفهوم المرجع والمرجعية :

1.1.مفهوم المرجع اصطلاحا:

وردت عدة مفاهيم للمرجع في الدراسات النقدية، فنورد البعض منها، إذ يعرف عبد الملك مرتاض مفهوم المرجع في قوله : **" وقد جاء هذا اللفظ من اللغة الإنجليزية referent إلى اللغة الفرنسية التي لم يدخلها إلا في سنة 1820، وهو يعني في معناه المعجمي: فعل أو وسيلة للتمرجع، والتموقع بالقياس إلى شيء آخر مثل العلاوات التي تتقرر لموظف بناء على المرتب الثابت الذي يصبح مرجعا قارّا، إذن لهذه العلاوات"**[1].

وفي هذا دلالة على أن المرجع يتوقف على فعل الرجوع إلى الشيء للبناء عليه أو القياس ويصير ذلك الشيء مرجعا استند إليه لفعل شيء آخر، وله علاقة بمعناه الاصطلاحي كونه يرجع إلى شيء خارجي عنه لغاية.

كما يرى أن مصطلح المرجع **"لم يستعمل في الفرنسية إلا في منتصف القرن العشرين مأخوذا عن الإنجليزية أيضا، وأمّا في اللغة العربية فلا أحد يدري متى استعمل هذا المصطلح مترجما إما عن الانجليزية أو عن الفرنسية"**[2]، ويرجع ذلك إلى غياب المعاجم العربية المتخصصة التي تعنى بتاريخ الألفاظ لانعدام المعلومات التاريخية لديها، ويعتبر هذا من العيوب التي توصف بها المكتبة العربية مع نظيرتها الغربية.

وفي اللسانيات أيضا يرى عبد الملك مرتاض أنه **" يعني ما تحيل عليه السمة اللسانياتية كما يعني المرجع بصورة أدق، العنصر الخارجي لشيء ينتمي إليه فيكون غاية للرجوع إليه"**[3].

---

[1]- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص 374.

[2]- المرجع نفسه، ص374.

[3] - المرجع نفسه، ص374.

غير أنه في هذه الحالة قد يستعمل المرجع للإحالة على شيء ما خارجي عنه، وليس ذلك الشيء بحقيقة، ويدخل في ذلك العموم والخصوص، والسياق أيضا، فمثلا إذا قلنا الحداد، فهل يفهم منه أنه الشيخ الحداد زعيم المقاومة الشعبية بالطبع لا يمكن ذلك إلا إذا ورد في سياق أدبي له صلة بالمقاومة.

كما أن عبد الملك مرتاض لما رجع إلى كتاب " محاضرات في اللسانيات العامة" لدوسوسير بتمييزه بين الوظيفة المرجعية للسمة الموحدة، والدلالة كون السمة اللسانية هي متصور سمعي[1]، فيعطي عبد الملك مـرتاض على هذا مثـال ويقول : **"فحين يقول قـــائل مثلا": "جبل قاف" هو يحيل على معنى قائم في عالم خارجي، ولو أنه غير حقيقي من الوجهة الجغرافية، كما يقول "الأوراس"(...) ذلك بأن التواصل اللغوي الذي يتم بين المتخاطبين يجب أن يعين الأشياء التي تشكل عناصره اللسانية"**[2].

وفي هذا أقرب إلى الإيهام بالحقيقة في الرواية، كأن يرد أسماء أشخاص تحمل أسماء شخصيات تاريخية، إلا إذا وردت في سياق دال عليها فعلا، و إلاّ أصبح المرجع متخيلا / تاريخ متخيل، وقد يصير هذا التاريخ المتخيل في نص آخر مرجعا عبر التناص، ومنه قد لا نثبت أن مصطلح مرجع يعني الحقيقة فقد يفيد الزيف إلا إذا دعمت العلامة بعلامة أخرى تحقق المدلول.

2.1.مفهوم المرجعية اصطلاحا:

يختلف مفهوم المرجعية حسب السياق الذي ترد فيه، ويرى الدكتـــور عبد الملك مرتـــاض أنه من النقاد لا يهتم بالتمييز بين مفهوم المرجع والمرجعية، ويرى أنّ هذا المفهوم قائم بذاته فيقول :" **غير أن المفهوم الجديد اللسانياتي لم يدخل الفرنسية إلا سنة 1960 وتعريف«المرجعية» من الوجهة المعجمية هو نفسه تعريف المرجع وأما من الوجهة اللسانياتية فهو وظيفة تتيح للسمة أن**

[1]- ينظر، عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع السابق ، ص375.

[2]- المرجع نفسه، ص375.

تحيل على المتحدث عنه، على نحو تعيين" المرجع" حتى كأنها أو كأنه صنو للتقريرية la dénotation)"[1] ومنه يفهم أن المعنى الاصطلاحي للمرجعية يكشف الفرق بينها وبين المرجع في أنّ المرجع لا يشترط تعيين الشيء الخارج عنه أمّا المرجعية فهي تعني تحديد وتعيين المتحدث عنه.

ويعرفها أيضا بأنها" **الخلفية الثقـــافية التي يستمد منها كـــل سارد"**[2]؛ أي ما يمكن حمله من تصوّر فكري جراء الظروف الاجتماعية التي يعيشها الفرد في بيئته، فينعكس ذلك على كتابته.

وقد ورد في معجم المصطلحات معنى الوظيفة المرجعية على أنها" **واحدة من وظائف التواصل التي تتمّ وفق لها بناء وتوجه أي فعل(أو قول) تواصلي، الوظيفة التمثيلية وحين يتمركز فعل التواصل حول المرجع أو السياق (دون أي عنصر آخر من عناصر التواصل)، فإنه له بالمقام الأول وظيفة تواصلية** (...) **وعلى وجه التدقيق فإن المقـــاطع التي يتركز فيها السرد (أو سيمة من سماته) على المواقف والوقائع المسرودة يمكن أن يقال أنها تؤدي وظيفة تواصلية"** [3]؛ أي تشكّل نسق روائي محدد، يستقيم مع النصوص المرجعية الغائبة، تستدعي الوظيفة التمثيلية وفق تشكيل لغوي متغير، وعلى القارئ اكتشاف العلاقات والتفاعلات النصية التي تقيمها الرواية مع المرجع والتي ترتبط بوظيفة التواصل اللغوي.

بالرغم من ارتباط المتخيل السردي بالواقع، فالنص الروائي **"ليس صورة تحاكي الواقع المرجعي (أو أي مرجع نصي) حتى عندما تكون حكائية عن هذا الواقع، ذلك أن النّص خطاب لغوي أي نظام من العلامات دال، وبالتالي مفـــارق لواقعه المرجعي الذي قد لا يكون موجودا في إدراكنا إلا من خلال جسده اللغوي، أو من خلال كون من العلامات "**[4].ينبغي تحليل ووصف العلاقات القائمة بين هذه العـــلامات في نظامها اللغوي والكـــشف عن طـــريقة تراصفـــها للوصول إلى الدلالة الثاوية، من خلال البحث عن الدلالة التضمينية التي توحي بها العلامات.

[1]– عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق ، ص 387 ،388.

[2] - عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، 1995، ص 190.

[3] - جيرالد برنس، المصطلح السردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص195.

[4]– يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص25.

فالراوي يعيد تركيب الحياة وصياغة الأحداث بلغة جديدة لتحديد التواصل الماثل بين الرواية والتاريخ في حين وارتباكها في حين آخر، لما يحدث الانزياح عن المألوف، فيوهم الزمن الروائي بحضور المرجع التاريخي ولكنه، في الآن نفسه يتعمد تغييبه بحلول مكونات نصية أخرى غريبة عن الواقع فينتج نصا مفعما بالعلامات والرموز الدالة المتباينة بين الحضور والغياب، **و" تكبر درجة التفاوت أو تصغر تبعا لعلاقة المتحاورين بالمرجع"**[1]، فتفعيل التاريخ وإبراز العلاقة الجدلية بين المروي والمجرى التاريخي يشتغل الروائي على التعبير الرمزي.

إنّ الروائي يبحث دائما في أشكال التّمفصل والانفتاح على التاريخي كضرورة اقتضتها بنية الرواية الجديدة، فالآليات التقليدية للرواية لم تعد قادرة على التعبير عن التجربة الذاتية والجمعية لذا لا يمكن للروائي الاستغناء عن التاريخ، واستلهامه من مصادره المختلفة.

ومنه **"فقد فرضت المادة التاريخية على الكاتب أن يبحث عن شكل تخييلي ليجمع كل تلك المواد، والوثائق المنضوية جميعها تحت لفظ مرجع في سرد روائي يعطي الزمن التاريخي بعدا فنيا يبعده عن التاريخ الحدثي"**[2].الذي يتم استدعـــاؤه من طرف الــروائي، ويعيــد تشكيله عن طريق التّمثيلات representation* لتشكيل عالم روائي مختلف، ينأى عن الحقيقة التـــاريخية إلا ما اقتضى ذلك.

---

[1]– يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص 30.

[2]– سماح بن خروف، المتخيل التاريخي في رواية "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج (التشكيل والدلالة)، مجلة القادية، المجلد الخامس عشر العدد (2)، الجزائر، 2015، ص134.

* **في التمثيلات** : يقول ضياء الكعبي، " وظفت هذا في الفصل الثاني من الباب الأول في حديثي عن " بلاغة المقموعين والتمثيلات الرمزية و" التمثيلات الشعبية للتاريخ " ويعني المصطلح أن العلامة كما يذكر بيرس (c.s.peirce) لا تحيل مباشرة على المرجع وغنما على الافكار المتصلة به... ويقوم التمثيل بوظيفة التعبير المتواصل إذ ينتج كل تعبير فكرة عما يقوم بتمثيله ولا =يتحدد التمثيل بالنص السردي فقط فهو يعيد تشكيل العوالم والمرجعيات الثقافية، والاجتماعية، والأخلاقية،والدينية والسياسية والاقتصادية وتتناظر بذلك العوالم النصية المتخيلة بالعوالم المرجعية فتتحدد وظيفة التمثيل"، ضياءا لكعبي، السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 25، نقلا عن : أمبيرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص 32.

فالروائي بذلك له الحرية، إن شاء غلّب التاريخي عن المتخيل وإن شاء وظّفه بدرجة أقل، أو يساوي بينهما؛ كما أنه يوفر لنفسه آليات وأساليب للتفاعل مع كل تلك المرجعيات لتصب في بوتقة واحـــدة، فهو يستدعي الأنساق التاريخية والتراثيـــة والثقافية، والاجتماعية منها والمتخيـــلة عن طريق التفاعل النصي، فإما بالتحويل أو التضمين أو الامتداد والتوليد.

2.التاريخ الجزائري الحديث وأدب الأزمة في رواية "رأس المحنة":

1.2.المرجعية السوسيوتاريخية:

تعدّ الرواية الجديدة فن منفتح على كل العلوم والفنون، وربط الرواية بمرجعياتها التاريخية والتراثية والثقافية والدينية، يعد أمر ضروري وهام بالنسبة إلى الكاتب والقارئ على سواء، وحتى أن الكاتب لا يستطيع أن يكتب مستغنيا عن الظروف الواقعية والسياسية منها.

إنّ الروائي لا يعتمد على السرد المبسط، وإنما **"تعدّد نصوص الرواية وأصواتها في كل المستويات المذكورة يخرجها من الحيز (الوظيفي) ليدخلها إلى الحيز الدلائلي"**[1]، فالإحالات التي توزع داخل البناء الروائي ليست موضوعة عبثا، وإنما هي تقنية وأسلوب مميز لاستحضار الخلفيات والمرجعيات الظاهرة والمتخفية وراء الظاهر، تختلف كإحالات استعارية تمثلها اللغة، التي من خلالها يكتشف القارئ الأبعاد الجمالية لهذه اللغة والأبعاد التاريخية والثقافية.

إنّ " **تركيز الكاتب على الواقعي في البناء (التلفظي) للنص يدل على سعيه إلى إقامة علاقات متعددة مع هذا العالم الخارجي، تمكنه من أن يصور لقارئه (المشاهد) التجليات الممكنة لهذا العالم تاركا لهذا القارئ بدوره حرية الحركة في النص "**[2]. ليتجاوز فيه الواقع ويدخل غمار التخيل، كما يسعى السياق الروائي إلى ربط تصور الفرد بواقعه الاجتماعي، ولا يمكنه بأي حال مفارقته.

[1]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطيقا السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 111.

[2]- المرجع نفسه، ص111.

لكن " **الرواية تنطلق من خطاب مألوف لدى القارئ – يحسه ويتفاعل معه– لكن تشكيل هذه المادة السياسية (الاقتصادية الاجتماعية) وتوزيعها على الفضاء الروائي انطلاقا من تقنية إقناعية معينة هو الذي يمنح القراء (المعنيين) إحساسا جديدا بالمضمون المألوف إليهم سلفا فيقرؤونه خطابا جديدا ثم تتباين ردود أفعالهم (...) وتباين توجهاتهم** "[1] كذلك نظرتهم إلى النسق التاريخي والتراثي الموظف بطريقة محولة أنتجت تحولات جديدة في الكتابة، وفهم التاريخي، تبعا لقناعة الذات الكاتبة في تشكيل المادة، وإعادة إنتاجها، منفلتة من كل تصنيف وتجنيس متحرر من كل رقابة.

ولأنّ "**بناء نص سردي ما لا يقوم على أساس وجود مادة قصصية جاهزة يكفي تقديمـــها إلى القارئ في طابعها الغفل لكي نتحدث عن أثر فني بل إن الأمر على خلاف ذلك فبناء نص سردي ما يقوم على أساس وجود أداة توسطية تجعل المادة القصصية لا تدل من خلال مضمونها بل من خلال التشكيل الذي تخضع له،.. فقط يمكن الحديث عن شكل فني** "[2] فعلى سبيل المثال يوظّف في النص جملة من الإجراءات والتشكيلات اللسانية كالزمن والصيغة والرؤية ومقولات أخرى كالمكان والشخصيات. كذا تفعيل الحوار وتشغيل الذاكرة.

بعد هذا التطور الملحوظ في الكتابة الروائية أدرك القارئ "**أنّ الكتابة الروائية أصبحت اليوم تراهن على البحث عن علاقات فنية جديدة ترتسم على مشهدية الخطاب، وذلك أن أسلوب الكتابة ذات البعد الدلالي الواحد لم تعد قادرة على مواجهة زخم النظريات النقدية التي تبحث عدولاً عن ما هو انحراف . انزياح ـ وهو ما يطرح جدية البحث عن علاقة النص قبل كتابته بالأداة الإجرائية التي تشتغل على هذه النصوص، أو بتعبير آخر علاقة الرواية المكتوبة وما تطرحه من جديد على مستوى التشكيل السردي بطروحات النقد الجديد**"[3]؛ بمعنى أن مشهدية

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطيقا السرد)، مرجع سابق، ص103.

[2]– المرجع نفسه، ص104.

[3] - عبد القادر بن سالم، السرد و امتداد الحكاية، مرجع سابق، ص 113.

الخطاب جاءت كرد فعل على مركزية الصوت الواحد، فتنتج عن طريقها الشخصيات فتنتج رؤى مختلفة.

- **الثورة التحريرية ...غوص في الذاكرة:**

اتخذ الروائي من الثورة معينا لتفعيل الذاكرة على استرجاع الماضي الثوري، لذلك يبدي التحامه بالشخصية المجاهد، لإعطاء بعض أجزاء الرواية ومضة تاريخية، لذلك نجد أن الرواية الجديدة تزخر بالرموز التاريخية " **لتؤدي مضامين موحية كثيرة، وهي تشكل ركائز أساسية يعتمد عليها المعنى العام للنص** (...) **ولكنها في الرواية لا تقوم بتأدية المعنى التاريخي بحرفيته وإنما تؤدى عن طريق الرموز اللغوية التي تتولد منها معان جديدة داخل الشكل الأدبي الذي وظفت من أجله**(...)، **ولذلك القارئ ـ في هذه الحالة ـ يجب أن يجتهد في إبراز هذه المعاني الجديدة انطلاقا من معناها التاريخي أو القصصي الأسطوري الذي تتضمنه وأن يسير غورها بناء على توظيفها الجديد**"[1].

ومن بين الرموز الموظفة نجد:

ـ **الصورة الفوتوغرافية**: التي تمثل الرابط التاريخي الذي يصل الماضي بالحاضر وهذا يظهر في الصورة المعلقة على جدران بيت شخصية المجاهد(صالح الرصاصة)، وفي الرواية مرتديا الزّي العسكري، تشكل علامة سيميائية تحيل إلى زمن الجهاد والثورة مبرزا تطلع الزوجة إلى تاريخ زوجها كلما وقعت عيناها على الصورة.

ـ **القرية**: يوظف جلاوجي القرية كمكان عام دون ذكر الاسم والذي يزخر بالذكريات والأحداث التاريخية حيث أعطاها حقها بأسلوب التكثيف بقلق وجودي ملكه الشخصية الرئيسية ممهدا الطريق نحو اغترابه إلى المدينة ليقيم بذلك تناقضا صارخا بين قيم كل من المكانين .

ـ **عين الفوارة**: يعد هذا المكان رمزا من رموز تواجد الاستدمار الفرنسي.

[1]– سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ، عالم الإربد الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص337.

ـ **الجبل:** يمثل الجبل رمزا شامخا من رموز الثورة المجيدة، حيث كان هذا المكان بؤرة انطلاق الثورة وعنصر مهم ساهم في انتصار الشعب الجزائري على قوة عظيمة مثل الجيش الفرنسي، فشكل الجبل قطبا حيويا وشكّل موطن المباغتة و الهجوم و الاجتماع.

ـ **المقبرة:** تشكل المقبرة رمزا تاريخيا شاهدا بقوة على الدماء السائلة على هذه الأرض الطاهرة وإن كان الروائي يعمد إلى عدم ذكر اسم المقبرة واجتنابا للاجترار التاريخي الحقيقي.

ـ **سيدي فرج:** رمز يعبر عن بداية الاحتلال الفرنسي ووقوف الشعب الجزائري في وجهه.

شهيد الثورة: ذكر أسماء بعض الشهـداء والذين أشيــر إليهم في الهامش دون تفصيل والغوص في كفاحهم.

فالكاتب في استلهامه للتاريخ في بعض المقاطع تحس وكأنّه على طريقة الرواية التقليدية لكن ما يلبث أن ينزاح عن الواقع الحقيقي وينهج أسلوب الإيحاء " **الوجه الآخر لممارسة لعبة الإيهام المخصب، بتقليب وهم المطابقة والنظر إلى الأحداث والشخصيات والراوي والكاتب أيضا على كونها سمات لـ" كائنات ورقية " لا تمتّ إلى واقع الوجــود الفعــلي بصلة عدا ما يرتسم في الذات الكاتبة والنص المكتوب من حالات وأطياف ومعان فيضحى التاريخ مرادف الرواية تقريبا في المنظور الأول، وهو التغييب المقصود للتاريخ في المنظور الثاني"**[1] ليلتقيا في مواطن أخرى مشتركان ينتجان دلالة التاريخي الموظّف كمنظور ثالث لا هو بالانعكاس ولا هو يستطيع أن ينفي وجود الواقعي ضمن الرواية[2].

وينمّ هذا الشكل الرّوائي عن الحياة النفسية التي يعيشها الأشخاص ومن ثم تنكشف الرؤية الثّورية والوطنية لديهم، والظّاهرة في سلوكهم وأقوالهم فهو وعي نابع من إرادة وعزيمة كبيرة نقلتها رمزية ثورية محافظة على العادات والتقاليد آخذا عامل التذكّر مساحة يسرح فيها، باحثا عن حل لمشاكل أثقلت كاهلهم من فقد للهوية واستفحال للمال الفاسد بوسائل الرشوة والظلم،كما يبدو لكل شخص

[1]- مصطفى الكيلاني، الرواية والتأويل، سردية المعنى في الرواية العربية ، مرجع سابق، ص 14 ،15.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 14، 15.

عايش المحنة الوطنية كتاريخ ليس ببعيد لأنّ **"أحداث أكتوبر تدلّل على أنّ الجرح غائر والهوة عميقة بين أهداف الثورة وإنجازاتها المحققة فلم يستفد من هذه الثورة إلا قلة من ذوي النفوذ والمصالح بينما يعيش الشعب البؤس والحرمان"**[1].وترتبط تلك الأحداث بتاريخ التحول الذي حدث على المستوى السياسي والاقتصادي حيث انتهجت الدولة الجزائرية سياسة الانفتاح والتعدد، ما أدى إلى غلق الشركات وتسريح العديد من العمال، فاستحوذت فئة على المال وطردت فئة ليتلقفها الشارع بالبطالة، وحدث هناك تفكك على مستوى توزيع الثروة، ونفقات أداء الواجب الثوري للمجاهدين وأبناء الشهداء.

لم يتوان الــروائي في كشف مستور هذه المرحلة وما مسّها من شــوائب، وتصبح إذن الــرواية في هذه الحالة أبلغ من التاريخ، وهذا ما نستشفه من مطالبة عبد الرحيم والده المجاهد صالح الرصاصة لأن يتوجه إلى مصالح الدولة للمطالبة بحقوقه المشروعة التي انتزعها منه في حين ينعم بها من ليس لهم صلة بالثورة، والأكثر من ذلك من كانت لهم يد طولى بالمستدمر الفرنسي، ما جعل من لغة عبد الرحيم الانتقادية تخرق أذن والده يقول:

"وماذا فعلت أنت؟

أترابك والأقل منك سنا ينعمون الآن هم وأولادهم بالرفاهية..عماذا فعلت لنا؟ضيعت سبع سنوات في الثورة التحريرية.. بطنك كلها مخروقة..رجلك عرجاء..لم تجرأ على تقديم ملف والمطالبة بحقك في الوقت الذي ينعم فيه العملاء بخيرات البلاد بفضل وثائق مزورة ..ويسكنون قلب المدينة وعمقها..في أحيائها الراقية..وأنت مازلت تسكن بنا أحياءها الشعبية على الأطراف..كالذئاب المتوحشة.."[2].

فعز "الدين جلاوجي" من خلال معايشته للواقع، ومعرفته بأحوال المجــاهدين كتجربة رسّخت في ذهنه خلفية مرجعية اجتماعية، لم يشأ إلاّ أن يعبّر عنها بلغة شفافة يفهمها العامة من الناس وعبر لغة نزعت الغبار على بعض القضايا الحساسة، وكما يعلم من خلال الروايات التي يسمعها من أفواه

[1] - سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات بن هدوقة(مقاربة سوسيو شعرية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015 ص253.

[2] - عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر، ط4، 2015، ص59 ،60.

المجاهدين العالقين الذين لم يدفع لهم مستحقاتهم، إمّا لعدم وجود الشاهد الذي مات، أو لعدم تمكنه من الوصول إلى الجهة الوصية لفقره وعفته .

لقد استحضر الروائي هذه القضايا على سبيل التدعيم [1]كما أنه استثمر مقوّمات الحياة ضمن مرجعيتها الاجتماعية، وهذا ما حدث فعلا في الجزائر، **إن** لم يكن هذا انعكاسا، فهو مشابهة للواقع بكل تمظهراته الإيجابية والسّلبية، إذن فالرواية من هذا المنظور تعدّ بالطبع مفترق طرق بين العلوم والفنون تصف، تحلّل ، تكشف، عن المرجعيات لتركبها وفق طرائق مختلفة في بناء جديد يحفل بالتّخييل.

كما لا ننسى ما خلّفه الإرهاب من مظاهر اجتماعية يصعب حلّها، وما خلقه من جوّ مأساوي فضح عدة تناقضات جعلت منه بؤرة للسرد، لأنّ جلاوجي من الجيل الذي عاش تلك المرحلة بكل حيثياتها وتطوراتها فعبّر عنها في النص من منطلق تاريخ مضى على جيله ليتلقّفه الجيل الذي يليه بقراءة فاحصة.

إنّ في مثل تلك الظروف الأشد حساسية، يختبئ الكاتب خلف الشخصيات ليمرّر وجهة نظره ويبوح بمشـــاعره اتجاه وطنـــه وما يعيشه أبناء وطنه وأمته من خـــلال اللغة ليتقمـــص دور الكاشف أو المضيئ للأسرار، ف"**استدعاء التاريخ من اجل قراءة الواقع ظاهرة مألوفة في الرواية العربية وبهذا المنظور الكلي الشامل تكاد كل أنواع الرواية أن تكون تاريخية غير أنّ بعضها يؤرخ للواقع الماضي، والأخر يجسد الواقع الماثل أمام أعيننا اليوم، ومن ثم تتقلص المسافة بين الرواية التاريخية والاجتماعية التي كانت وليدة لها، حيث تسري في كل منهما روح الواقع وتجسيد قوانينه الحاكمة**"[2] .

إذن فالرواية التاريخية تسترجع الماضي كما تستشرف المستقبل، بتركيب فني خيالي، لا يعيد الواقع كما هو وإنما يعيد إنتاجه حسب ما تمليه مخيلة الكاتب، فهو ينطلق من الواقع ويخرج عليه متى شاء وكيفما شاء.

[1] – ينظر، سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ، مرجع سابق، ص147.

[2]– بن يطو محمد الغزالي، منازع الكتابة والتجريب في الرواية الجزائرية، مجلة إشكالات، المركز الجامعي، تامنغست، الجزائر، ع9 ماي 2016، ص52.

إنّ الرواية مهما تعدّدت مشاربها لا يمكنها الاستغناء عن المرجع الاجتماعي لأنّها تتغذى من ذلك الوسط، وتنمو عبر التعامل مع الواقع، كما أن المرجع الاجتماعي دائم الحضور مما يبعد النص عن التجريد الأصم الذي يقتل روح الخطاب، ويسلبه بالتالي إنسانيته، فالنص ليس آلة تحركها بكرات مقيدة بمحرك، وإنما هي لغة بشر له قلب يحسّ، يحزن، يفرح،...يعيش تجارب حياتية اجتماعية تتقاطع أو تتناقض مع الشّخصيات التي يسلبها من رحم المجتمع ليحملها أقوالا وسلوكا حسب ما يتخيله ويعبر عن رؤيا من ذلك الواقع دون أن يعكسه بحقيقيته.

ويرى بن يطو محمد الغزالي أن" **تحولات النص مرتبطة دوما باليومي والمعيش الجزائري أي بمعنى آخر النص الجزائري هو حالة من الاستجابة الملحة لقضايا المجتمع وتحولاته فمن أدب ما قبل الثورة إلى أدب الثورة ثم أدب ما بعد الاستقلال أي أدب البناء ثم أدب الأزمة أو الأدب الاستعجالي littératurre d'urgence**"[1]. ورؤية الكاتب تتأسس من خلال الواقع المعاش وتجاربه اليومية. ويرى إبراهيم سعدي أن :" **عز الدين جلاوجي من الأصوات الروائية الشابة التي استطاعت في السنوات الأخيرة أن تحضر بذكاء موقعها في خريطة السردية الجزائرية، لما تحمله اعماله من تعرية للواقع بالنقد والتحليل دون أن يتوانى في توظيف الخيال ليرسم صورة بانورامية لمجتمع يفور ويتصارع** "[2].مع علمه بأن الرواية عبارة عن متخيل سردي.

لذلك نجد من خلال القراءات المفتوحة على روايته أنها تتميز بالدقة في الوصف بل تنزع إلى أدق التفاصيل والجزئيات، حتى كأنك تشاركه الحدث بكل تجلياته الواقعية والمتخيلة، وخاصة في وصف الأمكنة والشخوص، لأنه يدرك جيدا قيمة العمل الروائي وقيمة العلاقة التي تربطه بمسقط رأسه (سطيف)، ووعيه بالهوة الفاصلة بين الريف والمدينة، وبين الماضي والحاضر.

فقد أثار العديد من التساؤلات التي تستدعي أجوبة أكثر من ذي قبل، مستدعيا آلة النقد يستجوب " **النظر في هذه النصوص، وهذه القوالب بأداة نقدية كفيلة، بمعالجة هذه الأشكال البالغة التعقيد والتي تحاول بواسطتها القبض على تجربة إنسانية تعاني من الإحباط والتمزق**"[3].

[1]- بن يطو محمد الغزالي، منازع الكتابة والتجريب في الرواية الجزائرية، مجلة إشكالات، مرجع سابق، ص53.

[2]- عز الدين جلاوجي، سلطان النص(دراسات في روايات)، مرجع سابق، ص24.

[3] - حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، مرجع سابق، ص10.

لاسيما أنّ للقارئ دور كبير في المساهمة في إعادة بناء النص من منطلق المرجعيات المشكلة له فيعتبر القارئ بذلك عنصرا فعالّا وأساسيا في تعرية عوالم النص وتشكيلها، فأصبح عالم الرواية الحديث يبعث بحوار جدي وعميق بين الروائي والمتلقي يصعب تقدير المسافة بينهما وهذا شيء طبيعي لأنّ النص في الأخير موجه إلى جمهور من القراء ، يتوزع مابين حوار ضمني أو صريح من خلال النّمط الميتاروائي واستدعاء المشاركة العلنية وهذا يخلق تفاعلا مستمرا يفتح النص على التأويل والمحاكمة وانخراط في عملية التدليل وإعادة الإنتاج.

إنّ الحالة النفسية المحبطة التي تعيشها الشخصية المتمثلة في المجاهد"صالح الرصاصة" في رواية "رأس المحنة" كانت سببا في استرجاع ذكريات الثورة، وتجليات حياته الاجتماعية والثقافية الراسخة يقابله جيل تهاوت قيمه، من هذا المنظور يرى بشير بويجرة بأن رواية رأس المحنة واحدة من الــروايات التي تحمل " **دلالة واضحة على إدانة قوية لهذه الراهنية"**[1] وذلك من خلال تطلعه على الحمولة الثقافية والاجتماعية التي يعيشها المجتمع الجزائري في مدينة العبث والظلام.

إن تغيير وتكسير المسار الخطي التراتبي للمعنى الظاهر، أملا في تحقيق شكل أدبي يعمق التجربة **"على غرار طروح الرواية الكلاسيكية التي يبدأ حدثها – غالبا – من هرم مرسوم لا يثير الدهشة والتساؤل"**[2] ، ليظهر النص كمعين انزياحي مشكل من لغة رامزة حاملة صور محكي تاريخي متخيل كمنجز ســردي يحيل إلى رؤية معاصــرة، وإدانة قــوية لتغيرات الـواقع في راهن متعفن غيب العديد من القيم والثوابت؛ إذ لا يمكن احتواء النص كل هذا الزخم من العوالم لولا شحنه بطاقة تعبيرية إيحائية.

ولما كانت اللغة وسيلة اتصالية تحقق التفاعل الاجتماعي،كذلك في المجال السردي يمكنها أن تنقل المعرفة والثقافة من شخص إلى آخر، وتنقل الدلالة والمعاني عبر الإشارات، وقد أدرك صلاح فضل أنه" **إذا كان الإبداع الفني استبصارا بالحياة وحركتها، فهو بالقدر ذاته وعي عميق باللغة وقدرة على تنميتها، وتخليق عوامل الاتصال الجمالي عبرها"**[3]حتى يصوّر حياة الناس في المدينة وحياة الناس في الريف .

[1] – عز الدين جلاوجي، سلطان النص (دراسات في روايات)، مرجع سابق، ص151.

[2] – المرجع نفسه، ص95.

[3] – صلاح فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، مرجع سابق، ص27.

2.2.المرجعية السّياسية:

تعد الظــروف السياسية المتشعبة في تسعينيات القرن الماضي، مرحلة زمنية شكلت تاريخا مهما في المسار التاريخي الجزائري، ما انعكس ذلك على التحول الكبير للرواية الجزائرية، والتي شغلت بال الكثيرين من الروائيين الجزائريين الشّباب، وتحولت إلى مصدر إلهام، ومرجعية تاريخية، وكان لها التأثير المباشر على مسار العمل الروائي[1]، من أمثال عز الدين جلاوجي.

وبالنسبة إلى روائي مثل "عز الدّين جلاوجي" كذات شاهدة على الأحداث الدامية والصراعات القوية بين الأطراف في بعض الأحيان يصعب التمييز بينها، إنها مرحلة الفتنة واختلال الموازين بين السلطة والمعارضة، هو صراع قام على لعبة سياسية لينتهي بعمل مسلح فكّك العلاقات بين عناصر المجتمع، تحت ظروف أعمت القيادة وفضحت السياسة، وطرحت أسئلة محيّرة صنعت من الرواية عالما متخيلا تابعا للديمقراطية التي انطلقت منها أسباب الفوضى، فعبّر عنها عز الدين جلاوجي معتدا بواقع " أدب الأزمة"، كما أطلق عليه الدارسون لحظتها فاشتغل على مادة تاريخية تصور الوضع السّياسي والاجتماعي للمجتمع الجزائري.

ولقد كان المسرح السّياسي وسيلة "عز الدين جلاوجي"" **لفضح التناقضات الاجتماعية بعد الاستقلال حيث استفادت فئة قليلة من هذا الاستقلال وغدا الإنسان الجزائري الذي ضحى بالنفس والنفيس يعاني فقــرا واستعمـــارا آخر ولهذا كان لا بد من إيجاد وسيلة لكشف النقاب عن الحقائق الزائفة، فالتزم بقضايا شعبه التزاما، وناضل ضد قوى الظلم وظل يسعى دائما لفك قيود الاستلاب والتغريب الممارس على الشعب**"[2].

[1] – ينظر، فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسات في الفاعليات النصية و آليات القراءة، مرجع سابق، ص208.

[2] – فرقاني جازية، أفق التوقعات في مسرح علولة بين الخطاب الأيديولوجي وجمالية التلقي، مجلة دراسات جزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، العدد3، مارس2006 ، ص314.

إن الأزمة السّياسية تختلف عن تاريخ الثّورة التحريرية، بالنّسبة إلى قراء عاشوا الأزمة هم كذلك هذه الشريحة تأبى عن قراءة واقع ينعكس بحقيقته على الأوراق، منهم القارئ النّموذجي الذي تحدّث عنه أمبيرتو إيكو. فسعى المبدع أن يستعير من التاريخ حسب مقتضى الرواية "**وما التاريخ أيضا إن لم يعرف بـ"استعارة الاستعارة"، شأن الاستعارة اللّغوية يتسع مجالها بالاستعارة تستقي علاماتها ورموزها من التاريخ المعلن أو الخفي، بانتهاج وهم المطابقة أحيانا بين الموصوف السردي الروائي وبين الواقع التاريخي على أساس القول بإثبات التماثل بين المروي و"الحقيقة التاريخية"**[1]، وكان ذلك على مستوى الحدث المسرود العام للظّاهرة كأن يحكي الروائي على المشاكل العامة التي خلفتها الأزمة، أو سرد الوقائع الأليمة على إطلاقيتها كتصوير مظاهر القتل والفساد والظلم.

وبالعودة إلى واقع الجزائر في زمن العشرية السوداء، يسرد وقائع مطاردة شريحة من الجزائريين يساهمون في فضح مختلف أوجه الفساد السياسي ومظاهر العنف، من أمثال الشخصية "منير" مستعيرا ذلك من وقائع اجتياح للبيوت الجـزائرية إبان تلك الفترة الحرجة من أجل اقتيـاد هـؤلاء والزج بهم في السجون بدون مبرّر، إذ اختلط الحابل بالنابل ولا يعرف الفاعل من غيره، ما أثار أسئلة محيرة للشخصية :" **ما معنى أن تنتهك حرمة إنسان ليلا..؟**"[2] ، فربط الروائي الأحداث الواقعية والتاريخية القريبة بواقع تاريخي عربي له نفس الحكم، بمتخيل اللغة التي تتوسط الفكر والعالم الخارجي، فيتوارى بذلك خلف الشخصية قائلا :

"**وما فتئت أن صرفت تفكيري عن ذلك ليس الأمر جديدا..الكثير من السجون العربية تئن بآلاف المثقفين لعشرات السنوات..دول عربية عريقة بحجم بابل أفرغت من كل مثقفيها لأنهم أبوا أن يسبحوا للأمر الناهي فيها بكرة وأصيلا..نطفة الحجاج التي زرعها مازالت معطاء ولودا**

[1] – مصطفى الكيلاني، الرواية والتأويل، سردية المعنى في الرواية العربية ،مرجع سابق، ص 14.

[2] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، مصدر سابق، ص120.

وسيفه يأبى أن يثلم.." فاستيعاب المعطيات التاريخية من خلال المقطع السردي تتم عن طريق آلية التناص كاحتجاج على الوضع القائم.

ومن هذا المثال تتحقق العلاقة بين التاريخ والواقع الحالي، وبه" **يحقّق الخطاب الروائي خصوصيته السردية، من خلال الربط بين التاريخ ومقتضيات الراهن، وهذه العلاقة من شأنها صياغة الجانب الفني للسرد، إذ بإمكان المتلقي أن يقف على تفعيل حقيقي لتاريخ الأمس باستشفاف خصائصه الموضوعية لفهم المميزات الواقعية للمجتمع** (...) **إذ لا تستطيع الذاكرة تأكيد شيء من التاريخ، إلا من خلال إيجاد معادلة في الواقع الحالي** "[1]؛حيث تمّ الربط بين زمن "الحجاج ابن يوسف" في التاريخ العربي الإسلامي القديم مع التاريخ الحديث زمن الحرب على العراق فهي مقابلة محدّدة بحدث صنع الرجال، مقابلة بين الحجاج وصدام حسين في طريقة الحكم وصرامتهما، فهو واقع العرب مع الحكام ومع الإمبريالية الأمريكية، التي زجت في سجون العراق آلاف المثقفين والعلماء الذين لم يرضخوا لسيطرتها ولأمرها.

فيظهر أن الروائي من خلال خطابه التاريخي يسائل المرجع في واقع سياسي معفن، ينبغي قراءته على ضوء التاريخ وهاهو يحاكي الشعر الثوري لمفدي زكريا، ليثير مواقف الشخصية اتجاه رجال التاريخ وهذا ما ورد على لسان الشخصية منير يقول:" **ووقف أمامي مفدي زكريا ..آه أيها الفحل..قضيت عمرك في سجون الاستعمار..وكتبت سجل خلودنا بدمائك لغالية..**(...) **أبعدوك عن الأرض التي أحببتها لتموت بعيدا..وهاهم مازالوا حتى الآن لا يحسنون إلا إبعادنا..**"[2]، وبهذه اللغة الشفافة يدخل الروائي عالم الممنوعات من النسق السياسي ليربطه بما غمر من التاريخ، كإمكانية لتفسير حيثيات الظروف الخطيرة، وانعكاساتها الأمنية السائدة[3].

[1] – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، مرجع سابق، ص103.

[2] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، مصدر سابق، ص121.

[3] – ينظر، فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 448.

يتمثل السّياق الروائي مقتضيات اجتماعية ارتبطت بفترة نماء الثروة لشريحة من المجتمع الجزائري مستغلة الظرف السياسي لتفرض سلطتها على الطبقة الضعيفة والفقيرة، فيصبح منظور الشخصية منير في الرواية وسيلة إجرائية ليعكس مسار التغير والتحوّل على المستوى الاجتماعي كاستفحال الصراع الطبقي،كما ورد على لسان الشخصية:

" يا عزيز أنت ابن حارة الحفرة.. ولعلك تلاحظ معي كيف أن كل الأحياء تزداد رقيا وتحضرا وتزداد حارتنا تعفنا وتخـــلفا..ولعلك تلاحـــظ أن كل الذين تشـــردوا في الجبال هم من شباب حارة الحفرة..وأنت تدرك أن الأمر لا يعدو أن يكون صراع طبقات.."[1].والملاحظ أن الـروائي يربط في الخطـــاب بين السبب والمسبب ويحفر عن ملابسات الأحـــداث في تلك الفتـــرة من العشرية السوداء.

3.2. مرجعية التراث العربي:

- **تغريبة بني هلال:**

إن انفتاح الرواية على التراث العربي، وعلى سيرة بني هلال بالخصوص، جعل من هذه المادة مكونا هاما لتشييد أبنية تخييلية دالة، إذ بفضل السيرة الشعبية خلّدت قبائل بني هلال التاريخية ولذلك أصبحت سيرتهم محل اهتمام من قبل الأدباء ومرجعية للكتاب، فمنهم من اعتبرها من قبيل الأسطورة العجائبية، فاستلهمها واهتم بها جماليا وفنيا، وهناك من رصد أبطالها و عدد مآثرهم وخصالهم وحلّل مواقفهم [2].

فكان من آثار فتوحات العرب والمسلمين للجزائر بعد ظهور الإسلام هو توارث الأشكال التراثية العربية القديمة، مثل القصص والأساطير والملاحم والسير البطولية المستوحاة من التاريخ الإسلامي[3] وتعد سيرة بني هلال بالنسبة إلى "عز الدين جلاوجي" مرجعية أدبية تراثية استثمر إمكاناتها السردية

[1] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص148.

[2] – ينظر، فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 406.

[3] – ينظر، سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية انموذجا، مرجع سابق، ص169.

والرمزية، لمعالجة قضايا الإنسان المعاصرة، فربط هذا التراث بجذوره العربية الإسلامية المندسة في أعماق التاريخ، ليؤكّد من خلالها هوية الجزائري وتاريخه المجيد.

لقد أضافت هجرة الهلاليين إلى المنطقة الكثير من القصص والأساطير الأخرى التي تروي تاريخ نشأتهم منذ أن انطلقوا في مسيرتهم من بلاد السّرو ومن نجد ثم من مصر إلى شمال إفريقيا، وما وقع لهم من أحداث وما رافق هذه المسيرة من انتشار للقصص والحكايات الغربية التي تعلي شأن أبطالهم وتضفي عليهم هالات من البطولة والشجاعة التي أبدوها في ساحات الوغى، كما صورت هذه القصص والحكايات المرأة الهلالية وأشادت بجمالها وخصالها واستبسالها في ميادين القتال .

إنّ "**الجازية تعد المثال الذي أصبحت تقتدي به المرأة الهلالية ليس في الشجاعة والبطولة فحسب ولكن في الحيلة والدهاء أيضا،كما أصبح ذياب الهلالي يضرب المثل به عند الهلاليين في القوة والشجاعة والإقدام هو الذي ارتبط اسمه بالجازية**"[1]. ولأنّ "جلاوجي" يعقد الصلة بين شخصيات الرواية وشخصيات التغريبة، لتعينه على نسج بنائه الفني، ولعل هذه السّيرة التاّريخية تعتبر من أعظم الكتابات التي صوّرت البطولة العربية أكبر تصوير.

من هذا المنطلق أشاد الروائي بالتغريبة الهلالية وحفلت كتاباته بها، كما شحثت قريحته وإبداعه في الاستعانة بشخصياتها وأحداثها، ليجعل من التغريبة مرجعا للتعبير عن الراهن ومواجهة التّحولات الاجتماعية الكبيرة، لذلك يعتبر التراث العربي من قبيل الأدوات الفنيّة التي تثري تجربته وتعلي صوته.

وفي ذلك يؤكّد بوشـــوشة بن جمعة "**أن المشـــروع التّجريبي ما كان يتوق إلى التّحـــديث من خلال التأصيل ويقتضي استكناه الوجود الحضاري والرجوع إلى التراث بتصور إبداعي**" [2] يرفع به من قيمة النص.كذا عليه ابتكار آليات وأساليب للتعبير تكون بحجم العمل الإبداعي[3] الذي يقوي علاقته مع التراث العربي، ويعتبرها القارئ مقابلة وموازنة بين نصين، قديم ومعاصر.

[1] – سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص172.

[2] – بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 30.

[3] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص3.

لاسيما أنّ " **السيرة العربية الأولى التي تعلق بها الشعب الجزائري، ولقيت إقبالا وترحيبا من مختلف أوساطه وفئاته، هي(سيرة بني هلال) التي تحكي هجرة جماعة عربية بدأت منذ العصر الجاهلي، وامتدت حتى نهاية القرن الثامن الهجري** (...) **وكانت قساوة الطبيعة، مثل اشتداد القحط وقلة المياه وما تسببه من ضرر للنسل وهلاك للحرث والزرع دورا في هجرة هذه الجماعات وتنقلها من مكان إلى آخر**"[1].

لقد أضفى جلاوجي على تلك الظاهرة جمالية في الأحداث سعيا منه لتنويع مستويات الخطاب كعناصر فاعلة ومؤثرة في أحداث الرواية، وموجهة لتعميق دلالاتها ضمن الخطاب العام؛ حيث أنّ الإشارات التراثية ترد في مواقف مختلفة من الخطاب الروائي لتأخذ مدلولات متجددة تتفاعل مع مجريات الأحداث ولئن ذكر أسماء بعض شخصيات التغريبة.

" **ومن حيث هي بهذا الحضور المتشكل فنيا قوة إحالية، خارج نصية، يفتح النقاش حول المسافة القائمة بين الأدب والواقع**"[2]؛ لذلك فهو يوظف الأسماء: صالح، ذياب، والجازية، ليكشف عن علاقة التعالق النصي الرابطة بين الرواية وتغريبة بني هلال ففتح الحوار على استرجاع أجزاء من التغريبة على لسان عرجونة تحكي على مسامع ذياب والجازية بطولات الهلاليين فيحدث رابطا بين صراع الفقر والسياسة الذي ميز ماضي بني هلال وحاضر السياسة في الجزائر إبان العشرية السوداء كتاريخ يعيد نفسه في ظل الإرهاب والفقر واستفحال الظلم، ما أدّى إلى تفكك الأسر وهجرة الأشخاص لأماكن إقاماتهم، وتكمن جمالية هذا التحويل في تجسيد عمق الفتنة السياسية التي عصفت بالجزائري في الماضي والحاضر ما أدى إلى ضرورة إعلاء واجب التغيير والمقاومة من طرف الشخصيات الروائية.

[1] – سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص 402.

[2] – يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، مرجع سابق، ص 23.

تجد الشخصيات نفسها تتّخذ من مقاومة الهلالين محل قداسة يقتدى بها والسيـــر على الدرب من قبل الجيل الجديد.ف" **قراءة الأعمال الأدبية بوضعها في علاقة مع مرجعيتها الخاصة، تخولنا المساهمة في بلورة المعنى العميق لوجودنا المشروط بتاريخنا وبالعلاقات التي تحكم ثقافتنا وسؤالنا المطروح على دورنا في صنع زمننا القادم**"[1]. وروافد التراث العربي تعدّ مرجعية مهمة يتفاعل معها الأديب يشكّل تعالقا نصيا معها.

- **الشّعر الشّعبي الملحون:**

انطلاقا من عتبة العنوان منح الروائي فرصة اصطحاب النص الموازي على مدى الحكي فطفا العنـــوان على السطح ليقيم ربطـــا ضمنيا مع الشعر الشعبي الملحـــون المدون في الذاكرة الجمـــاعية من الأدب الشعبي التراثي ويظهر ذلك عنوان الرواية مقتبس بحرفية من عنوان قصيدة للشاعر"لخضـر بن خلوف".

ف"رأس المحنة" عنوان لقصيدة شعبية لها علاقة بتاريخ الجزائر، مع العلم أنّها نظمت بمناسبة زحف بنو هلال إلى الجزائر، قبل منتصف القرن الخامس الهجري، حيث تروي كتب التاريخ أن لخضر بن خلوف واحد من المقاومين الذين تصدّوا للحملات الصّليبية على شمال إفريقيا، إبان احتلال وهران وبجاية ومستغانم ويذكر أنه شارك "لخضر بن خلوف" في المعركة وحينها نظم قصيدته الموسومة ب"رأس المحنة" ليعبر أثناءها عن معاناة الشعب الجزائري من أنواع الظلم.

بقيت هذه القصيدة محفوظة في الذاكرة، إلى أنّ جمع شتاتها البعض من دارسي الأدب الشعبي " **والذي استقر عليه رأي الباحثين في نشأة أول نص شعري جزائري ملحون هو كل ما احتفظت به الذاكرة وقيل – حسب الأستاذ أمين– بصدد الردّ عن أشكال الاحتلال والظلم من أشعار كل من الأخضر بن خلوف التي عبّرت عن مواجهة الاحتلال الإسباني للشواطئ الجزائرية الغربية**"[2].

[1] – يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتمييز الخطاب، مرجع سابق، ص 45.

[2] – لوصيف لخضر بن الحاج، الشعر الجزائري ،قضاياه وإشكالياته، منشورات البيت، الجزائر،(د،ط)، 2015، ص 35.

وبهذا التراث الشعبي يعمق "عز الدين جلاوجي" علاقة الخطاب الروائي بالخطاب التاريخي انطــلاقا من قصيدة "لخصر بن خلوف" التاريخية تزامنت مع حدث تاريخي هام.

وتعتبر القصيدة الشعبية واحدة من العناصر الشاهدة على تاريخ الجزائر، في مضمونها تعيد سرد أحداث ماضي الشعب الجزائري وبطولاته بطاقات تعبيرية تراثية، جعلت الكاتب يتعامل بأكثر ديناميكية مع التاريخ، لبعث الروح في الماضي المغيب من جديد بعدما أهمله المؤرخون وخاصة الشفوي منه، ربما للعراقيل والقيود التي طبقت من طرف المستدمر الفرنسي على القائمين بمراجعة هذا الشعر المناهض لسياسته.

ويذكر أن "البار عمر"قام بتلحين هذه القصيدة إبان الاحتلال الفرنسي فقامت السلطات الفرنسية بزجّه في السّجن، وبهذا يغدو التراث العربي **"تجربة حياتية لها جذورها الممتدة في تاريخ الشعب العربي والممتدة إلى الحاضر والمستمرة في المستقبل"**[1] . فبالعودة إلى هذا النموذج يمكن للقارئ أن يقدم قراءة إسقاطية على الواقع.

إذ يشكّل هذا الموروث ذاكرة الماضي للشعب الجزائري، ولا شكّ أنّ الروائي يعرف قصة "البار عمر" فأصبح بذلك " **الشكل التعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التحوّلات، من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممتزج بالزمن المعيش، وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع المزدحم بالهزات والحبوط** (...) **مجالا لمكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة"**[2]. ومن شأن الأغنية الشعبية أن تحقّق أشكالا تعبيرية يستلهمها الروائي لتحليل الوضع الراهن، والغوص إلى عمق الرواية الدلالي.

[1] – سعيد يقطين، السرد العربي(مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص29.

[2] – محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1996، ص56.

3.تاريخ المقاومة والعمل السّياسي في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر":

1.3.المرجعية السّوسيو تاريخية:

تتخذ الرواية من الريف الجزائري فضاء رحبا لتشكيل أحداثها التاريخية، حيث تصوّر مقاومة الشعب الجزائري الأعزل قوى الاستدمار الفرنسي وأتباعه من الحركى والقياد، والآثار التي خلفها كمظاهر الدمار والعنف والسيطرة وقمع للحريات، كما اتخذ من المدينة مسرحا لتصوير العمل السياسي والإصلاحي، وكل ما ميز تلك الفترة المهمة من تاريخ الجزائر الحديث.

تعتبر المقاومة تعبير عن مواقف الرفض للاحتلال مهما كان نوعه، وقضيّة مهمة من قضايا التاريخ الجزائري كما تعتبر صورة من صور الحفاظ على الهوية للأمة الوطنية، وعلامة من علامات عدم الرضوخ والاستسلام للآخر مهما بلغت قوته وبطشه ولقد أخذت المقاومة الشّعبية الجزائرية على مدى العصور تاريخا حافلا بالبطولات؛ إذ كان لها وقع على أكبر المقاومات في العالم.

وانطلاقا من فكرة أن الرواية " **أداة من الأدوات الفعالة في التعبير عن المواقف والقضايا والأفكار والإيديولوجيات والفلسفـــات المعاصرة، فلم تعد ذلك الفن الذي يقدم المتعة الفنية أو التسلية الذهنية فحسب بل صار الفن الذي ينضج بالرؤى والتصورات والأحلام التي عند الكـــاتب، ويسعى لتوصيلها إلى أكبر قدر من الجـــمهور..**" [1].و"عز الدين جـــلاوجي" وقف من خلال روايته على تاريخ المقاومة ليكسبها الإطار الذي تدور فيه أحداث الرواية؛ حيث أنه يعرّج من خلال القصة الأم على خبايا التاريخ العريق والمديد للجزائر قبل تلك الفترة بعصور طويلة.

لذلك نحاول إبراز المرجعية التاريخية التي اتّكأ عليها الروائي لبناء نصّه التاريخي، مع الكشف عن مختلف المرجعيات التي تدخل ضمن التاريخ من سوسيولوجية وثقافية و تـــراثية وسيـــاسية، وغيـــرها من شأنها تقوية الرباط بين الماضي والحاضر بطريقة فنية عجيبة، محاولا استنطاق لغة النص الغائب والحاضر بما أنها علامة لغوية.

[1] – محمد حلمي القاعود، الرواية الإسلامية المعاصرة،(دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان للنشر، (د، ط)، 2000، ص13.

فالرواية التي نسعى لدراستها تزخر بمعاني الصراع إن كان صراعا بين الجزائريين أنفسهم أو بين الجزائري والآخر المحتل، وما نجم عن هذا الصّراع من ثنائيات ضدية، رسّخت فكرة الفكر الإنساني لدى تجربة الذات وذاكرتها، محاولة استرجاع ماضي الأمة الجزائرية المرتبط بالفترة التاريخية للاحتلال الفرنسي للجزائر من سنة 1930 إلى 1954.

تبني النصوص في طياتها خطابات تاريخية وتراثية وسياسية وتتفاعل معه، فتحاوره مرة وتنتقده مرة، وتعارضه في أخرى لكنها تحوله من شعارات ونصوص صحفية ووثائق تاريخية إلى بناء فني سردي عن طريق العرض الدرامي للأحداث وتفاعل الشخصيات المختلفة معها [1]؛ ويتعلق الأمر بمرجعيات تاريخية يمكن محاورتها.

سنلخّص بعض مرجعيات التاريخي في هذا الجدول:

	الشخصيات والاماكن التاريخية	البنى الروائية (النص الحاضر)	البنى التاريخية (النص الغائب)	الصفحة
1	مقاومة الحاج أحمد باي 1837	"إذا ماكادت تحل سنة 1837 حتى غزت جيوش فرنسا مدينة قسنطينة بعد أن أسقطت عنابة وبجاية"	"ظل الحاج أحمد يقاوم(...) من سقوط قسنطينة سنة 1837 وحتى استسلامه سنة1848.."[2]	**43**

[1] – ينظر، محمد سالم الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة تطبيقية في سيمونطيقا السرد)، مرجع سابق، ص 104.

[2] – بسام العسلي، المقاومة الجزائرية للاستعمار الفرنسي 1830– 1848، دار النفائس، ط2، 1986، ص 127.

2	مقاومة الشيخ احمد والمقراني 1870	"وفي عام 1870 كان القدر مع موعد جديد مع سلالة سيدي بوقبة حين قيض الله لها الشيخ احمد(...) وقصدها الناس من كل الشرق الجزائري(...) والتقت ثورتهم مع ثورة الشيخ الحاج محمد المقراني وشملت كل الشرق الجزائري"	"عاشت الجزائر في الفترة مابين 1865و1870أوضاعارهيبة مهدت لحدث كبير هو الحاج محمد المقراني، والشيخ محمد أمزيان الحداد التي تعد الأوسع نطاقا بعد ثورة الأمير عبد القادر(...)أما المقراني فهو محمد بن الحاج أحمد المقراني أعلن الثورة واستشهد فيها عام 1871"[1]	37
3	مقاومة الشيخ الحداد	"لقد زج بالشيخ الحداد في سجن قسنطينة حتى لقي ربه بعد أيام من سجنه"	"أعلن الشيخ الحداد الجهاد في 8 أفريل 1871(...)واشتعلت الأوضاع في دلس وتيزي وزو وصور الغزلان وذراع الميزان والبويرة وكان لأتباع الشيخ الحداد وابنه عزيز من الإخوان الرحمانيين دور بارز في انتصارات الثورة"[2].	38
4	النّضال السّياسي 1900- 1919 جمعية العلماء المسلمين	" الحركة في العاصمة ثلاثة اتجاهات جماعة مع رجال الإصلاح ينشطون في المساجد والأندية (...) الجماعة الثانية (...) نجم شمال إفريقيا حزب مصالي الحاج"."في نادي الشباب جلس بلخيرد يطرح على يوسف الروج وسي رابح فكرة تأسيس شعبة جمعية العلماء بسطيف"	"أسّسها عام 1937 ثلّة من العلماء العاملين في طليعتهم عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي و(...) لعبت دورا عظيما في الميدان الديني بتصحيح العقيدة"[3]	304 305 306 404
5	قانون	"بعد أن فروا من التجنيد الإجباري	"بدأت المناقشات حول صلاحية	314

[1] – بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر1830- 1889، ج1، دار المعرفة، الجزائر، (د،ط)، 2006، ص 293.

[2] – المرجع نفسه، ص 203.

[3] – المرجع نفسه، ص 333.

	التجنيد الإجباري 1912	في الحرب ضد ألمانيا"	فرض على الجزائريين منذ عام 1906(...) وصدر المرسوم التمهيدي للتجنيد الإجباري في 17يوليو 1908، ونص على إحصاء كافة الشباب المسلم البالغ 18سنة فما فوق (...)وقد صدر هذا القانون يوم 3 فبراير 1912عن الجمعية الوطنية الفرنسية في أعقاب ثورة قبائل الريف"[1]	
6	سلطة العملاء القياد وبعض شيوخ الزوايا	"..فإن أولاد النش، وعلى رأسهم القايد عباس يمثلون السلطة العسكرية التي لا تقاوم، تستطيع أن تلوي ذراع كل عاص،..لقد صار أولاد النش أكثر أموالا" "أما أولاد سيدي بوقبة بزاويتهم شيخهم عمار فيمثلون السلطة الدينية التي يجب أن يخضع لها الجميع(...)ولها كلمتها المسموعة حتى عند الحاكم الفرنسي الذي زار الزاوية مرارا وجلس مع شيخها"	يذكر عبد الملك مرتاض ما قاله ابن باديس في مجلة عام 1939" هال- ويالللعجب، ويالللأسف، هذه طائفتين من الناس لهما الحول والطول في هذه البلاد ، والكلمة المسموعة في إدارة شؤونها.."[2] ولهذا بقدر ما يكون "القايد" في البلدية المختلطة مجردا من أي حق في مواجهة المعمرين والفرنسيين بقدر ما يتمتع بصلاحيات واسعة في مواجهة أبناء شعبه"[3]	**25 26**

[1] - بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر1830- 1889، مرجع سابق، ص 237.

[2] - عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931- 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، 1983، ص 120.

[3] - مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ،ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د، ط)، (د،ت)، ص 45.

7	مفدي زكريا	"ولكن مفدي زكريا أشعر منه بكثير"	لقب مفدي زكريا بشاعر الثورة الجزائرية، وهو من كتب النشيد الوطني(قسما بالنازلات)[1]	
8	تأسيس الكشافة الإسلامية 1933	"أعتقد أيها الإخوان أنه حان الوقت لننفصل عن الكشافة الفرنسية وأن تكون لنا كشافتنا على مبادئنا العربية الإسلامية، سنبدأ من هنا من سطيف"	"إن الشيخ ين باديس هو الذي أوحى بفكرة إنشاء الكشافة الإسلامية الجزائرية للشهيد محمد بوراس في عام 1933، وكان الهدف تربية النشء على حب الوطن والدين والأخلاق العالية"[2].	402
9	الإتجاه الاستقلالي 1926	"فعلا، لكن أصل تأسيس النجم يعود للأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر، وحاج علي عبد القادر، ويضم دول المغرب العربي، تونس والمغرب والجزائر"	"مثل هذا الاتجاه في البداية خاصة جماعة من العمال والجنود السابقين الذين كانوا يعيشون في فرنسا(...) وقد بادر هؤلاء المناضلون في 1926/30/20بتأسيس جمعية نجم شمال إفريقيا بباريس رفقة عدد من التونسيين والمغاربة، وكان أبرز رجالها(...)مصالي الحاج"[3].	305
10	حزب الشعب	"تنحنح يوسف الروج مقاطعا الجميع وهو يشير بيديه: -أريد أن أزف إليكم أيها الإخوان نبأ تأسيس حزب الشعب الجزائري"	"وكان رد الاستقلاليين فوريا ، إذ أسسو في 11 مارس 1937"حزب الشعب الجزائري بزعامة مصالي الحاج"[4] .	415

[1] – حسن فتح الباب، مفدي زكريا– شاعر الثورة الجزائرية–، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1997، ص 22.

[2] – بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر1830– 1889، مرجع سابق، ص 407.

[3] – المرجع نفسه ، ص 365.

[4] – المرجع نفسه ، ص 367.

11	الاتجاه الإدماجي	كان فرحات عباس يسعى لإقناع أكبر عدد من المسلمين لدخول الانتخابات، والتصويت لصالحه من أجل تمثيلهم وانتزاع الحقوق لهم، إنه يؤمن بعمق أن الطريق الوحيد لتحقيق ذلك هو النضال السياسي وهو الاندماج في فرنسا لا طردها"	"مثّله النخبة اللبرالية وهيئة النواب، كان من أقطابه الدكتور ابن التهامي، وربيع الزناتي، ثم الدكتور محمد صالح بن جلول، والصيدلي فرحات عباس(...) وظل هذا الاتجاه معزولا عن الجماهير لأنه لم يعبر عن همومها وتطلعاتها"[1]	386 387
12		"افتتح سي رابح الجلسة، مؤكدا على أن التاريخ سيشهد كذبة أخرى من كذبات فرنسا، لقد طلبت من الشعب الجزائري أن يشارك معها في الحرب ضد ألمانيا وحين تتحرر ستمنحه الحرية، وقد قدم الشعب فلذات كبده" "وكثرت الصيحات من كل مكان كأنها الرعد(...) واندفع أحد الشبان حتى تصدر المسيرة، وأخرج العلم الجزائري ورفعه مرفرفا(...) إنه سعال بوزيد، وارتفعت حناجر الكشافة الإسلامية	خرج الجزائريون يوم 8مايو1945للاحتفال بانتهاء الحرب،والمناداة بحريته الجزائر فردت فرنسا باستنفار جيوشها راح ضحيتها مابين 45 ألف و100 ألف جزائري	476 481

[1] – بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر1830- 1889، مرجع سابق ، ص 377.

من خلال الجدول يتبين أن الوظيفة الإخبارية التي يسعى الروائي تكثيفها هي آلية يستعين بها لاستيعاب التاريخ كمرجعية، **"تستمد أبعادها الفنية من خلال انتظامها ضمن منظومة سردية في الرواية"**[1]؛حيث تمثل الذاكرة العصب الحساس الذي يمكن عن طريقه استرجاع ما أخبر عنه في كتب التاريخ من حقائق، لتصوير عالم قد مضى، وتحقيق جمالية بمجاورة النصوص الغائبة بالنص الحاضر.

ولتحقيق الجمالية الأدبية المنشودة، يعبّر "عز الدين جلاوجي" عن تاريخ شمل عمق الجزائر ببطولاتها معرجا على مختلف الثورات، والانتفاضات بدءا بالمقاومة الشعبية، التي مرت بعدة مراحل يحاول الإخبار بها كلما سنحت له الفرصة، هي أحداث استرجعت بآلية تحويل وإعادة إنتاج كما يظهر في الجدول، وكان الحال مع إدخال سلالة متخيلة ضمن أحداث السرد التاريخيي لإحداث تغيير قصد كسر قدسية التاريخ، فعلى سبيل الإخبار يؤرّخ لسلالة سيدي بوقبة، وعلاقتها بثورات الحداد والمقراني.

وقد اختار تلك الثورات لعظم شأنها مع المحافظة على الإطار العام للأحداث دون أن يحدث فيها شرخا كبيرا، ولأن تاريخ الجزائر مهما جانبه التخييل فإن الروائي يعجز- أمام مجد أمته — للانحراف عن مسار الحدث، كما يتخذ من النص التاريخي المسرود تمثيلية يفعّل فيها الشخصيات التخييلية لتتقاسم أدوار الحديث فيخلق دينامية في حركة السرد، مجتنبا سكونية الخطاب التاريخي الحقيقي، وجعل من شخصيات الرواية تشارك الحدث مع شخصيات التاريخ، ويظهر من خلال تفعيل الضمير الذي يعود على الجمع(نحن)، وجعل منها تعيش اللحظة الحالكة من المقاومة.

إذ تعتبر المرحلة الأولى التي تصدى فيها الشعب الجزائري لبراثن الاحتلال انطلاقا من سيدي فرج عام 1830، ومن أبرز هؤلاء الذين حملوا لواء المقاومة بعد الأمير عبد القادر هم الشيخ أحمد باي والشيخ المقراني والشيخ الحداد، إلى غاية سنة 1848[2].

[1] – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة ، ص 182.

[2] – ينظر، محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية، من عام 1830 حتى ثورة نوفمبر 1954، دار البعث للطباعة والنشر قسنطينة، ط1، 1985، ص 19.

ثم تلتها مرحلة الانتفاضات، وقد امتدت من عام 1848 حتى عام 1916 وشملت كل أنحاء العالمّ لكن لم يكتب لها النجاح، فانتقل الروائي إلى سرد باقي الأحداث التاريخية وصولا إلى النّضال السياسي التي غطّت الفترة من عام 1919 إلى غاية عام 1954[1].

واستمرّ الروائي يرصد حيثيات الحدث المهم للنّضال السياسي، وهذا التقاطع المحدث سبيله إسماع صوت الوعي وفق تصور معين للتاريخ، وذلك مرهونا بمقدرة الروائي الإبداعية، مقدما من خلال تقاطع النص التـــاريخي مع النص الـــروائي قراءات نقدية، تصدر عن الشخصيـــات الروائية المتخيـــلة وعن الشخصيات الحقيقية، جنبا إلى جنب، لأن الكاتب يضع الحادثة التاريخية الحقيقية في محك استمرار الحبكة، **"منذ أن بدأ في حبك خيوط الرواية"**[2].

حيث تعيش الشخصيات الروائية عمر الحدث فيطول بالالتفاتة إلى مختلف الظواهر الاجتماعية عكس النص المرجعي الذي يقدم في اغلب الأحيان نتائج فقط مرتبة مسبقا دون زيادة أو نقصان فكل من الرّوائي والمؤرّخ يتقاطعان في مهمة السّرد، لكنّهما يختلفان حتما في طريقة السرد لأنّ المؤرّخ مجبر على اتباع المنطق والقواعد، أما الروائي فله الحرية في ذلك.

وهذا ما يحفزّ جلاوجي أكثر لإلباس الشخصيات المتخيلة صفات الشخصيات الواقعية لتأخذ أبعادا واقعية، قصد الاقتراب من محاكاة الواقع، ومن جمالية ما يحدثه الكاتب في النص أنه يشرك تلك الشخصيات الحدث التاريخي، ويشركها في الإخبار عنها في نفس الوقت، فتصبح بذلك فاعلة ومؤرخة.

كما أنّ الرّوائي باستطاعته إقحام بعض الشخصيات التاريخية المشهورة –من أمثال مفدي زكريا– وغيرهم في الخطاب الممزوج، دون أن يقحمه في الصّراع، فهو إقصاء مفتعل، ويعتبر هذا من قبيل الاقتباس المباشر والكلي كأن يقتبس بعض أبيات من شعره، وفعل هذا أيضا مع محمد العيد، لم نذكره في الجدول، والغاية من ذلك الإبلاغ والتذكير وتقوية الحجة.

[1] – ينظر، محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية، من عام 1830 حتى ثورة نوفمبر 1954، مرجع سابق، ص 19.

[2] – سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص447.

وفي حديثه عن تأسيس الكشافة الإسلامية، نجد أن المواقف تتداخل بين النّص الماثل والنّص المنقول فيتأسّس الخطاب من صميم شكله ومعناه، مع القليل من التغيير تمثّل في استبدال ضمير (هو) بالنسبة للنص التاريخي بضمير (أنا) في النص الروائي، لإحداث فرق بين نوع الرؤية ومكـــانها بالنسبة إلى الساردين، فنجد المؤرخ يقف على الحياد مما يرويه، حتى وإن كانت القضية تخصه، فيظهر شبيه بعمل الصحافي.

أما الروائي فإنّه يعبر عن مسروده قولا أو عرضا، يحس بذلك وإن توارى من وراء حجاب، وكأنه يعيش الحدث فعلا،كما يسعى الروائي دائما لصوغ واصطناع أسلوب الحوار الذي يفتقده المؤرّخ عموما، وهذا طبيعي لأنّ فنية الأدب تستدعي ذلك، "لينقل من خلال هذا الأسلوب" **التاريخ إلى العالم الداخلي للحكاية"**[1].

ويظهر ذلك جليا في المقطع السردي الذي يسرد حدث تأسيس حزب الشّعب كما أنّ إشارات الفعل المضارع الموظّفة في النّص الماثل هو نوع من التّحويل فنجد خطاب المؤرّخ يسوده الفعل الماضي بينما خطاب الروائي يسوده الفعل المضارع، وخاصة عندما يترك زمام السرد والحوار للأشخاص المشاركـــة،ومهما تكن طريقة المجاورة بين النصـــين، ســـواء تعلق الأمـــر في التركـــيب أو الأسلـوب أو الأشخاص أو حتى المكان، بزيادة أو بنقصان، فإن عنصر التاريخي يقاسمهما المساحة، فمن ناحية الأسلوب نجد الروائي يقتبس النص التاريخي، ويقوم بتحويله بتغيير في بعض المصطلحات كـــما فعل في المقطع الذي يخبر عن الاتجاه الإدمـــاجي، فغير لفظ (معزولا)، بمصطلح (سيفسد) وهذا إن دلّ على شيء، فإنّه يدلّ على إحداث تغيير في حركة السرد، فالأسماء دالة على السكون أما الأفعال فهي دالة على الحركة وبذلك يتغير البناء من ملفوظ إلى متلفظ.

كما يتجاور خطاب الروائي مع خطاب المؤرخ في تصوير الحادثة المؤلمة (8ماي1945) ليجعل منها ملحمة حقيقية يشارك فيها شخصية البطل يبدي من خلالها مواقف سخرية، كصراخ الشخصية من الشـــرطي الذي أطلق النار،"**ولد الكـــــلب**"الصفحة 484، وكأن بالروائي يريد أن يضع المتلقي

[1]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، مرجع سابق، ص 171.

في جو الملحمة، يقرأها كما يحسّ بآلامهـــا، فيشارك آلام الشخصيات، بإحساسه هو أيضا ويستنتج من خطابه الذي ورد على لسان الساردة التي كلّفها الروائي بمهمة السرد .

2.3.مرجعية الموروث العربي:

- **التراث الشعبي والأسطوري**

يتّسع التّراث الشّعبي"**ليشمل كل العادات والتقاليد، والأزياء والطقوس المختلفة في المناسبات كطقوس الزواج والميلاد، والسبوع والوفاة والختان، والزرع والحصاد والرعي ونحوها بل يتسع ليشمل سلوكيات الأفراد في حياتهم اليومية وعلاقتهم بالآخرين**"[1]؛ على أنها عادات عرفها الجزائري منذ القدم، فتمثلها الروائي، عبر صوغ لغوي خاص، نذكر نماذج.

– **الوصية:** تمثّلت الرواية من البداية مظهر من مظاهر السّلوك العربي، عند الوفاة وذلك بتوصية الأب للأبناء والوفاء له بعد موته، كما فعل الشخصية بلخير الأب، وهو يتلفظ بوصيته لأبنائه يوصيهم بتحمّل المسؤولية برعاية الأم والإخوة، وهذا سلوك معروف عند العرب، لما فيه من جمع الشمل وربط الصلة بين أفراد العائلة.

– الأزياء: لم ينس الرّوائي تصوير الرّجل الجزائري الصحراوي(الترقي) ذو الأصول الأمازيغية فاستدعى الزيّ الخاص به، والإخبار بقصّة تاريخية تخصّ الإنسان التّرقي، الذي يرتدي اللّثام كعادة قديمة تعود إلى حادثة مشهورة توارثتها الأجيال، وقد ألحقت بالأساطير الترقية الأمازيغية، إذ يذكر أن "أهقار" ابن الملكة "تينهينان"– الذي سمي جبل أهقار على اسمه – فرّ من المعركة، وبقي هو ورجاله على مشارف العرش يحمل بذور العار، خوفا من ملامة النساء لهم فوضعوا على وجوههم اللّثام ودخلوا العرش خجولين، ومنذ ذالك الوقت أصبح ذلك الزّي تقليدا لهم.

– **زيارة الأضرحة:** من المعتقدات القديمة والتي توارثتها فئة من الجزائريين، وقد تضاعفت أعدادها زمن الاحتلال الفرنسي، ويذكر في التاريخ أنّ المستدمر الفرنسي استغل هذه العادات لصالحه

[1]– حلمي بدير، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د،ط)، 2003، ص 13.

وقام بتشجيعها، وحمايتها أملا منه تشويه عقيدة المسلمين، وإبعادهم عن المشهد الثّوري، فيقصد الناس الأضرحة طلبا للبركة، والعافية، وجلب الأولاد ودفعا للضرر، وحتّى أنّ بعضهم يزورهم دفعا للحماية من بطش الفرنسيين، وهذا ما ورد في مسرود حوبه تروي عن العربي الموسطاش وهو كعادته ينزع إلى قرابة "سيدي علي"، يطلب حماية حبيبته"حمامة"، وهي معتقدات انتشرت أكثر على مستوى الأرياف وخاصة الجهة الغربية من الوطن. **"قيم الخير والحلال والطاعة يجسدها الولي"**[1] ؛ إنما هي معتقدات يمارسها البعض في زوايا متفرقة من الوطن.

4.مرجعية التاريخ القديم في رواية" العشق المقدنس":

1.4.مرجعية جغرافيا العمران

من بين النصـــوص الإبداعية التي كـــتبها "عز الدين جلاوجي رواية" العشــق المقدنس" التي سنحاول من خلالها أن نكشف عن بعض الفضاءات الجغرافية والعمرانية التي تنمّ عن هندسة معمارية زخرت بها الدولة عاصمة تيهرت التاريخية، فجلاوجي يعيد استرجاع الماضي على لسان الشخصية البطل، الذي يسرد وقائع معايشته لفترة تاريخية مهمة عبر رحلة تاريخية شاقة وطويلة رفقة حبيبته هبة التي لم تفارقه طوال الرحلة باحثا عن مكان آمن ليبني عشه الزوجي، أمـــلا في حياة سعيدة بعيـــدة عن كل صراع طائفي مذهبي يفسد عليه حلمه.

وينقسم الفضاء في الرواية إلى : فضاء نصّي وفضاء جغرافي وفضاء دلالي وما يهمنا في هذه الدراسة الفضاء الجغرافي لاشتغاله على الفن المعماري التاريخي، لذلك قبل الولوج إلى استخراج الأمكنة الموظّفة علينا الإشارة إلى بعض المصطلحات المهمة.

- **الفضاء**

تعددت مفاهيم الفضاء في السرديات من دارس إلى آخر حسب وجهة نظر كل واحد منهم إلى هذا المكون الهام، فنجد أن جوليا كريستيفا j.kristeva قد ربطت مصطلح الفضاء الجغرافي

1- سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سوسيوشعرية، مرجع سابق، ص 227.

بدلالاته في النص، حيث ذكر ذلك حميد لحمداني في كتابه"بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي فيقول: **"وهو ما تسميه إديولوجيم العصرIdéologéme أو الإيديولوجيم هو الطـــابع الثقافي في العــالم الغالب على عصر من العصور، ولذلك ينبغي للفضـــاء الروائي أن يـــدرس دائـما في تناصيته، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر أو حقبة تاريخية محددة"**[1]، فالفضاء حافل بالمقومات الثقافية الخاصة بفترة تاريخية أو عصر من العصور محملا حسب السياق الوارد فيه ويعتبر مرجعية تحيل إلى نص سابق، فهو لا ينفصل عن المرجعيات الثقافية والاجتماعية والتاريخية...

ولقد فضّل عبد الملك مرتاض مصطلح الحيز على مصطلح الفضاء فيقول: **"إن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ ،فيما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل...على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"**[2]؛ وبهذا يكون عبد الملك مرتاض قد قلّص مساحة المكان الفني في الرواية الماثلة إلى الفضاء المحدود المؤطّر، ويشمل كل حيّز تتحرّك فيه الشخصيات بمختلف التقاطبات سواء كانت مدنا أو بيوتا أو شوارع.

- **فن العمارة**

لفن العمارة وهندسة المعمار تاريخ طويل يعود إلى العصور القديمة لما له من الأهمية بمكان كونه يمثّل راحة النفس وجلب الطمــأنينة والسكــينة ومكان الاجتماع والعبــادة ...حيث رأى هيغل أنه **"في وسط النفعية المعمارية المتجهة نحو تلبية بعض الحاجات،سواء حاجات الحياة اليومية أم حاجات الحياة الدينية أو السياسة، ميل إلى صوغ أشكال موسومة بالفن والجمال"**[3]، وفن الرواية

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 54

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار العرب للنشر، وهران، (د،ط)، 2005، ص 141.

[3] – جورج فيلهلم فريدريش هيغل، فن العمارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1979، ص 30.

قائم حسب الدراسات النقدية الحديثة على الفنية والجمال لذا عني الكتّاب بتشكيل أنساق جمالية بصوغ لغوي رمزي لفنون مثل فن العمارة وتحريك الشخصيات داخلها.

فقد جاء في لسان العرب لابن منظور ما يثبت ذلك يعرف الجمال بقوله:"**الجمال:مصدر الجميل والفعل جمل وقوله عز وجل:"ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" أي بهاء وحسن، والحسن يكون في الفعل والخلق**[1]."، فكل ما يبهج الذات فهو جميل، والنص الجميل يتشوق القارئ لقراءته، والتمعن في دلالاته.

ويرى سعيد علوش أن "**شروط كل إبداعية هو بلوغ الجمالية إلى إحساس المعاصرين**"[2] فجعل من تحقيق الجمالية شرط لبلوغ الإبداع وهذا من الأدبية التي نادى بها الشكلانيون الروس في الخصوصية التي يتميز بها كل إبداع شكلا "**غير أن البحث العقلي في قضايا الفن والأدب لا بد حتى يرقى إلى مستوى الجمالية(...) كما تندرج في هذا السياق سائر مواقف الباحث من ظاهرات الحياة وقضايا الإنسان ونشاطاته**" [3]. ليربط بين الحياة والفن.

وعز الدين جلاوجي واحد من هؤلاء الذين كتان لهم ذوق خاص بالفنون والجمال فعبّر عن العمارة التيهرتية في عصر الدولة الرستمية بأسلوب روائي مختلف، فحلّق بالفن الروائي وبالفن المعماري أيما تحليق ليبهر المتلقي ويسحره بجمالهما ضمن بنية واحدة منسجمة في رواية "العشق المقدنس".

لقد صوّر الروائي الفضاء الذي جرت فيه أحداث قصة الحبيبين الشخصيتين الرئيسيتين شخصية البطل الراوي ورفيقة دربه حبيبته هبة التي لم تفارقه طوال رحلته الشاقة والطويلة عبر المكان والزمان إلى دولة الإباضيين (الدولة الرستمية) وبالتحديد إلى عاصمتها تيهرت التاريخية ،والتي شيّدها الرستميون وأحسنوا عمارتها وكان شروعهم في ذلك"**سنة ثمان وأربعين ومائة للهجرة (148هـ) خمس وستين**

[1] – جمال الدين ابن منظور، – لسان العرب، ج11، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2009، ص 151.

[2] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 62.

[3] – ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 120.

وسبعمائة ميلادي (765م) ثم كانت بيعة عبد الرحمن بن رستم في سنة ستين ومائة للهجرة (160هـ) 776(م)، فكان بذلك عبد الرحمن أول مؤسس لدولة إسلامية جزائرية مستقلة،...وكانت له عناية عظيمة بإعلاء شان دولته، وله اهتمام خاص بفن المعمار،مشتغل بشؤون الرعية والسهـر على مصالحها...وبلغ من زهده أن رد على أهل المشـرق ما بعثــوا به من عشرة أحمال ذهبا، وقد سبق أن قبل منهم مثلها قبل ذلك حيث كان في حاجة إليه أيام التأسيس، وكانت أيامه كلها سلما وأمنا"[1].

وانطلاقا من هذه المرجعية التاريخية يتناص الروائي مع الأحداث التاريخية، ويقوم بتحويلها عبر صوغ فني يبتعد عن التأريخانية، ليبث في ذلك الروح من جديد لتلك الحقبة، وما تلاها من أحــداث في عصرنا قصد دراسة واقع الأمة الجزائرية والعربية، ويظهر ذلك على لسان الراوي البطل الذي يسرد زيارة الكهل من إباضية العراق الدولة الرستمية بخطاب مباشر يعيد الحوار الذي دار بينهما، ثم أخبار أمير الدولة عبد الرحمن للجالسين حوله من رعيته يقول لهم:

"هؤلاء إخوانكم في الله تعالى تجشموا وعورة المسلك وخطورة الطريق يحملون إليكـــم من حلال مالهم ...لتقيموا به دولة الحق"[2]، فيريد الروائي من هذا القول أن ينشغل القارئ باستخلاص صفات الشخصية الروائية انطلاقا من أقوالها أولا، وهي إحالة على السياق التركيبي، دون وصفها مباشرة ليتلوها الفعل بعد ذلك على وجه السببية، وانطلاقا من المعرفة القبلية للروائي من خلال النصوص السابقة للتاريخ يستثمر منها صفة علم الإمام عبد الرحمن بفن هندسة المعمار ما يدعو لتفعيل هذه الشخصية للتفنّن في هندسة عمارة المدينة وتشييد فضاء يليق بدولة عملاقة يأتي ذلك على لسان الراوي، "الدليل" الذي كلفه الإمام بالاعتناء بالبطلين "... **فقرر الإمام إقامة تيهرت الجديدة وسط الغابات العملاقة...**" [3].

---

[1] – عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، ط4، 1980، ص 165، 166.

[2] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2016، ص 12.

[3] – المصدر نفسه، ص 17.

وهذا ما ورد في كتب التاريخ من أن العاصمة أعيد بناؤها مرة أخرى، فسميت الأولى بتيهرت القديمة والثانية بتيهرت الجديدة، إلا أن الروائي ألبس الأحداث تخييلا وعجائبية تنم عن روح الفن والابتعاد عن الحقيقة المطلقة. ما يستدعي انشغال القارئ بالإحالة الخارجية والرجوع إلى التاريخ لاكتشاف أن ما يريده الكاتب وما يقصده، ربما للمبالغة في جمال المدينة والتفنن في إقامتها ما دفع الجن يستحوذ عليها، أو أن يشعره بعراقة حضارتها وبقوة انتمائه إلى أمة إسلامية عربية تعطي للفن والجمال وعناصر الراحة قيمة من خلال تفعيل ذاكرة "الدليل" الذي يسترجع قصة بناء المدينة استرجاعا خارجيا، أو عن طريق أسلوب تضمين قصة بناء المدينة على طريقة قصص" ألف ليلة وليلة" في أساطيرها وعجائبيتها.

فالمكان يثير إحساس المتلقي من خلال سحر صفات الفن المعماري الخاص بحضارته الإسلامية القديمة تبرز بعض دلالات الفعل التعبيري للمكان، والتّفنّن في تمثيله على صفحات الورق ما قد يغني المتلقي عن الإحساس المباشر الواقعي بالطابع العمراني لتيهرت.

في إشارة إلى أن الراوي يتنقل بين الحينة والأخرى من السرد الموضوعي للأحداث **"من خلال إحداث علاقة الربط الموضوعية"**[1] ، ليدمج بين الحقيقة والخيال، كوصفه المكان بلغة مباشرة وبعين كاميرا، يقول: **"كل الشوارع والأزقة والساحات كانت في قبضة أعيننا مجللة بالبياض مدثرة بالخضرة"** [2] ليقحم ذاته ويشرك الذات القارئة أيضا معه؛ وكأنّه يقيم حوارا مع القارئ مباشرة محاولا إقناعه أو ليشركه بما يحس به من خلال اطلاعه واسترجاعه لحضارة قد مسها النسيان يقول الراوي البطل بعد سكوت الدليل: **" فعلا لقد كانت مدينة عملاقة تنبسط على مد البصر شمالا، حتى تقف في وجهك الغابات الكثيفة، ويرجع البصر منهكا حسيرا حين تلاحق نهايتها بيوت عالية بيضاء، أو بعض منارات مســـاجد ارتفعت هنا وهناك .. "**[3]. منتقلا في ذلك من الحسّي المبـاشر

[1] – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، ص 182.

[2] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 19.

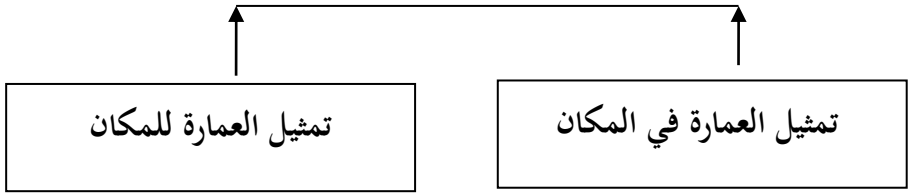
[3] – المصدر نفسه، ص 20.

إلى التعبير الحدسي عبر تخييل فني معبرا عن ذلك بلغة رامزة موحية بألوان صوفية متناص مع لغة القرآن الكريم، رامزا إلى الدولة الإسلامية – حسب نظره– بمنارات المساجد العالية.

إنّ الراوي في هذا المقطع يفصّل لنا بعد إجمال معالم المدينة، انطلاقا من نظرة أفقية ثم نظرة علوية عبر جو حلمي مشوّق، فالمكان مكوّن تخييلي رئيس في الرواية تعبّر عنه لغة رمزية حاملة للدّلالات اللاّمتناهية، ف"عز الدين جلاوجي" ربما لا يعير للأشكال الهندسية اهتماما أكثر ما تحمله تلك الأشكال في موضوعها، بل بما يحمله ذلك الفنّ من صفاء.

فأسلوب العمارة يعكس ذوق أصحابها وتفكيرهم، وهذا ما ورد على لسان الشّخصية البطل: **"واندفعنا ...كان الطريق واسعا مبلّطا بالحجارة الحمراء، على جانبيه أقيمت بيوت مختلفة يظهر على كثير منها الثّراء تحتضن أسوارها الأمامية حدائق لأشجار مختلفة يغلب عليها السّفرجل والزّيتون ...وكنا نقف متأملين العناية الشّديدة في بناء المداخل، واختلافها مما يعكس أذواق أصحابها، ودرجة ثرائهم وانتماءاتهم الطائفية"**[1] وهذا ما تبيّنه الخطاطة الآتية[2].

فعل العمارة



من خلال الترسيمة نستلهم تاريخ المدينة وأسلوب تكوينها وطريقة هندسة معمارها عكست وعبرت فنيا عن الأحوال الاجتماعية والحضارية والثقافية للجماعة في ذلك العصر، وحتى في تكوين الأفراد وهذا ما طبع عليه عمار العاشق وطريقة تعامله مع الضيوف وكيفية استقبالهم واختياره للهدايا

[1] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 20.

[2] – حيدر جاسم عيسى الساعدي، نظرية المكان في الفعل المعماري، مجلة الهندسة والتنمية، جامعة بغداد، العراق، المجلد الثاني عشر العدد الرابع 2008، ص 33.

لتعزيز هويته عن طريق الفن الذي يتميّز به يقول الراوي "**حتى باغتنا شاب وقد اندفع إلينا من بوابة خشبية ذات مصراعين كأنما ينتظر مجيئنا...بل راح يدفع المصراعين يدعونا إلى الدخول**"[1].

وقد مثّل الروائي العمارة في تيهرت التاريخية، ومثّلت تيهرت المكان الإبداعي بمقوّم الفن الذي اشتغلت عليه الشّخصية المبدعة المتمثل في "عمار العاشق"، وقد عبّر الروائي عن ذلك بلغة جميلة وبأسلوب يبعث على تصوير المكان، وكأننا نعيشه.

وبصيغة التّكرار يعيد الرّاوي طريقة صناعة الأبواب والنّوافذ من الخشب ذو مصراعين ، إذ يبعث ذلك على الإعجاب والجمال،و دلالة على انفتاحه طوال النهار للضيوف، وفنون العمارة حسب "هيغل" "**إنما هي أعمال لا يستطيع شكلها الخارجي أن يعبر عن مدلولها إلا على نحو رمزي وعليه أن هذه العمارة، بمضمونها وبنمط تمثيلها على حد سواء، فن رمزي**"[2] فالانتقال من الدّال إلى المدلول يعني الانتقال المباشر إلى الرمز ومن الإدراك المادي والحسي إلى الجانب الفني وإعمال فعل التأول والتأويل.

ويضيف هيغل قائلا "**غير أن العمارة...تكمن أهميتها في أن ترصف بجانب الروح الموجود سلفا– أي بجانب الإنسان أو صور الآلهة التي الإنسان فاطرها والتي منه تلقت وجودا موضوعيا – الطبيعة الخارجية كمحيط بعد أن يكون الفن قد قبض من الروح العناصر التي تسمح له بأن يضفي على هذا المحيط طابعا من الجمال**"[3]؛ لذلك فهو يجمع بين الشكل والموضوع لتحقيق الأدبية.

فكان لدولة الرستميين طابعها العمراني الخاص الذي ميزها على حضارات مجاورة وذلك بما عرفه سكانها من إبداع فني،كفن الزخرفة والبناء وهذا ما أظهرته الدراسات الأثرية وشهدته بعض الآثار المختلفة، وما ذكـــرت على لسان الراوي يروي عن عمار العاشق وهما يتجــولان معه وســط المدينة

[1] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 21.

[2] – جورج فيلهلم فريدريش هيغل، فن العمارة مرجع سابق، ص 31.

[3] – المرجع نفسه، ص 31.

في قوله: "**واجهنا معرض ضخم لألواح بديعة شكّلها عمار العاشق على كل ما يمكن أن يرسم فوقه، حجارة ملساء، وألواح وجلود من كل الأشكال وقصب يراع، فغرت هبة فاها وهي تقول:**

يا إلهي، ما هذا؟

وأسرع الدليل يجيب:

عمار عاشق ولهان ، مبدع فنان" يشكل بالخط لوحات بارعة" [1]

إنّ تصوير المدينة بزواياها وشوارعها وبناياتها ومساجدها وحتى تشكيل العلاقات بينها وبين الشخصيات أمر لا مناص منه في الأعمال الروائية فبروب مثلا يرى أن المكان والبيئة تؤثر في حياة الشخصيات فهي تتفاعل مع بعضها ومع المكان المتحركة فيه، والظاهر أن عمار العاشق كان عضوا فاعلا في المساهمة في زخرفة عمارة المدينة اعتمادا على حرفته وهذا ما ورد على لسان البطل حين واصل تجواله مع الدّليل كعنصر مساعد على الإخبار والتدليل، يقول الراوي:

"**ووسط السّاحة مئات التّجار يعرضون سلعا شتى...وفي جانب السّاحة الأيمن بناية ضخمة اعتلتها لافتة كتب عليها بخط بديع "مكتبة المعصومة"، انجذبنا إليها، أدرك الدليل اهتمامنا بها فراح يقدمها لنا، مركزا على الأشكال التي برع عمار العاشق في نقشها، لفتنا اهتمام عميدها الذي كـــان يقف قريبا منا، فأسرع يأخذ بأيـــدينا داخلها حيث تركــن مئات الآلاف من الكتب، تتوزع على غرف عملاقة وتتجاوز في رفوف خشبية تعانق السقف، وإلى جانبها غرف للنسّاخ، وغرف للمطـــالعة، وحيث ينشط عشـــرات العمال يقومون على شؤون الزبائن من طلبة العلم، يختلفون بين فتيان وشيوخ ولكنهم يتفقون جميعا في حيويتهم وحماسهم"**[2].

والحقيقة أنّ كتب التاريخ تفصّل في ذكر معالم تاريخية ومعمارية خالدة زخرت بها تيهرت عاصمة الإباضيين قديما حيث ذكر في كتب التاريخ، أن "**من أشهر مكـــتبات تيهرت مكتبة المعصومة**

[1] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 21.

[2] – المصدر نفسه، ص 24.

التي تذكــر المصادر إنها صومعة مملوءة بالكــتب"[1]، والعلم غذاء الــروح،حتى الشيوخ يعملون في المكتبة وبنشاط مثل الشباب، ما يدلّ على سموّ قيمة العلم،هذا ما أدّى إلى الاعتناء بمكان تواجد الكتب.

لذلك يمكن استنتاج أنّ الروائي "عز الدين جلاوجي" أضفى على العمارة فسحة ثرية من ذاته عبر عنها بلغة رمزية وإيحائية دالة، من خلال التصوير والتشخيص، واستثمار التقنيات الحداثية كاسترجاع الذاكرة والحلم معتمدا على ما خزنته الذاكرة من معارف تاريخية وثقافية، يصوّر جمال المدينة العريقة بوجدانه باستعمال التداعي وإحساسه بمدى ارتباطه بعناصر انتمائه بماضيه ويقتصد على المتلقي تذوقّ الفن المعماري الأثري ويمتّن علاقته بالمكان الروائي، وبالمكان المادي التي مازالت الآثار تشهد على ذلك، كما يمكن القول أن الروائي يراهن على قوّة مساهمته في إكساب الرّواية شعرية من خلال الفضاء المشكّل، وساهم في إثراء النّص ،وبلوغ الأنساق المحلية لإثبات الذّات .

وما التمسناه من الخطاب تفاعل الروائي مع النظرية النقدية في حقل التناص وخاصة آراء باحثين في الرواية أو آراء كرستيفا في تداخل النصوص في شكل فسيفساء، فترى أن الرّواية تداخل نصّي ف**"يكون المكان التناصي تعدّد للأمكنة وتداخل في مكان واحد، وهذا التداخل المكاني يحيل قطعا على المستويات التاريخية والاجتماعية والثقــــافية"**[2].فيقوم الوصف بتمثيــــل الأمكــــنة في تداخلها، وعلاقتها بخصوصية الذات أو الآخر، من خــــلال المعالم الشاهدة على حضــــارة معينة أو ثقافة خاصة أوعلامات دالة على مظاهر اجتماعية لتلك الفئة من الشعب.

[1] – مهنا بن راشد بن محمد السعدي، الشيخ عمروس ومنهجه الفقهي والعقائدي من خلال كتاب أصول الدنيوية الصافية، مطابع النهضة، ط1، 2004، ص 128.

[2] – فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، دار مجدلاوي، عمان، ط1 2009، ص150.

فتداخل الأمكنة التاريخية في المراجع التاريخية مع الأمكنة المفعّلة في النص الجديد ضمن المتخيل الروائي يثبت أن التّاريخ المرجعي هو الأصل والرواية تحوّل عن الأصل، أو تحيّد عنه قليلا أو زيادة عليه. فهي كلها خيارات مسموحة للكاتب لأن يثبت براعته في تقديم الفن بصياغة لائقة.

يغدو النص الروائي تناصا يتغذى على النّص السّابق الأصلي كمرجعية يقيم صلبه عليه فيستقيم ويخرج من فطامه، **فـــ" العلامة (المكانية) لا تكتفي بذاتها"**[1] كما يرى سعيد بن كراد وهذا يعيد بناء فهمها عند تداخلها مع المكان التاريخي كمعرفة خلفية للكاتب والمتلقي، ضمن كتب التاريخ ووفق ورودها في السياق العام للرواية، فأحداث رواية " العشق المقدنس"، ل"تعزيز مقوماتها الفنية"[2] ينطلق محكيها من حاضر المكان التاريخي "بتيهرت" دون ذكر المكان في البداية، رغم تداخل أمكنة أخرى تاريخية عبر تقنية الاسترجاع.

وذلك على لسان أحد الحاضرين في جلسة الإمام " عبد الرحمن ابن رستم"ليعيد جزء من سيرته في حضرته والجالسين من حوله، وذلك بعد طلب الإذن منه بالحديث، حيث يقول:

"حاشا أيها الإمام أن تجرؤ الألسنة على تقول ما قلت، ونحن وسائر المؤمنين نشهد باستقامتك وعدلك، ونشهد لك بما قدمت في سبيل دين الله، خلفتك الأقدار يتيما في بيت الله الحرام كما خلفت رسول الله من قبل، ثم أخذت بيدك في رحلتك إلى القيروان ثم عودتك إلى المشرق للاستفراد من العلم..."[3].

ومن خلال هذا التكثيف السردي – إفادة من الأدب التراجمي والرّحلي– يذكر الروائي عدة أماكن حقيقية تشهد بتاريخ المسلمـــين، من مكـــة المكـــرمة، حيث ولـد الإمام إلى القيروان، عود إلى المشرق، وهذه المعلومات التاريخية الحقيقة المكثّفة تصلنا عبر راو ليس بعليم، لأنّه يسرد لنا الأقوال

[1]– فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، مرجع سابق، ص150 نقلا عن: سعيد بنكراد، المؤول والعلامة والتأويل، ص47.

[2] – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، مرجع سابق، ص320.

[3]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص11.

بأسلوب مباشر، فيقول ما تقوله الشخصية، فيشكل هذا المقطع الاستذكاري مرجعا تاريخيا يمثل أماكن رسمية .

أما تيهرت " **بوصفها علامة زمنية / مكانية(مركبة) تحيل على تلك العلامات الفرعية**"[1] اختزنتها ذاكرة جلاوجي مقدّما إيّاها عبر استرجاع خارجي قبل أن يذكر اسم مكان وقوع أحداث الرواية "تيهرت" في سرد لاحق على لسان الدليل الذي أمّنه الإمام على الراوي البطل وحبيبته هبة في قوله: "**لعل عصابة جردتكما من ملابسكما وأنتما في الطريق إلى تيهرت**"[2] .

فهي علامة دالة على اسم الفضاء الذي يشغله السرد في هذه الرواية، يكفي لأن يدلّ القارئ على هذه المرجعية الحقيقية لمدينة تيهرت المدينة العريقة " تيارت" حديثا، والتي أقيمت عليها دولة الرستميين دولتهم الإسلامية العادلة على حدّ قول الروائي، ومعرفة المتلقي لمكان وقوع أحداث الرّواية فنجده يذكرها كعلامة مباشرة في سرد لاحق على لسان أحد شخصيات الرواية، على غرار العلامة السابقة تسرد بضمير الغائب على لسان السارد المشارك " الراوي الشخصية " في قوله: " **وتقدم أبو سليمان التيهرتي حتى كاد يلتصق بنا**"[3] .

وهذا ما يميز أغلب كتابات جلاوجي في محاولة التّعتيم على إدراك المتلقي لمجريات الأحداث في ذكر أحداث وأمكنة وقوعها وأسماء الشّخصيات من الرّواة والشّخصيات الأخرى المفعّلة، وذكر علاقاتهم من الأنساب إلا بعد برهة من السرد، محيدا عن المباشرة حتّى كأنّه يريد أن يتعب المتلقي تعقبا للعلامات الدّالة إلى أن يقبض على مسار الحدث ومختلف العلاقات القائمة بين عناصره .

وهو " **دراس يجب أن يفيد منه، ومن خبرة الشخصية وما اختزنته الذاكرة عن تاريخ البلد**"[4] بتقنية التّكثيف السّردي المستمر عبر كامل مقاطع الرواية، ورهان جلاوجي" **واضح على الحاضر والمستقبل وإمكانية الإفادة من الماضي، وتغيير الحاضر، وصولا إلى نتائج في بناء الدولة /**

[1] – فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، مرجع سابق، ص67.

[2] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص15.

[3] – المصدر نفسه، ص15.

[4] – فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، مرجع سابق، ص 67.

الحلم/ المشروع، وبذلك يبدو الخطاب على الرغم من مرجعيته التّاريخية المحددة مؤسّسا على مرجعيات(واقعية) متقدّمة أو سابقة له، عملت على إقامة الدّولة أو الحلم"[1].

والملاحظ أن جلاوجي في رهان التّجريب المستمر يفيد من تقنية التّحفيز في تدليل وظيفة التعتيم والابتعاد عن المباشرة، ويبدو من خلال تحفيز الدّليل الذي جلب الألبسة للشخصيتين البطلين " الراوي وحبيبته هبة" بعدما رأى لباسهما المهلهل فاكتشف رحلتهما الطويلة إلى مدينة تيهرت. وما كانت رحلتهما إلا رحلة زمنية بحثا عن السعادة وعن البيت الّذي يقيما فيه مراسيم الزواج، ومباشرة الحياة السعيدة في الدولة الحق التي رسمت في مخيلتهما.

وبناء على ذلك نعود إلى قراءة وتحليل مختلف العلامات التي تقيم تداخلا عجيبا بين ما هو تاريخي مرجعي في استرجاع قيمة المكان " تيهرت"، ومتخيل بناء هذه المدينة التاريخية العتيقة التي حيّرت الراوي البطل فدخل في حديث النّفس يجمع كثير الأسئلة في قوله: **" لقد كانت نفسي تمور بعشرات الأسئلة الحائرة"[2].**

إلى أن ينتظر جواب الدليل (الشخصية)، أملا في كسر سلطوية الراوي العليم ويبعد عنه تهمة الاستحواذ على السرد، **و" سكت ينتظر جوابا ولم تبس ببنت شفة ، ظللنا نحدق فيه مال برأسه ذات اليمن وذات الشمال شبّك أصابعه كأنما يستحضر أمرا عويصا ثم اندفع يقول :**

– عزم الرجال على توسعة تيهرت القديمة بادئ الأمر، وكانوا ينشطون نهارا في إقامة البيوت فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذا، تأكدنا أن الجن قد سكنها، وأنهم كانوا يفرضون أن نحاورهم فيها، فقرر الإمام إقامة تيهرت الجديدة وسط الغابات العملاقة التي تكتظ بالوحوش والسّباع والحيات"[3].

[1]– فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، مرجع سابق، ص 67، 68.

[2]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص17.

[3]– المصدر نفسه، ص17.

وانطلاقا من هذا المقطع **" تنبثق التساؤلات النصية من بنيات قد تتشكل ضمن الكتابة عن قصد أو عن غر قصد"**[1]، تدخل المحكي في غمار العجائبية التي تكسر رتابة التاريخ الحقيقي فوردت " **الرؤية الاسترجاعية** (...) **وفقا لضرورة فنية ملحة تشكّل مادة تاريخية"**[2] **متخيلة، لم تنسبها كتب التاريخ إليها** وربما تنسب إلى الأساطير الشعبية. " **فتفتح هذه الوحدة السردية أفق الدّلالة النّصية، وتقوّي الاحتمال الممكن"**[3]، في طريقة بناء " تيهرت"، كأسطورة ظلّ الإباضيون على الأقل يقدسونها كتاريخ يثبت قوّتهم وجميل عصرهم.

فعلى هذا الصّعيد السّردي، وفي المشهد الثاني من الرواية الموسوم بـ " العيون والمناظرة" يفتتح الخطاب بوصف " تيهرت" وفق مرجعية تاريخية حقيقية واصفا إياها، في قوله " **وهي تعتلي ربوة تشرف منها على المدينة كلها كأنها الحارس الأمين، كل الشوارع والأزقة والساحات كانت في قبضة أعيننا مجللة بالبياض مدثرة بالخضرة"**[4] والعلامة (الخضرة)، في هذا الملفوظ كوحدة تتفاعل مع الوحدات التي وردت قبلها لتثبت وظيفة المتخيّل السّردي الذي لا يرد اعتباطا.

أعاد الروائي تصوير"تيهرت" للمتلقي في خطاب سردي فني تصور أعجوبة مطاردة الجن لأهل "تيهرت" وحسدهم على هذا المكان المخضر العبق " **فتأتي بعض الجمل في الرواية لتؤدّي تلاقحية سردية تمنح النص بعض الهوامش الدّلالية التي تنفتح على المضمر المحجوب"**[5] وإثبات الجدلية المتحكمة في حوار الأنساق وتداخل الواقعي والعجائبي في نسق سردي جميل يبعث على القبول وتحقيق أفق الانتظار.

---

[1]- عبد الحفيظ بن جلولي، الهامش والصدى، (قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية) ، دار المعرفة للطباعة ، الجزائر، (د،ط) 2009، ص 54.

[2]- المرجع نفسه، ص84.

[3]- المرجع نفسه، ص85.

[4]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص19.

[5]- عبد الحفيظ بن جلولي الهامش والصدى (قراءة في تجربة محمد مفلاح)،مرجع سابق ، ص 88.

فالفضاء الجغرافي الواصف للمدينة ما هو إلا فضاء متخيلا بواسطة لغة تأبى الانغلاقية والمباشرة والانقياد إلى لغة علم كعلم التاريخ أو الجغرافيا، فوظف الروائي الشخصية الروائية " الدليل" ليس عالم جغرافيا أو تاريخ، لكنّه شخصية مفتعلة ورقية يبدي في حواره اعتزازه من بلد تيهرت **"وفي نبرة اعتزاز: – هذه عاصمتنا العملاقة تيهرت .. الصمت أيضا كـــنت ساعتها أحلم بأن أكون طائرا أحلق مع أسراب الحمام لأكتشف المدينة من أعلى دفعة واحدة، لقد كانت مدينة عملاقة، تنبسط على مد البصر شمالا حتى تقف في وجهك الغابات الكثيفة تكاد خضرة الأشجار تخفي كل معالمها، غير بعض بيوت عالية بيضاء أو بعض منارات مساجد ارتفعت هنا وهناك ..."**[1]، و قد عزّز "عز الدين جلاوجي" هذا التّلاقح بين الماضي والحاضر وكأنه يشير في المقطع – من خلال ذكر المنازل من العاصمة " تيهرت" الماضي– إلى عاصمة الجزائر الحاضر من دون احترام منطق الزمن.

فجعل ينتقل بنا إلى سرد التـــاريخ الحديث، تاريخ الأزمة الجـــزائرية التي تحمـــل آلام الإرهـــاب من خلال المشهد الثالث الموسوم بـ" بئر الموت" حيث يشتاق الراوي إلى الجزائر العاصمة وقد **"أشرقت في القلب فرحة دافئة ونحن نصل مشارف عاصمتنا البهية الجزائر العاصمة المحروسة وأدركت أخيرا أننا نحونا من شر مستطير"**[2]، ليصوّر لنا المكـــان بواقعيته معبّرا عن **"الطريق الذي لم يخل من حفر هنا وهناك"**[3]؛ وكأنّه بهذا يذكّرنا بمشهد سينمائي يتراءى لنا الحدث بصورة شفافة تأسر المتلقي من خلال هذه العبارة الحاملة لمعنى السّخرية انتقادا لحال الجزائر اليوم مع الطريق المهترئ رغم الإصلاحات الكبيرة التي عرفتها الجزائر في السنوات الأخيرة.

والأبعد من ذلك هو استغلال تلك المقتطفات المشهدية المفاجئة ليباغت المتلقي بحدث أكبر وكأنّه يمهّد لمواجهة مرئية أعنف، وقبل ذلك ببضع دقائق حسب ما نتخيّله يصوّر الرّاوي البطلين داخل السيارة في هدوء وأمان حيث كانت هبة تغرق في النوم والراوي يتخيّل في يقظة طريقة الزّواج وإتمام

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص31.

[3]– المصدر نفسه، ص 31.

المراسيم. حيث يقول الراوي:**"ضحكت وأنا أضربها على كتفها دون أن تنتبه كأنما هي جثة هامدة، وفجأة تراءى لي تحت ضوء السيارة حاجز للأمن، أسرعت بإيقاظ هبة وأنا أخفف السرعة، وما كادت تفتح عينيها جيدا حتى توقفت السيارة عند أول رجل أمن، وهزتني الدهشة وأنا أراهم جميعا يسرعون إلينا بقمصانهم الخضراء التي تصل حتى الركبة، وسراويلهم القصيرة ولحاهم الطويلة.."**[1].

يجرّنا الرّوائي عز الدّين جـــلاوجي بانتقال مفاجئ عبر رحلة الزّمن " **يعود وقـــائعه التاريخية إلى العهد الماضي البعيد إلى الماضي القريب لتسعينيات القرن الماضي، لكن السّائل دائما يبحث عن القرينة والإحالات العلاماتية في تفاعل العلامة الزمنية مع العلامة المكانية يجعل منها علامة مركبة، ويكشف عن دلالة المقطع السردي** (...) **ويشكل عدة أقطاب متضادة"** [2] ترتكز على التاريخ الحقيقي والمتخيل تلزم الروائي تتبّع تحوّلات المجتمع وتغيّراته وفق ثنائية ضدية تنسل عنها الدلالة واختلاف الزمن المروي.

كذا ارتكازه على فترات حرجة في تاريخ الجزائر في تصوير تحاوري بين الماضي البعيد والماضي القريب ببعديهما السياسي الحرج، فالعلاقة بين الفترتين علاقة مشابهة والصّراع الدّائم حول السلطة يعيد نفسه، وتيهرت الأمس هي الجزائر العاصمة اليوم وهذا الموضوع سندرجه ضمن التاريخ الحديث في عنصر لاحق .

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص31، 32.

[2]- فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، مرجع سابق، ص79.

نذكر بعض مرجعيات التاريخي في هذا الجدول:

الرقم	الشخصيات والأماكن التاريخية	البنى الروائية (النص الحاضر)	البنى التاريخية (النص الغائب)	الصفحة
01	أبي الخطاب المعافري	"تحت راية الجهاد التي خضتها تحت راية الإمام الشهيد أبي الخطاب عبد الأعلى بن السمح المعافري رحمه الله ورصي عنه"	"تاريخ مقتله (144هـ/761م)، على يد ابن الشعث سيف العباسيين"[1]	**11**
02	الإمام عبد الرحمن بن رستم	"حاشا أيها الإمام أن تجرأ الألسنة على تقول ما قلت، ونحن سائر المؤمنين نشهد باستقامتك وعدلك(...) ثم في عودتك إلى المشرق للاستزادة من العلم، على يد أبي عبيدة مسلم بن أبي كريمة"	"بويع عبد الرحمن أولا بالإمارة ثم يالإمامة سنة60 بعد وفاة إمامهم(...) وكان عالما زاهدا متواضعا، يجلس في المسجد للأرملة والضعيف..." [2] "ينسب إلى الأسرة الملكية الكسروية وفد مع والده للحج إلى مكة وهناك توفي والده(...) وفي القيروان تلقى عبد الرحمن تعليمه(...) ثم رحل إلى البصرة مع نفر من أهل المغرب حيث تلقى مذهب الإباضية على يد إمامها أبي عبيدة مسلم بن أبي	**11**

[1] – عبد المحسن طه رمضان ، تاريخ المغرب والأندلس من الفتح حتى سقوط غرناطة، دار الفكر، عمان، ط1، 2011 ص 152.

[2] – مبارك بن محمد الميلي ، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مرجع سابق، ص 72.

			كريمة التميمي(...)لكنه اضطر في نفس السنة للفرار من القيروان إلى المغرب الأوسط.."[1]	
03	عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم	" أما أنا فقد بايعت على كتاب الله وسنة رسول الله، العلامة عبد الوهاب (...) وأنتم تعرفون من هو عبد الوهاب علما وخلقا واستقامة"	" تولى الخلافة بعد مقتل والده، ودامت خلافته من سنة 171هـ إلى 190هـ".[2]	58 59
04	الإمام الأفلح بن عبد الوهاب.		"رفع السلاح ضد الوهابيين ودامت خلافته من240 إلى 241هـ، (...) كان مرشحا للإمامة حياة والده فبويع بها بعد وفاته وكان داهية استطاع أن يحافظ على هناء تيهرت مدى إمامته"[3]	
05	يوسف بن محمد بن أفلح	"استغل أحد أبناء أخيه فرصة تفرق الناس عنه، وفصل رأسه عن جسده بضربة مجنون، تعالت الصيحات بالتكبير	"تولى الخلافة الخلافة وقتل على يد أبناء أخيه ودامت خلافته من سنة901هـ إلى 906هـ"[4]	148

[1] – عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام ، مرجع سابق، ص 166.

[2] – عبد المحسن طه رمضان، تاريخ المغرب والأندلس من الفتح حتى سقوط غرناطة ، مرجع سابق، ص 153.

[3] – مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مرجع سابق، ص 154.

[4] – عبد المحسن طه رمضان، تاريخ المغرب والاندلس من الفتح حتى سقوط غرناطة ،مرجع سابق، ص 155.

06	تيهرت (المدينة الجديدة)	" عزم الرجال على توسعة تيهرت القديمة بادئ الأمر وكانوا ينشطون نهارا في إقامة البيوت فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذا تأكدنا أن الجن قد سكنها(...) فلما خشي الناس أذيتهم اعتلى الإمام صخرة عملاقة وصاح في كل الوحوش يدعوهم باسم الله أن تغادر المكان وفي لحظات رأينا بأم أعيننا المئات من منها تخرج في قوافل(...) وتلك كرامات الإمام"	"أمروا مناديا ينادي بسباعها ووحوشها وهوامها أن اخرجوا فإنّا أردنا عمارة هذه الأرض".[1] "..وبعد ثلاثة أيام رأوا وحوشها تحمل أولادها خارجة منها، فعزموا على إنشائها فبدأو يختطون تاهرت وهي على بعد خمسة أميال من تاهرت القديمة"[2] "أسسها عبد الرحمن بن رستم عام 144هـ761م"[3]. "وقال البكري:مدينة تيهرت مسورة لها أربعة أبواب، باب الصفا، وباب المنازل، وباب الأندلس وباب المطاحن"[4]	17
07	سكان عاصمة تيهرت	"فكانت مبانيهم تختلف بالاختلاف العرقي أو الديني هذا لكوفي وذاك لفارسي وهنا بيت نصراني وآخر يهودي وهلم جرا"	"قال ابن الصغير: حتى لا ترى دارا إلا وقيل هذه لفلان الكوفي وهذه لفلان البصري وهذه لفلان القروي،.."[5]	20

[1] – أبو العباس أحمد بن سعيد الدرجيني، طبقات المشائخ بالمغرب، مطبعة البعث، قسنطينة ، (د،ط)،(د،ت)، ص 41.

[2] – أبو زكريا يحي بن أبي بكر، سير الأئمة وأخبارهم، المكتبة الوطنية ، الجزائر، (د، ط)، 1979.

[3] – مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مرجع سابق، ص88.

[4] – المرجع نفسه، ص 90.

[5] – المرجع نفسه، ص 89.

08	مكتبة المعصومة	"مقصد لطلبة العلم" " وفي جانب الساحة الأيمن بناية ضخمة اعتلتها لافتة كتب عليها بخط بديع"مكتبة المعصومة"(...) حيث تركن مئات "الآلاف من الكتب"	"تعتني بالعلماء وتستكثر منهم وتحثهم على التأليف(...)كما تجلب الكتب النفيسة إليها"[1] "وكانت بتيهرت مكتبة تدعى المعصومة قد حوت آلافا من المجلدات ولما دخلت الشيعة تيهرت أحرقوا مكتبتها"[2]	24 23
09	المذاهب وحقيقة الفتن الداخلية	" **لقد** أوصى بأن تكون الخلافة في واحد من سبعة اختارهم لتقواهم وورعهم وعلمهم(...)"صاح آخرون وكأنما يردون عليهم لا نريدها مملكة(...) وارتفعت بين الجميع همهمات استنكار(...) أما أنا فقد بايعت على كتاب الله وسنة رسوله العلامة عبد الوهاب بن عبد الرحمن بن رستم(...) وعلى هذا أجمع إخواني العلماء"	"أول ما حدث فتنة يزيد بن فندين اليفرني وسببها أن عبد الرحمن بن رستم لما احتضر ترك الأمر شورى بين سبعة منهم ابنه عبد الوهاب وابن فندين(...)فأسندت الإمامة لعبد الوهاب(...)فرفض اقتراحه(...) فأعلن الثورة"[3] "افترق الخوارج إلى مذاهب أشهرها: الأزارقة أصحاب نافع بن الأزرق(...) والصفرية قال المبرد:"قال قوم سموا صفرية لأنهم أصحاب ابن صفار"[4]	58-57

[1] – يحي بن بهوان حاج احمد، المكتبات وخزانات المخطوط ببلدة تاجنينت بوادي ميزاب، مجلة الواحات للبحوث والدراسات العدد 2 مج7، غرداية، الجزائر، 2014، ص 25.

[2] – مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث، مرجع سابق، ص77.

[3] – المرجع نفسه، ص 83.

[4] – المرجع نفسه، ص56، 57.

10	الجبل سفوجج	"عليه اللعنة ابن الشعث سيف العباسيين لعنهم الله وقطع دابرهم جميعا وفل سيوفهم لقتل الإمام يعلم الله كم بذلنا من أرواحنا للدفاع عنه(...) لقد عاقبهم الله على جبل سفوجج"	"فاستقبله اهالي قبيلة لماية بما يليق به من الإكرام وشاع يومئذ ذكره في الافاق(...)وبينما القوم يخوضون في ذلك إذ فاجاهم جنود ابن الأشعث فأحاطت بالجبل"[1]	12

ومن خلال الجدول يتضح لنا مايلي:

ينطلق الروائي منذ بداية الحكي عبر التاريخ بحثا عن رصيد معرفي يقيم به بناءه التخييلي، لعله يقف على الجذور العربية والجزائرية، لفهم واقعه الأليم، وتصوير وضع سياسي حرج مرّت به البلاد وذلك إثر التحوّل السّياسي الذي سبّب الفتنة العمياء إبان العشرية السوداء، ولم يجد بدا من أن يرجع لفترة شبيهة، يقيم بها موازنة علّها تثبت مسبّبات تعلّق العرب بالحكم، واختلافهم الكبير، لذلك قصد تاريخ الدّولة الرّستمية يسجّل عبرها حياة الشّعب الجزائري، تحت مظلّة حكم أمراء الدّولة الرّستمية.

وعلى هذا الأساس تعمّد الكاتب استحضار تاريخ السّياسة والفتن، ليلقي بظلالها على التّاريخ المعاصر بدرجة من الوعي في بعده التاريخي، فأولى التناص مع التاريخ أهمية كبيرة، فإذا قرأنا الرواية ثم نرجع إلى كتب التاريخ نجد أنفسنا نتوغّل في معرفة ما يخصّ تاريخ تلك الفترة، ومن ثمّ أدركنا أن الرواية تحفل بجانب من التقاطعـــات مع التاريخ السياسي، قد تكـون تسرّبت إلى ذهنه جراء الأحـداث التي وقعت في غرداية والاحتجاجات التي أودت إلى مظاهرات شدّت الأنظار على الساحة السياسية.

يسقط الرّوائي مظاهر الحكم والسياسة- ف"**يتناول موضوع الحكم**" [2]واختلال الأمن في زمن العشرية السوداء- على الوضع الذي ساد أيضا في تيهرت عبر التاريخ القديم، فالسرد الروائي يرصد

[1] – وليد الزبيري، الموسوعة الميسرة في تراجم ائمة التفسير والاقراء والنحو واللغة، حرف العين، المجلد3، ط3، ص 380.

[2] – سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص410.

جوانب من الأحداث بدرجة الإيهام بواقعيتها، تبعا للتّفصيل الذي شاب معظم مقاطع الرواية فوقع ذهنه على أكبر الشخصيات التاريخية التي تولّت الحكم والسلطة أنداك، فاقتبس بعض آثارها كما وردت في كتب المؤرخين، ولا يبدو فيها تناقضا ولا تعارضا.

كما أن الروائي لم يقحم البطل في مسببات الصراع، فخلق نصين متوازيين في نص واحد فأبقى بطله بعيدا عن الحدث التاريخي، فلم يقحمه الصراع بدرجة مباشرة، بل خطّ له طريق المشاهدة من بعيد إلاّ بعض أجزاء من الرواية، ينسج أحداث المحكي عبر أصـــوات متخيلة أخرى يوهم أنها تشارك الحدث مع الشخصيات الواقعية.

ومن الشّخصيات التّاريخية المهمة التي استدعاها الروائي نذكر منها الإمام عبد الرحمن بن رستم فيخبرنا عن طريقة حكمه وأخلاقه وعدله وكيفية تسييره لشؤون دولته، ويبدو أنها موجودة كما رويت في كتب المؤرّخين في إطارها العام، معتمدا على آليات الوصف الدقيق والحوار، الذي يخرج الخطاب عن بنائه الأصلي، قد لا يتوافق في بعض الأحيـــان مع منطقه، لكنّه يظلّ مشدودا إليها ويظهر ذلك من خلال سرد لوقائع تولي الإمام للخلافة بعد موت إمامه أبي الخطاب المعافري، ليذكر بنظام حكمه القائم على الإسلام، متبعا نهج إمامه.

كما يسترجع عن طريق الذاكرة جانبا من سيرته، مولده ورحلاته وتعلّمه، وهي معلومات ذكرت في السرد التاريخي كما يظهر في الجدول ولم نعثر على أيّ تعديل يذكر، فقط هو الأسلوب واللغة بحكم العلم الذي تنتمي إليه الرواية، **"مما يجعل هذه العملية تضطلع بدور كبير في تأسيس دلالات مركزية داخل هذا العمل"**[1] فلغة التاريخ ليست كلغة الرواية، لأنّ صاحب الرواية يسعى لتقديم الرواية بطريقة فنية، وليس له هدف تعليمي فتظهر لغة معبرة عن جوانب من حياة الناس في تلك الفترة وعلاقاتهم فيما بينهم، وهذا ما يظهره الحوار الذي دار بين الإمام ومجلس شيوخه وأتباعه داخل مقر الإمامة.

[1]- عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، مرجع سابق، ص 250.

لذلك ما يلاحظ في هذه الرواية هو حياد الكاتب في رؤيته للأحداث، فلا يظهر منها أسلوب انتقاد أو مناقضة، حتى أن البطل الذي اختاره حيادي لا يبدي رأيا في قضايا الدولة إلاّ ما يخصّ حياته العاطفية اتجاه حبيبته، لأنّ غايته الوحيدة من الرّحلة التاريخية هي البحث عن السّعادة الأبدية وطريقها واضح بالنسبة إليه هو الزّواج والعيش بعيدا في أعلى ربوة.

كما حاول النص الروائي الانحراف في بعض جزئياته"**وكل هذا يرجع إلى الإمكانيات العقلية والتخييلية التي يتوفر عليها المبدع** "[1]خاصة فيما يخص واقعة إعادة بناء تيهرت الجديدة رغبة منه التعبير عن بعض مقومات التدين الذي يعيشه الإمـــام إلى درجة أنه يلبسه لباس التصوف ليـــغرق في متاهات العجائبية ويتقاطع مع نصوص المتصـــوفة التي تعتقد كرامات الأئمة والخلفاء فيخـــرج عـن النص الغائب ويجري عليه تبديلا، ورجوعـا إلى النص التاريخي في الجدول نجد أن المؤرخ لا ينسب الكرامات إلى الإمام وإنما لأشخاص لا يذكر هوياتهم، مشيرا إليهم بضمير الغائب(هم) أما الروائي فقد نسب الكرامات بقدرة الإمام على طرد الوحوش والجن بأمر بالخروج من المدينة فيغدو النص الماثل متقاطعا، وفي نفس الوقت مخترقا له.

2.4.مرجعية التّراث الصّوفي:

تنطلق أحداث التاريخ في الرواية من مرجعية تاريخية حقيقية تعود إلى زمن الدولة الرستمية وما سادها من صراعات سياسية وفتن داخلية، رغم العـدالة المطبقـــة من طرف الإمام، فتبـدأ الـــرواية في مشهدها الأول من الإخبار عن نظام الحكـــم وواقع إمامة الدولة، والعلاقات التي تقيمـها الدولة مع الدول المجاورة، مستعملا المعجم الصّوفي ليجعل من الفضاء المسرود متخيّلا مفعما بالعجائبية والرّوحانية والدّهشة.

1- سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية، أنموذجا، مرجع سابق، ص 354.

وبهذه الرؤية اندمجت بنى التاريخي مع بنى العجائبي التي تضمنتها النزعة الصوفية قصد وضع إشكالات تاريخية ضمن سياق صوفي للبطل الذي يحاول الهرب من زمن الخلاف والفتن إلى زمن يحمل نفس الهم و القيم السّلبية التي من شأنها الإطاحة بالدّول.

وهذا ما يفسّر حالة الضّياع والقلق الّتي يعيشها الراوي البطل عبر التاريخ، **"فتنبع مسألة الإحساس بالتاريخ من خلال دوافع حضارية، تحدّد علاقة الوعي البشري بماضيه، هذا الماضي الذي يمثّل من خلال جزئياته الذاكرة الحية للأمة بشكل عام، ولا يتمثّل التاريخ في صميم الذاكرة الإنسانية إلاّ من خلال جملة من الوقائع والأحداث العينية، التي بواسطتها نستطيع الحديث عن ماض تاريخي معين لأمة معينة"**[1].فكلّ إنسان له دوافع تملي عليه فكرا أو سلوكا معين فكذا الكتابة والنقد، فخصوصية الظاهرة التاريخية تستوقف الروائي لصياغة الموقف النقدي مثلا لدوافع حضارية وثقافية، تحفّزه على تحديد موقف معيّن من خلال قراءة الواقع في ضوء التاريخ.

لذلك اشتغل جلاوجي على مادة تاريخية حسّاسة تمثّل الحضارة الجزائرية في القرون الأولى كما ألبسها لغة وأسلوبا صوفيا يبحث في قضايا مصيرية شكّلت نظرة الروائي لواقع تاريخي مضى وراهن تاريخي يحمل نفس الهمّ والأسى، تمثّلتها العشرية السّوداء من السّنوات الأخيرة من القرن الماضي، حيث تعود أسباب الفتن والصّراع على السّلطة ما يجعل الإنسان ينزع إلى العزلة.

فدأب الكاتب يصبّ إبداعه عبر وعاء اللغة فاهتم بلغته وأسلوبه، وســـاير لغة المتصوفة فأخذ من معجمها ما يخدم الغرض الذي أراده، ورغبة في تخييل التاريخي، عملا بأسلوب الرواية الجديدة تستثمر الألفاظ المقتبسة من المعجم الصوفي كلفظة "المعراج".

والمعراج عند ابن عربي ما يختص به الأولياء وهو معراج معنوي، يعرج على براق عمله وجناح صدقه لينال مراتب الولاية[2]؛ إذ يعتبر التصوّف عند هؤلاء نظرة للوجود، وفلسفة حياة تنعكس صورتها على سلوك السّالكين إلى الله، يأملون – حسب نظرهم- تحقيق السّعادة الرّوحية الأبدية عبر المعراج

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 68.

[2]- ينظر، محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار الكتب العربية الكبرى، (د،ط)، (د،ت)، ص 55.

السّماوي، ولا يتأتّى ذلك بمجـــاهدة النّفس والترفّع عن الدّنس، وقد اقتبس المتصوّفة قضية المعـراج من واقعة الإسراء والمعراج التي حدثت للرّسول صلىّ الله عليه وسلم وتعتبر بالنسبة إليه من معجزات الرّسل.

كما استلهم الروائي لفظة "الخلوة" من المعجم الصّوفي وهو يسرد خلوة القطب الذي أرشد الشخصية البطل إلى طريق السعـــادة، وقد أخذ اللفظ من واقعة خلـــوة الرسول صلى الله عليه وسلم في غار حراء للتأمّل في ملكوت الله عز وجل.

والغاية من كل ذلك هو ربط التراث الصوفي بالمرحلة التاريخية للدّولة الرستمية، الغارقة بصراع الفرق والمذاهب وكلّ يدعي الفرقة النّاجية، جعل من الروائي يوظّف شخصية الشيخ القطب مدركا قيمته بالنّسبة لمرجعية التّصوف فهو في نظرهم الدّال على طريق صفاء المعرفة والتّطهير الرّوحي وإرشاد المريدين[1] .

فاتباع السّالك للشّيخ العارف بالنّسبة للمتصوّفة أمر لا مفرّ منه لمن أراد الخلاص ومعرفة الحقيقة، إذ لا يمكن الوصول إلى الحقيقة بالمعارف المكتسبة؛ وإنما بالمجاهدة والقيام بالفعل واتّباع الشيخ، لتصبح تجربة وجدانية روحية[2].

[1]- ينظر، عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية، دار الجيل، بيروت، (ط1)، 1993، ص 141، 142.

[2]- ينظر، ابن خلدون، شفاء السائل وتهذيب المسائل، دار الفكر، دمشق، (ط1)، 1996، ص 123، 124.

خلاصة:

نستطيع أن نخرج بخلاصة مفادها أن روايات "عز الدين جلاوجي" الموضوعة للدراسة والتحليل اتخذت من الواقع التاريخي مرجعا لها، فبدت الذاكرة الحية تستعين بتاريخ الجزائر العريق الذي يتراوح مابين القديم والحديث والمعاصر فاستطاع بذلك جلاوجي التعامل روائيا وفنيا مع مرجعية التاريخ القديم والتاريخ الحديث وصولا إلى واقع العشرية السوداء، باستحداث عناصر تخييلية تبعث بإعادة إنتاجه.

اشتغل الروائي على تاريخ الثّورة التّحريرية وظلّت مرجعـــا له، مغلبا الجانب السردي التّخييلي على الجانب الواقعي، إلا ما اختاره من عينات مكانية تعيد زمن الاستعمار إلى الذاكرة، كما استعان بمرجعية التراث العربي فضمّن سيرة شعبية معروفة في تاريخ العرب، تمثّلت في تغريبة بني هلال، التي تثير الإحساس بالتاريخ، وخاصة أنه يدرج نفس أسماء شخصيات التغريبة الأساسية مع سرد مقتطفـــات من القصّة في جوّ تخييلي يثير التساؤل.

وفي رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر نجده يقيم عقدا مع مرجعية التاريخ الذي ميّز فترة مهمّة من تاريخ الجزائر المقاومة، فاسترجع مظاهر المقاومة الشعبية والانتفاضات الكبيرة موزّعا الأزمنة بين واقع الاحتلال وماضي المقاومات التي سبقت تلك الفترة، عودا بالزمن إلى مقاومة الأمازيغ للرومان وكل استعمار حل بالبلاد بعده، دون أن ينسى العمل الذي قام به الجزائريون بعد فشل الانتفاضات وبزوغ بوادر الحركات السياسية والإصلاحية التي كانت سببا لاندلاع الثورة، مع أنه لم ينس كذلك أن يعرّج على حدث مؤلم تمثّل في حادثة الثامن من ماي 1945 معتمدا على التاريخ الموثق، وذكر حتى بعض التفاصيل كما حدث مع الشّخصيات الحقيقية.

أمّا رواية العشق المقدنس فقد وازنت بين فترتين زمنيتين من تاريخ الجزائر، وبالتناوب بين مرجعية تاريخ الدولة الرستمية، وبالتحديد سرد وقائع الصراعات على السلطة، ثم الانتقال إلى وقائع العشرية السوداء المؤلمة والتي صنعت تاريخا خاصا لجيل التسعينيات وما بعدهم، فلم يتوان الكاتب أن يقيم أواصر الصلة بين فترتين متقاربتين من حيث الفتن الظاهرة والباطنة فاعتمد على كتب التاريخ وكتب جغـــرافيا المدن، وكتب الفنون الأدبية، كمـــا أنه استوعب المرجعيات التخييلية وكل ما استفاد منه من التراث الديني والثقافي.

الفصل الثاني

تقنيات توظيف التّاريخي في روايات عز الدّين جلاوجي

1. اشتغال صيغ الخطاب لتمثّل التّاريخي في الرّوايات
   1.1. الصّيغة في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"
   2.1. الصّيغة في رواية "رأس المحنة1+1=0"
   3.1. الصّيغة في رواية "العشق المقدنس"
2. تمفصلات الرّؤية والصّوت السّرديين لتمثّل التّاريخي في الرّوايات
   1.2. الرّؤية والصّوت في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"
   2.2. الرّؤية والصّوت في رواية "رأس المحنة1+1=0"
   3.2. الرّؤية والصّوت في رواية "العشق المقدنس"
3. تمفصلات زمن تجلّي التّاريخي في الرّوايات
   1.3. الزّمن في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"
   2.3. الزّمن في رواية "رأس المحنة1+1=0"
   3.3. الزّمن في رواية "العشق المقدنس"

تمهيد:

استطاع الرّوائيون الجزائريون مواكبة التجّريب وركوب موجة التطّور الّذي يشهده الفن السّردي المعاصر ومدّوا جسور التّواصل مع الثّقافات العالمية ليخرجوا من حدود المحلي، كما استطاع الروائي عز الدين جلاوجي أن يستغل تجربته الرّوائية ويدخل غمار التّجنيس وتوظيف الخطابات المختلفة منها التّاريخي، لذا نحاول من خلال هذا الفصل أن نحلّل بعض من مقاطع التاريخي المتداخل مع الرّوائي باستخراج أهم التقنيات الموظّفة والمقولات الثلاثة التي نعالج من خلالها الخطاب عامة والتاريخي خاصة بالمنهج البنيوي الذي أسهم بقسط كبير في إثراء الجانب التطبيقي وتطوير حقل النقد الأدبي.

1. اشتغال صيغ الخطاب لتمثّل التّاريخي في الرّوايات:

1.1.الصيغة في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر":

تعتبر مقولة الصّيغة السّردية أحد أهم تقنيات تحليل الخطاب السردي، وإحدى أهم مكوّنات النّص التي يبنى عليها لتلبسه بذلك شكله المميّز. لكن الملاحظ وبإجماع الدّارسين -كما يرى سعيد يقطين- أنّها من أكثر المقولات استعصاءً وإبهاما، فتحديد أنماط الصّيغ ضمن الخطاب أمر صعب ومعقّد ومتشعّب، حيث يـــرى سعيد يقطين أنّ ذلك يرجع إلى خصـــوصية التّقينة ذاتها بالإضافة إلى اختلاف وجهة نّظر الدارسين إليها من مختلف التخصّصات كعلم المنطق والسّيميوطيقا والبويطيقا..[1].

وبهذا الاختلاف تشعّبت إذن المفاهيم وكثرت المصطلحات، فبعثت في نفس القارئ وهم المعاينة والتبصّر،كما تجعل من تحليله للنّص ومعاينته للصّيغ الخطابية عملا مبثوثا ومشتتا؛ بحيث يصعب عليه الوقوف على نظرية معيّنة، وإن بدا في البويطيقا نوع من الدّراسة العلمية بمكان.

[1]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن-السرد- التّبئير)، مرجع سابق، ص170.

وانطلاقا من الصّيغة السّرديّة باعتبارها مكوّن من مكوّنات الخطاب السّردي الذي يعرّفها تودوروف على أنّها:« **الكيفية الّتي يعرض بها السارد القصة ويقدمها لنا**»[1] ،نحاول تّحليل بعض المقاطع بنيويا، وذلك بدراسة الخطاب الرّوائي الّذي تتخّذ فيه الصّيغة أنماطا عدة، إذ الخطاب لا يتحقق وجوده إلاّ بتكامل الصّيغ مع المكوّنات الأخرى، بما فيها السّارد الذي يقوم بتقديم الأحداث ونقل الأقوال، ويرسل عملا للمتلقي بطريقة خاصة.

وبتحليلنا للنّص يمكننا الكشف عن أحداث النّص المسرودة، تاريخية منقولة كانت أو معروضة ومحاولة الجواب عن :كيفية اشتغال بعض الصّيغ السّردية، وتنوعّها من ناحية الكم أو الكيف في تقديم الخطاب التاريخي؛ بمعنى أنّنا سنحدّد كيفية تقديم القصة التاريخية في الخطاب الكلي في الرّواية للمتلقي، إن كان مباشرا أو غير مباشر، ومحاولة تحديد المسافة بينهما، ورصد العلاقات بين الخطابات المدرجة، سواء كان نص الرّاوي أو نصّ الشّخصيات بناء على الصيغ الكبرى، المتمثلة في السرد أو العرض أو النقل، وذلك بعد تقسيم النص إلى مقاطع تحمل في طياتها خطابات تاريخية لنتوصل في الأخير إلى خلاصة مفادها رصد أهم الصيغ وترابطها ضمن الخطاب الذي عن طريقها نكشف خصوصية العمل الفنّي في نقل الرّسالة التاريخية.

وما يهمّنا أكثر في هذا الفصل هو رصد أهم صيغ حكي الأحداث التّاريخية، وصيغ عرض ونقل أقوال وأفكار الرّاوي والشّخصيات التاريخية والمتخيلة، باعتبار تداخل كل من السرد والعرض فيصعب في بعض المقاطع فصل بعض الصّيغ الصغرى على المستوى العمودي للخطاب نظرا لتداخلها الشديد، ونظرا للاّمباشرة المتعمّدة من طرف الرّوائي.

سنستقي ما يفيد بحثنا هذا من خلال المقاطع الّتي تبنى على أحداث تاريخية مهمة، أو أقوال وأفكار لمختلف الشخصيات التاريخية المتخيلة والحقيقية. فالسرد عند سعيد يقطين هو " **نقل الفعل**

[1]– تزفيطان تودوروف، الحسن سحبان، وفؤاد الصّفا، مقولات السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط1 1992، ص61.

القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلا للتداول، سواء كـــان هـذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تمّ التداول شفاها أو كتابة"[1].

ويمكن شرح هذا القول من خلال قوله الذي يميز فيه بين الحكي والسرد فيرى أنّ" **الحكـــي في الرّواية يقدم لنا من خلال "السرد"(*Narration*)،أي أن هناك راويا يتكفل عبر«السرد» كفعل بإرسال الحكي»**[2] ؛ أي أنّ الرّاوي يقدم حكايته بأحداثها وأقوالها إلى المتلقي بتقنية السّرد.

إن الحكي في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" حافل بالتاريخ الجزائري الحديث تتكفل الساردة بتقديمه وإرساله نحو الكاتب كمتلقي مباشر، وهو في نفس الوقت يعيد كتابته بعد ذلك ليحوّله إلى نصّ حاضر بعد غيابه، وهو ما يعترف به ضمن البوح الأوّل من النّص، إذ حاول الرّوائي في هذا النصّ سرد الحدث الرّوائي التاريخي بطريقة تفاعلية بين ما هو حقيقي، وبين مـــا هو متخيل أو ممكن.

وقد انتقى الروائي في ذلك فترة تاريخية هامة من زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر، انطلاقا من فعل المقاومة الشعبية إلى النّضال السياسي والحركة الوطنية، بما فيها العلاقات الاجتماعية بين مختلف فئات الشعّب الجزائري، أو علاقته مع الآخر، المسيحي أو اليهودي، فاتخّذ من الصّراع القبلي كحدث ممكن تنطلق منه الحكاية.

- **المقطع الأوّل (من ص10 إلى 18)**

يظهر من خلال المقطع الأول والخطـــاب الّذي ترسله الساردة "حوبة" وهي على مسافـــة من الشخصيات ومن القارئ عامة، والكاتب الذي يعتبر طرف متلقي مباشر يجلس إليها في كل مرة تحكي له جانبا من حكايتها التاريخية، ويبدو أنّ خطاب الساردة يشتغل في تأطير الأحداث التاريخية بتولي السرد من الخارج كراوية غير مشاركة في الأحداث تقدم الأحداث مرّة تفصل ومرة أخرى تقتصر

[1]- سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص61.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص46 ،47.

على العابر منه، بـ"**اعتبار حكي الأحداث (نصّ الرّاوي) خاصا بكميات الأخبار، ومنفصلا عن«حكي الأقوال"(الأكثر محاكـــاة) ! "**[1]؛ فلذلـــك ينبغي التمييز بين الخطــابات المستعـملة في الخطاب الروائي، لأنّ بواسطتها يتجلى حكي التاريخي.

إذ يمتاز الخطاب الرّوائي في هذا المقطع بضمّ مجموعة من الخطابات مقدمة بصيغ مختلفة متداخلة بحيث يقصر التحليل البنيوي إن أفردنا كلّ صيغة على حدى؛ حيث أنّنا نسعى جاهدين لأن نتتبّع مسار الخطابات بصيغها المحددة لها بالتتابع حسب ورودها عبر مسار مقاطع الرّواية، وحتى نتفادى التداخل الّذي نخشى الوقوع فيه أو نحدث شرخا فاضحا بين مفاصـــل الأحـــداث، فنخـــرج عن تسلسلها ويحول دون مراعاة الانسجام والوضوح.

انطلاقا من المقطع الأول نلتمس أنّ خطاب السّاردة هو المهيمن على الخطاب العام فعملية السّرد التي تتولى القيام به "حوبه.." يؤطر الأحداث ضمن فضاء "الريف"، إذ يتعلّق تعدّد الصّيغ بحكي الأحداث وحكي الأقوال فيحدث ترابطا بينهما ما يبرز خصوصية هذا الخطاب الرّوائي[2] فالساردة تتكفّل بالسرد بنفسها وتحكي ما حدث لعرش "أولاد سيدي علي" من وقائع تاريخية دامية عن طريق الحكي التام(Biégés).

وبمسافة أبعد تنقل لنا مجريات الحدث الرئيسي وهو مقتل "بلخير" من طرف "أولاد النّش" تصوّر الحالة النّفسية لولده "الزيتوني" وفق صيغة الخطاب المسرود. الذي يعتبر الأكثر إنجازا من بين أنماط الكلام الأخرى ويتحقق ذلك بإشارات الفعل الماضي المهيمن في قول الراوية:

- **"وحده الدّم الهادر القاني الفائر كزبد البحر كان يتراءى له...**
- **"وتراءى له أبوه بلخير ممددا كجذع شجرة عملاق، وقد ضرجته الدّماء وشكلت حوله بركا صغيرة...**

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص196.

[2]- المرجع نفسه، ص196.

- **"وطار من أمامه سرب من طيور الحجل فزعا حدثا ضجّة كبرى برفيق أجنحته...**[1]

ومن خلال الخطاب المسرود تنقل الساردة ما تلفظت به أمّ الزّيتوني عبر خطابها المنقول المباشر كما ورد فعلا على مسافة أقرب وبمحاكاة ما تلفّظت به الأمّ تخبر بوصية الوالد للثأر له، فهي تحفّز أبناءها على الفعل تقول حوبة:

"وحين لقي أمه فاطمة صرخت في وجهه: "إذا كان بلخير رجلا وترك رجالا فلابد أن يثأروا له"»[2] بتمييز إشارة(") المعقوفتين، و(:) نقطتا القول على صيغة الخطاب المسرود دلالة على توسّط السّاردة بين كلام الأم وكلامها، و(") الشّولتين إشارة إلى خطاب الأم التي تلفّظت به عن قرب من ابنها (الزّيتوني)، والساردة في نقلها لكلام الشّخصية بمصاحبات لفظية، تذكر ببعض التفاصيل والأخبار، وتفصح عن بعض الأسرار التي لم تكن مطّلعة عليها، إذ لا يمكن للمتلقي الوصول إليها إلاّ بنقلها من طرف السّاردة دون تدخّل بإضافة أو بنقصان فخطاب الأم من معين الأخبار الّتي تساهم بصفة كبيرة في تحريك فعل الابن.

وورد خطاب الوصية الموجز للأمّ تأكيدا على الحفاظ على الشّرف، وذلك ما يبيّنه الخطاب اللاّحق الوارد، والخطاب المنقول المباشر تعرضه حوبه "على لسان الوالد "بلخير"، وهو يتلفّظ أنفاسه الأخيرة، فيظهر الإبداع في ترتيب الملفوظين، وتأخير الأوّل عن الثّاني تأكيدا لما صاحب هذا الخطاب من تأثير على عائلة الوالد "بلخير".

وعملا بمبدأ فنية السّرد، وانطلاقا من قراءة البنى الفنية في ظل السياق المختار[3] والابتعاد عن المباشرة المجحفة، تزاوج الساردة خطابها المسرود بالخطاب المسرود الذّاتي المنقول عن الشخصية التي تكلمّ نفسها عبر تخيّلات لا تبرح أن تهجر فكره في قولها:**"وخيّل إليه أن كل جنبات العرش تلاله، هضابه، وديانه،كل صخرة، وكل نبتة ،كلها جميعا كانت تصرخ فيه تطالبه بالثأر**

[1] – عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر،(د،ط)، 2010، ص10.

[2] – المصدر نفسه، ص10.

[3] – ينظر، فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 313.

من أولاد النّش. ومن يجرؤ على فعل هذه الجريمة غير أولاد النّش، الذين نغّصوا وعلى مدى عقود طويلة حياة أولاد سيدي علي؟ وطار من أمامه سرب من طيور حجل فزعا محدثا ضجة كبرى برفيف أجنحته...ولم تذكره كالعادة بالعلجة بنت المكّي التي أحبها بجنون وتزوجها بجنون، ولكنه راح يتأملها ليعرف المسار الذي ستأخذه، ليتكهن بمستقبله ومستقبل عرش أولاد سيدي علي"[1].

- **المقطع الثاني (من ص24 إلى30)**

أما في المقطع الثاني تنتقل الساردة إلى سرد المشهد المعارض، لتقدم لنا صورة عن الخائن "القايد عباس" وهو يتأهّب لاستقبال ضيفه شيخ الزّاوية"الشيخ عمار"، وفي هذا الخطاب المسرود يبدو الجوّ النّفسي الّذي تعيشه الشّخصيات أفضل منه عند خصميهما "الزيتوني"و"العربي"، لذلك فالموقف استدعى صيغة الخطاب المسرود المباشر، مع ذكر تفاصيل الحدث عن طريق الوصف لتضيء صورة الشّخصيتين الظالمتين، وهما مجتمعان داخل البيت، ليعمّقا الصّلة بينهما، يقول:

«...**وبعض ممن اختارهم القايد عباس لحضور اللقاء الذي صار يعقد دوريا لتعميق العلائق بين أولاد النش وأولاد سيدي بوقبة**»[2]،فهما يمثّلان بالنسبة إلى السلطات الفرنسية السّند القويّ .

كما نلتمس ذلك من الأفكار التي تقدّمها الساردة دون الاستعانة بأحد الشّخصيات تقول:«...**فإنّ أولاد النّش وعلى رأسهم القايد عباس، يمثلون السلطة العسكرية التي لا تقاوم تستطيع أن تلوي كل عاص**،(...) **وإذا عجز القايد عباس بعصابته وعرشه استنجد بفرنسا فداهمتهم بقواتها تحت أي ذريعة، لقد صار أولاد النش أكثر أموالا وعددا، عكس أولاد سيدي علي الذين راحوا يتناقصون يوما بعد يوم، منذ عقدين استولى المعمر "بارال" على كل**

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 10 .

[2]- المصدر نفسه، ص 25.

ما استصلحوه من أرض، (...) أما أولاد سيدي بوقبة بزاويتهم وشيخهم عمار فيمثّلون السلطة الدينية التي يجب أن يخضع لها الجميع، ولها وحدها أن تفض النزاعات وأن تعلن دخول رمضان وانتهاءه، وتحدد أيام العيد، ولها كلمتها المسموعة حتى عند الحاكم الفرنسي الذي زار الزاوية مرارا "[1]، وهذا ممّا قدّمته الساردة من خلال هذا الخطاب المسرود كتاريخ متخيّل ممكن حيث يذكر في التاريخ أن فرنسا كانت تستعمل القياد وشيوخ الزّوايا لصالحها، فهي بذلك تضيئ الحدث والشخصيات بخطابها.

في هذا المقطع يعود الخطاب المعروض غير المباشر ليقرّب المسافة ويترك الفرصة لكلام الشخصيات " **فالأنموذج ينبني على السرد الذي تبدعه الشخصية الروائية**" [2]فتتوارى الراوية وراءها لكن يبقى الخطاب المسرود يؤطّر ذلك، فهي تنقل خطاب الشخصيتين المتحاورتين "الشيخ عمار" و"القايد عباس" داخل بيت "القايد عباس"، حيث أصبحت المسافة مباشرة بين الشخصيتين تقدم حوارهما بمصاحبات السّاردة، كما تنظّم الكلام وتوجّهه من قول إلى آخر لتتقاسم الدور مع الشخصية[3]، حيث يتوزع الكلام على معينات تعزّز الخطاب المنقول بصيغ النداء والأمر، ومن خلال هذه الأقوال التي تعرضها الراوية(حوبه) التي تسفر عن لغو الكلام وسخرية القايد عباس من الحاضرين فارضا نفسه على الجميع تبيّن وجهة نظر كل واحد منهما إلى الأساليب التي تنتهجها فرنسا مع الجزائريين العزّل، كما هو الشأن مع القايد عباس، وأمّا الشيخ عمار فهو يرى أن مبالغة فرنسا في قمع الجزائريين سبب ثورة وانتفاضة بريكة وعين التوتة والأوراس التاريخية.

وبعد هذا الخطاب المعروض غير المباشر المؤطّر بالخطاب المسرود تتدخّل السّاردة بكلامها لتعلّق وتفسّر حجج الشخصيات اتجاه سياسة فرنسا لردع المخالفين، فالشيخ عمار يستدل بالتاريخ ليقرّ بأنّ فرنسا لم تنعم بالهدوء فترة طويلة، وحسبه كلما قمعت ثورة إلا واشتعلت أخرى، وكان القايد

[1] – عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص25.

[2] – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 271.

[3] – المرجع نفسه، ص 271.

عباس يستدلّ بالواقع الذي يظهر فيه الناس مستسلمين تماما لفرنسا وأتباعها، وفي خضمّ هذا الخطاب المعروض غير المباشر، والذّي تقطعه الساردة بخطاب مسرود مباشر، تعود مرّة أخرى إلى خطاب الشخصية الدّاخلي، لتنقل خطاب"القايد عباس" مع نفسه، يستهزئ بالآخرين، ويرفع من شأن المستعمر، تقول حوبة:"**ردّد القايد عباس في قرارة نفسه، شيخ الزاوية جبان المتعلمون كلهم جبناء**"[1].

وبنفس الطريقة تنقل الساردة خطاب "شيخ الزاوية" مع نفسه، بصيغة المونولوج الذاتي المباشر يؤطّر الخطاب المسرود في قوله:

"**امتطى الشيخ عمار فرسه بمساعدة خدم القايد عباس، وانطلق مودعا يقول في نفسه: عباس لا يحتاجني إلا في أمرين، أن أكون له عونا أمام الحاكم الفرنسي ليمد سلطانه على الجميع أو أن أخطب له فتاة مال قلبه إليها**"[2].ومنه سلوكات الشخصيات من تبادل المصالح خلال مقابل خيانة الوطن.

- **المقطع الثالث (من ص36 إلى ص41)**

وفي هذ المقطع نلمس تداخلا بين حكي الأحداث وحكي الأقوال فيما يظهر، فالسّاردة وإن كانت تعتمد أثناء السّرد في تقديم الأحداث التاريخية، إلاّ أنها لم تتوان أن تترك مساحة سردية للشخصيات التاريخية الحقيقية لأن تعرض أقوالها وتدخل غمار التّخييل في عرض الأقوال "**عاملة – على تمتيع التاريخ بمزايا الكتابة الروائية**"[3]، فتتطوّر الأحداث التاريخية وفق أسلوبي السرد والحوار معا، لتوهم بواقعية الحدث وشفافيته،بسرد مختلف التفاصيل الممكنة التي لا يذكرها المؤرخون في كتبهم وعليه فإنّ السّاردة من خلال الخطاب الرّوائي تضيء تاريخ سلالة "أولاد سيدي بوقبة"، تقول:

[1] – عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص28.

[2] – المصدر نفسه، ص31.

[3] – عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، مرجع سابق، ص 227.

"يشاع أن أولاد سيدي بوقبة ينحدرون من ســـلالة النبي الأكرم صلى الله عليه وسلم أو هكذا يزعمون هم (...) مع اجتياح الجيوش الفرنسية لمنطقة بجاية سنة 1833 ،انخرطت العائلة كما السكان جميعا في مقاومة مستميته قدّموا خلالها المئات من الشهداء وحين ركن الجميع للاستسلام دخلت في سبات عميق (...) وفي عام 1870 كان القدر على موعد جديد مع سلالة سيدي بوقبة، حين قيّض الله لها الشيخ أحمد(...) ولم يمض إلا عقـــدان من العمل أو أقل، حتى بلغه نبأ استعداد الناس للثورة ضد فرنسا(...) لكن مجيئ الشيخ عزيراني الشيخ العلامة الولي الصالح المجاهد محمد أمزيان الحداد أزالت كل تردد في نفسه"[1].

وتكمل سردها لأحداث تاريخية حقيقية كأن تسرد :

- **مقاومة الشيخ الحداد.**
- **ثورة الشيخ الحاج محمد المقراني.**
- **سجن الشيخ الحداد بقسنطينة ووفاته به.**
- **انتقال المقاومة من الشرف إلى الجنوب بعد ضعفها بقيادة الشيخ أحمد[2].**

وبعد هذا تحاول كسر قدسية التاريخ بمتخيل عن طريق عرض الحوار الذي دار بين الشيخ أحمد والشيخ بومرزوق أخ الشيخ المقراني بصيغة المعروض غير المباشر، وبمصاحبات تثبت توسعها في تقديم الحوار وإبقائه تحت إطار المسرود، وبهذه الكيفية تتوازى هذه الخطابات التاريخية بين الحقيقي والمتخيل، وبهذا يحاول الروائي التّمويه على المتلقي وسدّ الثغرات في الخطاب، كما يتعامل مع التاريخ تعاملا فنيا روائيا، وبذلك يمكن أن تنصهر الرواية مع التاريخ.

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص37.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

تكمن قدرة السارد على إضاءة"أولاد سيدي بوقبة"، وشيخ الزاوية "عمار" فعملت على أرخنة المتخيل وتعميق تعاقد الرواية مع التاريخ" **وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية"**[1] لتجعل من القبيلة المتخيلة جزء من تاريخ المقاومة، وأنّ نسبها يتعلّق بنسب المجاهد"الشيخ أحمد" فاختزلت بذلك المسافات والتاريخ، وفي هذا تروي حوبة، وتقول:

"انقطع اتصال أولاد سيدي بوقبة بسيدهم الشيخ أحمد بعد ذلك ويرجّح أنّه مات حيث ترك، واستقروا حيث تركهم عند سفح جبل حواليه أرض بور، تنبسط بعده سهول قاهرة كان أمر القيادة قد دان لابنه الأكبر بلقاسم(...) بدأ يقيم صرح الزّاوية ليفتحها منارة للعلم(...) وخشيت فرنسا من كل ذلك، هذه تجاربها السابقة أثبتت لها أن مثل هذه التجمعات الدينية ما تفتأ أن تتحول إلى بؤر للثورة والانتفاضة، عملت على استمالة الشيخ بلقاسم ليكون عونا لها وسندا تخدر به الناس وتقودهم للانصياع لها(...) ثم وجدت ضالتها في أخيه عمار، فأوعزت صدره فتخلص من أخيه واستولى على زمام الزاوية يسير شؤونها بما يخدم أهواءه ومصالح فرنسا، واضعا يده في يد أولاد النّش"[2] ومن خلال هذا الخطاب المسرود –وبصيغ الخطابات المتداخلة– أعاد الروائي ربط جمالية اللّغة الروائية بالتفكير السيكولوجي والاجتماعي والتّاريخي بعلائق توحي بخصوصية الخطاب بحقيقته ومتخيلة في النص، ليكون له دور في توجيه الأحداث لأمته التي قدمت بطولات لها شأن في التاريخ[3]، فأراد الرّوائي بذلك أن يساير موجة التغيرات ذات الصّلة بالواقع الجزائري آنذاك وبهمومه.

- **المقطع الرابع (من ص41 إلى 46)**

وبنفس الطريقة تضيء الساردة أخبار "القايد عباس" ونسبه، وتاريخ أجداده وتناسلهم إلى أن ترأس "القايد عباس "أولاد النش" بخطاب مسرود تروي حوبة أنه" **كان القايد عباس مهيب النظرات**

[1] – سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص 400.

[2] – عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص40 ،41.

[3] – سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص 401.

ممتلئ الجسم ممتد الطول(...) ويقول هكذا كان جدي أحمد باي، وهو يرى هذه العلاقة من ناحية أمه فحسب (...) وكثيرا ما كان القايد عباس يضحك حتى تسيل دموعه قائلا: أنا كجدي الحسين المكحالجي فارس صنديد (...) وكان الحسين المكحالجي يرتقي في درجات الدولة آنذاك ليصير آغا وربما بايا، حتى دايا، ومن يدري على المرء أن يطمح وليس في الدنيا مستحيل، غير أنّ الدّهر قلب له ظهر المجن، إذ ما كادت تحلّ سنة 1837 حتى غزت جيوش فرنسا مدينة قسنطينة بعد أن أسقطت عنابة وبجاية، وحين ضاقت الأرض بالباي أحمد أسرع باستدعاء مساعديه وعلى رأسهم الحسين المكحالجي(...) نهاية سنة 1950 زحفت فرنسا على المنطقة لكن السلطة انتقلت بعد ذلك إلى السعيد أحد أحفاد الحسين من زوجته الأولى فنصبته فرنسا قائدا ثم انتقلت إلى ابنه القايد عباس الذي كان قد متّن علاقته بفرنسا، وكسب لقومه قوة رهيبة، وتوسع في امتلاك الأراضي والأنعام على حساب كل العروش المجاورة"[1].

في هذا المقطع السردي يطغى عنصر التاريخ في التركيب حيث يمتد الزمن الماضي[2] فيتداخل الخطاب المسرود، والخطاب المنقول المباشر تنقل الساردة خطاب "القايد عباس" لتتخطى عتبة السّرد برؤية الراوي العليم الذي يعرف كـــل شيء، لأنها من حين إلى حين تعقد بأفكار الشخصية للوصـــول إلى بعض الحقائق.

كما أنّ هذا الخطاب السّردي يتداخل مع الخطاب المنقول غير المباشر المقدّم بشكل مسرود ويظهر ذلك في الخطاب"**كما يشيع دائما ويشيع أبناء عرشه أيضا أنهم جاءوا إلى هذه المنطقة من الساقية الحمراء ووادي الذهب"[3]**، وبما أنّ الخطاب لا يمكن له أن يبقى حبيس الصوّت الواحد (الساردة) تنقل لنا خطاب "الحسين المكحالجي" يخـــاطب جنوده يطالبهم بالدّفاع عن أنفسهـــم

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص46.

[2] – ينظر، سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص 205

[3]– عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص42.

على سبيل الخطاب المنقول غير المباشر تقول حوبه:" **قبل شروق الشمس حزينة فاقعة اللون داهم جراد النصارى المنطقة بأعداد لا حصر لها من الجنود، وفزع الأطفال والنساء والعجزة، وصاح الحسين المكحالجي أن استعدوا للموت دفاعا عن الشرف الرفيع**"[1].حيث يسرد الروائي الظواهر المأساوية واستعمل الكناية ليشبههم بالجراد الذي يلتهم كل شيئ أخضر.

المقطع الخامس (من 120 إلى ص136)

في هذا المقطع تواصل الرواية استثمار ما في التاريخ لإغناء النص بهذا التقاطع القائم بين الخطاب الروائي والخطاب التاريخي، يصوّر الروائي حالة الاغتراب الاجتماعي للشخصية، وبعد الانتقال من الريف إلى المدينة بحكم **"مبدأ الصراع والاختلاف بين البشر في الرواية"**[2] يعبر عن التقاء "العربي" بشخصية "سي رابح" الذي وظّفه الروائي كدليل يعرّف الشخصية الدخيلة على المدينة بأحيائها وشعبها،لأجل ذلك استعانت حوبة بالخطاب المعروض غير المباشر، لتنقل الحوار الذي دار بينهما.

تقوّي الساردة من كـمية المعـارف التاريخية كـأخبار اليهود والنّصاري الذين يقطنون المدينة على اختلاف دياناتهم وتوجهاتهم، مشكلة في وظيفة الدليل المشير إلى مختلف الطوّائف والأمكنة التراثية التي تعود إلى زمن الأتراك مثل المساجد، ومعابد اليهود والنصارى ليظهر ربما مدى تعلق الشخصية بتاريخ بلده وإحساسه به، وبالرّغم من أنّ هذه المعارف أفصحت بها الشخصيات إلاّ أنّ هذا لا يدلّ على أنّ السّاردة جاهلة بها، لأنّ الذي يدلّ على أنّها عليمة بكلّ شيء هو تعليقها الذي يلي خطاباتهم مباشرة، ووصفها لتلك الأماكن بالتفصيل، حتى كأنها خبيرة بالتاريخ الجزائري، وظلّت تعلّق، وتواصل السّرد بعد كل كلام، بما فيها عين الفوارة التي نقلت قصّتها على لسان"سي رابح"

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص44.

[2]– سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 210.

يعرّف بها بصيغة المنقول المباشر، تنقل القصّة كما وردت على لسان "سي رابح"، وتتدخل دائما بالتفسير والوصف.

المقطع السادس (من ص141 إلى 148)

في هذا المقطع تعرض الساردة المشهد الخاص بالحدث الذي يلي مباشرة زواج العربي الموستاش من حمامة إلى أن قرّر "سي رابح" إيجاد للعربي الموستاش عمل عند "فرانكو"، فدأبت السّاردة تسرد أفكار الشخصية "العربي الموستاش"، وهي تعلم كلّ ما يدور في نفسه من مشاعر السّخط على الآخر الفرنسي تقول:**"وخرجا يقطعان الطريق باتجاه المدينة ،أوصل سي رابح العربي الموستاش إلى مسكن فرانكو، لم يكن في ذهن العربي الموستاش إلا صورة الضابّط الفرنسي الذي جاءهم يوما وعاملهم بقسوة وتعال، هل يشبهه فرانكو أيضا لاشكّ أنّ كل النصّارى سيئون ووقحون وقلوبهم خالية من الرحمّة، وأحسّ باللؤم وهو يتحول خادما لفرنسي ستتعذّب حتما روح أبيه و أجداده لقد ظلوّا يأبون التعامل مع النّصارى،كيف يسمح هو لنفسه بذلك"**[1].

فكما أنّ الرّوائي يستهل كل مقطع بصيغة الخطاب المسرود ليؤطّر الأحداث، إلاّ أنّه لا يمكن أن يستغني أيضا عن حكي الأقوال "**فخطابه يتوازى وبعض الخطابات التي تقوم وإياه بنفس الوظيفة"**[2].كما نجده يعلّق على تلك الأفكار والهواجس على شكل معارضة بواسطة الذات الثانية للكاتب وهي الساردة"حوبة" ثم يعرض الحوار الذّي دار بين رئيس العمال و"العربي الموستاش" حول كيفية سير العمل داخل بيت فرانكو، وقدّم ذلك بصيغة المنقول المباشر، لأنّ "حوبة "الساردة تنقل كلام غيرها كما ورد من دون زيادة أو نقصان .

تقدم الساردة مسرودا تاريخيا فتنتقل إلى سرد ما كان يدور في الحمام بعد دخول "سي رابح" و"العربي الموستاش" تروي ما كان يحدثهم "سي الهادي" عن تاريخ منطقة مزلوق وعين الحنش، كآثار

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص145.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص202.

تعود إلى ما قبل التاريخ شاهدة على الحضارات التي مرت بهذه الأرض الطاهرة، وتخبر عن الجرائد والمجلات مثل: ذو الفقار لعمر راسم، والإقدام للأمير خالد، والشهاب لابن باديس ، والأمة لنجم شمال إفريقيا دون ذكر ما يدور فيها من مواضيع ، ثم رافقت ذلك بخطاب معروض غير مباشر للحوار الذي دار بين الحاضرين يسألون عن صعوبة الوضع الذي يكتبون فيه ودرجة الجرأة التي يكتسبونها أمام المستعمر الّذي يراقب نشاطاتهم وكتاباتهم باستمرار.

خلال هذا المعروض المباشر تترك الشخصيات منهم "سي الهادي" يجيب عن حقيقة تاريخ كتابة تلك الجرائد يقول الساردة على لسان "سي الهادي"تقول:

"ليس لهم خيار، بعضهم ينشر أحيانا بأسماء مستعارة،"أنتم تعرفون ما يعاني أصحابها في سبيل نشرها وبعضهم يطبعها بتونس"[1]، فالمهمة صعبة والمسألة واضحة ومنتظرة من محتل يمثل مصدر فساد للأمة العربية والإسلامية، في تلك الأثناء فهم "العربي الموستاش" تدهور الأوضاع في العالم و والتي تبعثر بحلول حرب عالمية ثانية وعلى الجزائريين فرصة للمطالبة بحقوقهم.

- **المقطع السابع (من ص166 إلى 173)**

في هذا المقطع وبالعودة إلى أحداث وقائع التقاء "العربي الموستاش" بـ"أمقران" بعد انتهائه من العمل ليعلن الروائي عن انفتاح النص على المادة التاريخية، تشير الساردة إلى حقائق تاريخية مرتبطة بطبيعة الظروف السائدة أنذاك، وطبيعة العلاقات بين الأنا والآخر.وأسلوبه في ذلك هو الحوار بين الطرفين يمثل الطرف المستقبل العارف بالتاريخ سيد الجلسة كونه السارد للتاريخ، **"يؤرخ لهذا الشعب الضارب في التاريخ"**[2] ليخبره بصيغة الخطاب المعروض ما وقع له مع "فرانكو" الّذي رجمه بالشتم وما ذلك إلاّ لأنه يكره العرب، حتى جلس إلى أمقران ليتعرفّ على تاريخ الأمازيغ، تقول الساردة "حوبه" :

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص147.

[2]- عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، مرجع سابق، ص 152.

"جلس أمقران إلى جواره، وأخبره أنه باحث في الروحانيات، يهتم بها كثيرا، ويسعى لإحضار أرواح أجدادنا الأمازيغ، الذي عمروا هذه الأرض قرونا قبل مجيئ العرب والإسلام وخاضوا حروبا ضد الرومان والوندان والبيزنطيين، وامتزجوا مع الفينيقيين وأقاموا دولا وممالك وكانت بينهم نزاعات وأحقاد وصراعات"[1]، ثم يسأله عن سّر كتّابة التيفناغ فاختارت "حوبة" بصيغة المنقول غير المباشر تعرض كلام "أمقران" يسترجع أحداث التاريخ الأمازيغي معرّجا على تينهينان الملكة المتمردة الّتي دافعت عن أرضها وشعبها.

تضيئ الساردة أحداث التاريخ، بأسلوب مباشر عبر كلام الشخصيات المشاركة مستعملة الأسلوب المشهدي متخطية السّرد الخالص الذي يقتصر على تقديم الأحداث من طرف الرّاوي فقط، " **لأن فعل الحكي يتنامى"**[2] عبر خطاب الشخصيات فيتخلل الخطاب المعروض الخطاب المنقول متمثلا في قصّة تينهينان الّذي يرويها "أمقران" للمتلقي المباشر المتمثل "العربي الموستاش" في صفحة ونصف .

- **المقطع الثامن (من ص173 إلى ص179)**

استهلت الساردة"حوبة" هذا المقطع الحديث عن "حمامة"زوجة"العربي الموستاش" وهي تخطو خطواتها مع"لالا تركية" التي تعرفت بها في المدينة وأصبحت لها دليل تعرفها بأحوال المكان، وتخبرها بكل ما يحدث فيها مثلها مثل "العربي" مع"سي رابح"و"أمقران"، وبصيغة الخطاب المسرود الذي يؤطّر مختلف الصّيغ يضاء لنا واقع المدينة (سطيف)، وأحوال شعبها إبان الاستعمار، ليستأنف الخطاب المسرود مع الوصف الدّقيق الّذي يعين على كثرة التفاصيل بوصف المدينة وأزقتها الضيّقة ووصف لباس النساء من تقليد للفرنسيات السّافرات.

تجمع الساردة في هذه الوحدة بين السّرد والوصف والتعليق، وكثيرا من الأحيان لا تكتفي بالسّرد والوصف، وإنّما تنقل كلام الآخرين بصيغة المنقول المباشر، تقول حوبة: **"كأن تشير بقولها:**

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص170.

[2]– عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، مرجع سابق، ص 149.

فلانة عاهرة، وبيت فلان لا يعيشون إلا من العهر وفلان لقيط لا يعرف له أب، وأمه لم تتزوج في حياتها، ولذلك يناديه الناس باسم أمه"[1] وبصيغة المنقول غير المباشر تعيد ما حدّثتها عنه "لالا تركية" بأسلوبها تقول حوبة: **"وكم كانت فاجعة حمامة كبيرة حين ذكرت لها لالا تركية أنّ هناك بيتا ضخما للزنا يسميه الناس دار الفساد، فيه العشرات ممن يمتهنّ حرفة البغاء، وتشرف الدولة الفرنسية على تسييره"**[2]، وهنا يظهر جليا طريقة الروائي في تبديل صيغ الكلام لألاّ يحدث هناك ملل بالنسبة إلى القارئ.

إن الروائي غالبا ما يكثر من تنويع الصيغ، و**"تبديل الصّيغ مؤشّر دلالي يعمّق دلالات الأحداث وصور الشّخصيات"**[3] إذ يستمر الخطاب باستكناه دواخل حمامة النّفسية بصيغة السيكو-سردي[4] تكشف عن شعورها وهي تسمع وترى عجائب تغير الأحوال الاجتماعية، وتدنّي الأخلاق تقول جوبة:" **وظلّت تتوجس خفية من هذا المكان على أخلاق العربي الموستاش وهي تعرف رغبته الشديدة في المرأة(...) حين دخلت حمامة أول أمرها للحمام أصيبت بالدهشة والذهول، صادفتها عشرات النساء العاريات دون حياء على اختلاف الأشكال والألوان"**[5] بتعبير الروائي الذي يصور حالة من حالات الغيرة عند المرأة الجزائرية.

وفي هذا المشهد الدّرامي الّذي ينمّ عن النّسق الاجتماعي في تلك الفترة من الاحتلال تفضّل الساردة التكثيف من وصف الحمّام وصفا دقيقا من خلال كلام"لالا تركية"تعيده بصيغة المنقول غير المباشر تقول:**"والحمّام كما ذكرت لالاّ تركية ذو طابع تركي، مغطى من الدّاخل بالزّليج المزخرف والملوّن، وبه أعمدة كبيرة وأقواس ضخمة،به غرف إحداها ساخنةللاستحمام وأخرى باردة للراحة وتغيير الملابس وبينهما ثالثة صغيرة.."** فتخبر في حـــديث طـــويل ووصف كثيف

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص174.

[2]- المصدر نفسه، ص174.

[3] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد،التبئير)، مرجع سابق، ص 142.

[4] - المرجع نفسه، ص 185.

[5]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 174.

عن وظيفة الحمام وخدماته الكثيرة، وفي هذه الوحدة تستأثر هي بكلامها بصيغة الخطاب المسرود لتغيّر دفّة الحديث عن النساء اللواتي يحضرن الحمام.

- **المقطع التاسع (من ص179 إلى 188)**

بواسطة الخطاب المسرود تغوص الساردة في عمق التاريخ لتواصل حديثها عن أجواء المدينة وكثرة الفرنسيين الذين لم يكن يراهم"العربي الموستاش" كثيرا في القرية، ما قوى دهشته وحيرته جعله يكثر من أسئلته وفي هذه الحالة تصّور "حوبة" الساردة المشهد والحوار الذي دار بين "العربي و"سي رابح" بصيغة المعروض غير المباشر يجيبه عن أسئلته، تقول "حوبة": **"يسأل العربي الموستاش سي رابح عن تفسير لكل الذي يراه ،فراح يحكي كشلال متدفّق ،حدثه وهو يرسم على الأرض، أرض فرنسا وأرض الجزائر ، وتحدث طويلا عن الدّاي وسيدي فرج والأمير عبد القادر وأحمد باي ولالا فاطمة، وعن كايين (*Cayenne*)"**.

ومن هذه الاخبار التاريخية، تعرّج حوبة على دواخل العربي، لتنقل عبر صيغة المنولوج الداخلي للشخصية تقول "**صدمته الدهشة من أين لسي رابح بكل هذه المعلومات تذكر ما كان يرويه سي الطالب كلما سألوه عن انتهاك الجنود الفرنسيين لأولاد سيد علي ، كان يقول إن الله في الأزل خلق غرابا و أعطاه صرّتين إحداهما مليئة بالذهب و الثانية بالقل ...**"[1] وأكمل الشخصية يعيد حكاية "سي الطالب" عبر صيغة المنقول المباشر، فيحافظ هذا المقطع السردي على فضاء الغرابة كبنية جمالية يستمدها الروائي من ظلال الأساطير[2] كما يسعى الروائي من خلال ذلك تحرير الإبداع بدمج النسق العجائبي، ليضيء مصير العرب عند اغتصاب أرضهم.

وفي خضم هذا الخطاب المعروض غير المباشر، يستدعي الخطاب الحديث عن مدينة (كايين) التاريخية عن طريق سؤال العربي عنها بالتفصيل وكان "سي رابح"قد ذكرها للعربي مسبقا

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 181.

[2]- ينظر، عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، مرجع سابق، ص 135.

تقول حوبة على لسان سي رابح **"هذه كايين" بلاد بعيدة، حين يكون عندنا نهر يكون عندهم ليل وهي بلاد ملك للفرنسيين، وقد نفت فرنسا إليها الكثير من الجزائريين الذين تمرّدوا عليها"**[1] هذا ما ذكّره بعمّه " سي رابح" للحديث عن المعركة حين قبض عليه ونفي إلى كايين وهذا ما حفز" سي رابح" كانت كمحفّز لشحن رغبة العربي إلى فعل المقاومة ويظهر ذلك من سؤاله :

"وهل سنثور نحن أيضا مرة أخرى يا عمي رابح؟"[2]، وكانت بداية الوعي الثوري الحقيقي يطرق ذهن العربي ما جعل"سي رابح" يرتاح لهذه الرّغبة ويجيبه بصيغة الوجوب وأداء الواجب في قوله **"لابد أن نفعل هذا الشعب لن يستكين حتى يطرد الظالمين إلى غير لرجعة، فشلت ثورة المقراني سنة 1871 ثم فشلت أيضا ثورة الأوراس 1916، يجب أن نعد العدة لثورنا نحن أيضا هذه الأرض ما زالت ظمئة إلى دماء الطاهرين"**[3].

- **المقطع العاشر (من ص 197 إلى ص204)**

ما يظهر كثافة المعلومات التاريخية الحقيقية في هذا المقطع السردي، هو استناد الروائي إلى شخصيات تاريخية، يقحمها**"في سلسلة من الاختبارات"**[4] مثل "البشير الإبراهيمي" الذي وظفه كشخصية مشاركة في الرواية وربطها بعلاقات مع الشخصية المتخيلة، ويبدو ذلك جليا في التقاء "سي رابح" و"العربي الموسطاش" ب "البشير الإبراهيمي" داخل مسجد وإدارة حوار بينهم هذا ما يفصح عن تقنية المزاوجة بين فنية التوظيف وبين آليات الإحالة المرجعية بصورة جمالية توحي بواقعية الحدث.

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 182.

[2]- المصدر نفسه، ص 184.

[3]- المصدر نفسه ، ص 184.

[4]- عبد السلام أقلمون، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، مرجع سابق، ص 295.

إذ تحوّل السرد من نمط إلى نمط يحدّد بناء الشخصيات وتوجيه كلامها "**فالكاتب يواجه لغات متعددة كل منها تنتمي إلى تخصيص معين، ثم يسعى إلى إعادة بنيتها أو شحنها فنيا حتى يتم استزراعها بشكل جيد في النص الجديد**" [1] بعد تحويلها من النص التاريخي الأصلي المنزوعة منه.

وبخطاب منقول غير مباشر يخبر "سي رابح" عن حقيقة الشيخ، تقول الساردة "حوبة" :

"**في الطريق كشف له "سي رابح" عن حقيقة الرجل اسمه الكـــامل البشير الإبراهيمي من كبار العلماء، طاف كثيرا من الدول العربية كمصر وبلاد الشام**" [2]، ثمّ واصـــل يحكـــي ويخبـره عن مســـاهمته في بناء المسجـــد، موعـــد زيارة "ابن باديس" للمسجـــد، يستهدف إضاءة جانبـــا من المعلومات التي تخص الشخصية التاريخية المهمة، وخاصة إذا أقحمت ضمن الشخصيات المشاركة في الرواية.

- **المقطع الحادي عشر (من ص 302 إلى ص 308)**

في هذا المقطع تسرد "حوبه"بدايات التّحرك الشّعبي ضد فرنسا الظالمة الذي تألم كثيرا من بشطها ومنها وقائع " يوسف الروج" ابن " سلافة الرومية" بعد عودته من العاصمة وهو في حوار مع "سي رابح" و "العربي الرشاش" يخبرهم بما يدور في العاصمة من غيلان. تقول حوبة: " **اعتدل يوسف الروج مرة ثانية في جلسته وقال: كأنما قدر يغلي على نار جهنم، والناس ينتظرون أمرا ما في الأفق لم يعد أحد يطيق بقاء فرنسا يجب أن ترحل.ظهر الحماس على سي رابح فاندفع يقول:سيحتفل الأوباش هذه الأيام بمرور مئة عام على احتلالهم القذر للجزائر حالمين أنها أصبحت مقاطعة فرنسا، يوسف الروج حلم النائم، لقد بقي الرومان هنا خمسة قرون وخرجوا كالكلاب، وستخرج فرنسا أيضا واندفع يحدثهم عن محطات مختلفة من تاريخ الجزائر القديم حتى أصيب الجميع بالدهشة من أين جاءت يوسف الروج ؟ كل هذه المعلومات، ما**

[1]- محمد الأمين الطلبة، مستويا اللغة في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 115.

[2]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص203.

هذا الوعي النازل عليه فجأة كالوحي؟ ردد العربي الموسطاش في سره: غنها العاصمة، تعلم حتى الحمار"[1].

وفي هذا المقطع نلاحظ تقاطع الخطابات بصيغ مختلفة تتداخل بينها تغذّي المشهد من سرد وعرض بحيث واصل يوسف الروج الإخبار عن الحركات الوطنية والإصلاحية مرورا بجمعية العلماء المسلمين التي تنشط بالمساجد وحزب نجم شمال إفريقيا، وقد توسّل الكاتب بكلّ هذه الصّيغ لإضاءة معلومات تاريخية مهمة عن بداية التّحضير للثورة التّحريرية.

ومن هنا يضعنا الروائي من خلال أسلوبه في قلب التاريخ والمصادر التاريخية لتؤكّد الميلاد الفعلي لتلك الحركة الوطنية النشطة في المنطقة قبيل اندلاع الثورة، فالكاتب خوّل فعل السرد للشّخصيات التي تنوب عن السّاردة في تقديم المادة التاريخية، وتشاركها في الإدلاء بالمعلومات بطريقة فنية توحي بروائيتها "**لأن بناء نص سردي** (...) **ما يقوم على أساس وجود أداة توسطية تجعل المادة القصصية لا تدلّ من خلال مضمونها بل من خلال التّشكيل الّذي تخضع له** (...) **وتقدمها وفق صياغة خاصة هي ما يشكّل في نهاية الأمر الأثر الجمالي**"[2]. فالكتابة الأدبية تحتاج باستمرار إلى صنعة إبداعية وفنية، تظهر لمسة الأديب، وتشد ذهن القارئ إلى النص.

- **المقطع الثاني عشر (من ص 308 إلى ص 316)**

بصيغة الخطاب المسرود تسافر بنا" حوبة" إلى الشارع الكبير (شارع قسنطينة) كما يسمى حيث أقيمت احتفالات الفرنسين ومن حالفهم من القياد والحركى واليهود وحتى القايد جلول المحسوب على الاندماجيين وعمار شيخ الزاوية، وتناوبوا على إلقاء كلمات، تقدّمها "حوبة" بصيغة الخطاب المنقول غير المباشر تقول:

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 261.

[2]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 104، نقلا عن سعيد بنكراد،، النص السردي (نحو سيميائيات الإيديولوجيا) ، ص 25 ، 26.

"وتناوب جمع على المنصة لإلقاء كلمات الفرح والإشادة، إنها مئة سنة كاملة تمر منذ أن وطئت جيوش فرنسا أرض الجزائر"[1]، ثم تنقل خطاب أحد قادة الجيش في الحشود نقلا حرفيا يشيد بالصليب ويحط من قيمة الهلال، فهي تنقل هذا الكلام الإيديولوجي بمنظور الشخصية المعادية بغية الإيهام بالواقعية فعرّجت على سرد ردّة فعل الجزائريين الأحرار بخطاب مسرود يؤطّر خطاب منقول مباشر يمثل الحديث النّبوي تقول حوبه: **" قال أحدهم:**

- **أرأيتم حتى اليهود عليهم اللعنة أظهرو اليوم حقدهم؟ رد ثان:**
- **لن ترضى عنك اليهود ولا النصار حتى تتبع ملتهم..."**[2].

إن الروائي في هذا الخطاب الملفوظ يكشف نوايا المستعمر الايديولوجية ويفضح تصرفاتهم الاستعمارية**"في سبيل التحسيس بواقع الحيف والظلم"**[3] بمحاولة هدم كل المقدسات للدولة المستعمرة، وطمس الهويات، فيتناص مع النص الديني كتقنية تخدم الموضوع كما تخدم الجانب الفني من الرواية.

- **المقطع الثالث عشر (من ص 412 إلى ص420)**

بالعودة إلى موضوع انتخاب جمعية العلماء بسطيف الذي يعدّ انتصارا عظيما تعبّر عنه الساردة بصيغة الخطاب المسرود، ويتمثل في خطاب الراوي الأكثر حكيا[4] لتعري عن ردة الفعل الفرنسي على الشعب الجزائري تقول: **" وثارت ثائرته فاندفع على غير هدى ينشر جرائمه في كل مكان مكمما صوت الحرية، ولم يترك المعمرون وسيلة من وسائل إذلال الشعب إلا استعملوها، متحدين كل قيم الإنسانية وكل القوانين والاعراف، متحدين حتى سلطة باريس نفسها"**[5]، ثم توظف" حوبة" بصيغة الخطاب المنقول المباشر تصريح وزير الداخلية الفرنسي لتأكيد كلاهما تقول : **" حتى صرح**

[1]– عز الدين جلاوجي ، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 309.

[2]– المصدر نفسه، ص309.

[3]– عبد السلام أقلمون، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، مرجع سابق، ص 184.

[4] – ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص 183.

[5]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 419.

وزير داخلية فرنسا البيرصارو (albersarou) قائلا: إنّ المعمرين لا يملكون وطنية ولا عقولا ولا قلوبا وكل ما عندهم هو الجهاز الهضمي"[1].

ثم تكمل سرد حكايتها بالوقوف على وقائع اضطهاد قادة الحركات الوطنية والعلماء والشعراء والمناضلين والذين زجّ بهم في سجن بربروس وتذكر على سبيل الإشادة بشعر المقاومة لـ" مفدي زكرياء" الذي تغنّى به هؤلاء في السجون، حيث تنقل النشيد كما هو بصيغة منقول مباشر قطعة مقتبسة من نشيد الرعد لمفدي زكرياء تقول:**" ولم يكن لهم من أنيس إلا نشيد الرعد الذي كتبه مفدي زكرياء بالسجن نفسه في الزنزانة رقم 65 يوم 29 نوفمبر 1937.**

اعصفي يا رياح واقصفي يارعود

واثخني يا جراح واحدقي يا قيود

نحن قوم أباة،ليس فينا جبان[2]

كما تروي حوبة أن الكشافة " "كانوا يلحّنونه في كل مكان من الجزائر، وفي مقطع آخر تنقل شعر عبد الحميد ابن باديس.

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب

أو....[3]

وفي هذا يحاول الروائي الاشتغال على جنس الشعر كبنية تقيم علاقة مع السرد بفنية التشكيل السردي التجريبي.

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 419.

[2]- المصدر نفسه، ص 419.

[3]- المصدر نفسه ، ص 419.

2.1.الصيغة في رواية رأس المحنة (1+1= 0):

- **المقطع الأول (من ص 12 إلى ص 18)**

تستهل السادرة " الجازية" كشخصية مشاركة في أحداث الرواية دون أن يلمح الكاتب ذكر اسمها يختبر طاقتها لترشحها للدفاع عن نفسها[1] وعن أهل الحارة،وبخطاب مسرود ذاتي وبضمير المخاطب تصوّر الحالة النفسية المحيطة جراء الأوضاع الاجتماعية المزرية التي وصلت إليها مدينة سطيف، زمن حرب الإرهاب على مؤسسات الدولة وضروب القتل والهمجية على مختلف شرائح المجتمع الجزائري، ما جعلها تدخل في حوار داخلي يمهّد لخطاب واقعي بصيغة الخطاب المباشر الدّاخلي ويسمّيها البعض بالمناجاة الداخلية، ألّتي تكشف عن عالم اللاّوعي / وما يميّز هذا الخطاب الفجائي للشخصية "الجازية" دون تمهيد سردي من الكاتب إذ خوّل لهذه الشخصية الكلام مباشرة دون تدخل منه، حيث تخفّى الرّوائي تماما وحلّت "الجازية " الساردة تعوضّ الراوي العليم.

إنّ الجازية تحاور نفسها بتعبير منطلق من الأعماق، لتدخلنا تيار وعيها الجواني، فيتّضح للقارئ عمق الأزمة الخانقة الّتي يمرّ بها الشعب الجزائري، دون أن تذكر الشّخصيات الأخرى المعادية والمعارضة لبرنامجها السّردي و الملاحظ في هذا المقطع أنّ الكاتب قد وظّف المكان (المدينة) كعنصر هام و جزء من منظور درامي يحمّله صفات مادية ومعنوية، وما هي إلاّ جمل إخبارية وأسئلة محيّرة كثيفة مشحونة بلغة شعرية تستبطن الذّات القلقة اليائسة والحالمة في نفس الوقت، وبارتفاع متسارع تصوّر هيجان النّفس في الزمان والمكان، تقول الساردة :

"أنىّ للحب أن يشرف وسحائب الدم ما زالت تهدر حوله....."

هذا الدرب طويل.... طويل

ضاعت في منعرجاته نوارس الحب مضمخة بدم الغدر والخيانة "[2]

[1] – ينظر، سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سوسيوشعرية، مرجع سابق، ص168.

[2] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص12.

"وحدك تذرعين الأزمة المتربة الضيقة".

وحدك تمهلين في مسمع الليل البهيم ..تدكين عروشه .. همومه""[1].

فالمؤشّرات الزمنية الذي يؤطّرها الخطاب الدّاخلي ممثّلا في انعكاس الأوضاع وتخبّط الشّخصية بين الحاضر والماضي والمستقبل، كما أنّه بصيغة الخطاب الداخلي (المونولوج الداخلي) المسرود بين الإقرار والأمر بضمير المخاطب، " وهو تلك الاستشهادات الحرفية للأفكـــار كما هي ملفــوظ بها في الخطاب الداخلي"[2] تسترجع صورة الفداء والتّضحية للشهداء،كمحفّز للانطلاق صوب التحرّر من قيود الظلم والإرهاب، تقول:

"وحدك بالجازية "أيتها الوشم الرابض على فوهة المدفع...

أيتها الدمعة الحيرى على شفير الوطن...

ياربيع الشهداء..يا جراحاتهم العبقة بأوسمة الفداء...[3]

وهذا الأسلوب يبرّر الوظيفة الدرامية التي يقيمها الخطاب الداخلي للشخصية المتكلمة، وما يثبت خطاب الشخصية هو الضّمير "أنا " في قولها :**" إيه يا زمن نانّا..إيه يا عبقها الحلو "[4]** تشير إلى زمن الثورة التحريرية واستدعاء الذاكرة هنا يعمّق من استدعاء التّاريخي في باقي أجزاء الرواية.

المقطع الثاني (من ص 16 إلى ص 18)

في هذا المقطع يتحول فعل السّرد إلى صوت آخر متمثّل في الراوي الشخصية "صالح الرصاصة"، وبنفس طريقة السرد التي تمثّلتها " الجازية" في المقطع الأوّل يروي بصيغة الخطاب الداخلي

[1] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0 ،ص 13.

[2] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص 185.

[3] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص14.

[4] – المصدر نفسه، ص12.

ما يدور في ذهنه انطلاقا من القرية التي استنفذت الشخصية ذكرى وحنينا[1]، فبدأ كلامه بأسئلة محيّرة وشعور مقلق يبعث بالقلق على الأوضاع المزرية التي وصلت إليها الجزائر بعد الاستقلال يقول:

"أكاد ألتحم الآن بصيحات الكبار من يوغرطة إلى الأحفاد الذين قضوا منذ عقود قليلة .. لم أعد أحس بالتعب وأنا أمارس لقوس العمل في هذه الأرض.. أكره الليل حين يلقي علينا برنسه الأسود شفقة علي (...) مسحت كل ما حولي وانطلقت عائدا مملوء الهواجس ... أكاد أتهجى على صفحات الأرض كل كلمة خططناها هاهنا"[2].

ثم تعرّج الساردة على سرد جانب من سيرة "صالح الرصاصة" بصيغة الخطاب المسرود الذاتي اللائق بهذا النوّع من الأدب السّير الذّاتي يقول: **" لمّا خرجت إلى هذه الدنيا أسماني والدي صالح .. على اسم جدي حتى يبقى الاسم حيا متداولا.. ولدت في حضن هذه الرؤوم.."**[3] يريد من خلال ذلك التّعبير عن حياة الثوار إبان الاستعمار، والعلاقة التي كانت تجمعهم ببعضهم خدمة لفعل الثورة والتّوق إلى الاستقلال يقول:

"لما ثار الشعب ضد المحتل كنا كلنا سباقين .. كل واحد يسبق الآخر... ويسبق حتى نفسه لأننا آمنا بصدق وبعمق أنّ أرضنا عطشانة ...وما يرويها غير الدم.. " [4] ويذكر المعارك التي خاضها مع والده **"** سالم العلواني**"** ضد المستعمر الفرنسي في الجبال وهو في سن مبكر ويذكر واقعة استشهاد والده الذي ترك فيهم فراغ رهيب ولم ينس أن يذكر الوصية التي تركها في أذنيه وهو دفنه بجوار والدته .

[1]- ينظر، سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميدبن هدوقة، درا سة سوسيوشعرية، مرجع سابق، ص 148.

[2]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0 ، ص16.

[3]- المصدر نفسه، ص16.

[4]- المصدر نفسه، ص17.

- **المقطع الثالث (من ص23 إلى ص26)**

في هذا المقطع تروي " الجازية" بصيغة الخطاب المسرود تفاصيل السير مع أصدقاء الثانوية ومنهم عشيقها ذياب، تعبّر عن ذلك بلغة شعرية وعلى طريقة المقامات تعيد مسيرة طفولتهما معا فتلخّص الأحداث من الميلاد إلى الدراسة بالثانوية في صفحة واحدة.

كما أنها من خلال السرد تنقل الحوار الذي دار بين " الجازية" و"ذياب" بصيغة الخطاب المعروض غير المباشر، حيث نجد المتلقي فيه مباشر وهو الشخصية المتحاور معها، إلاّ أن هذا الخطاب يؤطّره الخطاب المسرود الذي تتولاّه " الجازية" لتكشف للمتلقي عن نوع العلاقة التي كانت تربط بينهما، والصيغة المهيمنة في هذا المقطع هي العرض المشهدي، وفيه يترك القارئ يتوهم " **أنه يرى ما يعرض من أحداث من خلال وعي شخصية أو عدّة شخصيات مساهمة في الحكاية** "[1]، كذلك ما يعرض من أقوال ضمن تلك الأحداث، فالخطاب هنا يتضمّن حكي الأحداث وهو الّذي يؤطّر حكي الأقوال، كطريقة حديثة تتخـــطّى الطّريقة الكـــلاسيكية لحكي أحداث التاريخ ويظـهر ذلك في قول الجازية:

" وأصبحت أراه قد بدأ يميل إلى المعارضة السياسية.. وكنت دائما أقول له:

يا ذياب هذا بحر لا نحسن السباحة فيه.. يكفينا بحر الحبّ..

كنت على يقين أن هذا الطريق سيخطفه مني.. لقد كان يمارس نوعا من الثورة غير المتزنة ..خاصة ضدّ التاريخ.. يشكّ في كلّ ما يراه الآخرون حقيقة...مما دفع به إلى التّصادم الدّائم مع أستاذ التاريخ الذي كنا نلقبه ببسمارك.

كان يقول لي دائما يا الجازية أنا وأنت خير من الأمير عبد القادر والمقراني.. أبطالنا الأسطوريون خير من أبطالنا الحقيقيين.. الشعب هو الذي صنعهم .. وهو الذي مازال يعطيهم القداسة.. الرسميون لم يعطهم القداسة إلا الرسميون لأغراض أخرى أولها تخدير الشعوب..

[1]– جينيت وآخرون، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، تر: مصطفى ناجي، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي (د،ب) ط1، 1989، ص26.

ألا تعرفين أن الأمير حين استسلم لفرنسا قد خان القضية وخان الذين حملوا معه السلاح واستشهدوا"[1].

فالمشهد الحواري يتيح معرفة تفكير الشخصية المعارضة للتاريخ الرسمي ونظرتها له، عبر طريقة حديثها من عرض الأقوال، وفعلها من خلال عرض الأحداث من خلال توظيف السيرة الشعبية الهلالية فكانت مصدرا تاريخيا مهما ألهم ذياب **"في تعميق الرؤية المخـالفة للساسة، وباقتبـاس أسماء الشخصيات من أسماء شخصيات نص تغريبة بني هلال، توسلا بشكل من أشكال التناص" ليجعل نص روايته مضطلعا بدور النص النقدي"**[2]، فيظهر إسرار الكاتب على تعميق الحوار بين الشخصيات المستلهمة لتحول التاريخ من عالمه إلى عالم الرواية الداخلي، حيث تتقاسم الشخصيات المشاركة سرد جانبا من التاريخ، كقوله : **"التاريخ كذبة كبيرة يصوغها نحاتو الساسة كل مرة على مقاساتهم ولست ساذجا فأصدق ما يقولون ..أحب أن أقرأ التاريخ كما أود لا ما يودون.. خالتي عرجونة أصدق منهم حين تحكي عن ذياب الهلالي والجازية .."**[3].

- **المقطع الرابع (من ص 25 الى ص 37)**

بخطاب مسرود ذاتي يروي "صالح الرصاصة" خروجه من المدينة للتنفيس عن نفسه قاصدا مقبرة الشهداء، يقول **"جريت .. جريت.. كأننـــي في ريعان الشبـــاب.. أحسست أني خرجـت من المدينة .. خرجت من السجن .. ورأيت من بعيد أشجار السّرو شمخ من بهامتها(...) دخلت بهدوء ورهبة وخشوع لم يكن هناك شيء غير صمت رهيب عظيم يحتّم عليك أن تسكت قلت السلام عليكم أيها الإخوان " السلام عليكم أيها الشهداء الكرام ..."** [4] ليدخل في حوار مع الموتى لكن لا يمكن من خلال الملفوظ أن نصنّف الخطاب إن كان من قبيل المونولوج

[1]- عز الدين جلاوجي ، رأس المحنة 1+1 =0، ص25.

[2] - فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، مرجع سابق، ص 190.

[3]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص.25

[4]- المصدر نفسه، ص25.

الداخلي غير المنطوق أو هو حوار مباشر منطوق مع الموتى والاحتمالين جائزين لانتفاء وجود معينات القول: "**أخرجت زجاجة العطر ورحت أرشهم قبرا.. قبرا.. و أنا أبكي وأستغيث.. اسمحوا لي .. اسمحوا لي لم تركتموني وراءكم وحدي .. لقد بقيت وحدي من يقف معـــي في هذه المدينة المتوحّشة ؟ عجزت ..ما قدرت أن أو أصل المسيرة الطريق صعبة ..ملآنة بالأشواك والمطبات..وأبدلولي حتى اسمي كنتم تسمونني صالح الرصاصة ..هم الآن أسموني المغبون .. صالح المجنون**"[1].

وإذا أمعنا النظر يمكن اعتبارا أن هذا الخطاب المنطوق يتمثل في رسالة استغاثة؛ أي أن المتلقّي مباشر وإن كان المتحاور معه صامتا، إلا أن حرقة الشهادة أكبر من كل ما هو مادي.

وبهذا يعرب الكاتب على " **أنّ الفنّ هو الكفيل بتخليد لحظات من حياة الإنسان** (...) **ذلك أنّه يشتمل تلك اللحظات من دورة الزمن عنوة ويثبّتها إثباتا يضمن لها الخلود وبهذا يلتقي الفنّ في نظره بالتّاريخ ويتميز عنه في الآن نفسه، فلئن صان التاريخ مجمل العصر وصان الفنّ تفاصيل حياة الإنســان** "[2]، فإنه لا منــاص من أن يعرب " صالح الرصــاصة" بطــرق باب من أبواب التاريخ والذاكرة المقبرة كمكان، ويعيده إلى زمن الثورة والشهادة، فخلود الشهداء مذكـور في القرآن، فكيف لا يخلدهم الفنان وهذا ما جعل " صالح" يقول : " **أنتم أحبكم الله وأنا قعدت لهذا الزمن الخبيث** ..."[3].

ومن المقبرة إلى البيت القديم المهجور، يستعيد " صالح الرصاصة " ذكريات الثورة، وعبر تفعيل الذاكرة باسترجاع الماضي يقول : " **تذكرت أيام زمان... تذكرت الرجال الذين مشينا معهم على**

[1] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص 35.

[2] – فوزي الزمرلي ، شعرية الرواية العربية ، مرجع سابق، ص 256.

[3] – عز الدين جلاوجي ، رأس المحنة 1+1=0 ، ص 36.

طريق واحد ..تذكرت الحب والإخلاص ...تذكرت المعارك التي خذناها بنادق الصيد ..تذكرت النشيد ...أعظم نشيد يهز القلب يبكي العين ..يخرج الشوك من الجلد"[1] .

ومن خلال هذا الخطاب المسرود الداخلي يوظّف خطاب شعري ضمن الخطاب الروائي يستشهد بمقاومة الأبطال، فيتناص مع شعر مفدي زكريا : **"قسما..."**[2] ومن هذا يرسي المؤلف نوعا من الحوار مع الخطابات والنصوص الخارجية ليقحمها النص الماثل، إن كانت نثرية أو شعرية أو غيرها، **"وخاصة إذا كان الشعر ينتمي إلى فترة زمنية تعود إلى تاريخ الثورة الجزائرية، ومنه أضحت المزاوجة بين السرد الذي ينظم الخطاب النثري مع العرض الذي يستدعي الشعر استشهادا على مرحلة من مراحل التاريخ حتمية ومقوم من مقومات الخطاب الأدبي "**[3] التي تعدّ وسيلة لتوصيل فكرة من خلال إقحام رمز من الرموز التاريخية فيدخل ذلك ضمن المسعى التجريبي القائم على الخصائص الجمالية للتشكيل السردي الجديد.

- **المقطع الخامس (من ص56 إلى ص59)**

في هذا المقطع وبصيغة المعروض الذاتي، يعرض عبد الرحيم ما يدور ويجول في ذهنه من يأس وقنوط وأفكار سلبية لا تمتّ إلى الإنسان السّوي، وما كان ذلك إلاّ أنّه ذاق مرارة العيش في بلده الجزائر، إما لأنه كسول لا يحبّ العمل وهذا ما كان يرد على لسان والده " صالح الرصاصة " أو أنّ الظروف الاجتماعية والاقتصادية المتدهورة التي تمرّ بها البلاد كانت سببا للغوص في أحلامه منها حلم الهجرة إلى فرنسا، ويظهر ذلك من خلال حديثه إلى ذاته، يقول :

[1]- عز الدين جلاوجي ، رأس المحنة 1+1=0 ، ص 37.

[2]- المصدر نفسه ، ص 37.

[3]- صالح بن رمضان ، التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات ، مجلة جذور ' التراث' ، النادي الأدبي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية ، ع 4، المجلة 2 ، 2000 ، ص 106.

" ما معنى أن أحيا إذن ؟ لا مكن أن أفكر في الانتحار على الأقل بسبب الوازع الديني الذي يعد كل قاتل نفسه كافرا أو بسبب ما أحمل في نفسي من أحلام "[1].

لكن الملاحظ أن هذا المعروض الذاتي المباشر استدعته حالة " عبد الرحيم" المزرية ويظهر ذلك من خلال الملفوظ الوارد بصيغة الخطاب المسرود الذاتي في بداية المقطع يتحدث عن ذاته، يقول: **"كل شيء من حولي مقزّز..هذه المدينة عاهرة شمطاء..البقاء فيها ضرب من المستحيل ..غدا كل شيء ضدّي .. في البيت تحاصر في نظرات والدي المرة وأنين والدتي الشاحب في الشوارع أحس نفسي أشبه بكسب بلاستيكي قديم تتراماه الرياح في شوارع المدينة "[2]**،وكل ذلك حفّز " عبد الرحيم" بأن يبوح بأحلامه إلى " منير".

وما يهمّنا في المقطع هو الجانب التاريخي الذي يعرضه منير بصيغة الخطاب المنقول المباشر كوثائق أو**"جزئيات سردية"[3]** تاريخية انتقاها من الكتب التاريخية، تعرض الأعمال الإجرامية التي قام بها المستعمر في بلادنا ومع شعبنا، وهذا الخطاب المنقول المباشر (خطاب الوثائق التاريخية) يؤطرها الخطاب المسرود من طرف الراوي "عبد الرحيم" يقول :

" وعلى غير عادتي اندفعت في الشّرح والتّحليل حدّ الثرثرة ولم ينطق هو تماما كان يستمع إلى بإمعان شديد حدثته عن رغبتي الملحة في أن أعبر البحر لابد أن أسافر إلى فرنسا ماذا استفدت أنا هنا؟ (...) لقد أعدت له هذا الكلام ألف مرة وأنا أعرف موقفه منه" [4] وهذا الخطاب متنوّع الصّيغ دقيق التعبير.

[1]- عز الدين جلاوجي ، رأس المحنة 1+1=0 ، ص 56.

[2]- المصدر نفسه، ص 56.

[3]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 396.

[4]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص 57.

فمن خلال الخطاب المسرود تفصح الشخصية عن أفكارها، وعن طريق الخطاب المعروض المباشر المؤطّر بخطاب مسرود يقول " عبد الرحيم " : **ودون أن يعلق فتح الكتاب وراح يقرأ عليّ بعض المقاطع أحاطها بدوائر رسمها بقلم الرصاص وكأنه قد حضرها خصيصا ليجيبني كما يحيرني" لقد جمعنا إلى أملاك الدولة أملاك المؤسسات الخيرية واستولينا على الممتلكات الخاصة وأكرهنا مالكيها على رفع نفقات هدم منازلهم ...بل ونفقات هدم جامع من الجوامع ..وقد دسسنا المعابد والمقابر ..وانتهكنا حرمة المنازل ..ذبحنا سكانا بأكملهم .. ".**

" انطلقت سبعة أرتال من مليانا وشرشال .. كان عليها أن تدمر البلاد ..وأن تخطف أكبر عدد ممكن من القطعان والنساء والأطفال..".

" ..لقد كنا نحتفظ ببعض النساء رهائن ..ونبادل البعض بالخيول .والباقي يباع في المزاد كالبهائم "

" صحيح أننا جلبنا معنا برميلا بأذان مصلومة اثنين أثنين من آذان الأسرى .. ".

" ..لقد اغتصبنا أرضهم ..يبقى علينا أن نغتصب سواعدهم ..فالعمل الشاق هو نتيجة طبيعة لاحتلالنا البلاد.."[1] ، أي يحتاج الروائي البارع إلى دربة كبيرة ليعيد بعض المعلومات والأخبار التاريخية في شكل تخييلي، وقد لا يتوافق في البعض منها مع المصادر الموثقة، ف"**تتشكل المجاورة وفق صورتها الجديدة"**[2] فاستلهام النص التاريخي يعتبر طريقة فنية، يساعد في إثراء النص الروائي.

- **المقطع السادس (من ص64 إلى ص69)**

في هذا المقطع يروي " احمد امحمد " الشخصية الظالمة تفاصيل ذهابه إلى حارة الحفرة وعند مروره ببيت "صالح الرصاصة"، أعادته الذاكـرة إلى قضية القتل التي ارتكـبت على والده إبان الثورة من طرف والد صالح الرصاصة ورفقته من المجاهدين وبصيغة الخطاب المسرود يقول : "**وجدت نفسي**

[1] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0 ، ص 58.

[2] – فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، مرجع سابق، ص 396.

أسوق السيارة باتجاه ضاحية المدينة حيث يسكن الشيخ صالح عندي معه حساب طويل تجب تصفيته ...لن أنس أبدا ما فعله بوالدي أثناء الثورة حين اختطفه مع بعض المجاهدين وجاءوا به مكبلا إلى بتيه وحاكموه في الليل ...وعلمت بالأمر فقصدتهم صباحا وجدتهم قد رجلوا به عرفت أن الفأس قد وقعت في الرأس ..."[1].حيث يسرد الروائي في هذا المقطع مشهدا للخيانة المستمرة للذات المعادية، من شأنه أن يزيد في تأزيم الحدث، قصد إطالته.

ثم يواصل ينقل ما قاله أنذاك بخطاب منقول " **اتجهت لأبناء عمومته وقلت مهددا:**

– **إن وقع لأبي مكروه لأتينكم بجيوش فرنسا الجرارة ...ولأهدمن عليكم أكواخكم القذرة ..**"[2]. فشخصية "امحمد املمد" في هذه الحالة تبرز صفة العدوانية المسيطرة على عقول الحركى زمن الاستدمار الفرنسي.

ثم يواصل السرد يقول: "**ورحلت دون أن ينطقوا ...ما كادت الشمس تتوسط كبد السماء حتى وجدت أبي في الوادي جثة هامدة لقد ذبحوه كالخروف وقد تجمد الدّم فوق ثيابه ووجهه وفوق التراب ...**

في المساء كانت جيوش فرنسا الجرارة تملأ القرية بأسرها مدعمة بالأسلحة والكلاب .. وكانت الفاجعة كابوسا رهيبا أشقى غليلي قتلوا بني عمه شرّ قتله .. عذبوهما تعذيبا منكرا وحين صمما على الصمت قتلوهما رميا بالرصاص "[3].

وبعدها واصل يصف جثة والده المقتول، بعد أن يتم توقيف وتيرة السرد وسرعته[4] بصيغة الوصف المؤطّرة بالخطاب المسرود الذاتي يقول:

[1]– عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص 66.

[2]– المصدر نفسه، ص 66.

[3]– المصدر نفسه، ص 66.

[4] - ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص 123.

" لم تشأ صورة جثة أبي أن تمحي من شاشة ذاكراني ..بل كانت تتضاعف في كل لحظة .. وتتركز فوق الرقبة بالذات .. كانت القصبة الهوائية والأوداج مقطوعة ..عظام الفقرات واضحة للعيان كقطع الكبد يغطي كل شيء " (...) **أفزعتني الصورة .. غطيت عيني بيدي فكيف أغطي ذاكرتي الجريمة .. لم أخطن إلى نفسي "**[1]، فهو بهذا الملفوظ يخاطب ذاته يتحدّث عنها وإليها عبر تكثيف لغوي واصف.

- **المقطع السابع (من 86 إلى 93)**

في هذا المقطع يخرج " منير" على عصور مضت مستدعيا أزمان عاش فيها المتنبي مع سيف الدولة كحاكم على البلاد العربية، يشيد بعظمتهم إن كان بالأدب أو بالحكم فكان يقول : "**رحمك الله يا أبا الطيب كأننا نعيش عصرك أو كأنك منا، ولم يذهب معك عصرك .. عصرك الذي داس كبرياءك وأنفتك واغتال أحلامك ...**

ما معنى أن يعيش الإنسان عظيما في مجتمع بليد .. وكان عصرك يا أبا الطيب أحسن من عصرنا كثيرا .. أنت وجدت في عبقرية سيف الدولة مسليا كنت تراه رمز للأمّة التي ماتت حين كان يجسّد الإباء العربي في أعظم صوره "[2] .

كما أنّه استدعى شعر الأديب الجزائري المسيلي ابن رشيق الذي يعود إلى القرن الحادي عشر يقول : **" أما نحن فليس لنا الآن إلاّ شهريارات تحكمنا على طول الخط .. لا يصدق فيها إلا قول الأديب الجزائري ابن رشيق وهو يصف حكامه في نهاية القرن الحادي عشر : ألقاب سلطته في غير موضعها *كالقط يحكي انفتاحا صولة الأسد "**[3].

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0 ، ص 66 ،67.

[2]- المصدر نفسه، ص 86.

[3]- المصدر نفسه ، ص 86.

فمن خلال خطاب الراوي /منير يتجلّى لنا انفتاح رواية " رأس المحنة" على مناص شعري أقحمه الروائي في سياق نصّه الماثل لينفتح على التّاريخ من أجل قراءة الحاضر،**"باحثا عن علاقات فنية جديدة ترتسم على مشهدية الخطاب"**[1]، بإيجاد أوجه اختلاف وأوجه مشابهة وهذه الشواهد التي صيغت بصيغ الخطاب المنقول المباشر تثبت انفتاح الرواية على المتناص الشعري العربي القديم للكشف عن أوضاع تدهور العلاقات بين الحاكم والمحكوم والبحث عن سرّ هذا الفساد يقول بصيغة الخطاب المسرود:

" السرّ في تعاستنا هي هؤلاء الحمقى الجهلة الذين نصّبوا أنفسهم أو نصبوا علينا كالوباء ...وراحوا يعيشون في الأرض فسادا ...قتلوا في الأمة روحها وأزهقوا أحلامها وأفسدوا كل خير فيها ودفعوها للتناحر والتنافر والتنافس من أجل الباطل ...وهمشوا كل طاقاتها الجميلة خوفا منها ..."[2] ، ثم ينتقل خطاب المتبني كما ورد على لسان الأديب الشاعر يقول : **"ألم يقل المتنبي الناس على دين ملوكها ؟ "**[3] وهي إشارة دالة إدانة لكل من الحاكم والمحكوم .

إنّ استدعاء الرواية للنصوص العربية القديمة وفتح عالمها على شخصيات تاريخية يعتبر دعما للنقد والمناقضة وإدانة العوام من الناس، ويظهر هذا في الخطاب المنقول المباشر الذي ينقله الراوي على لسان الكوبي والذي يؤطره الخطاب المسرود الذاتي ، يقول :

" ورفعت بصري لأخذ أيضا نصا للكواكبي علقت هيكله على جدار المكتبة بالبند العريض" العوام هم قوت المستبد ..عليهم يصول ويطول...بأسرهم فيتهللون لشوكته ويهيمن فيثنون على رفعته...ويغري بعضهم على بعض فيفتخرون بسياسته وإذا أسرف في أموالهم يقولون كريما ... وإذا قتل منهم ولم يمثل يعتبرونه رحيما "[4] كما أنه في نفس السياق يحتفل

[1]- عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، مرجع سابق، ص 113.

[2]- عز الدين جلاوجي ، رأس المحنة (1+1=0)، ص86.

[3]- المصدر نفسه، ص86.

[4]- المصدر نفسه، ص87.

بتناص ديني تاريخي،قد ارتبط"**بأبعادها الدينية**"[1] يستدعي نصوصا من أقوال الصّحابة رضوان الله عليهم بصيغة الخطاب المنقول المباشر يقول: " **وتذكرت البذرة الأولى في الحكم العربي التي بدأت تبنت في الصحراء العربية مند قرون حين أعلن أبو بكر الصديق الخليفة الأول في رعيته جميعا " إذا رأيتموني على باطل فقوّموني فيقول له يا عمر : والله لو رأينا فيك باطلا لقوّمناك بحدّ سيوفنا فيفرح الخليفة أن وجد في شعبه من يجرأ على ذلك ...**"[2].

ويضيف في نفس السياق أيضا وبنفس الطريقة يعرض قول عمر رضي الله عنه مع أمير جنده يدين الاستبعاد يقول: " **وتذكرت هذه البذرة حينما قال عمر لأمير جنده في مصر وهو يأمر المصري الفلاح الفقير بضرب ابنه :" متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرار؟**"[3].فخطاب " منبر " قدح لسياسة الحكام، إن كان مباشرا ورد على لسان الشخصيات الأدبية أو الدينية كما رأينا، أو على لسانه يقول : " **ما أجملها نظرية في علاقة الحاكم بشعبه لو استمرت !**"[4] ويعتبر هذا تعليقا على خطاب عمر ابن الخطاب مع أمير جنده فيم ورد سابقا والملاحظ أن خطابه موجه ليس فقط إلى حكام وشعب الجزائر بل حتى إلى العرب جميعا ، ومن أجل هذا هو يستدعي شخصيات سياسية وحاكمة مثل : صدام حسين رئيس العراق وأخرون يقول: "**صدام رجل ..وحده يحسن بهم أن يلبسوا الفساتين ..صدام سيركع أمريكا واليهود وسيحرر القدس وفلسطين كلها** "[5].

[1]- سعيد سلام، التناص التراصي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص 265.

[2]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص87.

[3]- المصدر نفسه ، ص87.

[4]- المصدر نفسه، ص87.

[5]- المصدر نفسه، ص87.

وإن كان في خطابه يحمل تكهنات واستباقات تشير إلى واقع الدول العربية، تفضح سرّ **" تبعية السلطة العربية للاحتكارات الغربية"**[1] والأمريكية، إلا أنها تبقى مندرجة ضمن السرد التخيلي فالعقد الذي بين المبدع والقارئ هو الإيمان بالمتخيل التاريخي، وفي رأينا لو ترك المجال هنا للتعميم لكان أوفر على التطابق أو عدمه.

- **المقطع الثامن (من ص167إلى ص172)**

من خلال هذا المقطع وبصيغة الخطاب المسرود يروي " منير" جزءا من حياة "نانا علجية" التي ربته بعدما استشهد والديه، ثمّ يعرض أقوالها في حديث معه توصيه خيرا ، بصيغة الخطاب المعروض غير المباشر، كأن يقدم الكلام الأصلي للشخصية بشكل غير مباشر[2] يتضمن هذا الخطاب أيضا خطاب "نانا علجية" بتضمين حكاية تاريخية متخيلة، شخصية تاريخية حقيقية تمثلت في "عمار لاكريطة"، يقول منير : **"وكثيرا ما تستشهد بعمار لاكريطة" :–كان قائدا لمجموعتنا حين وقعنا في الكمين، ضحى بنفسه من أجل أن ينقذنا ..وشغل عساكر العدو حتى نفدت ذخيرته .. حين قتلوه أخفى الأهالي جثته وبث معه في مخبأ أقيم بأحد البيوت.. حين أفاق طلب مني أن أغسل رأسه بالماء البارد أردت أن أعارض رفع في عينين ممتلئتين شهادة.. غسلت رأسه.. جففته له، طلب مني قنينة العطر التي كل يحتفظ بها في جيبه.. سلمتها له ..أرق منها شيئا في كفه ومسح وجهه ..عبق المكان بشذا العطر وشذا الدم.. سلمني القنينة وأمرني أن أحتفظ بها.. حين تنفس الفجر تنفس روحه محلقة في سماء الخلود.. غادرت إلى الجبل وفي الصباح الباكر دفعه الأهالي في سفح الجبل بعد الاستقلال رخصا نجمع الشهداء في مقابر خاصة.. حين حفرنا قبره وجدنا جثته كما هي ...صدره كان مفتوحا و به اتخذت النحل بيتا ملأته عسلا "**[3].

[1]– سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص 230.

[2] –ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص 188،187.

[3]– عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص 170.

وما لوحظ في خطاب "نانا علجته" المنقول من طرف منير ، هو حكي تاريخي متخيل امتزج فيه التاريخ الحقيقي، والمتمثل في شخصية "عمار لاكريطة"، وهو ما أشار إليه الكاتب في الهامش من الصفحة 176 يقول فيه : " **العيد الضحوي .. الشيخ العيفة ..عميروش..عمار لاكريطة ..أحمد لطروش ..السعيد بوخريصة : أسماء لشخصيات حقيقية نالت شرف الشهادة في سبيل الله أثناء ثورة المباركة ويشهد الجميع شجاعتهم الأسطورية والتاريخ المتخيل متمثل أولا في الشخصية** " نانا علجية " ساردة الحكاية والمشاركة فيها ؛ إذ نلمس فيها نوعا من الغرابة فإن سلمنا بصحة بعض الأخبار فلا يمكن أن نصدق البعض الآخر، مثل شق النحل لصدر الشهيد داخل القبر، واتخاذه بيتا لعسله، وهذا يدخل في الغريب من القول وإنما بني الخطاب كذلك "**ليطبع نصّه السّردي ببعض سمات الحكي التّخييلي**"[1] الذي يومئ إلى حقيقة الشخصية التاريخية في الهامش، دون أن يؤكد حقيقة حادثة شقّ الصّدر المتمثلة في معجزة الرسول صلى الله عليه وسلم، وبذلك يبرز هذا المقطع السردي تداخل فضاء العجائبية كخاصية فنية من شأنها إحداث مسافة توتر بالنسبة للقارئ.

3.1 . الصيغة في رواية " العشق المقدس":

- **المقطع الأول /الفاتحة (من ص7 إلى ص8)**

من خلال فاتحة الرواية يروي السّارد البطل المشارك تفاصيل وقائع الرحلة التاريخية التي يقوم بها مع حبيبته " هبه " وهما على مشارف الدولة الرستمية وبالضبط على مشارف إمارة عبد الرّحمن ابن رستم، بصيغة المسرود الذاتي باعتبار أن المكان يمتلك القدرة على التأثير في الشخصية فكريا ونفسيا فيعري عن مكامن العواطف والدواخل يقول الراوي : "**بتنا نمسد وجه الليل الكالح نخضب**

[1]– فوزي الزمرلي ،شعرية الرواية العربية، مرجع سابق، ص281.

لحيته، نخوض لججه الزنجية تزداد عليه حبات من بياض القلوب..."[1]، وبأسلوب تيار الوعي والحوار الداخلي يطرح الراوي أسئلة محيّرة يتوسّل أجوبة تضع الحلول وتخرجه من مأزقه .

فبصيغة الخطاب المونولوجي يقول :" **من أي العيون سنعرج ولا عيون ؟"**

في أي الأنهار نستحم وقد كفننا الجفاف ؟[2]

وربما وجد البطل الحل عند "القطب" الشّخصية التي تمثّلت في الرجل الصالح الذي تجلّى على الرّبوة وبصيغة الخطاب المعروض المباشر ينقل كلام الشيخ بقوله : **"لابد أن تخوضا جبالا من لحج الظلام بحثا عن الطائر العجيب، معه ستحققان الحلم"**[3] فيدخل هذا الخيال الفني الشخصية في حوار داخلي، " ..**ويعرّف دوجارين المونولوج الدّاخلي بأنّه وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق "**[4] ويبدو ذلك على الشخصية في خطابها الداخلي غير المباشر يقول :" **ثارت في أعماقي حرقة السؤال، هزتني الدهشة "**[5] ،فالراوي هنا لم يتوان في طرح السؤال على الشيخ " القطب " في دهشة وحرارة، لأنه يعلم أنه بإمكانه إضاءة لهما الطريق وهو المضيّ خلف الحلم والبحث عن المكان الطاهر المناسب للحياة السعيدة وتحقيق الترابط مع الحبيب.

ويلاحظ هنا أنه منذ البداية وانطلاقا من فاتحة الرواية يضفي المبدع فسحة من الخيال الإبداعي وإكسابها طريقة جديدة ليجعل منها أكثر جاذبية للقارئ .

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 07.

[2]- المصدر نفسه ، ص07.

[3]- المصدر نفسه، ص08.

[4]- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر، الجزائر، (د،ط)، 2000،ص 216.

[5] - عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 08.

- **المقطع الثاني (من ص 9 إلى ص18)**

بصيغة الخطاب المسرود الداخلي يواصل الراوي عديم الاسم، يصوّر حالات النّفس القلقة مصوّرا إيّاها بعبارات الدّهشة والخوف من المجهول في سراديب التاريخ ، يقول : " **كانت حبيبتي هبة ترتجف هلعا وهي تطوّق عضدي الأيمن ، تكاد تلتحم بي، اضطرابها واضحا ، وارتجافها يكاد يشنق الكلمات المتزحلقة من بين شفتيها، وما كنت أحسن حالا منها، إلا أن دهشتي كانت أكبر من خوفي، رحت أثبت بصري على المشهد حتى كادت أجفاني تفقد حركتها أيضا** "[1].

لكن الراوي لم يكتف بالحديث عم يخلج في النفس، فراح يصف المشهد الذي يراه بأم عينيه يعبر عن المكـــان المـــوجود فيه، باعتبار "**أن الوصف ينبغي أن يكون في خدمة الحدث ويسهم في الكشف عن معالم الشخصية، ويحدد أبعاد الموقف الدرامي، ويرمز إلى دلالات لها أهميتها في تطور الأحداث**"[2]؛ولأنّ الكاتب يدخل غمار سرد الأحداث التاريخية، انطلاقا من هذه الصيغة الوصفية التي كلف بها الراوي الشاهد على الأحداث والمشارك فيها يقول :

"**رحت أثبت بصري على المشهد حتى كادت أجفاني تفقد حركتها أيضا، لزمنا مكاننا محاطين بأفنان تعالت تحتضن جذع شجرة زيتون عملاقة، كان المكان فسيحا تتعانق فيه عشرات من أشجار مختلفة، أعتلت جذوعها وأغصانها قوانين غطيت بزجاج شفاف يغلب عليها اللونان الأحمر والأخضر** (...) **يجلس الأمير في قلبها متكئا على جدار مرتفعا قليلا عن المحيطين به، وخلفت راية كبيرة كتب عليها بالأبيض " لا إله إلا الله محمد رسول الله" وتحتها بالضبط ' إن الحكم إلا الله**"[3].

---

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس ، ص 09.

[2]– عثمان بدري، وظيفة اللغة (في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ)، ص 111، نقلا عن: عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، ص 222.

[3]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 09.

وقد لاحظنا تداخل الخطابات بصيغ المسرود الداخلي غير المباشر، عندما يروي عن ذاته ليقفز إلى الحديث عن قلعة الإمام عبد الرحمن بن رستم ومجلسه على العرش فيروي تفاصيل تعامل الإمام مع أعضاء المجلس يقول :

"وتوزع في المجلس كهول وشيوخ بألبستهم البيضاء، ولحاهم التي عبث الشيب بأغلبها ودون أن تكف أصابعهم عن العبث بحبات السبحة، ظلوا يتبادلون حديثا يرتفع حينا حتى يصير جلبة..."[1]، ليتقلص المشهد ويمتد الأسلوب الدرامي، الذي يتسع للحوار، فمن صيغة الوصف يعرج الراوي على الحوار الذي دار بين الإمام ومجلسه، وبصيغة المعروض غير المباشر المتضمن كلام الإمام المتمثل الخطبة التي يبتدئ بها الحـــوار بعد أن يفتتح الخطبة بحمد الله والثناء عليه والصــلاة على النبي صلى الله عليه وسلم وهي طريقة الخطب الدينية ثم يضيء جانبا من سيرته بتعلمه الكتاب والسنة وأتباعه لسادته من مثل أبي الخطاب عبد الأعلى بن السميع،والحارث الحضري وغيرهم .

وفي نظر سعيد يقطين أن الرواية التي تستلهم التاريخ **"عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييليه، حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة"**[2] فتعيد تلك الأحداث بلغة واعية، وشكّـل الحوار تبعا لذلك أهم عنصر من عناصر التفاعل اللفظي الذي في النهاية ما هو إلا شاهد على حضور الذات المتلفظة داخل الخطاب العام، فشخصيات الرواية الديالوجية حسب حميد لحمداني " **تكشف عن نفسها، بما فيها من عيوب وفضائل بل إن للشخصية نفسها كثيرا مالا تدرك موقعها الحقيقي في عالم القيم الإنسانية، وهكذا تنتقل هذه الحيرة ذاتها من الشخصية إلى القارئ وتثير الرواية الأسئلة أكثر مما تقرّر الحقائق "**[3]. فبإمكان القارئ أن يشعر ما تشعر به الشخصية داخل العمل الروائي، وهذا أكبر نجاح يحققه الأديب.

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس ، ص 09 ،10.

[2]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2010، ص227.

[3]– حميد لحمداني ، أسلوب الرواية (مدخل نظري)، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ، ط1 ، 1989 ، ص33.

ويبدو في الملفوظ السير ذاتي المختصر الذي ورد على لسان "الأمير" بن رستم يضيء جانبا من شخصيته، تسعى شخصية أخرى من المجلس تسعى هي الأخرى إلى الإشارة إلى جانب من شخصيته "الأمير" وبينما هم كذلك حتى انتهى الاجتماع وأمر الإمام الجميع بالانصراف حتى اكتشف أمر الراوي وحبيبته هبة من وراء الأشجار، فأمسكوا بهما .

ثم واصل الراوي بصيغة الخطاب المعروض غير المباشر، ينقل الحوار الذي دار بينهما وبين الدليل وفي بداية العرض كلّف الروائي الراوي بمهمة الإخبار عن الإمام في أخلاقه وحياته، والذي ينقلها الراوي بصيغة الخطاب المنقول غير المباشر، بحيث لا يعيد ما قال الدليل حرفيا، و إنما قدم ذلك بأسلوبه الخاص قائلا:

"عاد الدليل جلس قبالتنا واندفع يحدثنا بإعجاب شديد عن إمامهم عبد الرحمن بن رستم بن بهرام بن كسرى في أخلاقه وتواضعه و تقواه..."[1].

وفي هذا الخطاب، والذي يتضمن الخطاب المنقول غير المباشر يعرف بالإمام، وعز الدين جلاوجي **"في تشكّلاته السردية التاريخية، يحيط رواية التاريخ بلغة الفني ولا ينساق خلف تاريخية الحدث التاريخي ، وذلك بالمزاوجة بين الحدث التاريخي والحدث الروائي "[2]** ، لكن كل هذه الخطابات يؤطرها دائما الخطاب المسرود، وهو يتباين بين الخطاب المسرود المباشر والخطاب المسرود الذاتي، بحيث يقطع الخطابات المعروضة والمنقولة ليدخل في خطاب ذاتي يكشف عن حالته وانفعالاته أو أقوال، كما يظهر الملفوظ الآتي الذي ورد مباشرة بعد الخطاب المنقول غير المباشر، يقول

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص17.

[2]– عبد الحفيظ بن جلولي، الهامش والصدى (قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية)، دار المعرفة للطباعة، الجزائر، (د،ط) ص 145.

الراوي : " **سكت لحظات وليته ما فعل لقد كانت نفسي تمور بعشرات الدليل الذي ظل يركز فينا عينيه حتى أثار ريبتنا**"[1].

ومن هنا ينتقل الراوي من صيغة إلى أخرى لنقل خطابات الدليـــل، فرأينا كيـــف نقل أخبار عن حياة الإمام بصيغة المنقول غير المباشر؛ حيث أنّه تكفّل بإعادة صياغتها، إلى صيغة المنقول المباشر، ليترك الكلام للشخصية (الدليل) وهو الشكل الأكثر محاكاة[2] حيث يتولى عرض ما حكاه له الدليل عن كيفية تشييد " مدينة تيهرت " ، بطريقة التضمين والنقل المباشر على لسان الدليل يقول:

"عزم الرجال على توسعة تيهرت القديمة بادئ الأمر، وكانوا ينشطون نهارا في إقامة البيوت فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذا، تأكدنا أن الجن قد سكنها، وأنهم كانوا يرفضون أن نجاورهم فيها فقرر الإمام إقامة تيهرت الجديدة وسط الغابات العملاقة التي تكتظ بالوحوش والسباع والحيات، فلما خشي الناس أذيتهم اعتلى الإمام صخرة عملاقة، وصـــاح في كل الوحوش يدعوها باسم الله أن تغادر المكان، وفي لحظات رأينا بأم أعيننا المئات منها تخرج في قوافل باتجاه الغابات المجاورة، وتلك إحدى كرامات الإمام"[3].

وبهذه القصة التاريخية المتخيلة عن "تيهرت" المدينة التاريخية يدخلنا الكاتب في عالم العجائبي والغرائبي وهذا الانفتاح في نظر محمد سالم محمد الأمين الطلبة من أهمّ مقوّمات أدبية العجائبي، لأنّه سيمنح الكاتب حريّة في إدراج نصوصه الخارجية وتوظيفها بما تقتضيه الكتابة الراهنة من هنا يمكن أن تلبس لغة السرد جوا عجائبيا مستقاة من التراث والتاريخ، تعطيه حرية أكبر [4] وجاء ذلك على لسان

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 17.

[2] – ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، مرجع سابق، ص 179.

[3]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص17.

[4]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة ،مستويات اللغة في السرد العربي، مرجع سابق، ص248.

الراوي يقول : " **ولم يمسك الدليل عن الكلام، وسرد الأخبار العجيبة والكرامات الغريبة، حتى دخل الإمام علينا**"[1].

يسعى الروائي لتحقيق أدبية النص، بما يتّصف به من حرية في الكتابة وبهذا كان العجائبي "...**قريبا من الذاكرة المتعالية التي تبتدع صورا يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع، من حيث التجسيد والمواصفات**"[2].حتىّ أنّ الكاتب يعترف ويصرّح بتوظيفه العجائبي والغرائبي.

- **المقطع الثالث (من ص19إلى ص29)**

في هذا المقطع يواصل الراوي سرد الرّحلة التاريخية عبر مدينة تيهرت التاريخية، ليعرّج على مختلف معالمها الجميلة، وورد كل ذلك على لسان " الدليل" الذي طالما يخبرهم عن هذه المدينة بكل ما تحمله من معاني الجمال الحسيّ والمعنوي، ف"**خصوصية المكان هي واجهة أخرى لمد السرد بطاقة جديدة من التعبير**"[3]،و على هذا النحو ينقل السارد كلام الدليل بصيغة الخطاب المنقول غير المباشر يقـول: "**كـان الدليل لا يفتأ يشير إلى هذا البيت أو ذاك معرفا بصـاحبه، مركـز على الاختلاف العرقي أو الديني هذا الكوفي وذاك لمالكي وذاك لفارسي، وهنا بيت نصراني وآخر ليهودي وهلم جرا...**"[4]

وكل هذا الملفوظ يؤطّره الخطاب المسرود فيصف الراوي المكان الذي يراه بأم عينيه دون الاستعانة بالدليل، فيرد الخطاب الوصفي على لسانه، لأنّه يسرد ما يرى متبوعا بقوله: "**وكنا نقف متأملين العناية الشديدة في بناء المداخل واختلافها مما يعكس أذواق أصحابها، ودرجة ثرائهم وانتماءاتهم الطائفية والعرقية والعقدية ..**"[5]

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس ، ص17، 18 .

[2]- المصدر نفسه، ص249.

[3] - عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، مرجع سابق، ص 118.

[4]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص20 .

[5]- المصدر نفسه ، ص20.

فنلمس في ذلك تداخل الخطابات بصيغة السرد والعرض والنقل،"**فإن الإشكالية الصيغية لهذا المقطع تتعلق إذن بالطريقة التي ينظر بها إلى المبأّر**"[1] والملفوظ الأخير يظهر لنا ما استنتجه الراوي بعد سماعه أخبار الطوائف وفئات الناس المختلفة التي تسكن المدينة التاريخية، إذ تعدّ حقيقة وردت في كتب التاريخ لكنّ الروائي حوّل ذلك التاريخ إلى بناء فنّي روائي يشهد صيغ خطابية متنوعة.

ثم واصل يروي تفاصيل الرّحلة عبر شوارع مدينة تيهرت، وأسواقها ومسجدها الجامع ودكاكينها مرورا بـــ" مكتبة المعصومة" التاريخية التي أعجب بمعمارها، فتعرفوا على مرافقها وكتبها وطريقة عمل عمالها .

2. تمفصلات الرّؤية والصّوت السردي لتمثل التاريخي في الروايات:

لقـــد اعتبرت تقنية الرؤية السردية كعنصر أكثر تعرضا للدراسة مثل ما يراه جيرار جنيت و"**مع ذلك، فإن أغلب الأعمال النظرية حول هذا الموضوع (وهي أساسا أعمال تصنيفية) تعـــاني من خلط مزعج بينما أسميه هنا الصيغة و الصوت، بمعنى بين الســؤال: من هي الشخصية التي تتحكم وجهة نظرها في المنظور السردي؟ وبين الســـؤال : من هو الســـارد؟ أو لنقل بسرعة بين من يرى؟ ومن يتحدث؟ "**[2].

وقبل الولوج إلى تحليل تمفصلات الرؤية والصوت السردي في الروايات، ينبغي التطرق إلى بعض نظريات الدارسين حول الموضوع حيث " **اعتبر تودوروف جهات الحكي (spects) في معناها الأصلي الدال على الرؤية أو وجهة النظر، هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي و اعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه و قصته إلا من خلال الراوي وتبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة) و الأنا (في الخطاب)، أو بمعنى آخر علاقة الشخصية و الراوي**"[3]؛أي أنّ الرّاوي هنا

[1] – جيرار جينيت، وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: مصطفى ناجي، مرجع سابق، ص 121.

[2] – المرجع نفسه، ص 57.

[3] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير)، مرجع سابق، ص 293.

يلعب دورا حيويا ومهمّا في تفعيل حركة العلاقات بين المكوّنات الأخرى للخطاب السردي، فهو يهيمن على السّرد أحيانا، وقد يتراجع أحيانا أخرى حسب الوضعية، كما أنّه يرد بضمير المتكلم أو ضمير الغائب، و"**تلخّص عناصر الرؤية حول نمذجة ذات ثلاثة عناصر، يطابق أولها ما يسميه النقد الأنجلو- سكسوني المحكى ذا السارد الكلي المعرفة، ويسميه بويون "الرؤية من الخلف" ويرمز إليه تودوروف بصيغة السارد الشخصية حيث يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصية وفي النموذج الثاني : السارد = الشخصية (حيث لا يقول السارد إلا ما تعرفه إحدى الشخصيات (...) أو الرؤية مع حسب بويون وفي النموذج الثالث السارد <الشخصية <حيث يقول السارد أقل مما تعرفه الشخصية) (...) يسميه بويون " الرؤية من الخارج"**[1].

"**و بهدف تحديد أكثر دقة لمفهوم "التبئير" يحيل جينيت على نمذجات المنظور التي بلورها سابقا كل من بويون و تودوروف**[2].

جينيت	بويون	تودوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية

فيكون ذلك تقييم جينيت : [3]

1- **التّبئير الصفر أو اللاتبئير** : الذي نجده في الحكي التقليدي.

2- **التّبئير الداخلي** : سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا.

3- **التّبئير الخارجي** : الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية.

كما أنه "يستعيد تودوروف تصنيف بويون للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة ويحافظ على تقسيمها الثلاثي هكذا:

[1]- جيرار جينيت و آخرون، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير)، مرجع سابق، ص 59.

[2]- المرجع نفسه، ص 115.

[3]- سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير)، مرجع سابق، ص 297.

1- الراوي >الشخصية (الرؤية من الخلف) : حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.

2- الراوي = الشخصية (الرؤية مع) : و هذه الرؤية سائدة نظير الاولى و تتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرف الشخصيات.

3- الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج) : معرفة الراوي هنا تتضاءل و هو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصـــول إلى عمقها الداخلي، و هذه الرؤيا ضئيلة بالقيـــاس إلى الأولى و الثانية".[1]

ويخرج بذلك الدكتور سعيد يقطين بنتيجة بعد أن استعمل "الرؤية السردية" كمقولة مركزية وحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة،بربط "الضمير السردي" و"المستوى السردي" كما يرى جينيت.[2]

كما أنه يخرج بخطاطة ملخصة لذلك بالاستناد إلى خطاطة جينيت، موضحة في الشكل الآتي:[3]

الشكل / الصوت	براني الحكي		جواني الحكي	
الرؤية السردية	برانية خارجية	برانية داخلية	جوانية داخلية	جوانية ذاتية
خارج الحكي	ناظم خارجي			
داخل الحكي		ناظم داخلي	فاعل داخلي	
ذاتي الحكي				فاعل ذاتي

[1]- سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي (الزمن ، السرد ، التبئير)، مرجع سابق ، ص 293.

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 308.

[3]- المرجع نفسه، ص 311.

1.2.الرؤية و الصوت السردي في رواية "حوبه و رحلة البحث عن المهدي المنتظر":

- **المقطع الأول من (ص10 إلى ص 18)**

من خلال معاينة أشكال السرد و الأصوات السردية في رواية "حوبه" ، التمسنا الشكل البراني الحكي "حوبه" تفتتح الساردة حوبة الحكي وهي ليست شخصية مشاركة في أحداث القصة، هي مجرد ساردة تسرد حكاياتها للكاتب الذي أقام معها علاقة صداقة حميمية، وبطريقة ألف ليلة وليلة تستفتحها: **"بلغني أيها ..."**[1]

تظهر المبئّرة "حوبة" تقدم المبأّر من الخارج ، في بداية الحكي (بداية هذا المقطع) كمبئرة مؤطّرة للحكي، ومقدّمة للفضاء العام من مكان وزمان- يتخلّله وصف مادي حسّي ومعنوي – التي تجري فيه القصة تقول:

"...هذه الصخور الناتئة أمامه على الهضبات والجبال المحيطة ليست إلا رؤوس منحورين .. نعيق الغربان الذي راح يقتحم ثغري أذنيه ليس غلا صيحات القتال المنذر بالويل والثبور ...."[2]

كما أنّنا نلاحظ أنّ "حوبه" الساردة غير المشاركة في القصة، تشكل ناظما خارجيا كونها تحكي حكاية برانية عنها بضمير الغائب* تتحوّل إلى ناظم داخـــلي، ويظهر ذلك من خـــلال تفاعلـــها مع الحدث، متأثّرة بما آل إليه عرش "أولاد سيدي علي" ومؤشرات ذلك في خطابه المسرود قوله: ".. **ليس إلا** .." ، ".. **ليست إلا**.." [3]، وكأن الأحداث تقدم من منظورها الخاص وما يؤكّد ذلك أيضا هو تماهي خطابها مع خطاب الشخصية ويظهر ذلك من خلال طرح سؤال :

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 09.

[2] - المصدر نفسه ،ص10.

* ضمير الغائب هو "القناع الذي يتموقع خلفه الراوي الكاتب حتى يستطيع تقديم أفكاره، و تصوراته دون أن يتدخل بصفة مباشرة "، نجيب الكيلاني، بنية الخطاب الروائي دراسة روايات، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010، ص 302 .

[3]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 10.

" ومن يجرؤ على فعل هذه الجريمة غير أولاد النّش" الذين نغصوا وعلى مدى عقود طويلة حياة أولاد سيدي علي؟ وكأنها هنا تؤكد أن "أولاد النّش" هم سبب البلايا و المحن التي حلت بأولاد سيدي علي وإذا عدنا إلى الخلف وقرأنا ما تلفّظ به الكاتب- **يقول عن "حوبه":**

"هي تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي الماضي السّحيق".[1]– استنتجنا أن الرواية تمثّل معادلا موضوعيا للجزائر، وبالتالي هي شاهدة على أحداث التاريخ فمنطقي أن تتحوّل من ناظمة خارجية إلى ناظمة داخلية بحكم معرفتها بتاريخ المنطقة التاريخية المتخيّلة، حتى يذكر الكاتب أنّها أخذته إلى تلك المنطقة لتريه الآثار الدّالة على ذلك.

والسّاردة في هذه الحالة عليمة بكلّ شيء، تؤطّر القصّة برؤية (من الخلف)، ووضعية المعرفة الكلية تتم حسب وجهة نظر السارد باستخدام الضمير الغائب[2] فحوبه (الســاردة) تعرف ما يدور في داخل شخصيات القصّة وتتوقّع لها ما قد تفكّر به، ويظهر ذلك من خلال بعض ما جاء على لسانها " ..**وأسلم الروح لكنه قرأ في عينيه غير ذلك، وأكثر من ذلك، و أعمق من ذلك ".[3]** وتقول في موضع آخر: " **ولكنه راح يتأملها ليعرف المسار الذي ستأخذه ليتكهن بمستقبله ومستقبل عرش أولاد سيدي علي ".[4]** فرؤية المبئّر كانت من زاوية داخلية حيث تقدم أفكار الشخصية ودواخلها.

- **المقطع الثاني (من ص 18 إلى ص 24)**

انطلاقا من كون الساردة يمكنها أن تتخذ مواقف خلف الأحداث التي ترويها باعتبار أنّها الساردة العليمة التي تعرف أشياء كثيرة عن الشخصيات، ويظهر ذلك من خلال خطابها المسرود الداخلي، تعرف أنّ الشخصية المحورية "العربي" الذي كان يسير عبر الوادي وذهنه مشغول بمقتل والده، إلا أنّ الغرابة دائما التي جلبت لنا المتاعب أثناء القراءة في تحديد الأصوات المتكلّمة في بعض

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 8.

[2] – ينظر، جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 112.

[3]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 10.

[4]– المصدر نفسه، ص 10.

المقاطع وإن كانت هذه الساردة مشاركة في الأحداث أو غير ذلك فضمير "أنا" المثير للانتباه والذي يعود إلى الشخصية "حمامة" المشاركة في القصة التاريخية .

واستنتجنا ذلك من خلال ملفوظ "المؤلف" نفسه، الذي في الأخير له الحرية الكاملة في اللّعب بالأدوار وتقمّص شخصياته وظائف متعدّدة كالسّرد و الفعل والوصف ...، و هو الذي استنتج أن "حمامة" هي وجه "لحوبة" وحوبة هي "الجزائر"، وحوبة حبيبة "العربي" والعربي هو مواطن جزائري ينتمي إلى الوطن الجريح كبلد عربي يحمل هموم العرب، والسؤال المطروح هنا: ماذا يعني تدخل الراوية في سياق السرد؟ ضمير المتكلم لم يرد كثيرا بل ورد في مستهل الرواية في ملفوظين وفي العنوان كعتبة وفي قول حوبه: **"أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي السّحيق"**[1] ورد قولها **"أعتقد أن بلخير قد سقط قتيلا في هذا المكان"**[2] وفي قولها : **"أعرف أنك تتماطل ولو لم أصعد إليك ما أسرعت"**[3].

تستثمر "حوبة" ضمير "أنا" إشارة إلى أنها هي التاريخ الذي يحكي عن نفسه، والكاتب من دوره لا يتحاور مع التاريخ في بعده الحقيقي الكلي و**"إنما يتصور عالما روائيا يعج بالحياة ليس التاريخ إلاّ خلفية له ومجالا يهب هذا العالم إحداثياته .."**[4] فهو عالم روائي يسرد عبر سارد تاريخي إن صحّ القول، يشكّل الخطاب بصوغ حكائي متميّز يعرب عن الرؤية (من الخلف)، أو ما يسمى بالتبئير الصفر، باعتبار أن حوبة المبئّر تمثل التاريخ مهيّأة بدورها للسرد التاريخي، تتقمّص حضورا متعددا، فأحيانا كساردة عليمة، ويتم تبئيرها للمبأّر داخليا وخارجيا وأحيانا يتم حضورها على مستوى حضور الشخصيات، وقد تكون أقلّ معرفة من شخصياتها وهذا قليل؛ إذ تعتبر من قبيل الحرية التي صرفها الكاتب لساردة قصته المكتوبة وهي من طلبت منه ذلك، وورد ذلك في قوله: **"قرأت في عينيها الحالمتين ما كانت تردد على مسامعي دائما في مثل هذه اللحظات : أعطني حريتي أطلق يدي "**[5].

---

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص8.

[2]- المصدر نفسه ، ص 04.

[3]- المصدر نفسه، ص 05.

[4]- محمد القاضي، الرواية و التاريخ، دراسات في تخييل مرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ، 2008، ص 55.

[5]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 115.

ويظهر أنّ "حوبة" الساردة تحضر بمنظور اجتماعي، ترى الأحداث تتسارع بين ما يؤلم الشخصيات، وما يفرحهم أو ما ينبغي معايشته في الواقع التاريخي المرّ، ورؤيتها تنتقل من الداخل غلى الخارج، (الرؤية مع) تنظم حوار الشخصيات حول المبأر الذي يتضمن مظاهر اجتماعية وطقوس وعادات كان الجزائري يقوم بها إبان الاحتلال الفرنسي، ولا يخلو ذلك من أفراح الخطبة والزواج وحتي المداواة بالكي والنار، وزيارة قبور الأولياء الصالحين .

- **المقطع الثالث (من ص 24 إلى ص 30)**

في هذا المقطع يتغير موضوع التبئير، فينتقل الحديث إلى الشخصيات المعارضة المدعمة للسلطات الفرنسية، مثل "القايد عبّاس"، و"حميدة" حارسه الشخصي، والمبئّر هنا الساردة التي تظهر برؤية (من الخلف) كناظم خارجي كحالة من التبئير تجهل الساردة الأفكار الحقيقية للشخصية[1] لتعبر عن مشهد استقبال "القايد عباس" لضيفه شيخ الزاوية " الشيخ عمار برؤية سردية خارجية تصف الشخصيات ويظهر في قولها**"على فرسه السوداء"، "برنسه الابيض"، "فرس بيضاء"، "قوتهما العضلية الظاهرة" "عصا غليظة"، "قشابيته البنية بحزام جلدي "**[2].

لكن الملاحظ في هذا المقطع المزاوجة بين الرؤية (من الخلف) و (الرؤية مع)، فالوصف الخارجي والخطاب المسرود الذي يظهر من حين إلى آخر، يتداخل مع الخطاب المعروض غير المباشر، وما نلتمسه في هذه الحالة هو أنّ التبئير يتم عن طريق التناوب، فمرة يكون من طرف الساردة "حوبه" تؤطر الحدث، وتنظم بعض الأحداث أو الأقوال والأفكار التي ترد على لسان الشخصيات، وخاصة ما يسترجع من أحداث تاريخية متخيّلة، أو إضاءة بعض الشخصيات التاريخية أو الحقيقية بصوغ روائي متخيّل، يشكّل منظور إيديولوجي يفسّر طريقة تقسيم الشعب الجزائري إلى طبقات، طبقة تمثّل السلطة العسكرية أمثال "القايد عباس" وطبقة تمثل السلطة الدينية أمثال "الشيخ عمار"، وطبقة تمثل البرجوازية الفرنسية الحاكمة أمثال "المعمر بارال"، ومرة على لسان الشخصيات وفي بعضها لم تعلق الراوية عليها.

[1] – جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: مصطفى ناجي، مرجع سابق، ص 63.

[2] – عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 24.

ونجد أن التعليق ورد مصاحبا للكلام المعروض من طرف الشخصية "الشيخ عمار" في قوله:

"الليلة بداية الصيف الأخضر، والاحتفال في الزاوية كبير، والمريدون كثر، لكن دعوتك يا سي عباس لا ترد"[1]،ليتلوه مباشرة تعليق الراوية"**ومثل هذه التعليقات يمكن طبعا أن تشمل أي مظهر من مظاهر التجربة الإنسانية"**[2]، هي تجربة الإنسان الجزائري المحتل، يظهر في قولها: **"طبعا لا يمكن أن ترد فإن أولاد النش وعلى رأسهم القايد عباس يمثلون السلطة العسكرية التي لا تقاوم تستطيع أن تلوي ...."**[3] إلى آخر الكلام، وهو مذكور في صفحات سابقة من بحثنا، كما أنّ الراوية من خلال الرؤية الخارجية لتصف القايد عباس في لباسه وقوّته وحصانه، وتصف كذلك "الشيخ عمار" في صفاته الخارجية أيضا، كما أنها تضيئ بعض قدراتهم على البطش كما أن المبئرة / الساردة تعرّج على موضوع كيفية ردع فرنسا للمخالفين عن طريق نقل أقوال الشخصيات بأسلوب غير مباشر.

- **المقطع الرابع (من ص 120 إلى ص 136)**

تفتتح "حوبه" الراوية هذا المقطع بصيغ تعجبية تفصح عن تفاعلها مع شخصية "العربي" الذي تغرّب عن القرية قاصدا المدينة مع حبيبته حمامة خوفا من بطش "القايد عباس" ، فالمبئّرة (حوبه) برؤية برانية داخلية تضع نفسها في جو الحكاية، تتقاسم هموم شخصية العربي والمؤشّر السّردي الدال على ذلك هو أسلوب التعجب،كما أن انتفاء الإشارة لشخصية معينة، دليل على كلام الساردة التي تعاطفت مع موضوع الغربة كمبأر أثقل كاهل العربي المحب للريف، وكرهه للمدينة تقول:

" ما أصعب الغربة .. !!ما أصعب أن تهجر الطيور أوكارا أينعت فيها الخوافي و القوادم لأن تسل للقروي روحه أفضل من أن تنزعه من عبق أرض شهدت تفتق رجولته "[4].

---

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 25.

[2] - جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: مصطفى ناجي، مرجع سابق، ص 45.

[3]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص25.

[4]- المصدر نفسه، ص 119.

وحوبه (الساردة) في هذه الوحدة السردية تتماهى مع موضوع الغربة(المبأّر)، وكأنها شاهـــدة على الأحداث لأنّها بالرّغم من كونها ترى برؤية خارجية إلا أنها تغوص في أعماق الذات المبأرة مستبطنة ما في داخله كأي رجل عربي قروي، ثمّ تتحوّل النّاظمة الداخلية إلى ناظمة خارجية وبرؤية سردية (من الخلف) تحضر بصوت الغائب وبمعرفة كليّة تسرد كيف هجر "العربي" القرية، ومكان ولادته وتفصح عن أسراره و نواياه تقول:

" كالقارب التائه راح العربي بعيدا عن قريته وعرشه و هو الذي لم يغادر مكان ولادته منذ تسعة عشر سنة ولد في أولاد سيدي علي وبها تفتق على الحياة، لا سماء إلا سماؤها و لا أرض عنده إلا أرضها، ولا أهل عنده إلا أهلها، ولا عش أمان يلجأ إليه إلا قرّابة سيدي علي "[1]

ولا يقف تبئير الساردة للشخصية (من الخارج)؛ وإنّما تتحول إلى ناظمة داخلية تتمثل المكان"**بوصفه نظاما اجتماعيا اقتصاديا، عاطفيا"**[2]، وذلك من خلال التّعليق الذي يمثّل تعاطفا مع الشخصية وغيره ممن ينهجون نهجه وانطلاقا من كل هذا تقدم الأحداث من منظورها الخاص تقول:

" ولكن من أجل حمامة لا حرج أن يذهب إلى الجحيم .. وأي جحيم؟"

ليس هو أول من تغرب ..و لن يكون الأخير .."[3] .

ثم تواصل تقديم لنا الحدث كما ينطبع في دواخله تقول : **"يعرف أن قلبه سينسلخ مرارا وسيسيل دمه تكرارا وهو يتذكر كل طيف من ذكرياته .."**[4] .

"فإن الساردين الذين يقدمون رؤيا داخلية عن شخصياتهم يختلفون حسب عمق واتجاه تدخلهم"[5] كذلك حوبه تغوص في عمق سيكولوجية الشخصيات بمحكي ذات التبئير الصفر، لكن برؤية برانية داخلية **"إلا أن صورة الراوي ليست واحدة وإنما تتنوع وتتفاعل وتتحاور أمام**

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 120.

[2]– عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، مرجع سابق، ص 72.

[3]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 120.

[4]– المصدر نفسه، ص 120.

[5]– جينيت و آخرون ، وجهة النظر (من وجهة النظر إلى التبئير)، مرجع سابق ، ص 52.

ضرورات الصيـــاغة الفنية التي يعتمــدها المؤلف، والتي تتطلب منه ترتيب للوعي المنهجــي في عملية السرد بما يخدم رؤية للعالم الذي يروي عنه"[1] بالسرد الموضوعي وقد يتحوّل المنظور الموضوعي بعد ذلك إلى ذاتي حسب الوضعية.

المقطع السابع (من ص 250 إلى ص 255)

في هذا المقطع نلتمس طريقة السرد الموضوعي، وعن طريقه تقوم الساردة بالإخبار عن سرّ الأتراك الذين بقوا في الجزائر غداة خروج الأتراك منها تاركين ذريتهم، لكن هذه المرة من منظور الساردة التي تمزج المتخيل بالتاريخي، كون المبأر هو "لالا تركية" التي تعمل في الحمام، ويبدو أن الساردة ليست عليمة بأصل هذه الشخصية كما لم تعرفها "سلافة الرّومية"، إلا أننا لا نجزم في هذا الملفوظ أهو كلام الشخصية كمونولوج داخلي أو كلام الساردة، والأقرب إلى الصواب هو كلام الشخصية، تقول "حوبه":

" لا تذكر أنها رأت في ذلك الزمن هذه المرأة التي تجلس كالأميرة تدير شؤون الحمام ويناديها الناس "لالا تركية"، هل هي تركية الأصل حقيقة، وفي الجزائر بقايا من أتراك من يطلق عليها الناس الكراغلة، وهم جزائريون من أمهات تركيات بقوا في الجزائر حين خرج الأتراك بعد الدخول الفرنسي (...) أم هو اسم اختاره لها أهلها هكذا اعتباطا؟ .."[2]، وما يثبت أنّه كلام الشخصية ربما هو الملفوظ الموالي تقول حوبة: **"أحست تركية سريعا بحيرة سلافة الرومية.."**[3] واستنجدنا بهذه الإحالة لنحافظ على فرضية أنّ الساردة عليمة بكلّ شيء وتعرف أكثر مما تعرفه الشخصية.

[1]- ميساء سليمان الابراهيم، البنية السردية (في كتاب الإمتاع و المؤانسة)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق سوريا، (د،ط)، 2011، ص 54.

[2]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 261.

[3]- المصدر نفسه، ص 261.

- **المقطع الخامس (من ص 308 إلى ص 316)**

نجد أنّنا في هذا المقطع أمام تبئير موضوع احتفال فرنسا بمضيي مائة سنة على احتلال الجزائر وبالضبط في شارع قسنطينة، الذي تواجد فيه جمع من فئات مختلفة، منهم المعمرون الفرنسيون يهود ونصارى وضباط فرنسيون، وحتى أبناء الوطن الذين سايروا مشروع فرنسا من قيّاد، وحركى ورؤساء بعض الأحزاب الموالية لبعض طروحات وسياسات المستعمر كالقائد جلول، وعمر شيخ الزاوية، وكل فئة ألقت بكلمة بالمناسبة، **"وتشير ميك بال إلى الفاعل والموضوع في مختلف هذه العمليات التي يلخصها التبئير، باسم المبئّر والمبأّر"**[1]، يتسع لاحتواء التاريخ الجزائري.

ولتوضيح قضيّة هذا الاحتفال المبأّر من طرف الراوية (من الخلف)، انفصلت الراوية بعد تبئير الاحتفال (من الخلف)، ذلك لينتقل التّبئير إلى شخصية "سي الهادي" وفق سرد ذاتي، بلسان فاعل ذاتي ممثّلا كشخصية عارفة بالتاريخ، واعية بالقضيّة الوطنية، فتصبح ذاتا مبئّرة و مبأّرة، وفاعل ذاتي حفّزته فرحة هؤلاء المغتصبة تنقل كلمة سي الهادي الذي ألقاه في مقهى العرب، يعيد على مسامعهم تاريخ المقاومة، وجبروت فرنسا، ويحثّهم على رفض الاستعمار والمضي في الدفاع عن الوطن و بضمير "نحن" تقول حوبة:

"قال سي الهادي: يا إخوان في مثل هذا اليوم احتلت فرنسا الظالمة أرضنا العزيزة ورغم التضحيات الجسام التي قدمها أجدادنا إلا أنهم انهزموا أمام جبروت فرنسا وقوتها والانهزام ليس عيبا العيب هو الاستسلام، يجب أن نظهر للفرنسيين أننا لن نرضى بتواجدهم بيننا هذا يقوم منذ الآن على مقاطعة العمل عندهم، ومقاطعة سلعهم، بل و ..."[2]، ثم يواصل الحديث عن قانون كريميو (crémiot) الذي حصل اليهود على الجنسية الفرنسية بموجبه وأصبحوا أصحاب بلد وتغرب الجزائريين.

[1] – جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: مصطفى ناجي ، مرجع سابق، ص 117.

[2]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 310.

فبهذه الكلمة المحرضة الممزوجة بسرد لأجزاء تاريخية مجهولة عن البعض خلق البؤرة، ويظهر ذلك في تفاعل الحضور تقول حوبة: **"خرج سي الهادي تاركا وراءه زوبعة من الغضب ارتفعت الصيحات بسقوط فرنسا واليهود وبحياة الجزائر"**[1]. وكون الرؤية في هذه الحالة داخلية تعود للشخصية، من شأنها تبث الوعي في أوساط الشعب، وإبانة الطريق الذي سيسلكونه مستقبلا.

"فكلّ إيديولوجيا من هذه تعين دائما وجوه اختلافها مع الإيديولوجيات الأخرى حول القضايا الاجتماعية والتاريخية الحساسة، وهي بذلك تولد في ذاتها بالضرورة الإيديولوجية المعاكسة لها وكذلك تفعل الإيديولوجيات الأخرى مما يخلق في المجتمع حوارا حادا بين الإيديولوجيات يؤدي إلى خلخلة استقرار الأفراد في حقل إيديولوجي واحد، فهناك علاقة شد وجذب تستهدف استمالة الأفراد إلى هاته أو تلك من الإيديولوجيات "[2].و يمكن تصوّر في هذا النّص الإيديولوجيات التي تنتمي إلى وطن واحد: **"إيديولوجيات وطنية متصارعة، متمثلة في أحزاب الحركة الوطنية والإصلاحية وإيديولوجية عربية في مواجهة إيديولوجية غربية ناتجة عن الاستعمار "**[3].فالكاتب الروائي يسخّر كل ما لديه من إمكانيات فكرية وأدبية، ليطلع القارئ على مختلف الإيديولوجيات، كذا يعبّر عن مبدأ الصّراع بين البشر، وهذا منذ ميلاد هابيل وقابيل.

2.2. الرّؤية و الصّوت السردي في رواية "رأس المحنة":

- **المقطع الأول (من ص 12 إلى ص 14)**

تستفتح الرواية بلغة شعرية مكثّفة بالغة الدلالة، شديدة الإيحاء، فهي تحمل أقصى طاقاتها التّعبيرية لتخدم موضوع اجتماعي واقعي بمنظور ذاتي تحاول الشخصية "الجازية" المشاركة في أحداث الرواية تصوير الجوّ النفسي الذي تعيشه في مدينة نخرها الإرهاب،وخلّف فراخا .

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 311.

[2]– حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديو لوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)، المركز الثقافي العربي بيروت ، لبنان، ط1، 1990، ص 16.

[3]– المرجع نفسه، ص 33.

استهلت الساردة خطابها الداخلي بضمير "نحن" في مشاركتها للجماعة المشاركة في القصة والتي ذكرتهم في نهاية الشرفة الأولى تقول: " **ما معنى أن نحمل وردة و سكينا** ..؟[1] ثم تنتقل إلى ضمير "أنا " في قولها: **"إيه يا زمن نانا** .."[2]، هي مناجاة للذات المبئّر و المبأّر في آن واحد.

فالجازية تمثل في هذا المقطع الناظمة الجوّانية الذاتية، فترى من منظورها كفاعلة ذاتية من الداخل تحاور نفسها عن قضية تدهور الأوضاع واستفحال الظلم والفساد بشتى أنواعه في المدينة ثم تخاطب نفسها بضمير المخاطب تحاول تمويه المتلقي، أولعامل فنيّ بمخالفة التقليد محاولة الاستنجاد بالشهداء لأخذ موقف شجاع، وكذا محاولة الوقوف والتّصدّي لهؤلاء الظّلمة تقول: **"وحدك يا الجازية ... أيها الوشم الرابض على فوهة المدفع .. يا ربيع الشهداء.."**[3]ومن خلال قراءة هذا المقطع يتبيّن أنّه تلخيص لأحداث القصّة أواستشراف لما هو آت، قد يوجه درامية الأحداث، ويومئ بصراع طويل ستواجهه الساردة الشخصية، بعدما استطاع الكاتب الغوص في داخل الذات التي تئنّ من وطأة الفساد والظلم[4].

- **المقطع الثاني (من ص 16 إلى ص 18)**

برؤية داخلية يروي السارد الجوّاني"صالح الرّصاصة"الواقع المرير، يناجي الشهداء من يوغرطه حتى شهداء الثورة الذي شارك معهم في الجهاد ضد المستعمر الفرنسي، فصالح الرصاصة يقدم كفاعل ذاتي مشارك في أحداث الرواية من خلال سرد جزء من سيرته البطولية إبان ثورة التحرير، ويعتبر شخصية مركزية تبئر موضوع جهادها في القرية التي ولد وترعرع فيها، يسرد وقائع مقاومة المستعمر مع رفاقه في الثورة، ويصور تكاثفهم واتحادهم ودفاعهم ... وكل هذا عن طريق الذاكرة يقول: **"كنت قد وصلت البيت .. فطويت صفحات ذكرياتي ومعي وصلت الجازية وعبد الرحيم و قد عاذا**

[1]- عز الدين جلاوجي ، رأس المحنة 1+1 =0 ، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]- المصدر نفسه، ص 12 ، 13.

[4]- سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص 207.

من الدراسة بالمدينة.."[1]، معتمدا تسريع السرد، فينهض بضمير المتكلم المتعلق بسارد ممثل[2] يسترجع ما علق بالذاكرة من تاريخه البطولي، يطوي كل ذلك دون أن يذكر التفاصيل.

- **المقطع الثالث (من ص 18 إلى ص 23)**

وبنفس الرؤية يرى المبئر الأحداث من الداخل، فصالح يروي في هذا المقطع تفاصيل زيارة "السعيد"و"الربيع" من أقرب أصدقاء الثورة ليعرض وجهات نظرهما اتجاه ما هو عليه، عن طريق الخطاب المعروض دون أن ينفصل عن المبئر كموضوع يخصّه، وكان موضوع الحوار الذي دار بينه وبين الرفيقين حول ضرورة هجرة القرية وتحسين أحوال المعيشة، إلا أنه وهو يحاول تغليب وجهة نظره المتصلة بروح التاريخ الثوري وإظهارعيب ونقيصة الرفيقين اللذين انقطع وصالهما بتاريخهما، وهما يحاولان جاهدين بأن يقنعاه بترك القرية إلا أن تعلقه بها حال دون ذلك في البداية، لأن صورة والده الشهيد لم تمح من ذاكرته، ومقاومته كفعل بات يلازمه، حتى اسمه اختير لغرض.

- **المقطع الرابع (من ص 26 إلى ص 29)**

في هذا المقطع يسرد الناظم الجواني الذاتي "صالح الرصاصة" برؤية من الداخل أو كما يسمى (الرؤية مع) لينقلنا إلى المدينة، وبالتحديد المسكن الجديد الذي وجداه له "السعيد" و"الرّبيع" فالراوي "صالح" شاهد يرى بعينيه المسكن الذي يعود حسب معلومات صديقيه إلى أحد المعمرين الفرنسيين وهذا المسكن من منظور صالح "الرصاصة" الثوري نجس بظلم الآخر الغربي.

فالمبأّر هو المسكن الذي لا روح فيه حسب صالح بحجة أنه مخالف في شكله وبنائه لمساكن العرب، فصالح يرى من منظور الفاعل الداخلي كـــونه يحكي عن مبأر ليـــس بذاته وإنما بمسكـــنه ومن جهة يمثل ذلك المسكن موضوعه، لأنه يصفه من الداخل ويأنسه بلغة شعرية موحية يقول: **"كنت أجيل الطرف في كل أركانه .. في كل شبر فيه .. وكانت فرائصي ترتجف ..كأن جدرانه**

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص 18.

[2] - جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: مصطفى ناجي، مرجع سابق، ص 99.

ملأى بالعيون المفترسة .. دخلنا .. تنقلنا بين حجراته الواسعة أشبه بغرف الكنيسة المقفرة غبار يدثر الطلاء فيلبسه قناعا حزينا.."[1].

كما أنه ينتقل إلى سرد وقائع مزاولته الوظيفة الجديدة في المستشفى، والمبأّر في هذا المقطع هو مدير المستشفى الذي وبّخ صالح على عمله المتقن وبرؤية داخلية جوانية كفاعل داخلي يحكي بمرارة معاملة المدير الحقيرة التي لا تمت بصلة إلى أخلاق المخلصين لوطنهم، ما دفعه إلى تذكر ماضيه وتاريخ رفاقه، وحسن السيرة وكذلك وصية أبيه التاريخية المنقوشة على صفحة ذاكرته فيستجمعها متى شاء ثم يتحول "صالح الرصاصـــة" من فاعل داخلي يحكي عن غيره إلى فاعــل ذاتي، حيث يدخل في مونولوج داخلي ساخطا على المدينة التي زيفت له الحقيقة، يقول:

"دخولي المدينة كشف لي زيف الواقع .. دخولي المدينة زيف لي الحقيقة "[2]ثم يعود مرة أخرى ليتحوّل إلى فاعل داخلي يحكي عن المجاهدة " أمّا علجية" من خلال التذكر يقول:

"وحدها كانت أمّا علجية إبنة جبال جرجرة تقف شامخة أمامي في كبرياء .. ما الذي عصف بها الساعة إلى ذاكرتي .. لم أرها منذ زمن طويل .. استشهد زوجها رابح البسكري وكتب لها أن ترى شمس الحرية تسطع على هذا الوطن .. لم يكن لها أولاد لكنها فضلت أن تربي ذلك الصبي الذي أنجبته والدته في بيتنا ذات شتاء و استشهدت بعد شهر من ذلك "[3].

- **المقطع الخامس (من ص 31 إلى ص 37)**

في هذا المقطع يسرد الراوي وقائع الاجتماع مع مدير المستشفى، فانفتح هذا الخطاب المسرود على راهن الإدارة المتعفن، وبرؤية (من الخارج) يقف على مشهد قاعة الاجتماع المكتظة بالعمال فيصف ذلك المكان كما يراه بأم عينيه من الخارج بمادياته وشكلياته ويصور هيئة العمال الذين كانوا في أهبة للاستماع والطاعة دون أن يغوص في دواخلهم، ينقل المظهر المخزي التي تبدو به القاعة كما

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص 26.

[2]- المصدر نفسه، ص 29.

[3]- المصدر نفسه، ص 29.

تجلّت به في مظهرها الخارجي، فخصّها بالتبئير الخارجي الذي يختلف عن التبئير الداخلي " **المتعلق بالموضوع (إنّ المبأّر يدرك من الداخل أو الخارج)**"[1]، ثمّ تجره الذاكــرة لينتقل من الزمن الراهن إلى الماضي، إلى تاريخ الجزائر المستعمرة، ليبئر شخصية تاريخية متخيلة متمثلة في المعمر "دافيد" وكيف كان يجمعهم و يخطب فيهم ويشتمهم وهم لا يحركون ساكنا يقول:

"تذكرت المعمر دافيد هكذا كان يجمعنا صغارا و كبارا .. يكومنا أمامه لجذوع خاوية ليجلدنا بخطبته التي لا نفهم منها شيئا سوى عرب كلاب"[2].

إذ بهذا المروي التاريخي القصير الذي استرجعه بفعل التذكر يكشف عن تشابه بين ما هو حاضر وما كان في زمن الاستعمار وكأن بالتاريخ يعيد نفسه، حيث تتواصل المآسي حتى في جزائر الاستقلال مع بني جلدته فكان هذا الموضوع المبأّر يخصه، لذلك ورد على شكل تبئير داخلي لصالح "الرصاصة" كفاعل ذاتي وبضمير المتكلم يصور حالته النفسية وشعوره إزاء هذا الوضع المتدني، حيث تقدم المسؤولية إلى غير أصحابها.

حتى أن الراوي "صالح الرصاصة" يبدو من خلال أقواله المسرودة ذاتيا – ليبئر موضوع الخيانة للوطن– شخصية منهارة نفسيا تسائل رجال الساسة والسياسة ويظهر ذلك من مونولوجه الداخلي يقول:

"رجعت إلى البيت ليلا يفترس القلق قلبي وفي نفسي كنت أردد، هل خدعونا حين أوهمونا أننا انتصرنا على الاستعمار؟.. لقد توقفنا وسط المعركة ما الذي أستطيع أن أفعله وحدي .."[3] فالكاتب يتعامل مع التاريخ تعاملا روائيا من الداخل في هذا المقطع، بما يتصل بالمستوى السيكولوجي، الذي يقوم به السارد لسرد حركات حياته الداخلية[4] ومن وجهة نظر داخلية تظهر درجة النفاذ إلى عمق الشخصية الوطنية وصراعها مع ما يصفهم بالخونة، ومنه تتحول طبيعة

[1] – جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: مصطفى ناجي، مرجع سابق، ص 117.

[2] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص 32.

[3] – المصدر نفسه، ص 33.

[4] – جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: مصطفى ناجي، مرجع سابق، ص 108.

الكتابة الروائية إلى عالم متخيل، حتى بروح تاريخي محاولة لقراءة الراهن التي تتضح معالمه إلا من خلال ذات التبئير بصوت "أنا"، وذات المبأّر بضمير المخاطب "أنتم" تتم عن طريق منظور سردي داخلي سردي للشخص الفاعل، مع إدراك خارجي أثناء تحديد المبئر لسلوك الآخرين وأفعالهم ونلتمس ذلك في قول الراوي "صالح الرصاصة":

"و لأول مرة ألفيت أصيح و أصرخ..

كلكم اتفقتم على التخريب .. كلكم تآمرتم على هذا الوطن .. أنا لن أسكت .. تالله لن أسكت.. لن أسكت .. أنا صالح الرصاصة .. دمي و دم أصحابي سقي هذه الأرض.. و لن يذهب سدى.. املكوا ما شئتم .. خذوا ما أردتم ..المسؤوليات السيارات الفيلات لست راغبا في مزابلكم."[1].

فوجه الروائي الراوي(صالح) المحبط نفسيا إلى إدراك المبأر داخليا ، يقدم ذاته ليطرح تساؤلاته في زمن فقد فيه الإنسان الجزائري الكثير من القيم التاريخية التي خلّدتها ذكراة الراوي يقول:

" قعدت اتكأت على شجرة وضعت رأسي بين يدي .. ورحت أفكر .. تذكرت أيام زمان.. تذكرت الرجال الذين مشينا معهم على طريق واحد .. تذكرت الحب والإخلاص .. تذكرت المعارك التي خضناها ببنادق الصيد .. تذكرت النشيد .. أعظم نشيد يهز القلب يبكي العين ، يخرج الشوك من الجلد.

قسما بالنازلات الماحقات

و الدماء الزاكيات الطاهرات

حيث نلتمس رؤية الراوي في ملامسة السرد الــروائي مع تناغمات الأدب الجمالي فيــتناص مع الشعر التاريخي التي حفلت به الثورة التحريرية.

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص 34.

- **المقطع السادس (من ص 141 إلى ص 143)**

تواصل "الجازية" تبئير الحدث التاريخي القريب والذي يعود إلى تسعينيات القرن الماضي التاريخ الحافل بالمشاهد الدموية وعبثية الإرهاب الأعمى، فاستأثرت الراوية "الجازية" أن تسرد وقائع عودتها من العاصمة، وبتبئير داخلي تحضر كفاعلة داخلية وكشخصية مشاركة في الحكاية التي تروي أحداثها وتتلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم "أنا"[1]، فنجدنا أمام وجهة نظر إيديولوجية داخلية ، لأن الراوية تعبر عن صورة من صور مناضلي الحزب المنحل و هو شاب ملتحي، بينما نلتمس وجهة نظر "الجازية" من خلال تعليقها على الأحداث الإرهابية البشعة التي مست عدة شرائح من الجزائريين طلبة، برلمانيون، ورئيس المحكمة ..تقول: **"لك الله أيها الوطن العظيم شامخا تبقى رغم المحن "**[2].

3.2. الرّؤية و الصّوت السّردي في رواية "العشق المقدس" :

- **فاتحة الرواية (من ص 07 إلى ص 08)**

نجدأننا من خلال هذا المقطع الأول كفاتحة للرواية ينفتح الروائي على السرد برؤية من الداخل بمنظور الراوي البطل عديم الاسم المشارك في أحداث القصة المتخيلة المنفتحة على التاريخ القديم وبضمير "نحن" الذي يعود عليه وعلى خطيبته "هبة" يبئر للزمن الغـابر، ويؤطّر للحدث من خلاله مستخدما طريقة سرد تخدم غـــايات النص المراد إنتاجه، لذلـــك يعتبر هذا الراوي المشـــارك جزء من التقنية السردية الفنية لأنه يقوم بدور البطولة في حكايته مع أنه لم يستعار له اسم من طرف الروائي ويحكي حكايته بضمير يعود عليه وعلى مرافقته في الرحلة عبر الزمان الماضي، زمن الدولة الرستمية، وعبر المكان بالضبط في العاصمة "تيهرت" الجزائرية، للعيش في سلام بعيدا جو التناحر والاختلاف، ويظهر ذلك من خلال قوله: **"مدّي هبتي يدا نخض في الدروب الكئيبة، مديها نطو**

[1]- ينظر، سمير المرزوقي، و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، (د،ط)، (د،ت)، ص 106.

[2]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1 =0، ص 142.

هاتيك العقبات الكأداء نخوض من بين فرث للمأساة، ودم للظلام نغدو معا، ننفلت من قبضة الليل "[1].

وبنظرة جوانية داخلية يقدّم الفاعل الذاتي رؤيته الاستشرافية نحو تحقيق الحلم، وذلك باتّباع مسار المتصوّفة واتّباع خطى "القطب" كمرسل يرشدهما إلى المكان المناسب لغايتهما" **ومن ثم يملك الولي سلطة على الإنسان اليائس من تجاوز وضعه الاجتماعي**(...) **وهي سلطة روحية لها تابعين ومريـــدين"**[2] بالاستعانة على الطائر العجيب لذلـك نجد موقع الراوي الســـردي الذاتي في السرد يغلب في ممارسة حكي قصتهما بعمق الرؤية السيكولوجية، حيث يقول:

"و كفننا الظلام و انغرزت نصال البرد الآسن في الأعماق، لا مناص الآن من أن نخوض خلف الحلم لن نستسلم لعبث الظلام "[3]، إلا أنّ اليأس قوبل بالإرادة الفردية التي تسعى إلى تحقيق الحلم.

- **المقطع الأول (من ص 09 إلى ص 14)**

مع السرد الجواني الحكي* يفتتح السرد، فالراوي البطل يحكي وقائع رحلته عبر الزمن الماضي إلى "تيهرت" عاصمة الدولة الرستمية التي يقودها عبد الرحمن بن رستم، فنكتشف أول ما يفتتح به المقطع بالتبئير الداخلي وبحضور الراوي البطل كناظم فاعل داخلي تارة ، وكفاعل ذاتي تارة أخرى ففي الأول يصور حالة "هبة" وخوفها الشديد يقول **"كانت حبيبتي هبة ترتجف هلعا وهي تطوق عضدي الأيمن، تكاد تلتحم بي، كان اضطرابها واضحا وارتجافها يكاد يشنق الكلمات "**[4]

---

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 07.

[2] – سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سوسيوشعرية، مرجع سابق، ص 208.

[3]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 08.

* السرد الجواني الحكي :homodiégétique "على اعتبار الشخص في القصة يملأ وظيفتين متكاملتين إنه راو(أنا – سارد) وفي نفس الوقت نفسه فاعل (أنا – مسرود)"، سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي (الشكل و الدلالة) المركز الثقافي العربي المغرب، ط1 ،2012، ص 88.

[4]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 9.

لكن هذا التحليل ينطوي تحت الوصف الخارجي والإشارات الدالة على الفعل تظهر من خلال الفعل "ترتجف"، "تطوق عضدي"، "تلتحم"، دون الغوص في أعماقها.

وفي الثاني يصور حالته القلقة التي تسودها الدهشة والحيرة، وهو يتموقع كراوي شاهد في بداية الأحداث يبئر المكان ومجلس الإمام "عبد الرحمن بن رستم" وعرشه، فيبدأ الناظم الداخلي الشاهد بتسجيل ما تراه عينه وما تسمعه أذنه بوصف خارجي، حيث تتداخل هنا الرؤية الداخلية بتأطير الحدث يحكي بضمير "المتكلم" مع (الرؤية من الخلف) يبئر للمكان التاريخي وللشخصيات التاريخية الحقيقية والمتخيلة، فبقي يتابع حركاتهم وسكناتهم، وأقوالهم وحتى أنه يتوقع نواياهم، ونلتمس أيضا استرسال وعناية في سرد تفاصيل الحدث التي تساهم في إنتاج هذا المتخيل التاريخي، و ذلك قصد الإحاطة ببعض مظاهر حكم الإمام "عبد الرحمن بن رستم". حيث ينتقل التنوع الفكري والعقدي وطريقة الحكم في ظل الدولة الرستمية الإباضية ، كما أنه يشير حتى إلى راية الدولة بقوله: **"وخلفه راية كبيرة كتب عليها بالابيض "لا إله إلا الله محمد رسول الله"، تحتها بالضبط "إن الحكم إلا لله"**[1].

يعتبر المكان علامة سيميائية لها دلالاتها ، لذلك ركز الروائي من خلال المشهد على الوصف الطوبوغرافي للمكان،كما أنه ركـز على التفـاعل الحاصل بين الشخصيـات وبين الإمام ومجلسه من الشيوخ والجند، فالشخصيـات التي يقدمها الراوي من خـلال الحوار، والأدوار التي تتقـلدها في النص، تكتسب قيمتها التاريخية والروائية.

فيصبح بذلك خطاب الشخصيات في صيغة الخطاب المعروض مبأّرا يرصده النّاظم الداخلي كفاعل داخلي عن قريب كشاهد قبل أن يصبح مشاركا في الحدث، ومن خلال هذا الخطاب المعروض غير المباشر الذي ينظمه الراوي تتضح الرؤية كوسيلة يتوارى الروائي وراء سارد الحكاية وشخصياتها، يمرر ما شاء من الأفكار والإيديولوجيات، يشكلها من خلال رحلة البطل عديم الاسم

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 9.

وعشيقته"هبه" بحثا عن الأمان لبناء العش الزوجي، يؤطر الراوي وهو البطل نفسه لمناخ سياسي وديني وحضاري تاريخي استدعاه الروائي ليعالج واقع الأمة الإسلامية والعربية وواقع الجزائر عبر العصور فالتجأ إلى السرد باعتباره وسيلة هامة في تشكيل وإعادة نسج الوقائع التاريخية والمتخيلة قصد توزيعها على مفاصل النص، فقدرة التقنية السردية من خلال تعدد الرؤية ووجهة النظر تمكّن من تمثيل المرجعيات التاريخية والثقافية وإثارة القضايا وأشكال الصراع القائم بين المذاهب المتناحرة.

- **المقطع الثاني (من ص 18 إلى ص 23)**

من خلال هذا المقطع يقوم الراوي المركزي البطل بتبئير المكان (تيهرت) عاصمة الدولة الرستمية قديما يصورها من الخارج، يذكر جمال مظهرها الخارجي من شوارع وأزقة وساحات وخضرة فبعدما كان في مقاطع سابقة ينقل خطابات الشخصيات التاريخية، ومن حضوره كملاحظ موضوعي يعود إلى السرد برؤيا جوانية أي برؤية من الداخل كفاعل ذاتي يسرد الحلم الذي راوده أثناء إعجابه بمدينة تيهرت، ثم يبئّر المدينة من الخارج ليصفها حسب ما تراه عينيه يقول:

"**كان الطريق واسعا مبلطا بالحجارة الحمراء** ..."، ثم يتداخل هذا المنظور مع منظور الشخصية "الدليل" فتنتقل الرؤية (من الخارج) إلى (الرؤية مع) حيث يترك جانبا من المعلومات لأن يعرفها من الشخصية من خلال نقل أقوالها بطريقة غير مباشرة، حيث يرى ما تراه الشخصية يقول:

"**كان الدليل لا يفتأ يشير إلى هذا البيت أو ذاك معرفا بصاحبه، مركزا على الاختلاف العرقي أو الديني، هذا لكوفي وذاك لمالكي وذاك لفارسي، وهذا بيت نصراني وآخر يهودي وهلم جرا** "ومن خلال المعرفة التي يتلقاها من الدليل يعبر عن رؤية بضمير "نحن" بناءا على رؤية "الدليل" يقول: " **وكنا نقف متأملين العناية الشديدة في بناء المداخل واختلافها مما يعكس أذواق أصحابها ودرجة ثرائهم و انتماءاتهم الطائفية والعرقية والعقدية** "[1] ف(الرؤية مع) أبانت

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 20 .

على دلالات خاصة تظهر المستوى الإيديولوجي للنص منها اختلاف المذاهب وتعايشها في هذه الدولة. سيأتي التفصيل في ذلك من خلال الفصل الثالث.

واصل الراوي البطل رحلته عبر أزقة المدينة يرى من خلال شخصية "الدليل" مظاهر الكرم عند أهل المدينة، من أمثال "عمار العاشق" كشخصية تاريخية متخيلة يمارس فن الكتابة، والنقش والزخرفة يبأّر من طرف الراوي يصفه في مظهره الخارجي، ب(رؤية من الخارج) كما يراه من خلال رؤية الدليل يقول الدليل: **"إنه عمار العاشق أكرم من عرفت ، فاق حتى حاتم الطائي"**[1].

كما أن الراوي يتعرف على اليهودي –من خلال "الدليل"(رؤية مع)– وحرفته المسقولة من الفضة ليصنع منها حليا و قلائد، ومن ألوان الحجارة، دلالة على الحرف المنتشرة في ذلك الزمن وما يزال الراوي ينظر بنظرة "الدليل" ينقل خطابه بصيغة المنقول غير المباشر يعرفه على المسجد الجامع بكل ما يحمله من وظائف ومعالم ،يقول:

"في الجهة المقابلة يقوم المسجد الجامع حسب توصيف الدليل ، يضم كل أتباع المذاهب"[2] وكما أنه يرى أعمال و فنون "عمار العاشق" الذي أبدع في الزخرفة و انتباههم "لمكتبة المعصومة" التاريخية و بوابتها المنقوشة التي أبدع "عمار العاشق" بنقشها.

- **المقطع الثالث (من ص 30 إلى ص 34)**

عبر هذا المقطع، ينتقل بنا الروائي إلى الزمن الحديث، حيث هرب الشخصيتين المركزيتين إلى أن وصلا إلى مشارف الجزائر العاصمة، ويعتبر هذا من قبيل التعتيم السردي، إذ يشكل على القارئ ويجعله في حيرة من قراءته، عندما يقيم العلاقة بين التاريخ القديم والتاريخ الحديث وما ارتبط به من تحولات سياسية أعادت إلى المكان التناحر الذي ساد في القديم محاولا ربط الماضي بالحاضر.

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 20.

[2]– المصدر نفسه، ص 23.

فالراوي يعيد مشهد مؤلم من مشاهد فترة التسعينيات من القرن الماضي كتاريخ قريب، حيث ظهرت الأزمة السياسية بظهور الأحزاب واشتغال الواحد منها بحمل السلاح ، وكان من مظاهر الفساد ما يرويه الراوي برؤية من الداخل يقول:

"**أشرقت في القلب فرحة دافئة و نحن نصل مشارف عاصمتنا البهية الجزائر المحروسة، وأدركت أننا نجونا من شر مستطير وأننا صرنا في مأمن... وفجأة تراءى لي تحت ضوء السيارة حاجز للأمن، وهزتني الدهشة و أنا أراهم جميعا يسرعون إلينا، بقمصانهم الخضـــراء التي تصل حتى الركـــبة، وسراويلهم القصـــيرة، ولحاهم الطــويلة فتحت عيني عن آخرهما، فركتهما جيدا ما الذي أرى؟ و أين نحن؟ و أي طريق سلكنا؟ ما الذي يقع لنا؟ منذ رأينا القطب و نحن لا نخرج من متاهة إلا لنقع في أخرى** "[1] ،كما أن رؤيته من الداخل تتداخل مع رؤيته من الخارج عند وصف شخصيات الحاجز المزيف.

- **المقطع الرابع (من ص 97 إلى ص 100)**

يستفتح الراوي المشارك والمصاحب للأحداث على أغلب تقدير، يسرد خروجها من محن وظلام الزمن البعيد، عائدين إلى الجزائر الحديثة والطريق شاقة بالنسبة إليهما وهما بين متاهة الإياب والعودة وبرؤية من الداخل يتناوب حكي الراوي بين حضوره كـــناظم فـاعل داخلي يصف "هبة" من الخارج دون أن يغوص في أسرارها إلا ما ظهر على ملامحها وبين حكيه عن ذاته فيكون المبأّر هو موضوعه.

في هذا المقطع يغرق الروائي في مسرحة الحدث العاطفي وتصوير علاقة الشخصيتين ببعضهما وكأنّه يكسر بذلك قدسية التاريخ بتفعيل هذا السرد الروائي الخاص، وإبعاد الملل الذي قد يلحق بالمتلقي جراء خلق بعض فسحات للجوّ الرّومنسي، وجوا مشوقا، بدل الإغراق المستمر في سرد الوقائع التاريخية.

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 32.

فالروائي في هذا المقطع يثير بعض القضايا التي تعود إلى التاريخ القريب، حيث يشير إلى مظاهر التحولات السياسية التي شهدتها الجزائر، وتحليق الطائرات في الجو و لبس "هبة" للجلباب وما شابه وما نلتمسه في هذا المقطع بالتحديد هو تعليق الراوي المباشر حول طبيعة هذه المروحيات القديمة التي تحلق في الجو والتي لا يؤتمن عواقبها وقليلا ما يحدث مثل هذا التفكك في البناء ، فإنه لا يمكن القول أنها لا تساهم في انسجام النص وإنما هو السرد العلمي الذي يوظف الآلـــة الحـــديثة التي توظف في دمار الحياة.

3. تمفصلات زمن تجلّي التّاريخي في الرّوايات:

أولى الدّارسون عناية خاصة بدراسة الزمن كمكوّن هام من مكوّنات الرواية، ولقد عرفت الرواية الجديدة " **مع هذا الجيل (...) تقنيات حديثة من حيث توظيفها للزمن، وهذا يدخل ضمن بنية فنية متكاملة أضحى الكتاب على وعي منها، بحيث لم تعد القصة تخضع لذلك التسلسل التقليدي في بناء الحدث والزمان، فكان أن تمرّدت على خطية القصّ الكـــلاسيكـــي وكذا على سلطة الزمان التاريخي**"[1].

وعز الدين جلاوجي واحد من هؤلاء الذين انتهجوا هذا الطرح الجديد مع التعامل مع زمن الحكاية التي تستدعي التاريخ العميق للجزائر الحبيبة، لذلك سنتطرق في هذه الجزئية إلى تحليل بنية الزمن وتبدلاته في توظيف التاريخي في الروايات .

1.3 . الزمن في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"

- **المقطع الأول(من ص 5 الى ص 9)**

انطلاقا من هذا المقطع وعبر هذا النص الموازي الذي يدلّ على زمن الحكي من طرف الراوية (حوبة) موجّهة حكايتها لمتلقي أقرب وهو الكاتب نفسه، وزمن الكتابة من طرف الروائي عـــز الدين

[1]– عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص120.

جلاوجي تظهـر من خلال الصداقة الحميمية التي أقامها مع الراوية (حوبه)، يتجلى بوضوح زمن الكتابة المتوازي مع زمن الحكي الملازم له، وعبر جدلية الزمن النفسي يتمحور حوله مفهوم الحضور والغياب، بحيث نلمس حضور الذات[1] المنتجة للخطاب المحكي الكتابي لحظة سماع الحكاية الشفوية من الراوية (حوبة).

فحضور الكاتب ظاهر في تبني لحظة اللقـاء وسماع الحكـايات في زمن الماضـي المستمـر إلى الحاضر.حيث يقول الكاتب **''حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال"** [2] وإن كانت الحكايات التي مضت حكايات مختلفة فإن حاضر حكي تاريخ "حوبة" الخاص ينطلق في اللحظة التي قررت "حوبة" سرد حكايتها، ويمثل هذا الزمن حاضر إنتاج الخطاب الروائي يقول **"لقد قررت أخيرا أن تحكي قصتها لي، لم تشأ أن تبدا منذ ولدت، هي تقول أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي، الماضي السحيق"**[3].

- **المقطع الثاني (منص 10 الى ص 15)**

في هذا المقطع تروي "حوبة" وقائع الزمن الحاضر انطلاقا من البؤرة التي يسكنها الزمن الشعوري للشخصية "الزيتوني" ابن "بلخير" تبرر الموقف المشمئز من أساليب القتل الدموية. ويبدو أن هذه المظهرية الزمنية تعود إلى حالة الشخصية الروائية "الزيتوني" النفسية، حيث يتفجر الحدث من الداخل متوغلا في رحلته عبر النفس يسترجع صورا أليمة لحادثة مقتل والده "بلخير" كاسترجاع خـارجي عن طريق رؤيا اليقظة إذ شرعت "حوبة" الراوية العليمة تحكي حكاية تاريخ عائلة "أولاد سيد علي" انطلاقا من البؤرة التي يسكنها الزمن الماضي والشعوري للشخصية.

[1]- ينظر ، عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص 120.

[2]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص7.

[3]- المصدر نفسه، ص8.

لجأت الساردة"حوبه" إلى تأطير الأحداث بسرد مقدمة زمنية تلخّص الأحداث التاريخية التي سبقت أحداث الرواية على طريقة الأفلام السنيمائية وذلك **"لتوضيح ملابسات موقف معين وأحداث سابقة عن الحدث الذي سرد في لحظته الحاضرة، ويرتبط بالذاكرة الشخصية يتم استدعاء بعض الوقائع والمواقف وجعلها تنشط في نطاق الحاضر"**[1].

فالصور التخيلية المستوحاة من المشهد الدموي الذي ظل يحدق بعرش "أولاد سيد علي" يتجلى عبر حكي "حوبة" نيابة عن الشخصية تقول: **"وحدة الدم الهادر القاني الفائر كزبد البحر كان يترأس له، سواء أغمض عينيه أم فتحهما، قزحات السحاب التي تشكلت في غير موعدها تدفعها الربع الى الشرق هي سيل من دماء سوداء، هذه الصخور الناتئة أمامه على الهضاب والجبال المحيطة ليست الا صيحات القتال المنذر بالويل والثبور"**[2].

فمن خلال وصف المكان الذي يقف فيه "الزيتوني" يتأمل تضاريسه، ويستمع الى نعيق الغربان يشكل حاضر الأحداث، ثم تنقطع حوبه عن سرد اللحظة لتعود إلى استرجاع الماضي عبر مفارقة زمنية بعيدة منه، نحتمل مدى الاستذكار، بمدى المفارقة la portée de 'anachronie تعود إلى عقدين على الأكثر، والمدة غير مصرح بها، ولكن عن طريق التأويل نقدر المدة ابتداء من تذكره قصة والده وهو طفل لايقدر على الثأر إلى أن أصبح شابا، كما تبين من خلال الملفوظ كونه متزوجا حان وقت التفكير في الثأر، أمّا سعة هذا الاستذكار فيغطيها بفقرة تتكوّن من أربع أسطر فقط.

وكما يبدو أن لحظة إنجاز الخطاب تتم في وقوفه على المكان الذي راح نعيق الغربان يقتحم ثغري أذني **"الزيتوني" من دون الإشارة إلى إشارة زمنية، تسجل لهذا الموقف، إلا إشارة "قرعات**

[1]- بان صلاح البنا، الفواعل السردية، دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديثة، إربد، عمان، ط1، 2003 ص 09 ، 10.

[2]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص10

السحاب التي تشكلت في غير موعدها"[1] ويظهر أنه فصل الصيف.وفي هذه الاثناء الشعورية يسترجع الشخصية صورة والده المضمخ بالدماء تقول **حوبة:**

"وتراءى له أبوه بلخير ممدا كجذع شجرة عملاق وقد ضرجته الدماء وتشكلت حوله بركا صغيرة ورفع فيه الأب عينين مليئين بالحسرة الذابحة ولم يتفوه إلا "أمك واخوتك أمانة في عنقك وأسلم الروح"[2].

بيد أن الراوية تولد **"مفارقات سردية** (...) **إن الامكانات التي يتبعها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها ، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الاحيان بشكل يطابق الزمن ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود الى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة"**[3]،ثم تحمل هذه الومضة الاسترجاعية استشرافا على شكل إعلان بالتأثر من خلال استرجاع ملفوظ **"**الأم **"** المطالبة بالتأثر للوالد تقول **"وحين لقيته أمه فاطمة الزهراء صرخت في وجهه : اذا كان بلخير رجلا وترك رجالا فلا بد أن يثأر وله "**[4].

إذ نلتمس من هذا الملفوظ تداخلا بين الاسترجاع والاستشراف، ويظهر من خلال اجتماع الفعلين (الماضي والمضارع) في: (لقيته،صرخت)، (يثأروا له) ، فكما أن الاسترجاع يؤدي وظيفة إضاءة جانب من أحداث مضت كتمهيد للدخول في أحداث حاضرة ، **"كالإشارة الى أحداث سبق السرد أن تركها جانبا واتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك المواقف"**[5] .

---

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص10.

[2]- المصدرنفسه، ص 10.

[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص74 .

[4]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 10.

[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن ، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990 ص122.

كما أنّ للاستشراف ؟ أيضا وظائف من بينها أنه يقوم بوظيفة الإعلان عن إرادة تحقيق وصية من الأم للأبناء فيتمعن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد وفعل الشخصية، فيحدث بذلك خلق حالة انتظار قد تطول أو تقصر، فالمسافة تحدد بعد الانتهاء من قراءة الرواية وقد تكون ضمنية فلا نستطيع تحديد المسافة الفاصلة بين الاعلان.

وهذا ما نلمسه مباشرة من الملفوظ الموالي عند العودة بالسرد إلى حاضر الحكاية وإلى نفس المشهد الذي انقطعت عنه الرواية، لتحقق قيمة الرسالة (الوصية)باعتبار أن عامل الذاكرة في استرجاع خطاب الأم كان له وقع على خيال "الزيتوني" وبالتالي تحقيق الاسترجاع وظيفته كعامل محفز للشخصية لتأخذ بالثأر حيث تقول حوبة **"وخيل إليه أن كل جنبات العرش، تلاله، هضابه وديانهن كل صخرة، وكل نبتة، كلها كانت تصرخ فيه تطالبه بالثأر من أولاد السن"**[1].

- **المقطع الثاني (من ص10 إلى ص25)**

ومن خلال المونولوج الذاتي للشخصية التي تنقله الراوية كما ورد على لسانه ،كخلاصة لأحداث تاريخية متخيلة ماضية، وردت في أقل من سطرين توجز أحداث حقبة زمنية طويلة، حيث ذكر المسبب الحقيقي في قتل "بلخير" وهم "أولاد النش" يقول **"ومن يجرؤ على فعل هذه الجريمة غير أولاد النش، الذين نغصوا وعلى مدى عقود طويلة، حياة أولاد سيدعلي ؟ "**[2] فهذه التاريخية التي تنبع من أسئلة زمنية موجهة التهم لأعداء "أولاد سيدعلي" تصل إلى عقد من الظلم والبطش يمثلها أعوان فرنسا اختزلتها الراوية من خلال مونولوج الشخصية.

ثم تعود الراوية مرة أخرى إلى سرد حاضر الحكي(نقطة الصفر) لاستكمال مسار الحكي الحاضر، قصد التنبيه إلى أن الشخصية عبر مونولوجها الداخلي كان شارد الذهن يتخيل ماضي "أولاد سيدعلي"، لتنتج حركة إلى الأمام في شكل استشراف خارجي قد لايتحقق لأنه عبارة عن تكهنات وتنبؤات، تقول حوبة:**' وطار من أمامه سرب من طيور حجل فزعا محدثا ضجة كبرى برفيف أجنحته (...) ولكنه راح يتأملها ليعرف المسار الذي ستأخذه، ليتكهن بمستقبله**

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص10.

[2]- المصدر نفسه ، ص 10.

ومستقبل عرش أولاد"سيدعلي"[1] وقد يثير هذا التكهن إلى ما سيحدث من وقائع في نهاية الحكاية وحاضر الشخصية ظل ممزقا بين الماضي المؤلم والحاضر المقلق، والمستقبل الوهمي.

فتسفر هذه البنية تداخل الأزمنة الثلاثة داخل الزمكاني للريف المركب لوعي "الزيتوني" للدخول في معترك الصراع التاريخي المتخيل **و"التخيل التاريخي يجنح فيه الروائي إلى تخيل أحداث تاريخية ممكنة في إطار تاريخي حقيقي، فالحكي ينطلق من كليات المادة التاريخية والتخيل ينشغل بإنتاج مالا يملأ ذلك الإطار من تفاصيل وجزئيات"**[2].

والراوية من خلال الرجوع إلى سرد تفاصيل الحكي تذكر القارئ هذه المرة بعلم "الزيتوني" بالمتسبب في قتل والده ومن طرف "أولاد النش" مع ذكر الصراعات المستمرة من الماضي إلى الحاضر، كما أنها تقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتثري النص بالأخبار الأساسية التي تساهم في تنامي أحداث الحكاية، وإعطاء معلومات إضافية تمكن القارئ من مسايرتها، ويستعين الروائي لتلخيص مشهد ماضي وتواتره بتقنية السرد التكراري وذلك أن يروي الحدث عدة مرات ما حدث عدة مرات تقول **"كان الزيتوني يعلم أن أولاد النش هم من قتلوا أباه ، إن بين العرشين صراعات تخبو حينا وتلتهب حينا آخر"**[3]، وعبر هذا الاستذكار السردي المؤشر بعلامة زمنية "كان" يعود إلى سرد الحاضر، والمؤشر الدال على ذلك "صار" لاستئناف الحكي الذي سيتعرض فيه تفسير أسباب قوة "أولاد النش" الذي يرجع حسب الملفوظ إلى مساندة الجيش الفرنسي لهم فسارعوا إلى البطش والاغتصاب.

ثم تقفز الراوية إلى استرجاع ماضي سلالة "أولاد النش" و "أولاد سيد علي" نقل خطاب من خلال شخصية "بلخير" بصيغة الخطاب غير المباشر، تطيل هذا الاسترجاع الخارجي ليغطي مدة طويلة بالنسبة إلى حاضر القصة، حيث يعود إلى زمن الأجداد، تقول حوبة:

[1] – عزالدين جلاوجي حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 10

[2] – آمنة بلعباس، الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ و تأويله، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت 1433، ص 2.

[3] – عزالدين جلاوجي حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 15.

"حدثه أبوه أن أولاد النش و أولاد سيد علي ينسلون من جد واحد هو الحسين المكحالجي وبعد موت الحسين اختلفوا .بين الانصياع لفرنسا والاستمرار في محاربتها ومن هنا صار الإخوة أعداء وكان كلما ذكر هذا العداء قص عليهم سي الطالب حكاية داحس والغبراء التي استمرت أربعين سنة وكادت تفني القبيلتين المتحاربين "[1].

وبكسر خطية الزمن يلعب الكـــاتب في عملية الاسترجاع على محفزات الباعث على الرجـــوع إلى الماضي والاستمرار في الحاضر، ثم القفز مرة أخرى إلى مدة أطول من الأولى يعود إلى عصر الجاهلية وهذا الانتقال المفاجئ من زمن إلى زمن أطول أو أقرب أو متزامن إنما ليعطي خصوصية أكبر لطريقة تخطيب الزمن الروائي وللتناص وظيفة استرجاع أحداث ماضية تساعد على انتقال دلالة الانتقال والمقارنة بين واقع الزمنين المتباعدين في المسافة.

ثم تواصل الساردة التفصيل في مراحل تاريخية مهمة تخص السلالتين باستذكار زمن الانتقـــال من مرحلة إلى أخرى بتكسير الزمن، فمن الحاضر الى الماضي البعيد (زمن الأتراك في الجزائر)، بمؤشر تاريخي معبر عنه برتبة المكحالجي باعتبار أن **"المكحالجي رتبة تركية تعطى لمن يكلف بقيادة الجند"[2]**، واستمرارها إلى زمن مضى، تقول الراوية "حوبة" "والحقيقة أن فلول العرش من أولاد الحسين المكحالجي حين وصلوا إلى هذه المنطقة هاربين بأنفسهم انشطروا قسمين ، قسم انصاغ لعلي بن الحسين وهو رجل صالح ورع، وإليه نسب شطر العرش فقالوا أولاد سيدي علي (...) وشطر انصاغ **'لابن الحسين"** الأصغر.. وانضمت إليهم فلول قبائل أخرى فشكلوا "أولاد النش"[3]، فإذا رمزنا إلى التاريخ الجاهلي ب "**أ**" الأول والثاني للهجرة ب "**ب**" وتاريخ الأتراك ب "**ت**" وتاريخ احتلال فرنسا للجزائر (حاضر الحكي) ب "**ث**" .

فنكشف من خلال المقطع خصوصية الانتقال غير المنطقي عبر الزمن فيصبح تخطيب الزمن كالآتي :

- **زمن القصة : أ– ب–ت– ث**

[1]– عز الدين جلاوجي حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 15.

[2]– المصدر نفسه ، ص15.

[3] – المصدر نفسه، ص15.

- **زمن الخطاب :ت– ث– أ– أ– ب– ث**

حيث : "أ" يمثل الزمن الماضي البعيد (الأبعد مسافة) : العصر الجاهلي

"**ب**" الزمن الذي يلي زمن الخلفاء وهو أبناء علي رضي الله عنه وحفدته (الأقرب مدة من"أ").

"**ت**" يمثل زمن الأتراك في الجزائر ، وهو أقرب مدة من الثاني .

"**ث**" يمثل حاضر الحكي وهو زمن الاحتلال الفرنسي ، وهو زمن وقوع أحداث الحكاية.

وفي خضم هذا الخطاب المعروض تتدخـــل الراوية بتعليقاتها قصد تفسير بعض المعلـومات عن طبيعة الشخصيتين، اذ تسترجع أحداثا مداها خارجية قصد تغطية قوة البطش التي يسلط على "أولاد سيد علي" وعن طريق التواتر سرد الحدث عدة مرات ما حدث عدة مرات في قولها "**عكس أولاد سيدعلي الذين راحوا يتناقصون يوما بعد يوم : منذ عقدين استولى المعمر بارال على كل ما استصلحوه من أرض، ثم أرغم السعيد القايد والد عباس الكثير منهم على الرحيل بعيدا حيث لايدري أحد**"[1] كما أنها تروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات في قولها "**أما أولاد سيدي بوقبة بزاويتهم وبشخصيتهم عامر فيمثلون السلطة الدينية التي يجب أن يسمع لها الجميع (...) ولها كلماتها المسموعة حتى عند الحاكم الفرنسي الذي زار مرار، وجلس مع شيخها**"[2].

- **المقطع الثالث(من ص36، إلى ص41):**

في هذا المقطع ومن خلال الخطاب المنقول غير المباشر تنقل بعض تاريخ سلالة "أولاد سي بوقبة" وما يشاع من أخبار عنهم، عبر استرجاع الماضي بمسافة بعيدة عن لحظة (الحاضر)، تضيئ تاريخ العائلة انطلاقا من جدهم الأكبر الذي ينحدر من سلالة النبي الأكرم صلى الله عليه وسلم والذي انتقل بين دول المغرب واستقر ببجاية.

[1] – عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 25.

[2] – المصدر نفسه، ص25.

وما يلاحظ في هذا المقطع هو تجسيد أسمى لزمن القصة وزمن الخطاب، لتحقيق زمنية النص الأدبي فالراوي يسعى إلى الربط بين زمن الخطاب وزمن القصة، ويظهر استمرار الأحداث في هذا المقطع، ابتداء من بعث السلالة إلى رحلة الجد الأكبر، ثم استقرار العـــائلة ببجايـــة، واستمرارهـــا مع احتلال فرنسا للجزائر، ونجـــد أن الساردة تؤشر لتأريخ احتلال فـــرنسا للجـــزائر وانخراط العـــائلة في المقاومة تقول،كما نجد ضمن هذا الاسترجاع ملخص يسرّع سرد الحدث المسترجع، يقول "**وصار منهم على مرّ مئات السنين قبيلة للعلماء ولطلبة العلم، رغم ما تعرضوا له من كيد الزمان وريبه بفعل ظهور دويلات وسقوط أخرى**"[1] .

- **المقطع الرابع (من ص41 الى ص47):**

وبنفس الطريقة السردية التي مرت بنا في المقطع السابق، تسترجع "حوبة" تاريخ سلالة "أولاد النش" كما فعلت بالتحديد مع سلالة "أولاد سيدي بوقبة "**للإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا واتخاذ الاستذكار وسيلة سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير**"[2].

فنجدها تنطلق من وصف الشخصية "القايد عباس"، الذي يدخل ضمن السرد التأطيري لمباشرة استرجاع ماضي سلالته وتاريخها العريق، وبعض مراحل تناسلها وفق أحداث متسلسلة، تؤرخ لها بمؤشرات تاريخية مباشرة تسرد رحلتهم من صحراء المغرب الأقصى إلى قسنطينة التي استقروا بها تضيئ جانبا من جوانب حياتهم وعملهم وسلطتهم الحاكمة التي توارثوها على مدى التاريخ المتخيل التي تعتد به لبناء خطابها.

والملاحظ أن الراوية في هذا المقطع تستحضر التاريخ بذكر أسماء الشخصيات التاريخية مثل (أحمد باي) وربط الأحداث التاريخية بالأحداث الروائية، وذكر ثورة قسنطينة في سنة 1837 وانتقال المقاومة بقيادة أحمد باي إلى جنوب الجزائر حتى الاستسلام.

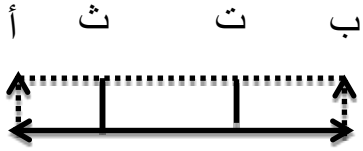
كما أنها توظف إشارات زمنية مثل : شروق الشمس، وقتها داهمت فرنسا المنطقة واستعداد "الحسين المكحالجي" جد "القايد عباس"للمقاومة، لتعرج على سنة 1850 لتخبر عن زحف فرنسا

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص36.

[2]- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)، مرجع سابق، ص 122.

ممارسة أشد الإرهاب لتصنع منهم جيشـــا موالي لهـــا هم "أولاد النش" فنصّبت "القـايد عباس" على رأسها، تقول حوبة: **"ثم انتقلت إلى ابنه القايد عباس الذي كان قد متن علاقته بفرنسا وكسب لقومه قوة رهيبة، وتوسع في امتلاك الأراضي والأنعام على حساب كل العروش المجاورة"**[1]، يعتمد الروائي على تقنية الانقطاع والقفز، بحيث **"يستحيل أن تروي جميعا للأحداث في تسلسل خطي لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات "**[2].

وهذا ما يلاحظ في هذا المقطع جليا حيث يبدأ بسرد اللحظة (الحاضر)، بوصف الشخصية "القايد عباس" وبذكره جده "الحسين المكحالجي" تعود "حوبة" إلى الخلف لسرد تاريخ السلالة وإذا مثلنا لذلك سنتحصل على الشكل الآتي:



باعتبار أن " **أ**" يمثل تاريخ اللحظة ،و**"ث"** زمن أولاد وأحفاد علي رضي الله عنه ، (**ت**) زمن تواجد الأتراك في الجزائر ، **"ب"** زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر.

- **المقطع الخامس (من ص 126الى ص129)**

تحكي الساردة "حوبة" في هذا المقطـع وقائع هجرة العربي الموسطاش إلى المدينة وبالتحـديد إلى "سطيف" حيث تقف على معالم تاريخيه منها عين الفوارة، حيث عن طريق عرض أقوال الشخصيات، كـ"سي رابح" الذي يقوم بوظيفة (الدليل) يعرف العربي بالمدينة، فأخذ يسترجع الماضي القريب ليكشف عن الحقيقة التاريخية للمرأة العارية التي تعلوا عين الفوارة، وما أثار انتباه "العربي الموشاش " هو قيام الجزائريين بمسح أحذية هؤلاء مقابل دراهم معدودة، ما حفّزه على السؤال فانخفضت وتيرة السرد ليترك مجالا للحوار بين الشخصيتين، فتراجع الزمن القصصي وتباطأت سرعة

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص46.

[2]– عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص120.

الأحداث أمام كلام الشخصيات لتكشف عن أحداث جزئية، كأن يحكي قصة الرجل الذي يحمل صندوق خشبيا يمتهن وظيفة مسح أحذية المعمرين ، يقول :

"مات ابنه الوحيد منذ سنوات ،مخلفا أولاد صغارا(...) يزحفان كل صباح على فرنسيا أو يهوديا يتكرم عليها فيدعوها إلى مسح حذائه، مقابل أجر زهيد، وربما لايدفع لها إلا الإهانة"[1] إلا أن هذا الحدث الجزئي يسهم بشكل فعال في إضفاء أبعاد اجتماعية وتاريخية لذلك فأسرع من وتيرة سرد حادثة وفاة ابنه الوحيد بإشارة دون الدخول في تفاصيل الموت كون الحادثة ليست لها أهمية لكل ما يهم هو الجزء الثاني من الملفوظ الذي سرد عن طريق التواتر الذي يحمل أكثر من دلالة، ما جعل الراوي يثيره في الحكي الداخلي لإعطاء معلومات عن سوابق الشخصية الجديدة فينم عن استذكار قصير المدى يعود ربما إلى ساعات فقط.

- **المقطع السادس (من ص 169 إلى ص 171)**

في هذا المقطع وغيره يعدّ الاسترجاع مــن أكثر التقنيات حضورا ،حيث يستدعي توظيف التاريخي استرجاع خارجي يعود إلى فترة زمنية بعيدة تعــود إلى زمن احتلال الرومان للجزائر، فلجأ الروائي إلى الكشـف عن بعض الوقائع التاريخية الحقيقية على لسان إحدى الشخصيات " المقراني" عن طريق خــطاب منقول محوّل من طرف " حوبه" تقول :

" جلس أمقران إلى جواره، وأخبره أنه باحث في الروحانيات، يهتم بها كثيرا، ويسعى لإحضار أرواح أجدادنا الأمازيع، الذين عمروا هذه الأرض قرونا قبل مجيء العرب والإسلام وخاضوا حروبا ضد الرومان والوندال والبيزنطيين، وامتزجوا مع الفينيقيين، وأقاموا ممالك "[2].

وبتقنية استعمال الوثيقة التاريخية، يسترجع الروائي تاريخ الأمازيغ من خلال المخطوطات المعبرة عن التراث الحضاري والتاريخي، كمادة أثرية تمكنه من التعرف على عراقة الشعوب المفتخرة بتاريخها وحضارتها كاللوحة المنقوشة بخط التيفياغ، مؤكدا أن ما يراه من حروف لم يفهمها هي التيفناغ ،"**وهي**

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص127.

[2]- المصدر نفسه ، ص 170.

الحروف التي كتب بها أجدادنا الأمازيغ منذ بداية التاريخ "[1].كما أن الرواية تسترسل في استرجاع التاريخ الأمازيغي والإنسان الراقي من خلال مصادر شفوية ربما مثل رواية الحمار الذهبي للوكيوس أبوليوس وما ورد فيها من أحداث تضيء شخصية الملكة " تينهينان".

حيث راح أمقران يحدث تينهينان التي أقامت مملكتها في الصحراء، وإليها يستنـــد التـوارق في تنظيم الاجتماعي، وبعد قطع سرد الحاضر بهذا الاسترجاع الخارجي، يعود مرة أخرى للعـــودة إلى الماضي البعيد لكن هذه المرة باسترجاع داخلي مستمر إلى مسافة بعيدة، تقول حوبة : " **في طريقها التقاهما شمعون المونشو ثملا ،صافحاه مسرعين ،لكنه أصر على إبقائهما ليسمعهما آخر اكتشافاته ."لقد اكتشفنا أخير مقبرة المدينة، مدينة كويكول، المدينة الحالمة التي نامت تحت الأرض قرونا"**[2] ثم طفقت "حوبه" تسرد الأحداث والمعارك التي شهدتها مدينة كويكول عبر هذا المكان كموضوع للحدث التاريخي وكأثر قديم يشكل موروث حضاري وثقافي وتاريخي .

2.3 . الزّمن في رواية "رأس المحنة 1+1=0":

- **المقطع الأول (من ص12 إلى ص14):**

ينفتح زمن الخطاب الروائي في هذا المقطع على الزمن النفسي الذي ينمّ عن تداخل الأزمنة (الماضي –الحاضر – والمستقبل)، وما خلفه من أثر على شخصيات الرواية، فتبدو الساردة 'الجازية ' وهي تعبر عن واقع المدينة زمن تعفن الوضع السياسي في البلاد وتغلغل الإرهاب ناظمة لأزمنة عديدة تتشابك في اللحظة التي تحمل فيه للزمن أبعادا، فالماضي الذي تعيشه والمستمر إلى الحاضر، آملة مستقبل حالم تعيشه في مدينة حالمة بالأمن والاستقرار .

فلو دققنا النظر في الملفوظ الذي ورد على لسان الجازية : " **أنى للحب أن يشرف وسحائب الدم مازالت تهدر حوله ..؟"**[3] لالتمسنا تداخل الأزمنة الثلاثة على الترتيب الآتي : مستقبل ماضي حاضر .

---

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 170.

[2]– المصدر نفسه، ص171.

[3] – عز الدين جلاوجي ، رأس المحنة 1+1=0، ص 12.

- أنى للحب أن يشرف ←——— مستقبل.
- مازالت تهدر حوله ←——— ماضي وحاضر (استمرارية الحدث عبر تطور الزمن).

فالروائي يحاول إعطاء خلفية عامة من خلال هذا المقطع، فيبدأ بخطاب عام ثم يفصّل الأحداث بتكبير الزمن مرة أخرى ليخلخل ترتيب الزمن في الملفوظ العام، ويشرع في التفصيل ابتداء بقفز إلى الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل، حيث تقول الرواية: **"إيه يا زمن نانا ..إيه يا عبقها الحلو(...) تعب الجميع ولم ينته (...) ها المدينة باهتة بليدة بطعم الغباء (...) موت ينشر أشرعته السوداء (...) وهل تقدرين علـى مقاومة هؤلاء الملايين الذين تفرقوا في كل شبـــر من المدينة ؟ (...) انطلقي الآن كالمهرة الجموحة المتمردة ...ذياب في انتظارك (...) لا تخافي يا الجازية يا أمل الجميع (...) غدا ستشرقين بلون القوزح على حارة الحفرة لتغدو ربوة ذات قرار ومكين ..."**[1]

في هذا المقطع ينمو زمن البحث عن الأمان، وعن إشراقة شمس بعد ظلام القتل، فيبدو الخطاب حوار مقارنة بين زمن الجدة الحافل بتاريخ النضال والمقاومة، وزمن الرواية الغارق في متاهة القتل اللامبرر، توقا إلى" **الدمعة الحيرى على شفير الوطن ...**"[2].

- **المقطع الثاني (من ص16 إلى ص 18)**

ينفتح الراوي الشخصية " صالح الرصاصة " الممثل في الرواية كمجاهد شارك في ثورة التحرير الجزائرية غداة الاستعمار، ليثقله الواقع الذي آلت إليه الجزائر غداة الاستقلال، فيقف حائرا مثقلا بأسئلة متأرجحة بين زمنين مختلفين كرونولوجيا، متساوقين في الفصل يقول: **" ما معنى حبات العرق التي تذرفها الآن على خده ...؟ وما معنى قطرات الدم التي بذرناها يوما في جوانحه ....؟**[3] فينطلق من الحاضر، والمؤشر الزمني الدال عليه "الآن" ليعود إلى الزمن الماضي (زمن الثورة التحريرية) والمؤشر الدال عليه هو " يوما"، أما من حيث الفعل الحدثي فورد عن طريق الخلاصة إذ لخّص أحداثا كثيرة وقعت في الزمن الماضي، فذكرها موجزة بدون تفصيل على سبيل الاسترجاع بغيه تسريع الزمن

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص 13، 14

[2]- المصدر نفسه ، ص 13.

[3]- المصدر نفسه، ص 16.

بمسابقة قريبة، **" ثم يواصل تثمين الحدث باسترجاعات بعيدة المدى التي تحيلنا من خلالها على أحداث سابقة عن حاضر الرواية، التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي "**[1] ، حيث يقول الراوي " صالح الرصاصة" : **"ألم تسقه الجباه السمر والأوردة الحمر ذلك عبر القرون ؟ أكاد ألتحم الآن بصيحات الكبار من يوغرطة إلى الأحفاد الذين قضوا منذ عقود قليلة ."**[2] فعلا هو الماضي المسترجع عبر عقود من الزمن ومدى قرون من التضحية ثم يلتحم الزمن الحاضر بالماضي ويظهر من الملفوظ أنه تقديم ملخص *présentation résumé .

وهذا الاسترجاع يحدد المدة التي يستغرقها، ونلتمسها من خلال الاستعانه بالقرائن المصاحبة (عبر قرون)، (منذ عقود قليلة)، فالأولى مداها قرون، والثانية عقود قليلة قد تصل إلى عقدين أو ثلاثة عقود وأما سعة هذا الاسترجاع فلم تتعد سطرين من الكتابة لأن الروائي تفنن في عملية تسريع السرد فجمع بين الخلاصة والحذف فلخّص أحداث مقاومة الأمازيغ عبر قرون من الزمن ليكتفي بالإشارة إليها فقط في سطر، وقام بإسقاط فترة زمنية قصيرة تعود إلى أحداث الثورة التحريرية فلم يتعرض لسردها، بل الاكتفاء بإشارة زمنية تدلّ على موقع الحذف كقوله ' منذ عقود قليلة ' وورد ذلك بوجه من التعميم، كل ذلك لم يمنع الراوي من السرد التفصيلي عن طريق الذاكرة من شأنه أن يملأ الفجوة السردية التي تركها، فيسرد ما تجول به ذاكرته من استرجاع لسيرته العطرة انطلاقا من ميلاده وتسميته إلى زمن مشاركته في الحرب التحريرية الكبرى مع والده ورفاقه، فالراوي بذلك بضمير الأنا وبهذا الاسترجاع، يقوم بسد الثغرات الحكائية التي خلّفها السرد وراءه عن طريق إمداد القارئ بمعلومات تاريخية متخيلة دول ماضيه والأحداث التي شارك فيها [3].

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (القضاء – الزمن- الشخصية)، مرجع سابق، ص121.

[2]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0،ص 16.

*- "التقديم الملخص présentation résumée ،وفيه تقتصر الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة Lebilan، أي النتيجة التي تكون قد انتهت إليها تطورات الأحداث في الرواية " ، حسن بحراوي بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية)، ص 153.

[3]- ينظر، حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (القضاء – الزمن- الشخصية)، مرجع سابق، ص 146.

- **المقطع الثالث (من ص18 إلى ص 23)**

يواصل الراوي "صـــالح الرصاصة" في هذا المقطع سرد الأحـــــداث الواقعة في حاضر السرد بداية من نهار مشرق يقول : " **هو الصباح يتنفس** ..."[1] وفي هذه اللحظات التي يغادر ابنه " عبد الرحيم "وابنته " الجازية' ويبقى هو وزوجته " عرجونة " في البيت، حيث ينفتح الخطاب على استرجاع الماضي والتاريخ المتخيل عند زيارة رفيقي الثورة " الربيع والسعيد" فكان يستجمع " صالح " المجاهد ذكرياته وهو يتناول الطعام مع رفيقيه، مع إشارة منه أنه لم يكن يأكل الطعام وإنما كان يتذكّر ذكريات الثورة وذكريات الشباب، وكيف كان ورفاقه يقسمون الرصاصة والطعام والفراش ...حيث مرّ على تلك الأحداث سريعا في خلاصة يعرضها مكثفة في جمل قصيرة يقول: "**لما كنا لا شيء يجمعنا غير الحب ..حتى كنا نقسم الثمرة الثلاثة والأربعة ، ونقسم الرصاصة والدمعة ..ونقسم الابتسامة..**"، فهو بذلك يلخص مسيرة بطولة عبر سنوات الثورة في بضع جمل مكثفة الأحداث كثيرة، فالرصاصة مؤشّر لغوي يحيل على زمن الاقتتال والمواجهة والدمعة إلى زمن الموت والدمار والابتسامة إلى زمن الانتصار والأمل وهكذا .

وبعد أن لخص حياة المجاهدين إبان الثورة، قام بعرض موجز يخدم حاضر الحكي الذي يأخذ مسار الإبطاء لتدخل الشخصيات في مشهد حواري، مع العلم أن تلك الخلاصة محددة بفترة زمنية قد ذكرت سابقا نكتشفها من الملفوظ الوارد في المقطع السابق يقول الراوي : " **لما ثار الشعب ضد المحتل كنا كلنا سباقين ...كل واحد يسبق الآخر ...**" **كان عمري إذا ذاك سبعة عشر عاما ...أول معركة خضتها أسماني الإخوة صالح الرصاصة** ..."[2]، وبهذا يكون قد لخص فترة زمنية تقترب من ثمان سنوات (طول عمر الثورة) بإشـــارة إلى انتمائه إلى زمنهـــا من البداية إلى النهـــاية ثم ينتقل من تسريع وتيرة السرد إلى إبطائه بواسطة تدخلات الشخصيتيـــن "العربي" و" السعيد" فيمثل اللحظة التي " **يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق**"[3].

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0 ، ص13 .

[2]- المصدر نفسه، ص13.

[3]- حميد لحمداني، بنية النص الروائي (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص78.

لا يمكن أن ينفصل الحوار عن السرد في اللحظة، وعن سرد حاضر الرواية، وبالتالي لم يخل الحوار من تنويعات زمنية هو الآخر لأنه متضمن داخل السرد كبنية داخلية تفضي إلى مرحلة تفجر الأحداث، والانتقال من حال إلى حال تنمّ عن تبدلات زمنية، وإن كانت هذه التبدلات الزمنية تزخر بدلالات يمكن الكلام عنها في الفصل الثالث، إذا نكتفي بمعاينتها فقط .

وما يمـــكن ملاحظته أيضا هو تنامي هذا المشهـــد الدرامي حول قضية الهـجرة من الريف إلى المدينة ما أسفر عن العديد من وجهات النظر تستوعبها خمسة صفحات كاملة، تتقاطع عبرها "**الحركة الداخلية للسرد تشتمل على بعدين زمنيين متقاطعين : بعد أفقي، وبعد عمودي، وتمثل البعد الأفقي التغيرات الزمنية العارضة التي تلحق القصة دون الخطاب وتؤدي إلى قيام إحدى مفارقتين : الاستذكار(...) والاستشراف (...)فإنها تتم دائما على حساب نظام السرد الذي تحرفه عن مجراه الطبيعي وتجعله عرضة للتقلبات والتداخلات** "[1].

يظهر ملفوظ الشخصية جليا تغير الزمن دون ترتيب عملا بمبدأ تكسيره وخلخلته يقول الراوي على لسان " السعيد ": " **قال السعيد وهو يضحك : فات وقت الرصاص ياصالح ياخي اليوم نحن في عصر الأسلحة النووية والكيماوية** "[2] ، ثم يقفز إلى الأمام بتلفظ السعيد يحفز " صالح الرصاصة " بالتغير في المستقبل لا الركون إلى التاريخ ، يقول :

" **لابد ياصالح أن تصبر الصاروخ ...صالح الرأس النووي ...صالح القنبلة الذرية ...**"[3] **وهذا الكلام حفز الراوي ليسترجع مرة أخرى ماضي والده الثوري يقول ".. والدي الذي تعرفونه ...والدي الذي قدم روحه في المعركة كي يحميكم .. يا ولدي لا نحن أرضك ولا نحن عهد الرجال**"[4] **ويقول " راحت صور والدي ممددا مضمخا بدمه بين عيني**"[5]. وضمن هذا الخطاب تمثّل البعد العمودي "**التغيرات التي تطرأ على القصة والخطاب معا ، ويتعلق بوتيرة سرد**

[1]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن – الشخصية)، مرجع سابق، ص195.

[2]- عز الدين جلاوجي ، رأس المحنة 1+1=0 ، ص 19.

[3]- المصدر نفسه، ص19.

[4]- المصدر نفسه، ص20.

[5]- المصدر نفسه،ص22.

الأحداث من حيث سرعتها أو بطؤها ففي حالة التسريع مثلا يكون الخطاب اختصار لكثافة الأحداث (...) **بينما في حالة الإبطاء يجـــري تعليق زمـــن القصة مؤقتا لتمديد الخطـــاب في المكان عبر استعمال المشهد والوقفة الوصفية** "[1]، وهذا ما يظهر من خلال بعض التلخيصات الواردة والحوار الذي دار بين الشخصيات الثلاثة.

- **المقطع الرابع (من ص 48 إلى ص 51)**

ينفتح زمن القصة على صباح يوم جديد، يسرد " منير "كشخصية مشاركة في الحكي ليقف السرد على وقفة وصفية تعطل زمنية السرد لفترة قصيرة، والتي ارتبطت بلحظة التقاء منير بـ"صالح الرصاصة"، كوصفة تعتبر خارجية يصف الجو، والأرض و.. لخدمة وظيفة فنية وجمالية عبر انزياح اللغة لتبين عن شعرية تظهر إبداع الكاتب في أنسنة الطبيعة.

إن هذه الوقفة السردية ساهمت في تقوية الجانب الشعري في هذا المقطع ، وساهمت في الامتداد التاريخي وتشكيل الوعي بالتراث الثقافي العربي والذي " **يقتضي النفاذ إلى أعماق الموروث الثقافي ومساءلة المجهول منه، والبحث باستمرار عن إجابات مقنعة**"[2] تسائل الراهن، وتفهم التطورات النفسية للشخصية وفق طبيعة الظروف الحالية " **فإن أساليب التعبير لا تنئى عن الخروج عن سباق تطورات الفكر في علاقاته بالواقع** "[3].

ليعود الروائي إلى وصف المظهر الخارجي لإبطاء السرد، ثم يحاول تسريع زمن النص الحكائي بحذف بعد تمديده يقول الراوي منير : " **رحت أقلب صفحات الذاكرة ...أتهجى فيها ما بين التطور ...لم أصل إلى نتيجة** "[4] بحيث يسقـط الزمن الذي يحـيل إلى ما اقتصرت عليه الذاكـرة في الماضي القريب أو البعيد إذا لا يمكن التعرف على مدى الاستغراق لانتفاء قرائن دالة على ذلك واكتفى فقط بحذف ضمني، ليكتشف " منير" بعد اللقاء الذي كان بين " صالح " و " نانا علجية" إبان زمن الثورة التحريرية، باسترجاع آخر خارج النص الحكائي ،أين ولد في بين " صالح " وقت أن

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن – الشخصية)، مرجع سابق، ص196.

[2]– فتحي بوخالفة ،التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، مرجع سابق، ص 349.

[3]– المرجع نفسه، ص 349.

[4]– عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص 48.

فرت "نانا علجية" من بطش فرنسا وبعد أن التحقت والدته بالجبل، ليرضع من عرجونة " زوجه" "صالح الرصاصة"، وكان ذلك الاستذكار حبيس ذاكرة منير يعمّق من خلال الملفوظ رمزية المرأة الثورية المشاركة في الثورية، أمثال " نانا علجية " و" أما عرجونة"، وتواصل الفعل السردي بين تقنية الاستذكار والحذف، في تداخل مستمر يكسر رتابة الزمن كما نلاحظه من خلال الحذف بقرينة دالة على المدى القصير يقول : **" بعد أسابيع تم أخذي إلى الجبل لأعيش مع والدتي"**[1].

3.3. الزّمن في رواية "العشق المقدس"

- **المقطع الأول (من ص7 إلى ص8)**

انفتح مسار سرد الأحداث في حاضر الخطاب **"فنجد النصّ مغمورا بروح الحكاية، وقد تقمص الكاتب شخصيته القصصية ليكون أكثر تحررا في توليد الأحداث، كما أن للأفعال وانتظامها عبر عملية تركيبية تشكيل هذا الخطاب دورا فعالا بدءا بالزّمنية"** [2]، التي تماثل الفعل "تبنا"، ولفظة "اللّيل"،كإشارات زمنية تحيل إلى بناء الحدث انطلاقا من الليّل كلحظة حاضر السّرد لتتبع بأفعال دالة على الحركة " نتراذذ" "تسبح" ،"نزعج" ، "ندغدغ"، نمسح"، يتطلع من خلالها إلى استشراف لنهار أفضل حيث يقول: "ننسج لنهاره **رداء من خيوط الشّوق...**" [3]. فيبدو من البداية الصراع النّفسي الذي لعب به الزّمن وعلّقه بين اليأس والأمل ليولّد مفارقات سردية تأخذ شكل القفز إلى الأمام، أو العود إلى الخلف تخدم الزّمن النّفسي الذي يطوق الشخصية المشاركة في القصة التي تسرد وقائع رحلتها إلى "مدينة تيهرت" التّاريخية فينفتح الخطاب على النسق الصوفي الممتد إلى بنية النشر الصّوفي الممتد إلى الماضي، ليستشرف من خلاله المستقبل الواعد بالحب يقول: **"من أي العيون سنعرج ولا عيون؟**[4]

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص 50.

[2]- عبد القادر بن سالم ،مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد ، مرجع سابق، ص75.

[3]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص7.

[4]- المصدر نفسه ، ص80.

فالزّمن النّفسي المحدود أنجز حالتين مميزتين للسكان المفتوح تجلى في[1]:

- **زمن حاضر**: حالة أمل(ذات)/مكان مفتوح على الأمل.
- **زمن ماض**:حالة يأس (ذات)/مكان مفتوح على اليأس.

يقول الراوي:"في أي الأنهار نستحم وقد كفننا الجفاف؟

ونبيت نصرخ في الخواء اللعين:

- أشرقي ياعروس السماء.
- أعيدي إلينا دفء الأنبياء.

والفعل "أعيدي" ينفتح على الأزمان الثلاثة (ماضي،حاضر، مستقبل)،"**فيجعل البعد الزّمني أكثر حضورا**"[2]،كما يجعل المصطلح الصوّفي أكثر حضورا كذلك فتمنح الخطاب"**أبعادا فنية تتجاوز الأزمنة الحقيقية إلى التخييلية، والطبيعية الخارجية إلى الذّاتية الدّاخلية، وتؤثر المفارقات الزمنية التي تنتظم النّص في حركة السّرد وإيقاعه**"[3]، فيرجع الرّاوي إلى زمن يسبق زمن التلفّظ بقرون من الزّمن(زمن الأنبياء)، "**حينها تتهاوى الحدود الفاصلة بين الحاضر والماضي** (...) **كأن ينعكس الحدث في مرآة الذات المدفوعة برغبة التذكر والنسيان، في الآن ذاته، المزحومة بأطياف الماضي، وأوجاع الحاضر، وخيالات المستقبل، بمحصّل تاريخي عميق يداخل بقصدية الكتابة بين مختلف الأزمنة، وبين سردية الحدث وشاعرية الحال**"[4]، سعيا منه إلى إرباك الدلالة.

[1]- عبد الحفيظ بن جلولي، الهامش والصدى، (قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية)، مرجع سابق، ص80

[2]- المرجع نفسه، ص85.

[3]- سمية سليمان الشوابكة، الزمن النفسي في رواية السجن السياسي (تلك العتمة الباهرة)، أنموذجا، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية المجلد 42، العدد3، 2015، ص785.

[4]- مصطفى الكيلاني ،الرواية والتأويل، (السرد المعني في الرواية العربية)، مرجع سابق، ص41،40.

"والزّمن النّفسي في الرّواية زمن ذاتي خاص لا تحكمه معايير الزّمن الموضوعية(...) ولا يقاس الزّمن النّفسي بزمن السّاعة بل يقاس بالحالة الشعورية واللحظة النّفسية (...) فهناك اللّحظة المشرقة المليئة بالنشوة التي تحتوي على أقدار العمر كله، وهناك السنوات الطويلة الخاوية التي تمر فارغة كأنّها عدم"[1] وهي ظاهرة على ملفوظ الشخصية يقول:**"هي الأزمان تعبر أمواجا من سراب، تغشانا بالبلاهة ،تسخر منا تحصد من أحداقنا حزم الضوء تزرعنا بساتين للملح الأجاج"**[2].

فتكمن أهمية إفتتاحية الرواية في عالم مجهول، وذلك بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم الروائي والخلفية الخاصة للشخصيات، ليرسم من خلال استشراف يربط الخيوط والأحداث التي تستنتج فيها لاحقا[3]، وهذا ما نلمسه في خطاب الراوي الاستشرافي يقول :**" مدّي هبتي يدا نخض في الدروب الكئيبة،مديها نطوي هاتيك العقبات الكأداء، نخوض من بين فرث للمأساة، ودم للظلام نغدو معا، تنفلت من قبضة الليل، تسلمنا القبضة إلى قبضة، يسلمنا المخلب إلى مخلب بـــراثن في أذرع أخطبوط"** [4] في إشارة إلى تحدي الزّمن المظلم الذي لا يقاس بالساعات ولا بالسنوات.

وكأنه بهذا يفصـــح عن مسـار الأحداث قبل سردها على سبيل التلخيص في انتظـار التفصيل في سرد الوقائع، والظّاهر في قوله**"نمتطي شعاعا، يعبر بنا فجا كسم الخياط،نسري، نعرج نستوي على عرش الربوة، يتنزل علينا مجللا بالبياض"**[5] إشارة إلى استشراق نهاية القصة حيث ينزل الطائر على عرش الربوة ليتحقق لهم الحلم، و الاستشراف منا من قبيل التكهن والتطلع، وقد تحقق ذلك .

[1]– سمية الشوابكة، الزمن النفسي في رواية السجن السياسي (تلك العتمة الباهرة)، أنموذجا، ص785.

[2]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص07.

[3]– ينظر: سماح عبد الله أحمد الفران، تجليات الزمن في الرواية اليمنية المعاصرة "عزيزة عبد الله نموذجا"، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والإجتماعية العدد الأول، المجلد (6)، يناير ،2014، ص62.

[4]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص07.

[5]– المصدر نفسه، ص7.

- **المقطع الثاني (من ص9 إلى ص12)**

تبدأ أحداث رواية "العشق المقدنس في مستوى الزّمن النفسي، الذّي يعيشه الرّاوي بمعية خطيبته هبه" في اللحظة الماضية، المتصلة باللحظة الآنية، كون أن لغة الخطاب اتسعت لتشمل أفعال دالة على الأزمان الثلاثة منها المضارع الذي تحيل إلى الحاضر والمستقبل في حالات التداعي النّفسي الحر، وقد صيغت بضمير المتكلم لسرد وقائع الأحداث التاريخية التي عايشتها، مع زمن اللّحظة الصّفر، كما أنّ نسبة توظيف صيغ الماضي تبنى على الطبيعة الحكائية، توجه إلى القارئ ليشعر بالسرد التاريخي في الزّمن الماضي، وتوازيه مع لحظة السّرد، وكأن الراوي يعيش الماضي كما لو كان يقع في الحاضر.

إلاّ أنّ الملاحظ أنّ الرّوائي لم يؤرخ للأحداث التاريخية بإشارات زمنية كرونولوجية، وإنّما فتح المجال ليسرد الجانب التاريخي وإعادة تشكيله في النصّ الروائي الماثل، **"وإنّ لفظة التاريخ هنا، لا نعني بها تلك الخطية المفرغة من محتواها الدّلالي والجمالي، بحيث يصبح النصّ مثقلا بحمولات فكرية ، ورؤى أيديولوجية تتنازل اللغة من خلالها من رامزة(...) بل نرمي من وراء ذلك، إلى استثمار التاريخي كخلفية جمالية ومرجعية فنية يتوالد من خلالها النص بإحالة شعرية يتوحد فيها الدّاخل بالخارج"**[1]، والغوص في دواخل النفس يشكل جمالية فنية.

فالرّاوي يعود في هذا المقطع إلى سرد الحاضر، ليكمل ما بدأ حكائيتة في الزمن الماضي ليصور حالتهما التي وصلا إليها، وهما يقفان على مشارف إمارة الإمام"ابن رستم" فأطرّ الحدث بوقفة سرد من شأنها إبطاء السرد وإضاءة المكان (الإمارة)، الذي تقع فيها الأحداث، يصف المكان من الخارج بعد أن تخطّى الداخل المحمل بحالات النّفس الحرجة التائهة في غياهب الزّمن.

فوقف على المشهد المصوّر بكاميرا العين الرّقيبة على كل صغيرة وكبيرة، يسرد ما حدث مع الإمام وجنده ومجلسه من الشيوخ"**بل ينكشف التاريخ عبر ذلك الزمن بدقيق صوره وخيالاته**

[1]– عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة)، مرجع سابق، ص58.

وهواجسه" [1] ليتسع إلى أسلوب الوصف المشهدي، "**كأن تتحدّد الفصول بعلامات مكانية وزمانية وشخصيات وحوادث ومواقف هي أقرب إلى الكتابة السينمائية"**[2]

وبرزت سمة الخطاب المشهدي بتناوبه مع السّرد، فيقطع الراوي من حين لآخر كلام الإمام (الشخصية) ليوقف الكلام المنقول من الخطبة ويواصل سرد الحاضر لألاّ تنقطع أواصر السّرد الحكائي،"**فيبدو لقارئ هذه الرواية أن هيمنة التاريخي على أكثر مقاطعها، ليطفو إلى حد الإحاطة بالتفاصيل، من حيث الأمكنة والأزمنة "**[3]الضمنية، التي لا تتخذ من الخطية مسلكا وقيدا.

لذلك فالرّاوي يسترجع الماضي التاريخي للشخصيات الرّوائية، فإمّا أن تسترجع الشخصية ماضيها بنفسها وإمّا أن تنوب عنها شخصية أخرى، وهو ما دار في الحوار ،حيث استرجع أحد الحاضرين ماضي الإمام "عبد الرحمن بن رستم" الحافل بالعدل والاستقامة حسب وجهة نظره، يعدّد خصاله، ويثني على نقاء رحلته، وجهاده ويعدّد مناقبه.

- **المقطع الثالث (من ص19 إلى ص22)**

الحدث في هذا المقطع ينمو عبر بنيات سردية متداخلة الأزمنة أضفت على الخطاب بعدا جماليا فيبدأ من امتداد خطي يسرد وقائع وقوفهما على الرّبوة حيث توجد دار الإمام"عبد الرحمن بن رستم"، يرصدون بعيونهما شوارع المدينة وخضرتها، ثمّ غرق الراوي في حلم اليقظة من شأنه "**أن يلغي الامتداد الخطي** (...) **للخطاب ليغلق امتدادا عموديا"**[4]، يقول الراوي:

"كنت ساعتها أحلم بأن أكون طائرا أحلق مع أسراب الحمام لاكتشف المدينة من أعلى دفعة واحدة، فعلا لقد كانت مدينة عملاقة ،تنبسط على مد البصر شمالا، حتى تقف

[1]- مصطفى الكيلاني ،الرواية والتأويل، (السرد المعني في الرواية العربية)، مرجع سابق، ص110.

[2]- المرجع نفسه، ص112.

[3]- عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة)، مرجع سابق، ص62.

[4]- المرجع نفسه، ص88 .

في وجهك الغابات الكثيفة، ويرجع إليك البصر منهكا حسيرا حين تلاحق نهايتها غربا وجنوبا تكاد خضرة الأشجار تختفي كل معالمها غير أن بيوت عالية بيضاء، أو بعض منارات مساجد ارتفعت هنا وهناك، ويكاد الهواء البارد المنعش المترع يعبق الزهور يحضنك الحب، ويـــزرع في نفسك أفراحا لا تنتهي"[1]، فتشكيل التاريخ روائيا باستعمال آلية الزمـــن الدائـــري تســـاهم في مسرحة الحدث وتشريح تفاصيل المكان التاريخي،**"فالمتن يسير وفق تراتيبه نفسية مصدرها البطل الذي يبدأ رحلة من مكان محدد جغرافيا وزمنيا ثم العودة والحلم حيث تتكسر الحدود الجغرافية وينهار الزّمن، ويتعمق هذا المفهوم كلما عاد بطل القصة إلى الحلم الذي شكل البنية العجائبية للمتن الحكائي، لأن الحلم محطة هامة في حياة الشخصية من خلاله يتسع المكان أكثر ومعه تخرج اللغة عن محدودية الدال لتباشر عملها الوصفي"**[2].

إذ يمكن القول أنّ الروّائي أبدع في الجمع بين السّرد الدّاخلي و السّـــرد الخارجي، فهو ينتقل من باطن النّفس الحالمة إلى وصف المدينة من خارجها واستشرافه هذا الحلم إلاّ ليقف على وقفة يصف من خلالها المدينة، فيبطئ السّرد بعد أن أسرعه ويتقاطع الزّمان الأفقي مع الزمان العمـــودي في لحظة الحلم.

- **المقطع الرابع (من ص23 إلى 29)**

يبدو لنا في هذا المقطع، أنّ لحظة إنجاز حاضر الخطاب تتم في لحظات سير الرّواي"و"هبه" مع"الدّليل" عبر الشارع الكبير للعاصمة "تيهرت"، يعرّفهما على مختلف مرافق الشارع وإن كانت أحداث القصة التي يرويها من خلال الزّمن الماضي يقول:**"احتضننا الشارع الكبير من جديد، ورحنا نخوض فيه منحدرين..."** [3]، غير أن حاضر الخطاب يعرف على مستوى الحدث التكراري بإشارة دالة (من جديد)، ليعرّج الدليل على التعريف بالأماكن التاريخية التي شيدت زمن الدّولة الرستمية منها

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص19.

[2]- عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة)، مرجع سابق، ص88.

[3]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص23.

"المسجد الكبير" ،وحسبه يضم الكثير من المذاهب الذين ينشطــون داخـــل المدينة، وما يجري فيه من أحداث تكرارية متشابهة، فيروي ما حدث عدّة مرّات يقول الراوي:**"يضم كل أتباع المذاهب خاصة أيام الجمع والأعياد، ويقصده المسافرون، ويعتكف فيه طلبة العلم الشرعي، ويفصل في أهم قضايا النّاس..."** [1].

كما أنّه يشير إلى مكان تاريخي آخر مهّم متمثل في "مكتبة المعصومة" وما يميزها من منقوشات كذا الأشكال التي نقشها "عمار العاشق" على جدرانها وبوابتها، ثم يستمر يسرد وقائع الدخول إليها مع "مدير المكتبة" للتعرف على أهم مرافقها، وكتبها المتنوعة.

وكل هذه الأحداث جرّت من صبيحة ذلك اليوم إلى المساء، حيث وجد الرّاوي وهبة فرصة للخـــروج من المدينة سعيا منهما إلى مواصلة رحلتهـــا باحثين عن الطـــائر العجيب الذي يوصلها إلى منتهى حلمهما وسعادتهما فيؤكد حاضر الخطاب من خلال مؤشر زمني يقول:**"وحين حل المساء كنا قد قطعنـــا أميلا وسط الخلاء..."** [2] لينفتـــح هذا الزمن التاريخي على الزّمن النفسي من جراء إحساسهـــما بالتعب والجوع والحيـــرة ، وهذه اللّحظة ليست إلاّ نموذجا من باقي النمـــاذج التي تتأثر بمختلف الأزمات النفسية التي تصادفهما في رحلتها التاريخية عبر المكان والزمان، فـــارين من جحيم الفتن، يقول الرّاوي:

"واصلنا المسير ذاك المساء شاكرين، نحث السير للابتعاد ما استطعنا عن تيهرت (...) **كنت أخشى أن يتفطنوا إلى فرارنا، وكانت هبة تضحك وهي تعيد مشهد أبي سلمان التيهرتي:"أيها الإمام،هذه هبة الله إليك، لا أرى إلا أنّها نزلت من جنة الخلد اتخذها جارية "**[3].

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص23.

[2]- المصدر نفسه ، ص25.

[3]- المصدر نفسه ، ص26.

في هذا الملفــوظ يرجع بنا الرّاوي إلى الأحـــداث الأولى حيث القبض عليها وإحضـــارهما إلى الإمام فتسترجع "هبة" الكلام الذي قاله"أبو سلمان التيهرتي" في حضرة الإمام، كاسترجاع داخلي تعيد مقتطفات من مشهد يبعث على السّخرية والضّحك، وهو متعلق بماض قريب المدى، والذي يقدر بأيام فقط.

ومن خلال المكان المحفوّ بالحروب، اضطربت نفسية هبة ولم تطمئن بحيث تستبق الأحداث وتتطلع إلى أحداث مريبة قد تحدث فتلحّ إلى عشيقها بأن يواصلا الطرّيق ،بصيغة الزّمن الـــدّال على المستقبل يقول الرّاوي:**"غير إنّ هبة لم تكن مطمئنة تمام الاطمئنان كانت تلح علي في أن نحث السير، فربما لحق بنا جند الإمام ولم تكمل بسط فكرتها حتى تراءت لنا من بعيد سحابة من غبار تغطي السماء كلها، ومن غير عناء أدركنا أن كوكبة من الفرسان في إثرنا "**[1] وبهذا يكون استباقها للحدث المتوقع متحققا، وكان استشرافا داخليا قريب المدى يتسع إلى دقائق اعتبارا إلى قياس زمن الكلام المستشرف حتى، وربما إلى ثواني إذ لا يمكن تحديد ذلك بالضبط.

يعود الراوي إلى سرد لحظة الحاضر المفعمة بالخوف والرعب إثر مشاهدة تلاطم الجيشين وهذا الحاضر يغطي ملخص الحدث، إذ لم يذكر ما حدث خلال ساعة من الزّمن بين الجيشين إلا ذكر خلاصة سريعة اتسعت لثلاثة أسطر فقط، يقول الرّاوي:

"وأن معركة حامية الوطيس، قد شبت بينهما،وفي غير مبالاة استوينا واقفين نتابع الحدث كأننا نشاهد فيلما، راح الفرسان يتساقطون وآخرون يفرون، ولم تمض إلا ساعة حتى انقض الجمع وانقشع الغبار.." [2]

ولحظتها اطمأنّا إلى النّوم، وفطن الرّاوي في ساعة من الليل على إثر سماع صوت طائر، ما جعله يسترجع حدث التقائهما بالقطب، بداية الأحداث والمذكور في بداية البوح الأوّل، فهو

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس ، ص 25 .

[2]- المصدر نفسه ، ص25.

استرجاع داخلي يقول الراوي **"غير أن أحلام اليقظة قد حلقت بي على أجنحتها إلى حيث التقينا القطب، رحت استحضره حين فاجأنا كربوة طاهرة مثلجة ، إلمامه الصمت وعبيره الذّكر كانت هالة حوله تتصل بالسماء..."** [1]

المقطع الرابع (من ص30 إلى ص34)

"على الرغم من أن الرّواية لا تخلو من ملامسة الواقع كما تبين آنفا"[2]، في سرد واقع الدولة الرّستمية من خلال عاصمتها "تيهرت"، وأحداثها الدّامية التي شهدت اختلافات وفتن، لم تخلوا أيضا من الفقر إلى التاريخ الحديث، وخلخله الزّمن باتخاذ استراتيجية جـــديدة ، وذلك بالتحوّل المفاجئ من زمن إلى زمن يفصل بين الفترتين مدّة طويلة يصل مادتها التاريخية قديما وحديثا، فقد تسلّل الرّوائي **"من خلال فعل السّرد وتقنياته، ومن خلال طريقته في تصريف الزّمن (...) لكي يلج عوالم التخييل بكل رحابتها وسعتها وقدرتها على الامتداد خارج الحدود"**[3].

وقد يلجأ الرّوائي إلى القلب المفاجئ للزمن التي تدور فيه أحداث الرّواية، تشويق القارئ وإشعاره بجاذبية استمرار الحدث المؤطر في زمن مغاير تماما، وعلى القارئ انتظار ما ينمّ عليه الحدث اللاّحق بعد الانتقال المفاجئ من جزائر الأمس إلى جزائر اليوم.

فعلى حين غرة ومن خلال القفز على حدود الزّمن، واتخاذ أسلوب الانقطاع سبيلا لحذف فترة زمنية طويلة امتدت من قيام الدولة الرستمية إلى الجزائر الحديثة، وكأن منطق الزّمن أضحـى دون جدوى في انفتاح الرّواية على الدّلالة،**"وهذا يعني إن كتاب هذه الفترة قد تعاملوا مع الزمن تعاملا**

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس ، ص28.

[2]- عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة)، مرجع سابق، ص 123.

[3]- أمبير تو إيكو، آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1 2009، ص09،10.

أقرب إلى الأدبية منه إلى المنطق لأنّهم أدركوا بعده الجمالي في تأسيس بنية سردية تخالف البنية التقليدية التي توظف الزمن بمفهومه الطبيعي المتتابع..." [1] .

فالزمن في هذه الرواية يتوزّع عبر حقب زمنية متباعدة،حيث يقول الراوي :"**أشرقت في القلب فرحة دافئة ونحن نصل مشارف عاصمتها البهية الجزائر المحروسة، وأدركت أخيرا أننا نجونا من شر مستطير وأننا صرنا إلى مأمن...**" [2]، "فخروج اللغة "**عن محدودية الإبلاغ، ومقاربة المنحى السيميائي أسهم في بلورة زمن جديد، أفضت به لغة تحاول هي أيضا التحرّر من القيود القاموسية**[3]، فبدلا من انفتاح التاريخ الحديث على إشارات تاريخية كرونولوجية، انفتح على زمن داخلي متعلق بالذات التواقة إلى الأمان فإشراق القلب ارتبط بإشراق الزمان يقول: "**جيبتي لقد ابتسم الزمان لنا أخيرا**"[4]، وما يعكس الزمن التاريخي الحديث للعاصمة الجزائر هو قول الراوي:

"**وأســـررت إلى حبيبتي هبة وأنا أرسم على وجهي ابتسامة عريضة دون أن أحول عيني عن الطريق الذي لم يخل من حفر هنا وهناك**"[5] وقال:"**كلما غاصت السيارة في حفرة من حفر الطريق أردفت بفرح كأنما أكلم نفسي** "[6]ومنه دلالة على الزمن الراهن.

ليقفز إلى الأمام ويسجل استشرافات على إعلان إقامة عرس الزفاف في العاصمة وسيحضره الأحبة وأملا في إنجاب الأولاد، إنه استشراف خارجي ممكن الوقوع لتحقيق شرط الأمان والوصول إلى الطائر العجيب.

[1]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص109.

[2]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص109.

[3]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص113.

[4]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص31.

[5]- المصدر نفسه، ص31.

[6]- المصدر نفسه، ص31.

ثم يعود إلى حاضر السرد حيث يصور لنا مشهد الوقوع في حاجز أمن مزيف، يقوده إرهاب الزمن التاريخي الراهن المفارق لزمن الدولة الرستمية من حيث كرونولوجية التاريخ، والممتد له في قيم الاختلافات والصراع على السلطة، بطريقة تجعل من اتخاذ مجرى الأحداث وتيرة بطيئة،حيث تعرض تدخلات الشخصيات من خلال المشهد الحواري،كالذي حدث بين الحبيبين والإرهاب، لكن ليس على سبيل التصوير الواقعي الصـــرف وإنما تم بتحويل تاريـــخ قريب و تمويه حدثي يصـــرف الذهن عن الجزم بواقعية الأحداث، وهذا ما نلتمسه من الاسترجاع الذي قصّ من بنية الحوار، حيث يقول أحدهم **"لقد قدمنا دماء غالية من أجل إقامة دولة الإسلام على هذه الأرض، دولة الله ورسوله"**[1].

ليعود الراوي إلى الحاضر ليسرد ما كان يدور في ذهنه دون أن يصرح بذلك للمتكـــلم خوفا من شر قد ينجرّ عنه، ثم يقفز مرة أخرى إلى استشراف المستقبل بمواصلة كلام الآخر يقول:

"ولن يهدأ لنا بال حتى نقيم هذا النهج على كل المسلمين، ندعوهم أولا،ثم نحملهم على ذلـــك ثانيا إن أبو.." [2]، إنها مفـــارقات زمنية عملت على خـــلخلة ترتيب الأحداث إضافة إلى ظهور المشاهد من حين إلى حين.

- **المقطع الخامس (من ص53 إلى ص56)**

يفتتح الراوي الخطاب في هذا المقطع بسرد حاضر الأحداث، وهما يعودان إلى الزّمن القـــديم وإلى المكان التاريخي الذي دارت فيه رحى الفتن والحروب بين "عبد الرحمن بن ملجم" و"عبد الرحمن بن رستم"، باسترجاع خارجي ينظمه على لسان شخصية الفارس الملثم الذي التقى به على مشارف المدينة، وقد أعاده إلى حادثة وقعت في زمن يمتد طويلا يقول :" **ثم حدثني بعدها عن الجريمة**

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس ، ص31.

[2]- المصدر نفسه ، ص33.

النكراء التي وقعت ذات تاريخ بئيس، وراح ضحيتها غدرا الشهيد الإمام علي عليه السلام"[1] ونموذج الحركة السردية في هذا الاسترجاع الخارجي هو السرد التّلخيصي المبطئ للسرد باستعمال صيغة "حدّثني"، يختزل القصّة بذكر نتيجة الحدث ونهايته وهو قتل"الإمام علي رضي الله عنه" **فالسرّ التلخيصي récit sommaire يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من زمن القصة ولذلك فهو يعتبر مجرد تسريع للسرد"**[2].

- **المقطع السابع (من ص133 إلى ص137)** يفتتح الرّاوي هذا المقطع بوقفة وصفية يبطئ بها السرد، يصف هبة وصفا مبأّرا *حيث تقف على الرّبوة بجانب البيت الذي بنوه من الطين أعلى الرّبوة، يراد من وراء ذلك التحفيف من سير السّرد ما يسمح بإبطاء وتيرة السّرد وتعطيله لفترة من الزّمن وتعليق مجرى القصة لفترة معينة، والرّاوي يقف على وقفــة وصفية ترتبط بلحظة الوصول إلى هضبة الأمان[3].

ولحظة الحاضر انطلقت في ليلة تحلّ فيها الفرحة والسعادة بدل الخوف والتعب فلقد أوشكت لحظة تحقيق الحلم في هذا المكان الذي حلم به الحبيبان لإقامة عرسي زواجهما بعد رحلة تاريخية طويلة عبر الزمان والمكان ونلاحظ أنّ زمن التخيل اتخذ مظهرا كونيا تمثلت في إيراد إشارات زمنية مثل ذكر الفصول إما ظاهرة "الشتاء"،وإمّا متضمنة **"وتمتد أرجلنا تختزن حرارة الشمس لشتاء سيحل قريبا.."** [4]، إشارة إلى فصل الخريف الذي يسبق فصل الشتاء، أو مظهرا نفسيا تمثل في إثارة مشاريع أو أحاسيس أو أفعال لشخصيات الرّواية[5] مثل: "**الفجر الأول نشطنا...**" [1] "نشطنا طيلة

[1]– عز الدين جلاولي، العشق المقدنس، ص55.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن،السرد،التبئير)، مرجع سابق، ص120.

* الوصف المبأر، هو"المقطع الوصفي الذي تكون الذات الرّائية فيه شخصية من الشخصيات المشاركة في الأحداث أو الحكائية وسمي هذا الوصف وصفا مبأرا(Description focalisée)، محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي (بين النظرية والإجراء)، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص23.

[3]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص135.

[4]– ينظر، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء ، الزمن، التبئير)، مرجع سابق، ص116.

[5]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص134.

اليوم.."،"**كان لزاما علينا أن نصيّر المكان ذي التربة الخصبة جنة، نقضي شطرا طويلا من النهار، نطرز جسد الأرض، نرسم عليه لوحات بديعة للحياة، فيفيض علينا بهاء وسرورا**"[2].

نلتمس من هذا المقطع اللغة الانزياحية المعبرة عن دلالة ثاوية لا تطفوا على السطح وإنما هي علامات تسيّر الزمن، وتسمح بإغناء النص جماليا، وتعمل على تنشيط الزمن فنيا.

خلاصة:

بعد تطبيق مقولات السرد المكونة لتمثيل موضوع التاريخي التي توظفه الروايات، تعيّن علينا استنطاق بنى النص، وخاصة المقاطع التي تحتوي على الجانب التاريخي من الحكي، وقد التمسنا القيمة الفنية والجمالية لهذه الروايات الثلاث، وأشّرنا إلى مختلف التغيرات والتطورات، على مستواها.

فمن خلال دراسة الصيغة والتبئير والصوت التي بها تمّ تقديم رسالة التاريخي في الروايات كانت الملاحظات على الشكل:

في رواية "حويه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" قدّم السارد الخطاب التاريخي من خلال تقنية الخطاب المسرود تقوم به ساردة عليمة غير مشاركة في الأحداث، برؤية من الخلف، فوظفت صوت ال(هو)، كما هو الشأن بالنسبة إلى رواية "العشق المقدنس"، إلا أن السارد في الرواية الثانية يظهر مشاركا وغير عليم بكل شيء لذلك برز صوت ال(أنا) تارة وصوت ال(هو) تارة أخرى ورؤيته كانت من الخارج ومن الداخل، أما في رواية "رأس المحنة"، فتمّ فعل السّرد عن طريق تعدد الرّواة، وكل راوي يبدأ السرد بصيغة الخطاب المسرود، ثم يترك مجالا لنقل أقــوال الآخرين أو عرض خطــاباتهم وبـ: (رؤية مع) في أغلب الأحيان.

ومن خلال معالجة مقولة الزّمن تبيّن أن جلاوجي وظّف زمن الوقائع الذي ينفتح على الزمن الماضي في الروايات الثلاث، ويقفز إلى التاريخ القريب من زمن العشرية السوداء في "رأس المحنة" و" العشق المقدنس" وكان سرد الماضي على مستوى روايةٍ "رأس المحنة" يتمّ وفق طريقة استرجاعات خارجية، أما في رواية "العشق المقدنس" فكانت استرجاعات داخلية وخارجية.

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص134.

[2]- المصدر نفسه، ص134.

الفصل الثالث

الفصل الثالث

البعد الدّلالي للتّاريخي في روايات عز الدين جلاوجي

1.دلالة العلاقة بين الشّخصيات وبين زمكانية التّاريخي في رواية "العشق المقدنس"

1.1.دلالة التّفاعل النّصي مع الموروث العربي

2.1.المكان التّاريخي، والبرنامج السّردي للبطل

3.1.البعد الحضاري والاجتماعي

4.1.البعد السّياسي والإيديولوجي للتّاريخي

2.دلالة العلاقة بين الشّخصيات وبين زمكانية التّاريخي في رواية "رأس المحنة1+1=0"

1.2.دلالة توظيف التّراث الشّعبي التّاريخي

2.2.البعد التّاريخي والسّياسي

3.2.الذّاكرة التّاريخية وتشكّل الوعي

3.دلالة العلاقة بين الشّخصيات وبين زمكانية التّاريخي في رواية"حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"

1.3.الصّراع وفعل المقاوم

2.3.النّزعة الإنسانية

تمهيد:

يستند النّتاج الأدبي على جملة من العناصر التي تتفاعل، وتتكامل فيما بينها لتصنع عالما روائيا كاملا يقوم فيه كل عنصر بدوره الوظيفي/ العاملي، كما يتضامن مع باقي المكوّنات الأخرى ليتم إنتاح الدلالة الثاوية ولا يتمّ ذلك إلاّ إذا أعرنا الاهتمام إلى دراسة العلاقات المتبادلة مع الشخصيات، وعلاقة الشخصيات بالأحداث، وبالتالي علاقتها بالمكان والزمان الذي تتم فيه الأحداث، وهذا يتطلّب منّا اتّخاذ المنهج السّيميولوجي بمختلف اتجاهاته سبيلا للبحث في دلالة تلك العلامات في تضامنها مع الالتفاتة إلى المرجع الاجتماعي، لكشف علاقتها مع المجتمع بما يسمح باكتشاف رؤية الشخصيات للعالم من حيث الصّراع القائم.

وانطلاقا من الإشكالية التي طرحها تودوروف- ماهي الطريقة التي يدل بها النص، وعلام يدل؟ نتطرّق إلى دراسة الملفوظ التاريخي في الروايات بتتبع الحالات والتّحولات التي تجلي النّص دلالته

1 . دلالة العلاقة بين الشّخصيات وبين زمكانية التّاريخي في رواية "العشق المقدس":

1.1. دلالة التّفاعل النّصي مع الموروث التّاريخي :

لقد أدّى الفكر الصوفي إلى تشكيل صورة نسق خطابي مفعم بالدّلالات، باعتبار أن الرّوائي يعبّر عن تجربة ذاتية هدفها الوصول إلى نص روائي كفعل كتابي يتفاعل ويشارك نصوصا تراثية سابقة ويحاورها، ويستخرج ما فيها من معاني ودلالات، من شأنها أن تساهم في إثراء الجانب التاريخي في النص. "**فالمبدع لا يشير إلى الجزء المنسوخ وهذا يوجب على القارئ أن يتوقّف متأمّلا من حيث دلالة أجزائه، كما يتطلّب من القارئ التّأويل وما فوق التّأويل ليشكّل هو نصّا جديدا ويثبت به استمرارية التّناص**(...) **فأصبح التّناص وسيلة أدبية وتقنية حديثة، تتطلّب التّفاعل العميق مع النّصوص المستدعاة منها** ..." [1] أي أن الرّوائي يمارس فعل التناص بوعي ودراية يستدعي النّص الصّوفي التّاريخي، ويحوّله حسب ما يستدعيه النّص الجديد، "**يطوف عبر الزّمان**

[1]- ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار الحامد، عمان، ط1، 2000، ص36.

والمكان ويستحضر من التّراث ما يناسب مضمون نصّه، وتتّسق مع دلالة ما يريد ويوظف استحضاره بما يملك من مخزون معرفي وثقافي، ..."[1]، إذن فالتراث عامل أساس يساعد الأديب في إنتاج الدلالة التي يريد إيصالها إلى المتلقي، وبالتالي يسعى لأن يوظف ذلك بغية إغناء نصه الجديد.

فالمتأمّل في رواية"العشق المقدنس" يستشفّ الحضور المكثّف للخطاب الصّوفي الممزوج بالخطاب التّاريخي والسّياسي المبثوث في كتب التراث، فلغة التّجربة الصّوفية جعلت من الحدث الصّوفي في الرواية مدار السرد منذ البداية انطلاقا من عتبات النص(العنوان ،الإهداء والافتتاحية) ما يؤكد رغبة الذات الشخصية في الاتصال بهذا العالم قاصدا بلوغ الحقيقة من جهة، ومن جهة أخرى يطمح إلى الخلاص من القلق، فنجد الروائي يتلفّظ بملفوظ لغوي صوفي يفصح عن معاني تعبّر عن معتقدات الصوفية اتجاه المطلق والحياة الرّبّانية الرّافضة لمظاهر الدّنس قاصدا الكشف عن واقع الصّراع الإنساني مع الوجود، لذلك اختار الرّوائي شخصية الرّاوي عديم الاسم كذات تصبو إلى معانقة الغيب وكلّفها بإنجاز برنامجها السّردي، عبر مخطّط يوشي بالغموض، مستدعيا لذلك عوامل أخرى تقوم بأدوار تساعده على تحقيق برنامجه، وأخرى معارضة تعيقه على الفعل.

وذلك لأنّ "**الكشف عن المنطق العاملي يستدعي دراسة العلاقات التي تنظّم وفق استراتيجية محكمة ووفق نظام نحوي يستدعي التّحكّم فيه بدقة، ولذلك يصبح الملفوظ كيفما كانت طريقة تمفصله عبارة عن مجموع العلاقات بين العوامل التي تشكّله**"[2]، مع العلم أن النظام المنطقي هو الذي يتشكل من ملفوظات تتراص فيما بينها لتنتج الدلالة في الأخير. ينبغي منا اختيار المقاطع التي تحدد مراحل بناء البرنامج السردي لشخصية معينة،فمحاولة اتّصال الذّات بهذا العالم الإلهي الخفي، بغية تحقيق برنامجها السردي تحتاج إلى ذوات مساعدة قوّتها تفوق قوّة الإنسان

[1]– أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص212.

[2]– السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية "غدا يوم جديد" لابن هدوقة، ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2000، ص19.

العادي،كما أن حالة القلق ولّد رغبة حثيثة في تحقيق حلم وزواج الراوي البطل من "هبه" في مكان عالي وطاهر بعد أن يتخلّص مم يفسد القيم .

إذ"**تحديد العامل– الذات انطلاقا من الموقع الطوبولوجي غير كافي لتحديد وجوده السّيميائي لذلك فإنّ وجوده يتحقّق حين نحدّد علاقته بموضوع – القيمة إنّ قولنا بوجود علاقة تربطه بموضوع– قيمة لا يتخذ حجمه الدّلالي إلاّ حين نحدد القيم السّوسيو ثقافية يشملها الموضوع لأنّ العامل– الذّات– لا يرغب في الموضوع في حد ذاته ولكنّه يستهدف القيم التي يشملها**" [1] فلا يخلوا موضوع من قيم، والقيم تستشف بعد دراسة العلاقة بين الذات والموضوع، وبعدها يتم النظر إن حققت الذات موضوع القيمة* أو لا.

فبالحلم – حسب الاعتقاد الصّوفي المتوارث– تتخطّى الذات ما هو حسي ومادي إلى عالم يخلو من الزّمان والمكان، عالم تحليق النفس إلى حيث الملكوت الأعلى المغيب، الذي يفارق الحقيقة المرئية إلى المعرفة المعتقد. وبالتالي على القارئ "**معرفة كيف يعمل الحلم على تحقيق استشراف لأحداث ستقع في المستقبل أي كيف يكسر الحلم أو الرّؤيا خطية الزمن ويستبدله بزمن الرّؤيا الذي يتعاضد مع زمنين آخرين هما: زمن القص(قص الرؤيا)، وزمن التأويل الذي يقوم به متلقي هذا النص، والحالم يحقق في أحلامه زمنا عجائبيا يجب أن يتلقاه المتلقي بالتصديق، وقد يتماهى في بعض الأحيان معه**"[2]. فالحلم آلية من آليات الاستشراف، وهو وسيلة يستعملها الروائي للقفز على الزمن بمتخيل.

فتصرّف "عز الدين جلاوجي" مع نصّه، لتحقيق أدبيته المنشودة والوصول إلى الجمالية المعهودة حسب رؤيته للعالم ،جعل منه مبدعا يتعامل مع النّص التّاريخي محمّلا إيّاه النّسق الصّوفي قصد تغريبه

---

[1]– عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس الدار البيضاء، (د،ط)، (د،ت)، ص201.

*موضوع القيمة: يمثل الموضوع تموضع نحوي تسعى الذات الفاعلة إلى تحقيق قيمة، ينظر، نصر الدين بن غنيسة، فصول في السيميائيات، عالم الكتب الحديث، الاردن، ط1، 2011 ص14.

[2]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، (الأنساق، وإشكاليات التأويل)، مرجع سابق، ص72.

وتحويله بحكم أنّ "**الأدبية ليست مفهوما خارجيا تقاس به نوعية العمل، بل هو وجود موضوعي يتحقّق ويرصد داخل العمل ويتمثّل بالأساليب الفنية**"[1] كالحلم مثلا، ما يجعل الروائي ينفتح في نصّه على مخيال نزعة التّصوف ذات المرجعية التراثية والتاريخية والدينية، حتّى ينتج هوية فنية متميزة بالغرابة والخيال، وذات عمق إنساني **ف" جمالية النّص هي هذا الفارق الذي ينقل المألوف اليومي إلى المجال الفني الذي يصدمنا بتغريبه**"[2]، والغريب هو ما لم يعتده الإنسان في العادة.

لذلك استند الروائي على الخطاب الأسطوري والعجائبي، المبني على الأحلام والأوهام، لبناء مخيال سردي وتشكيل برامج سردية خاصة بالذّوات المدمجة، إذ "**تشير مصادر الأدب الصوفي إلى أنّ معظم آثاره وأهميتها هي نتاج الغياب عن هذا العالم، والاستغراق في عالم الخيال عالم الأنا في تجربتها الصوفية التي هي تجربة في الفكر وتجربة في الكتابة أيضا، وتجربة في مقاربة المطلق تلجأ إلى طرق جديدة للتعبير عن قوامها الصّور الإشراقية التي لا تخضع لا للعقل ولا للمنطق، بل للحلم وحده، لأنه الوسيلة الوحيدة لمقاربة الجانب المجهول من الوجود، فالحلم أهم المفردات التي ينطوي عليها الخيال، لأنّ الحلم نشاط لا يقف عند حدوده ولا يأبه للقوانين**"[3].

وحسب عقيدة الصوفية، أنهم يؤمنون بقدرة الحلم على تغيير الواقع وبه تحل مشكلات الحياة[4] "فالعشق المقدس" رواية في بنائها كسر للزّمن والمكان، فيتلاشى بذلك منطق الوقت فيصبح الماضي والحاضر والمستقبل فضاء متداخلا، ما يخلق نوعا من التوتر عند المتلقي الذي لا يجد الخيط الذي يربط به علاقات الاتصال بين الأزمنة فقد لا تحكمها سببية المنطق. لكن يحكمها عنصر التّخييل المتعمّد لتداخل الأحداث وتصوير مرحلة حاضر الأمة العربية بكل تناقضاتها وإشكالاتها؛ إنما هي

[1]- جاسم حميد جودة، جمالية العلامة الروائية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

[3]- وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2006، ص 68.

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص68.

تراكمات الجهل الإنساني الممتد عبر التاريخ، الباحث عن حقيقة هويته وسط زخم من الصّراعات المذهبية، والفرق المتناحرة. فرغم التّحوّلات التي عرفتها الحضارة العربية والإسلامية على مدار الأزمان إلاّ أنّ السّلوك والفعل لم يتغير، فعقيدة الأوهام التي طالت الشخصية العربية حدّ التّقديس أضحت مكبّلة لقواه العقلية، وصرفته عن الفعل بعيدا عن الحلم .

كذلك يصوّر الرّوائي الرّاوي الذات الرّاغبة في تحقيق الحلم واستقراء ما سيكون في المستقبل من أجل المضيّ لتحقيقه، وذلك بمساعدة قوى مجهولة وخارقة ممثّلة في "القطب" و"الرّاهب" و"الطائر العجيب". ساعيا بذلك إلى تحويل نصه إلى منمنمة من الحقيقة الممزوجة بالفانتازيا المشوقة.

وتعتبر الفانتازيا رؤية فنيّة تظهر براعة الكاتب في طريقة إنتاجه للنصوص والتفاعل معها لبناء شكل روائي مشوّق ومتجانس، وحمامة السلام المزعومة في الوقت الراهن تتداعى بها الحضارات لكن عساها أن تجد الظرف الذي يسمح لها التحقق على أرض الواقع ما دامت الدول تابعة مستضعفة ومراقبة باستمرار من طرف الدّول القوية. فاستثمار الفانتازي مرتبط بالفعل الذهني للشخصيات التي تعيش واقعا مرا سيطر عليه الدّهر والزّمن وظلّ يقوم بدور الشّخصية العنيدة المعيقة لتحقّق القيم، وهذا لايمكن، لأن الدهر في الواقع لا يساهم في الفعل كما لا يمكن له أن يتحكم في سلوك الذات الحالمة و تلك هي المفارقة، أن جعل الروائي الزمن شخصية تؤثر وتتأثر في النص.

وهذا ما صرّح به الراوي في قوله: **"هي الأزمان تعبر أمواجا من سراب تغشانا بالبلاهة تسخر منا تحصد من أحداقنا حزم الضوء، تزرعها بساتين للملح الأجاج"**[1].

وذلك إشارة إلى مشاق الرحلة الطويلة عبر التاريخ العربي الإسلامي، بحثا عن العشق الحقيقي، وربطها بشرط حلول السلام على الأرض. فهي رحلة الذات العاشق للأنثى "هبه"وهما يجوبان الدروب عبر السهول والوديان والمدن، باحثين عن المأوى الآمن الذي يحققان فيه سعادتهم.

فالرواية **"فلسفية تأملية عجائبية، تطرح أسئلة حول كيفية تحقيق الحبّ وفق الحبّ الأفلاطوني تتخلّلها الكثير من التأهب عبر فضائها الحكائي المتخيل، ما يعمق البعد الجمالي**

[1]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص7.

والفني كما يبرر تقنية كسر المألوف وخرق الجانب التاريخي من أجل اكتشاف المغيب منه فالشّخصية بكل تفصيلاتها وتجلياتها ما هي إلاّ عنصر تخييلي يتواشج أو يتقاطع مع مفهوم الشخصية الواقعية على وفق الرؤية الفنية التي تتحكم في النص السردي"[1]؛أي أنّ المبدع غالبا ما ينطلق من الواقع كواقع حقيقي، فيعمل ذاكرته ليدخل عالم المجهول والخيال، فيحوّل نصّه إلى نصّ فنيّ يبتعد عن المباشرة الفجّة، وإذا طرق موضوع مثل الحب، حضّر له فضاء وشخصيات يجتمع فيها الحقيقي والخيالي.

فـ "**رحيل البطل باعتباره شكلا من أشكال النشاط الإنساني يعد فعلا أي وظيفة والفعل لن يكون كذلك، ولا يمكن التعامل معه باعتباره وظيفة، بل هو حالة تستدعي فعلا"**[2] إمّا لتحقيق الانتصار أو وصولا إلى هدف يصبو إليه، وانطلاقا من هذا يبلور"غريماس" مشروعه السردي معتمدا الملفوظ السردي عوضا عن الوظيفة، فاعتمد العوامل بدلا من دوائر الفعل عند "بروب" ليخرج غريماس بآليات محايثة تكشف عن الدلالة فتناول تحليل المستوى السّطحي،من خلال دراسة المكوّن السّردي عبر عمليات تتابع الحالات ومسار التّحوّلات للفواعل، ومكوّن تصويري في استخراج الأنظمة الصّورية المنبثقة عبر بنى النص، فربط "غريماس" نظريته المنطقية بما يسمىّ النّموذج العاملي الذي يبنى على ثلاثة علاقات[3] تربط بين جميع العوامل الّتي يقوم عليها الحكي. وهذا ما سنظهره عبر هذا التّحليل.

[1]- فيصل غازي النعيمي، شعرية المحكي، (دراسات في التخييل السردي العربي)، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط1 ،2013 ص59.

[2]- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2012، ص41.

[3]- ينظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص 35،34،33.

-"علاقة الرغبة (désir) :

وتشمل عاملين **"الذات" الراغبة والموضوع المرغوب فيه أو المرغوب عنه"**[1]، فمن خلال هذه الرغبة يتحقّق فعل الانفصال أو الاتصال بموضوع القيمة، وعن طريق الرغبة المشكّل للنموذج العاملي تحقيق البرنامج السردي الذي يتكوّن من حالات وتحوّلات، فالحالة معبّر عنها بملفوظ الحالة، وهي اتصال الذات بالموضوع أو انفصالها أما التحول فيعبّر عن انتقال الحالة من اتصال إلى انفصال أو العكس وهو ما يشكل (ملفوظ الفعل).

فقد وسم الروائي الرحلة التي قام بها البطل (الراوي) مع عشيقته "هبة" بالحركة والتحوّل فكانت الحالة البدئية مفعمة بالخوف والحلم ما دلّ على انفصاله بموضوع القيمة، وختمها تحقيق الحلم وهو الارتباط بالحبيبة وتحقيق الحلم والسعادة.

إذ يبدو من الإهداء باعتباره عتبة نصية يساعد المتلقي على الولوج إلى أغوار النص، وفيه يصور الراوي (الذات) يبوح بعلاقة حب بينه وبين "هبة" في زمن انتحر فيه السلام ووئدت فيه الحرية ومسخت أثناءه الهوية. إنّ موضوع الزّواج في مكان طاهر هو الموضوع الذي يرغب "الذات" في تحقيقه والملاحظ أن "الذات" في البداية غير متّصلة بموضوع القيمة، ويبرز ذلك من خلال خطاب الإهداء في قوله:

- «إليها..

أحلم أن نلتقي

في سدرة المنتهى[2].

وبذلك يتشكل ملفوظ الحالة على الشّكل: **ذ (الراوي) U م ق الزواج.**

ويجدر بنا القول أنّ الذّات العامل في هذه الحالة مهتمة بموضوع القيمة، فهي ذات عنيدة تتوق إلى الاتّصال بموضوعها، تحلم بالالتقاء بالذّات الأخرى لحظة السّعادة الأبدية في سدرة المنتهى

[1]- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيماء الأدب، من أجل تصور شامل، منشورات الإختلاف والدار العربية للعلوم الناشرون، (د،ب)، ط1، 2010، ص155.

[2]- عز الدين الجلاوي، العشق المقدنس، ص5 .

فالعناد صفة الذّات الرّاغبة في فعل التّحوّل من حالة انفصال إلى حالة اتّصال، ف**"تتحدّد أغلب التّمظهرات الهوية في قواميس اللغة باعتبارها "استعداد لـ..." و"شعورا يدفع إلى ..." إنها حالة داخلية لشخص ينزع إلى ..."ويتبلور "الاستعداد أو النزوع يؤديان إلى "الفعل" ..»** [1].فإذا اقترن الاستعداد بعد الشعور، تسعى الذّات إلى الفعل، وبالتّالي تحقيق موضوع القيمة.

لكن الذّات بعد رحيلها إلى العاصمة تيهرت عبر الزمن الماضي تدرك أن في هذه المرحلة البدئية مزوّدة بتكثيف **"القدرة على عدم الكينونة، أو عدم القدرة على الكينونة(النجاح في المهمة مشكوك فيه"**[2] ؛ لذلك تسعى الذات إلى البحث عن مساعد يمكنه من توجيهه وتنوير الطريق له حتى يحقق موضوع القيمة، والأسئلة المخيرة دالة على ذلك، وهو ما يظهر في قوله:

من أيّ العيون نعرج ولا عيون؟ في أي الأنهار نستحم وقد كفننا الجفاف؟

وهو يدرك أيضا أن هناك عدّة عوامل تعيقه عن الفعل ومنها الزّمان، والفتن الكثيرة،كما لا يمكن له أن يقصي مجموعة من الذوات التي يمكن لها مساعدته، فأخذ يناجي الذوات المؤنسنة فاستدعى بذلك النجوم والبدر والشمس والأنبياء، في قوله:

أيتها النجمات الكفيفات ... اتقدي هل كفاك كل هذا الخنوس

أيها البدر الأخرس ... تبسم، كم يقتلنا هذا العبوس

أشرقي يا عروس السماء ... أعيدي إلينا دفء الأنبياء[3]

لذلك فالروائي في هذه الحالة استدعى النّص الكراماتي الصوفي الذي يؤسّس" **رؤية معيّنة للعالم حيث خرق العادات والسنن وتجسيد الأماني من خلال فعل خرق العجائبي وتؤيد أدبيات المتصوفة هذا الخرق: عندما تحاول أن تؤطّر فعل الكرامات"**[4] أو أنّه يدرك أن هذا

---

[1]- ألجيرداس،ج،غريماس، جاك فونتينيي، سيميائية الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ،2010 ، ص113.

[2]- المرجع نفسه، ص115.

[3]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص5.

[4]- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم (الأنساق وإشكاليات التأويل)، مرجع سابق، ص58.

المتخيل بوصفه خارجيا يشترط أن يكون المساعد من أصحاب الكرامات كممارسة صوفية. لأنّ المهمة قد تكون شاقة، والحوار القائم بين هذه الذّوات تستدعيها طبيعة المناجاة رغبة في الاتّصال. وبالتالي تشكّل هذه العوامل علاقة إرسال أو تحفيز.

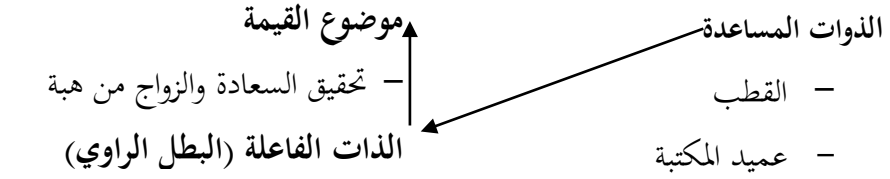
-علاقة الإرسال:

ويتمّ ذلك في النصّ عبر ذوات مجرّدة متمثّلة في التساؤل المحيّر الذي أرّق الراوي (العامل-الذات) طوال الأزمان، في حين تعتبر الذّوات الأخرى مشيّأة، كالبدر والشمس والنجوم ،إلا أنها عوامل مساعدة معنوية غير مباشرة، كما أنه يستدعي عوامل مشخصة أخرى مثل الأنبياء، والقطب والرّاهب والطائر العجيب وهي جميعها تقوم بدور الإيعاز.

- علاقة المساعد والمعارض:

تنبني هذه العلاقة على قوى مساعدة داعمة ذكرت من قبل، وعوامل أخرى معارضة لمسعى الذّات الرّاغبة والتي مثّلت عوامل مشخّصة، تمثّلت في كل الفرق والمذاهب المتقاتلة على السلطة ساعية إلى تحقيق موضوع قيمة كانت سببا في عرقلت الذّات الرّاوي المشارك في القصّة، وعوامل مجرّدة متمثّلة في الفتن التي سبّبتها الفرق المتناحرة دون أن تكون ذواتا بالمعنى، لأنّها ليست وراء إنجاز برامج سردية ضديدة لذلك لا نخوض في استخراجها والكشف عنها. إذ نكتفي بالبرنامج الرئيس للبطل.

والمخطط الآتي يوضح العلاقة بين الذات الراغبة وموضوع القيمة والمساعد:



- التّحريك **ManipUlation**:

إنّ التّحريك من طرف المساعد"**يستند أساسا إلى الإقناع و يتمفصل هذا الإقناع في فعل إقناعي يعود إلى المرسل، وفعل تأويلي يعود إلى المرسل إليه**"[1].ويتمثّل فعل الإقناع من خلال الملفوظ كإجابة من طرف "القطب" على سؤال الراوي يقول:"**لابد أن تخوضا جبالا في لجج الظلام، بحثا عن الطائر العجيب معه ستحققان الحلم**"[2]، وحينها أدرك الراوي كلام "القطب" وفهم أن تحقيق الحلم يحتاج أولا إلى إيجاد الطائر العجيب ويتم ذلك عبر مصارعة الطبيعة الحافلة بالفتن والصراعات، **فقال:" لن نستسلم لعبث الظلام**"[3]، وهنا يظهر الاستعداد عند الذات للمضي في تحقيق موضوعها.

فتوسّل الراوي " الذات العامل " بالقطب، لم يكن إلا توسّلا ومناجاة بوليّ ذو كرامات خارقة. وهذا النوع من السؤال ما هو إلا التماسا بالخوارق، والقطب لم يكن إلا رمزا من رموز التصوف التي تعلّق بها الإنسان العربي على مرّ الدهور وإن كان البعض من الكرامات حقيقية، بل الكثير منها مغال فيه، هي أسئلة كثيرة راودت الراوي عبر المسار السردي يقول في مواقع أخرى: **"كنت أعيد إلى ذاكرتي ما قرأته عن علم الكلام وعن رجاله الكبار فهل يعيد التاريخ نفسه؟**

وهل ننتظر بعثة عباقرة جدد في حجم واصل بن عطاء، والعلاف، والنظّام والجاحظ؟

أنتظر بعثة أنبياء جدد، يظهرون القلوب بالحب، وينيرون العقول بالمعرفة ويرتقون بالإنسان إلى مصافه العليا"[4].

كما أنّ الراوي أوّل الطائر العجيب واعتبره المهدي المنتظر في إشارة إلى ذلك يقول: "**يكون الطائر العجيب مهدي هذا العصر، أو لعلّه مهديا على الأقل**"[5]

---

[1]- سعيد بن كراد، مدخل إلى السيمائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص91.

[2]- عز الدين جلاوي، العشق المقدنس، ص8.

[3]- المصدر نفسه، ص8.

[4]- المصدر نفسه، ص137.

[5]- المصدر نفسه، ص120.

بالإضافة إلى ذلك أراد أن يصدق الطائر العجيب باسترجاع ذاكرته لحكاية السندباد البحري يقول **"ورحت أقص عليها ونحن نتابع تدفق ماء النافورة إلى الأعلى حكاية السندباد حين تعلق برجل طائر رخ ونزل به إلى نادي الموت"**[1].لأنه كان يحلم أن يكون ذلك الطائر بحجم الرّخ حتى يستطيع حمله مع حبيبته إلى السماء العليا وإبعادهم عن الأرض المدنسة.

– الأهلية:

على الفاعل الإجرائي أن يمثّل بمجموعة من الموجّهات كقيم صيغية يستطيع من خلالها الوصول إلى تحقيق الحلم وإتمام برنامجه السردي، والموجّهات الأربع[2] تثبت كفاءته وهي :

– وجوب الفعل / إرادة الفعل:

ومن خلال هذين العنصرين يدرك الفاعل الذات بأنه يريد الوصول، أو يجب عليه أن يجسّد المهمة الموكلة إليه بحثا عن الطائر وتتمثل في السياق المضمر قبل النشاط الذي يؤديه، وقبل مباشرة الفعل وهو الحلم الطافح على مخيلته.

– معرفة الفعل/قدرة الفعل:

تعتبر هذه الموجّهات امتداد لموجّهات الإضمار، لأنها تعرف بمدى قدرة الفاعل على إنجاز الفعل، وتدخل هذه الموجّهات ضمن موجّهات التّحيين.

كما تظهر معرفة الفعل في تنشيط ذاكرة الذّات الفاعل، المتمثّل في الرّاوي البطل، يقول: **"وأعود بذاكرتي إلى أيامنا الخوالي حيث كان الطهر يمنحنا أجنحته السحرية، نرفرف بها بعيدا إلى قلبينا نختلي فيها طفلين بريئين، نختصر الكون كله في لعبة نصنعها فتصنع أفراحنا وتهدينا في الأخير باقة من سبات.."**[3]، وقد تذكّر أن "القطب" أشار إلى الطريق الوعر الذي يسلكانه فلذلك القدرة على الفعل تجسّدها كل تصرفات الذات، وهي تنفلت من فرقة إلى فرقة. تصنع الحيل لتهرب من سجونهم وتتخطىّ الجبال والأنهار من مكان إلى مكان، يبحث عن الطائر العجيب، يقول

[1] – عز الدين جلاوي، العشق المقدنس، ص120.

[2] – ينظر، عبد المالك قجور، مبادئ في السيميائية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2013، ص 131.

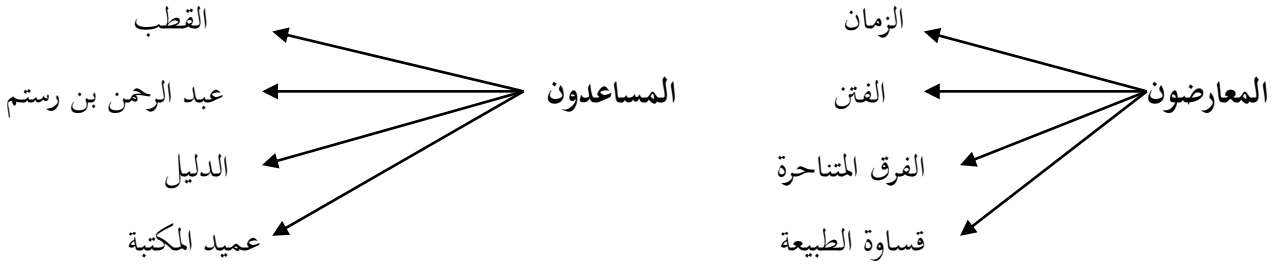
[3] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص22.

" بعد أيام أقمنا لنا بيتا للطوارئ، تخيرنا له سفح جبل قريب، يمكن أن نلجأ إليه حين تداهم الجيوش الغازية المدينة، وتلتهم ألسنة الفتنة كل حي فيها، لم يكن الجبل شامخا، لكن صخوره العملاقة كانت تبعث إلينا الأمان، نرتقيها كلما زرناه، كأنما نستمد منها القوة". وهذا دلالة على القوّة الجسدية الّتي كان الرّاوي يتمتع بها، ما يساعده على تحقيق هدفه، هذا إضافة إلى قواه العقلية، لأنّه كان منشغلا طوال الوقت في المكتبة.

– المعرفة الصوفية:

والصفة البارزة للمعرفة في الذات الفاعل هي المعرفة الصوفية ويقال **"أن نشاط المخيلة عندهم يرتبط بالقوة النزوعية في الإنسان، وهي مجموع الغرائز والانفعالات المحركة للسلوك الإنساني عامة"** [1]،أي أن الإنسان إذا أثيرت غرائزه تحرّكه طواعية للقيام بسلوك معين، والراوي يدرك هذه المعرفة، ويريد باستمرار البحث عنها في المكتبة.

– الدعاء: كما أنّ الذّات مؤهّلة بعامل الدّعاء و" **الدعاء لسان الاشتياق إلى الحبيب"**[2]، كما أنّ **"الدّعاء مفتاح الحاجة".**[3] ، يمكن أن نذكر العوامل المساعدة المعارضة من خلال هذه المخططات:

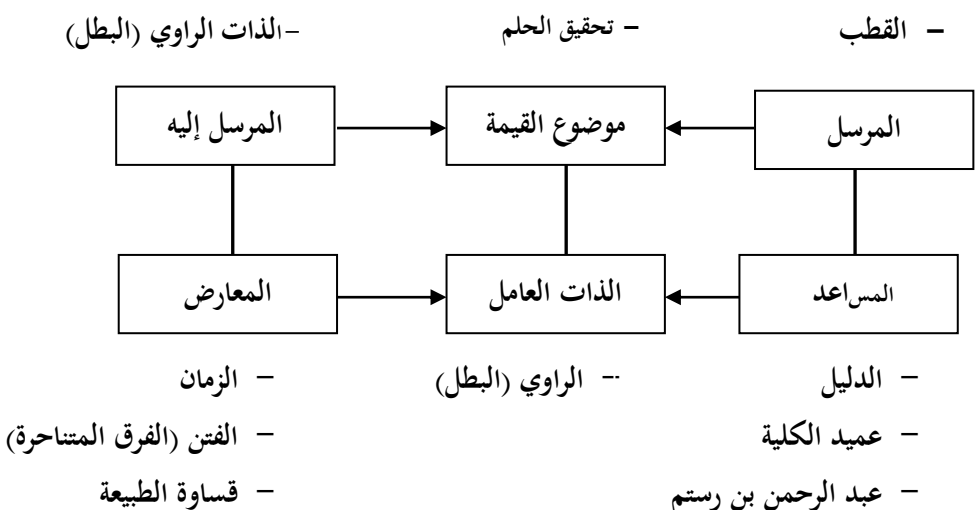


[1]– وضحي يونس، القضايا النقدية في النشر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، ص53، نقلا عن: ألفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص58.

[2]– المرجع نفسه، ص71، نقلا عن: القشيري، الرسالة القشيرية، ص270.

[3]– المرجع نفسه، ص267.

يمكن تمفصل النموذج العاملي وفق مخطط غريماس[1] الذي أبين من خلاله العلاقات بين العوامل



– الإنجاز:

يعتبر الإنجاز **ما "تحقّقه الذات"من وراء رغبتها في الموضوع، أي مقدرة الذات على الاستحواذ على الموضوع"**[(2)]، ويتحدّد الإنجاز بعد التّحوّل الذي حصل للذّات من انفصال عن موضوعها إلى حالة اتّصال بعد إنجاز وتحقيق هدفها يقول الراوي: **"فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب، رفعنا أعيننا معا،طائرا من الجنة أخضر مع بياض خفيف يشوبه، كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من السحاب ربيعـــي على رأسه تاج تتدلى ذؤابته عن يمين يعزف سمفونية للأمل، رحنا نتابعه بفرح طفولي، غير مصدقين ما نرى وظل الطائر يسمو إلى السماء باتجاه الشمال، دون أن يضعف وصول تغريده إلينا وظللنا متعاتقين تشهد النجوم في سطوعها الأول حبنا الأبدي"**[(3)].

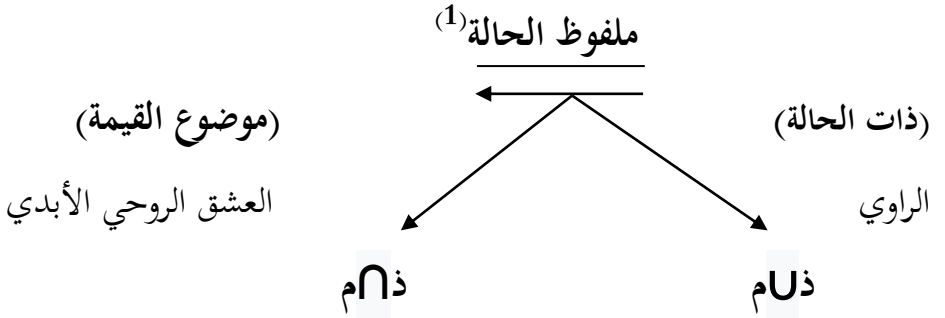
---

[1] – جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1 2007، ص102.

[2]– رحمة الله أوريسي، إستطيقا قصص الأطفال من الحوامل المكتوبة على الحوامل المرئية، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2015، ص104 .

[3]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص173.

ومنه تصبح علاقة التحول إلى ملفوظ الحالة كما يلي: **ذ (الذات)∩ م ق (تحقيق الحلم)**



وفي المرحلة النهائية توصّل إلى تحقيق البرنامج السردي الخاص تحقيق الحلم، يظهرعلى الشّكل:

ب س [ذ ∪ م ق ⟵ ذ ∩ م ق]

– الجزاء:

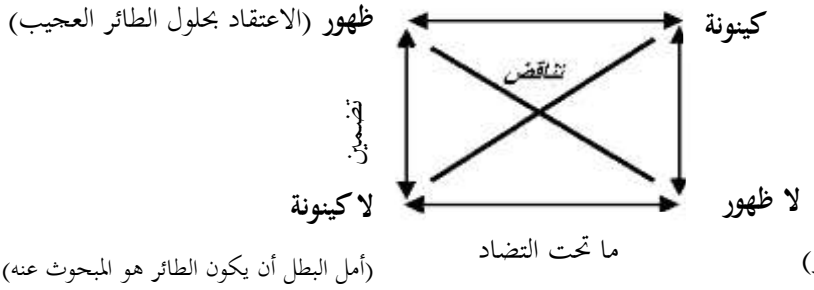
يتمّ في هذه المرحلة عملية تقويم الفعل المنجز من طرف الذّات العاملة (البطل)، ويعدّ الجزاء آخر أطوار الخطاطة السردية، فبعد المعاناة التي لقيها بمرافقة "هبة" استطاع في الأخير أن يلتقي بالطائر العجيب في أعلى ربوة، حيث انسجما معه وسمعا تغريده وحلق بهما إلى السّماء، حيث ساد الفرح من طرف الذات العاملة، يقول: **"رحنا نتابعه بفرح طفولي، غير مصدقين ما نرى وظل الطائريسمو إلى السماء باتجاه الشمال، دون أن يضعف وصول تغريده إلينا وظللنا متعانقين"**[2]. ومنه ينتقل الشك عند البطل إلى اعتقاد التصديق، وأدرك أخيرا أن الطائر لعب دور الإيجاز بعزفه سمفونية الأمل، ونزع الشكّ الذي راود الذّات المنجزة باعتبار ذلك جزاء من طرفه وتقديرا لفعله، والراوي يشير إلى عامل آخر كعنصر معنوي يقدّم الجزاء متمثّلا في النّجوم يقول: **"لتشهد النجوم في سطوعها الأول حبنا الأبدي"**[3].

[1]– ينظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص34.

[2]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص173.

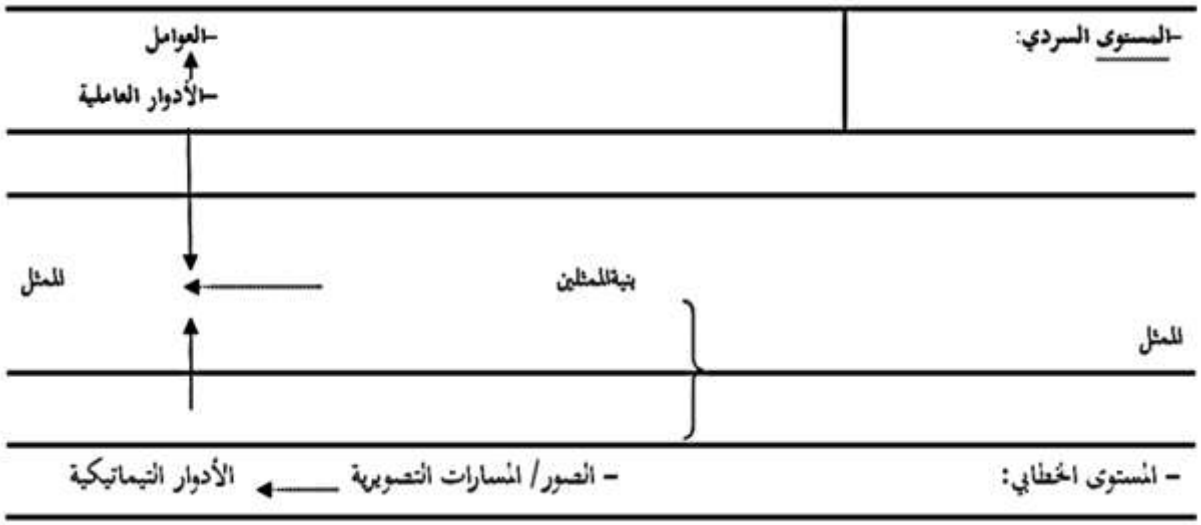
[3]– المصدر نفسه، ص173.

ويمكن أن نوضّح ذلك في المربّع التّصديقي [1] كما في الشّكل الآتي:



هذا بالنّسبة للتركيبة السّردية، أما بالنّسبة للتركيبة الخطابية فإنّنا نستعرض إلى استخلاص بعض الأدوار العاملية الرئيسية إنجاز المشروع السّردي، باعتبار أن نقطة التّقاطع بين المستوى السّردي والخطابي متمثّلة في التفريق بين الممثّل والعامل كون الممثّل لعب دور عاملي ودور تيماتيكي.

ولقد لخّص هذا المخطط الأدوار العاملية والممثّلين والعلاقة بينهم : [2].



فعملا بالمخطّط ورجوعا إلى الرواية يتبيّن أنّ النص ينبني على عدّة ممثلين، وكل ممثّل يؤدّي عدّة أدوار معيّنة وعدّة عوامل فنجد ممثلين مشّخصين مثل الراوي البطل (الذات)، وله دورين عامليين ذات الفاعل والمرسل إليه، كما أنّ له دور تيماتيكي متمثّل في أن له ثقافة التصوّف، يؤمن بمعتقدات

[1] – ينظر، جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، مرجع سابق، ص 127.

[2] – عبد المجيد نوسي، التحليل السيمائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية– التركيب– الدلالة)، مرجع سابق، ص163.

الصوفية مثل الخوارق العجيبة، ولذلك كان ارتباطه كبيرا بالقطب وبالراهب واقتنع بمسلكها نحو تحقيق السعادة الأبدية، كما تعتبر "هبه" حبيبته المرافقة له لها نفس البرنامج السردي مساعدة، لأنها تكبدت عناء الرحلة معه، وصبرت على المشاق حتى تقترن معه، ومرسل إليها كونها تحمل نفس البرنامج السردي للراوي.

ونجد عبد الرحمن بن رستم أمير الدولة الرّستمية الّذي ساعد الذّات على مواصلة الطريق ولم يكن معارضا له، إلا أن الظروف السياسية التي مرت بها الدولة صعبت مهمته، التي تعدّ فوق إرادته. كما أنّ الحارس (الدليل) ساعد الذّات ورافقه في رحلته داخل العاصمة تيهرت، وعرّفه على مختلف شوارعها ومرافقها ودلّه على مكتبة المعصومة وعرّفه على عميدها، كما عرّفه على عمار العاشق الشخصية المبدعة صاحب الفنّ الزّخرفي.

وقام كل من القطب والرّاهب بأدوار عاملية مهمّة ساعدت الذّات، ودلّته على الطريق ليصل إلى الطائر العجيب، وأقنعته بأن الطائر هو من يرفعه إلى السماء العليا وتحقيق السعادة. ويعتبر عميد المكتبة مساعدا دالاّ على العلم والمعرفة، بحيث وفرّ الكتب والراحة داخل المكتبة طوال مكوثها في تيهرت .

وهناك ممثلين الطبيعة مثل: (الشمس والبدر والنجوم)، فأدو أدوار المرسلين أيضا ، وهي عناصر معنوية.

- الصور والمسارات التصويرية:

تحيل العلامات الأساسية التي سنكتشفها ونبينها على المربّع السيميائي، على عدّة مسارات صورية متفرّعة عنها، تدخل ضمن العلاقات الضدّية عملا بمبدأ التّدليل بالاختلاف، والّتي تشكّل تمظهرا خطابيا، بتداخلها مع بعضها البعض.

ف"**إنّ التّمظهر الخطابي أو التمثيل الخطابي عبر الوحدات المعجمية والمسارات التصويرية للمواضيع التركيبية التي يولدها النحو السردي هو الذي يمكن من استثمارها وشحنها دلاليا ويؤدي تبعا لهذه العلاقة بين الخطابي والسردي إلى توليد أقوال وإرساليات**

سردية دالة"[1] ، فانطلاقا من العلامات المشكلة للتركيب، تتوّلد أشكال تصويرية مبنية على الاختلاف تولّد المعنى.

والملاحظ أن هذا النّص يشكّل تمظهر الممثّلين داخل الخطاب، وتراكم الوحدات التّصويرية تحيل إلى الخطاب التراثي والتاريخي الصّوفي للأمّة العربية السائد منذ القدم، فتتراصّ تلك الوحدات ممثّلة البنية الخطابية الكلية في النص .

فالنواة التّصويرية للممثّل المرسل المحرّك الأوّل المتمثّل في القطب، والمرسل المحرّك الثاني المتمثّل في الراهب والممثّل الثالث المتمثّل في عميد المكتبة، تنمو بصفة متراكمة من عدّة وحدات تصويرية على مستوى خطاب الرواية وعبر الملفوظ والأقوال التي ينقلها الراوي الذّات الفاعلة كذات مشاركة في القصّة. تظهر من خلال أقواله :

"نمتطي شعاعا، يعبر بنا فجا كسم الخياط، نسري، نعرج نستوي على عرش الربوة يتنزل عليها مجللا بالضياء – إنه القطب.

لابد أن تخوضا جبالا من لجج الظلام، بحثا عن الطائر العجيب، معه ستحققان الحلم"[2]

"واختفى فجأة كشهاب في عمق السماء".

"غير أن أحلام اليقظة قد حلقت بي على أجنحتها، إلى حيث التقينا القطب، رحت أستحضره حين فاجأنا كربوة طاهرة مثلجة، أكمامه الصمت وعبيره الذكر (...) كانت هالة النور حوله تتصل بالسماء (...) كانت كسحابة بريئة قد طار محلقا فوق جواده الأبيض رأيناه يعلو ثم يتماهى قوزحا يُوشِّيَ السماء ضمّنا عناق دافئ ونحن نلاحق الطيف في دهشة".

[1]- عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي (البنيات الخطابية-التركيب-الدلالة)، مرجع سابق، ص158.

[2]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص8.

"أمّا أنا فأسميها الجواري المضيئة، ألم تروا أن لا فرق بينهما وبين النجوم، غير أنها أصغر حجما تلمع فجأة ثم تنطفئ، لقد ذكرتني بقوله تعالى"فَلاَ أُقْسِمُ بالْخُنَّسِ الجَوَارِ الْكُنَّسِ"، ولا أضن أنها من مكائد الغرب اللعين في التجسس علينا".

"توجهنا مباشرة إلى الغرفة التي كان بها الراهب(...) فبدت صلعته لمّاعة على ضوء قنديل (...) وهزتنا الدهشة ونحن نسمع عبارة القطب نفسها، كأنما يغرقان من نبع واحد يصدران عن مشكاة واحدة"

"لم يكف الشيخ لحظة عن الصلاة، كانت صهوة الحصان بالنسبة إليه محرابا، غير أنه كان يقلب بصره في السماء داعيا".

"– يمكن أن تتركاني ها هنا، لقد صار معبدي قريبا، يسهل أن أرتقي إليه سيرا"

"منذ تلك الليلة اعتكفنا في "المعصومة" لا نكاد نبرحها، لم يكن ذو القرنين إلا راهبا متبتلا"[1].

فالصوّر: (الإسراء، المعراج، الحلم، الأجنحة، طاهرة، مثلّجة، الذّكر، النّور، السّماء، الطّيران الأبيض، العلوّ، الضّياء، النّجوم، الرّاهب، مشكاة، النّبع، الصّلاة، المحراب،الدّعاء، المعبد، الارتقاء الاعتكاف، الطّائر..).فكلّها تمثل وحدات تصويرية للقطب.

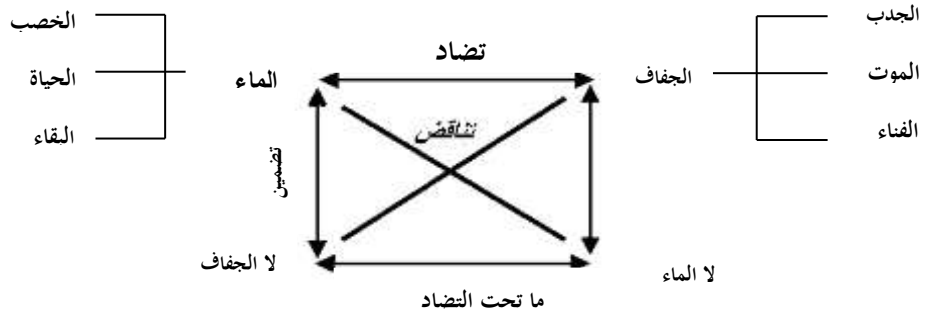
– ثنائية الماء/الجفاف:

وقد وردت كلمة الماء كثيرا في الصورة: (النبع، الأنهار، الوادي..) فهو يشكّل معجما متكررا مثل ورد في السياق.

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 8،28 ،35 ،76، 85، 88، 162.

– "في أي الأنهار نستحم وقد كفننا الجفاف"[1]

ومنه تنبثق الثنائية الضدية الماء/الجفاف، ويمكن تمثيل ذلك بالمربع السيمائي،حسب المخطط[2]



إنّ العلامات الأساسية ، تتفرّع عنها علامات ثانوية، تتلاحم مع بعضها في علاقات ضدّية تشكّل لنا المعنى، فالمعنى ينبثق من العلاقة الضّدّية بين الثنائية، فالأنهار تدلّ على وفرة الماء وهذا موجب للحياة، إذ بدون ماء يتغلغل الجفاف فتستحيل الحياة، ويؤدّي ذلك إلى الموت، كما أنّه وحسب السّياق يتحوّل ليكسيم (الماء) من دال في المعجم على أنه سائل لا مرئي يطهّر الجسم من الأوساخ ويبعد الظّمأ عن الحيّ، إلى السّياق التراثي الصّوفي الدّال على معنى التطهّر من الذنوب **"وأما الماء فرمز تجسد في النهر والبحر، وهو فضلا إلى إشارته إلى الحياة والوجود، تصوير للجنة الصوفية"[3]**.

كما أنّ انعدام الماء في السياق يرمز إلى الموت وفي السياق الصوفي. **"قد عبر الصوفيون عن ثنائية الموت والحياة تعبيرا آخر، هو الفناء والبقاء، فالفناء هو الجسد الطاهر، والبقاء بقاء الروح الباطنية، والفناء الصوفي يحدث نتيجة اتحاد الإنسان بالله، فيفنى الذي يعيش بذاته ويبقى الذي يعيش بذات الله(...) وآخر درجة يصل إليها السالك بعد فقدان الشعور بالعالم الخارجي"[4]**، وبهذا يصوّر الروائي غلوّ الذّات الحالمة من خلال هذا الخطاب:

[1] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس ، ص7.

[2] – فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف،مرجع سابق، ص107.

[3] – وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مرجع سابق، ص18.

[4] – المرجع نفسه، ص18.

"كنا نستحم فوق الصخور المحيطة بالنبع، كنت أحس أنني أتحول إلى مخلوق آخر أني أبعث خلقا آخر كنت أحسّ بكل ما مرّ بي يتناثر مع حبات الماء العذبة، ويجري بعيدا في أغوار الأرض صارت هبة أمامي بدرا دريا يمنح الحياة ضياء وسكينة أن نتطهر معنى ذلك أننا نخطو الخطوة الأولى نحو المستقبل بحثا عن الطائر الغريب أن نرتقي هذه الربوة المجللة بالوقار والبهاء معنى ذلك أننا نسمو على كل ما مر بنا" [1]، ومن هذا الخطاب السردي الذي يظهر حالات وتحوّلات الشخصيات ، تظهر العلاقة بين الشخصيات وما تقوم به من فعل.

– ثنائية الإسراء/ المعراج:

ومن خلال الملفوظ السابق (الرواية، ص8) مصورا الراوي رحلتهما حيث يسريان عبر الأرض المدنسة بالخطايا، عبر التاريخ بمساعدة "القطب"، وملاقاة الطائر العجيب الذي يعرج بهما إلى السماء العليا يقول الراوي:

– " أحلم أن نلتقي

–" في سدرة المنتهى[2].

والحلم والرؤيا **"هي مرحلة من مراحل تطور نص المعراج، من نص تاريخي وديني إلى نص فني ورمزي خيالي"**[3]، حيث يتجلى العجائبي في المتخيّلات السّردية الغارقة في المحضور الديني باتّخاذها الرؤى والأحلام كبنية جزئية مدمجة ضمن البناء الروائي العام سبيلا للبناء الفنيّ حسب منظورهم خدمة لتوظيف التاريخي واكتشاف ما غيّب منه والأكثر من ذلك تعتبر ثقافة فنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبّر عن أزمة الإنسان المعاصر[4]، يقول الراوي: **"غير أن أحلام اليقظة حلقت بي على أجنحتها إلى حيث التقينا القطب..."** [5]

---

[1]– عز الدين جلاوي، العشق المقدس، ص170، 169.

[2]– المصدر نفسه، ص8.

[3]– وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرنالسابع الهجري، مرجع سابق ، ص154.

[4]– ينظر، فيصل غازي النعيم، شعرية المحكي (دراسات في المتخيل السردي العربي)، مرجع سابق، ص58 .

[5] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص28.

وفي أدب البسطامي : " **رأيت في المنام كأني عرجت إلى السماوات، فلما أتيت إلى الدنيا فإذا بطير أخضر فنشر جناحا من أجنحته، فحملني عليه وطار بي حتى انتهى بي انتهائي إلى صفوف الملائكة...**" [1]، فتصل بهذا المنظور معتقدات الصوفية إلى ما وراء المرئي عن طريق تصديق الحلم والمنام.

والمعراج في اللغة هو الصعود إلى الأعلى، وعند المتصوفة"هو رمز مستلهم من إسراء النّبي صلّى الله عليه وسلم ومعراجه (...) المعراج الصّوفي معراج روحي.."[2]

ومن الواضح عند الرّوائي عز الدّين جلاوجي في رواية" العشق المقدنس" يستمد معجمه ويستخدم موروثه التّاريخي المتمثّل في قصص المحبّين لتصوير جانبا من التّحولاّت التّاريخية المدنّسة بدماء الفتن المتتالية وصراع الإنسان العربي المتغرّب في وطنه باحثا عن هويته المسلوبة، فيشعر بسلب حريته على الأرض، يتوق إلى مكان أرحب مثل السّماء، والجنّة.

كما أن "**الطّير رمز لتحقّق حلم البسطامي**"[3]، ف"**الطير وسيلة نقله من الأرض إلى السماء، إنه رمز مادي لرمز معنوي قوامه المعرفة فبالمعرفة طار البسطامي من الأرض إلى السماء**"[4]. ولقد استدعى الرّوائي وسيلة للعروج إلى السّماء، وهو الطير العجيب، والطير رمز لتحقيق حلم الذات الفاعل في روايته وفي طريقها إلى الله، برؤية خيالية مغالية راسخة في أدب المتصوفة.

– ثنائية النور/الظلام:

إن ليكسيم (النور) كلفظة تتكرر كثيرا في النص، تتفرع عنه سيميمات مثل: (الضوء، القناديل اللمعان، الدفء، ...) و(القمر، والشمس والبدر، والنجوم ...) مصادر نور، وتشاكلت الكلمة

[1]– وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، ص150، نقلا عن: القشيري، المعراج ص131،130.

[2]– المرجع نفسه، ص121.

[3] – المرجع نفسه، ص45، نقلا عن : أبوعبد الرحمان السلمي، طبقات الصوفية، ص69.

[4]– المرجع نفسه، ص162.

مع أفعال مثل:(أشرقي تجل، اتقدي ...) وأسماء أماكن عالية يمكن منها: الرؤية، ف" النور" صفة من صفات الله تتفرّع عنه رموز أخرى ك: (التطهير، والنجاة، والخلاص،والمعرفة..)؛ لذلك كان الخطاب منسجما بأفعال العوامل ومشاركتها أحداث تاريخية مهمّة، وعملت الذّات بتطهير نفسها من دنس الاختلاف والاقتتال وقررت الانحياز وعدم الموالاة لأي فرقة أو أي مذهب، كما أنّها أرادت سلوك طريق النّجاة من الفتنة والهروب إلى مكان طاهر عن طريق بلوغها المعرفة بعد زيارة المكتبة التاريخية (مكتبة المعصومة) واطّلاعها على الكتب المتنوعة يقول الراوي:

" كان حلمي الأوحد أن أعود إلى تيهرت لعل الأمور ستستقر بها مجددا، أنا لا يهمني من يحكم ولا مذهبه واعتقاده المهم أن يعيد المعصومة كما كانت، وأنا مستعد لأن أقضي عمري خادما لها، سعادتي أن أكون بين الكتب.." [1]

ومن خلال استلهام الروائي هذا المعجم نجده يتناص مع تراث الكلاميين أمثال الغزالي و للغزالي نظرية في الخيال الصّوفي، أودعها كتابه (مشكاة الأنوار) فالمرتبة الخيالية هي إحدى المراتب الرّوحية، البشرية الخمس وهي: (الرّوح، الحسّاس والرّوح العقلي، والرّوح الفكري، والرّوح النظري والرّوح القدسي النبوي)، وكل هذه الأرواح تقف في موازاة الأشياء الخمسة وهي(المشكاة والزجاجة والمصباح والشجرة، والزيت(...) والتي وردت في الآية الكريمة التالية:" **اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ، الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ، نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ، وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ، وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**"" [2]

وورد هذا النّص القرآني في الرواية عند ذكر قصة المركبات الشّبحية وجدال الأمير مع جنده حول هويتها وأرجعها البقية إلى جوسسة الغرب، وكأنّ الرّوائي يشير إلى الراهن بما يسمىّ الطائرات

[1]- عز الدين الجلاوجي، العشق المقدنس، ص168.

[2]- وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مرجع سابق، ص75، 76، الاية 35 سورة النور.

بدون طيار،دلالة على التحولات الاقتصادية واستغلال التكنولوجيا لاحتلال الدّول المستضعفة مثل الجزائر الغنيّة بثرواتها مثل (البترول وغاز طبيعي، وغاز سخري،...)وثروات اقتصادية مذكورة في تاريخ الدولة الرستمية، كما وردت في سياق النص الحاضر من: (صرف ونحت، ونقوش وثروة فلاحية مثل أشجار الزيتون وغيرها...).

وفي السياق وردت لفظة النور في الصفحات على التوالي: 168 ، 9، 8، 7، 7، 7، 7.

– " أيتها النجمات الكفيفات .. اتقدي هل كفاك كل هذا الخنوس ؟

– " أشرقي يا عروس السماء"

– " أعيدي إلينا دفء الأنبياء"

– "يتنزل عليها بالضياء"

– " اعتلت جذوعها وأغصانها فوانيس غطيت بزجاج شفاف يغلب عليها اللونان الأحمر والأخضر"

– " لقد حشت حقيبتها بكثير من الكتب، ستسهر عليها الليالي تنهل من رحيقها منتظرة وليدنا الجديد، الذي تريده أن يرى النور، بعيدا عن كل هذه الأحقاد يحب الله و يحب الإنسانية جمعاء، كل همته أن يزرع خيرا عل هذه الأرض".

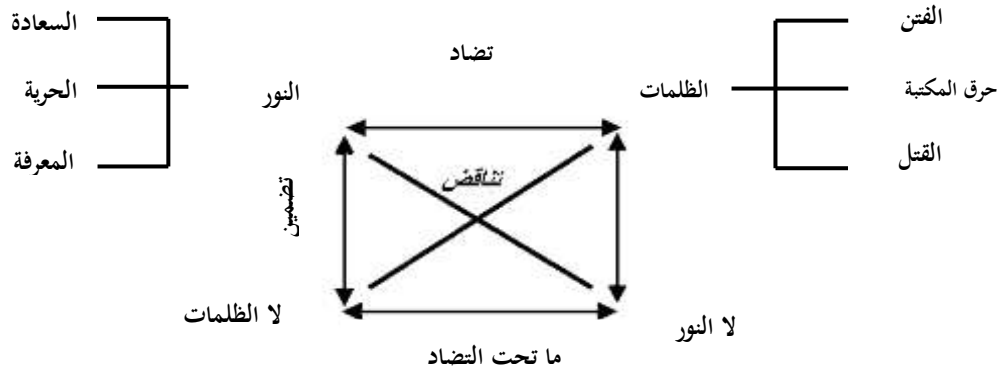
وانطلاقا من ليكسيم (المعرفة) المتوالدة عن ليكسم (النور)، تتولّد سميمات أخرى: (الكتب الأوراق، المكتبة، العلم،...)، مفصحة عن تيمة (العلم)، ومنه يتعيّن علينا الكشف عن العوالم التي ينطبق عليها دور المثقّف وهم: (الراوي، هبة، عميد المكتبة عمار العاشق، الشاعر بن بلكين، عبد الرحمن بن رستم).

الفعل الموصل إلى النّور هو سلوك طريق المعرفة، التي توجب الصّبر على العواقب الفتن المتسارعة في تيهرت بعد وفاة الأمير العادل حسب نظر الرّاوي،حيث ساد الظّلم وتدهورت الحياة السياسية والاجتماعية. و(الظلمات) ضدّ (النور)، وهي دالة في سياق النص على الظلم بدل السلام ف"**الظلم الكوني وهو حبس الروح في رجس الهيولى وقيدها، ليس الظلم الوحيد الذي يقع**

على الإنسان، فهناك ظلم آخر هو ظلم الإنسان للإنسان"[1]؛ إذ أنّ الروائي يستجمع ما بثّ في التاريخ القديم وما ساده من ظلم وقتل، وتناحر على السلطة واختلاف في العقيدة، ليكاشف التاريخ الحديث في ظلّ الجزائر المستقلة، والراهن المتعفّن سياسيا زمن العشرية السوداء؛ وكأنّ التاريخ يعيد نفسه حيث عادت الطّوائف، والاحتلال السّياسي وساد الظّلم والقتل والفساد..

وقيل إنّ "**كلمتي (النور) و(الظلمة) كلمتان تتحولان، فالنور يدور في فلك الروح والعقل والنفس والمعرفة، والله، بينما الظلمة حبيسة المادة، لكن مدلولات النور طغت على مدلولات الظلمة، فالنور يغشى الظلمة**"[2]، وهذا ما ختم به الروائي رحلة الراوي في مرحلة الإنجاز وتحقيق برنامجه يقول الراوي: " **وفي كل المكان عطر وأنغام وأنغام لنور بهيج، وروح وريحان وفرح سماوي**"[3]

وتتمظهر هذه الثنائية الصّورية وفق مسارات تصويرية حسب المخطّط الآتي:



وكلّ هذه المسارات الصّورية تتشاكل مع الصّورة النّواتية المشكّلة للعنوان (العشق المقدّس). فصفة العشق لفظة مركّبة من لكسيمين (المقدّس والمقدنّس)، حيث عبّر ضياء الكعبي في حديثه عن بلاغة المفارقة بقوله:

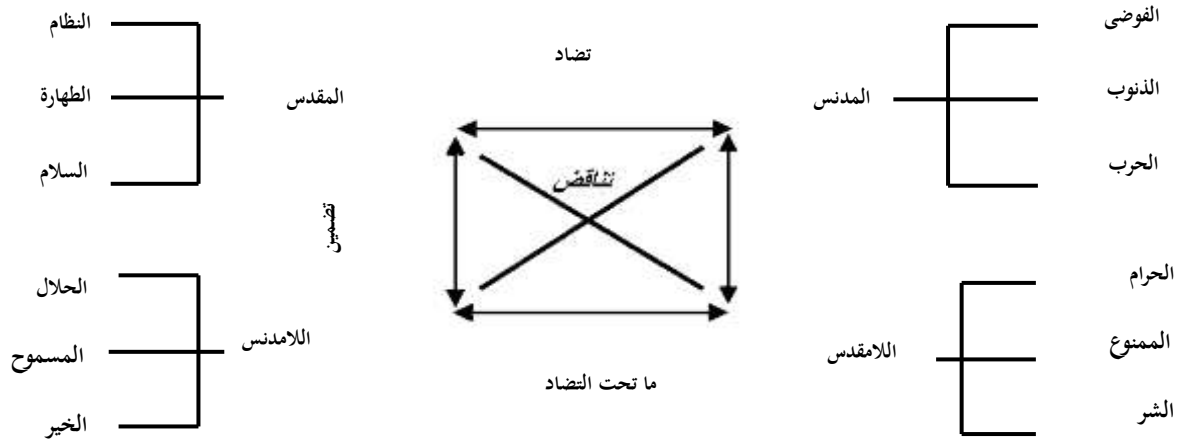
[1]- وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مرجع سابق، ص208.

[2]- المرجع نفسه ، ص209.

[3]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص173

"وأرى أن المصطلحين ترجمة لكلمة(SACRED)بالإنجليزية و(LE SACR) بالفرنسية، وينقل لنا ما يراه "رنييه جيرار (GIRARD) أن مصطلح "LE SACR" يضم النظام بقدر ما يضم الفوضى ويضم السلام بقدر ما يضم الحرب ويظم الطاهر بقدر ما يظم المدنس، وتنتقل بعض التعبيرات التي اقترحها بعض الباحثين العرب لكلمتي المقدر والمدنس: " الحلال والحرام" و"المسموح والممنوع"[1]

وإذا عدنا إلى سياق النّص، وجدنا كلّ هذه السّيميمات وحدات مشكّلة لبعد دلالي مكثّف يشكّله المربّع السّيميائي الآتي :

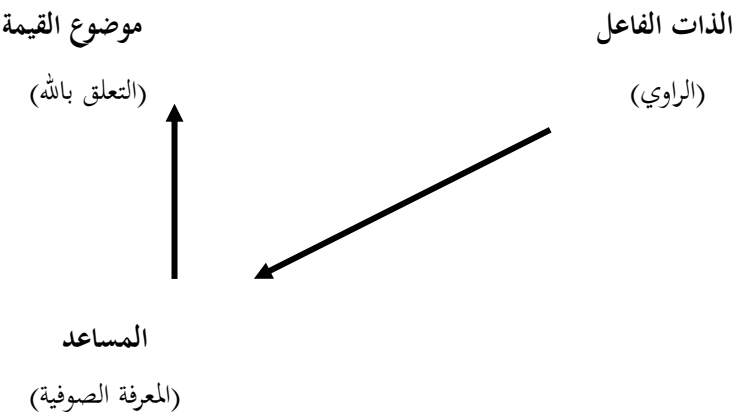


فالعنوان من الناحية النحوية والصرفية عبارة عن مركب نعتي ورد باسمين معرّفين بالألف واللاّم خبرها جملة مفتوحة الدّلالة؛ فحينها نصطدم بمفارقة لغوية تتمثّل في تركيب الكلمتين والتي ليس لها أصل في اللغة، فجمعت اللّفظة المركّبة بين ليكسيمين متضادتين، فتصبح الصّفة مشحونة بمحمولين، الأوّل إيجابي والثّاني سلبي، وهذا ما تريده الذّات الفاعلة(الراوي) بأن تتحوّل في مسارها السّردي من السّلبي إلى الإيجابي، فالذات تحاول الانعتاق من شرور الدنيا ومن هول الفتن على مرّ التاريخ وما سبّبته من سقوط لدول وتفرقة وضعف الإنسان العربي لذلك وجب الانفصال عن عالم الأرض السفلي وما تحويه والاتّصال بعالم السماء والجنة، وفي معجم المتصوّفة **"العشق هو الدرجة الثالثة والأخيرة والأعلى في سلم درجات الحب الإلهي في نظرية محي الدين بن العربي بعد**

[1]- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، مرجع سابق، ص25

درجتي الهوى والحب.. وهو إفراط في التعلق على مستوى البشري وتوحد على المستوى الإلهي»[1]

والمعرفة في اعتقاد الصوفية المتوهّمين علم موهوب، و" **المحبة هبة وهبها الله من ذاته للإنسان هي دخول صفات المحبوب على المحب لاستيلاء المحبوب وذكره للمحب** "[2] لذلك ورد اسم المحبوبة "هبه" دلالة رمزية لا متناهية في أدب الصوفية،" **فالمرأة في الصوفية أحد تجليات المبدأ المؤنث المضاد** (...) **وقد عبر الصوفيون عن حبهم لله باستخدام رمز المرأة واستعارة أسلوب الغزل** (...) **وحيلة فنية لوصف حب العبد لربه وصفا أدبيا، يحاكي الشعور الذاتي للعبد وفرديته** (...) **وصورة المرأة في الصوفية من أبرز صور التجلي**(...) **انتقلت من عاطفة الرجل اتجاه المرأة إلى عاطفة اتجاه الله من ثم لم تعد المرأة سوى رمز للنفس التي تصبح معرفتها مدخلا لمعرفة الله والكون**"[3] فيتحوّل المخطّط السابق للتركّيب السّطحي إلى عمق المعنى اتّجاه التصوّر الصّوفي كالآتي:



2.1.المكان التاريخي، والبرنامج السردي للبطل:

تعدّ فاتحة النص بداية ومقدمة للنص ذاته، وفي خلال بنيتها التركيبية والدلالية نلاحظ الاتساق الواضح بين السطر الأول منها:

[1]- وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مرجع سابق، ص52.
[2]- المرجع نفسه، ص53.
[3]- المرجع نفسه، ص112.

– " بتنا نمسد وجه الليل الكالح..."[1]

والسطر الأول من الفصل الأول الموسوم بـ" الجاسوسان والخليفة":

– " كانت حبيبتي هبة ترجف هلعا وهي تطوق عضدي الأيمن .."[2]

على أنّ الإشارة الزمنية (بتنا) للدّلالة على وقوع الحدث في الزمن الماضي، في فترة تاريخية حرجة من تاريخ الجزائر، (العاصمة تيهرت)، لكن الرّوائي لم يطلعنا على السياق التاريخي في الفاتحة، بل عرّج على المقام وإطاره الزمني مباشرة في بداية الفصل الأول:

– " كان المكان فسيحا،..يجلس الأمير في قلبها متكئا على جدار، مرتفعا قليلا عن المحيطين به وخلفه راية كبير كتب عليها بالأبيض "لا إلاه إلا الله محمد رسول الله"[3]

وبالتالي يحاول الرّوائي وضع المتلقي مباشرة في السياق التاريخي للدولة الرستمية تحت حكم الإمام "عبد الرحمن بن رستم"، ومنه تحديد الظروف الزمكانية التي أنتجت فيها القصة، ثم أكمل يبثّر للشخصيات التاريخية الحقيقية متمثلة في الإمام ورجاله منهم "أبوسلمان التهرتي"، فيصبح **"المكان موهما بالواقعية والتاريخية، واقعية تحفزها الجغرافيا"، وتاريخية تحفزها الشخصيات والأحداث"** [4] لذلك وظّف الرّوائي الرّاوي الذي ينوب عليه في حكي قصته مع التاريخ وخاصة لما باشر في وصف مجلس الإمام "عبد الرحمن بن رستم"، وطريقة معاملته لجنده ومجلس شيوخه حتى أنه يضمن داخل خطابه،خطبة الإمام التاريخية المتخيّلة، ليعرج من خلالها على مجمل القيم الدينية والسياسية والثقافية والاقتصادية التي تبنى عليها الدولة الرستمية في ذلك الزّمن.وكذلك طريقة نقل الحوار الدّائر بين الشخصيات التاريخية، توحي بنقل وتحويل بعض أخبار التاريخ المبثوث في كتب التاريخ، ما يوهم بحقيقة الأحداث ومجريات القول والفعل للشخصيات.

---

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص7.

[2]– المصدر نفسه، ص9.

[3]– المصدر نفسه، ص9.

[4]– سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مرجع سابق، ص147.

فنجد الرّوائي في كل مرّة يضمّن نصوصا تاريخية محوّلة، كما يظهر ذلك من خلال رواية "الدّليل" لقصّة بناء تيهرت من طرف الإمام؛ إذ أنّه أجرى عليها تحويلا وتغييرا، ليتجاوز الحكي التقليدي، ويلبسها ثوبا عجائبيا وغرائبيا مفعما بالسياق الصّوفي كأن يجعل من العاصمة "تيهرت"مدينة أعجب بها الجنّ قبل الإنس، "**فيما يقوم الوصف المنظم باختيار الصور والمصطلحات الفنية التي تكثف المكان وتشحنه بمعان متلبسة برؤية الشخصية** "[1]، فيغدو النص بهذا مزيجا يتفاعل فيه المرجعي بالمتخيّل، ويؤكّده الملفوظ:

–" ولم يمسك الدليل عن الكلام، وسرد الأخبار العجيبة، والكرامات الغريبة..."[2]

وما يمكن القول أن " **كلّ ما سكت عنه التاريخ سيصبح مستباحا بالنسبة للأديب إنه نوع من الإغراء الذي يمارسه التاريخ على الأديب الذي يستوحي منه أحداثه، ولكن وفق فعل التخييل** "[3]، ومنه يمكن استقراء بعض الدّلالات الثقافية، والسياسية والدينية والاجتماعية؛ وذلك انطلاقا من القول إنّ "**تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء**"[4]، هذا الفضاء الذي يستدعي " **استحداث سيميوطيقا قادرة على قراءة تمثل الفضاء كسلسلة من التعالقات بين الأفراد / الذات والأشياء / الموضوع.** "[5]

ويمكن الولوج إلى دلالات التقاطبات المكانية الضدّية التي تكشف عن دلالة الفضاء الرّوائي التاريخي الحقيقي منه والمتخيل، من خلال ثنائيات متضادّة تجمع بين وحدات متعارضة تبين العلاقات التي تفعّلها الشخصية مع الأمكنة التي تخترقها وتحدث عند اتّصال الرّاوي أو الشخصيات بأماكن

[1]– سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مرجع سابق، ص147.

[2]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص17.

[3]– محمد مدوار، التراث في نثر مصطفى صادق الرافعي – دراسة في التفاعل النصي، رسالة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر2 2017/2016.

[4]– عبد الله شطاح، شعرية المكان في الرواية الجزائرية (1992–2002)، رسالة دكتوراه علوم، جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، كلية الآداب واللغات، 2008 – 2009 ، ص13 نقلا عن: حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص33.

[5]– المرجع نفسه، ص16.

الأحداث[1]، وخاصة التاريخية منها، ويتم ذلك باستقراء النّسق التّصويري، والبرنامج السردي الذي يقوم به الرّاوي الشخصية البطل "**حيث يمكن التحرك بسهولة بين القيم الاجتماعية والدينية والسياسية**"[2]

يعدّ ارتباط الرّحلة التّاريخية للرّاوي عبر الزّمان والمكان، لتحقيق السّعادة، أمر لابد منه للانفصال من مبتغى الجسد الفاني، والعلوّ بالرّوح إلى أعلى الصّفاء بعيدا عن واقع الاقتتال والاختلاف المذهبي، فتعبّر رحلة الرّاوي مع هبة حدثا إطارا وبارزا في الرواية، اتّخذها الرّوائي كحبل واصل بين التاريخ القديم والتاريخ الحديث، وما يميّزها من تحوّلات على المستوى الحضاري، لإعطاء تصوّر عام حول التّحوّلات التاريخية التي مرّت بها الجزائر، وصراعات القوى السّياسية النافذة فيها.

إنّ حضور التاريخ في هذا النّص، ميّز العملية الإبداعية عند الرّوائي، بحيث لا يمكن "**استبعاد ما للتاريخ من تأثير على الكتابة، وعلى العملية الإبداعية إجمالاً**"[3] فنجده قد استثمر المكان التاريخي كخلفية جمالية مثقلة بدلالات تاريخية بما تحمله من رؤى سياسية وإيديولوجية ما يثبت استغلال الرّوائي "**على مرجعيات اختلط فيها التاريخي بالسياسي**"[4].

فرحلة الرّاوي السالك للمكان عبر الزمان للوصول إلى المعرفة، وتحقيق الحلم أهّلته للقيام برحلة إلى مدينة "تيهرت" التاريخية عاصمة الدولة الرستمية، هذا ما مهّد لقيام ملفوظ حالة متمثلة في اتصال الذات بمدينة تيهرت مفعمة بخوف شديد يترقب بحذر بطش الظالمين.

و أما الحالة البدئية فيمثّلها المخطّط التالي:

ذ (الرّاوي) ∩ م ق (تيهرت)

- ".. إلا أن المكان كان قد ملأنا دهشة، ففاضت أنفسنا غبطة، وقفنا أمام دار الإمام

– " هذه عاصمتنا العملاقة تيهرت...

---

[1]- ينظر، عبد الله شطاح، شعرية المكان في الرواية الجزائرية (1992-2002)، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص20.

[3]- عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، مرجع سابق، ص57.

[4]- المرجع نفسه ، ص59.

– " .. كنت ساعتها أحلم بأن أكون طائرا أحلق مع أسراب الحمام لأكتشف المدينة من أعلى دفعة واحدة "[1].

3.1. البعد الحضاري والاجتماعي:

إنّ محاولة اتّصال الرّاوي بالمكان (تيهرت) تحفّزه الرغبة في اكتشافها، والتطلّع إلى بعدها الحضاري بمقوّمات الدولة، المعماري، والديني والاقتصادي، والرّوائي المحنّك هو من يستطيع صوغ معمارية الأمكنة التاريخية بصوغ تعبيري فنيّ، وبلغة رامزة موحية تستدعي في الأخير دلالات لا نهائية ذات أبعاد مختلفة انطلاقا من البعد الحضاري في إطاره التاريخي؛ حيث أنّه ينبغي التطلّع إلى استيفاء مجموعة من الفضاءات الجغرافية والعمرانية التي تزخر بها تيهرت **"وهو الطابع الثقافي في العالم الغالب على عصر من العصـــور،كما ينبغي للفضـــــاء الروائي أن يدرس دائما في عـــــلاقته مع النصوص المتعددة لعصر أو حقبة تاريخية محددة "[2].**

وانطلاقا من ذلك؛ نرى أن لفنّ العمارة وهندسة المعمار تاريخ طويل يعود إلى العصور القديمة وله من الأهمية، كونه يمثّل حضارة عربية إسلامية تسحر الناظر وتجلب الراحة والطمـــأنينة. **"في وسط النفعية المعمارية المتجهة نحو تلبية بعض الحاجات، سواء حاجات الحياة اليومية أم حاجات الحياة الدينية أو السياسية ميل إلى صوغ أشكال موسومة بالفن والجمال"[3]**، وجاء في لسان العرب لابن منظور ما يقوي ذلك يعرف الجمال بقوله: **" الجمال: مصدر الجميل وفعل جمل وقوله عز وجل: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون" أي بهاء وحسن والحسن يكون في الفعل والخلق"[4].**

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص19.

[2]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص54.

[3]– جورج فيلهلم فريديريش هيغل، فن العمارة، تر : جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص30.

[4]– جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ج11، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، 2009، ص151.

والرّوائي بدوره حلّق بالفنّ المعماري عبر صرح الرواية أيّما تحليق ليبهر المتلقي ويسحره بجمال المدينة، وتصوير معالم الحضارة فيها. وهذا ما ورد على لسان الرّواي في الصّفحات على التّوالي: (19،19،20،20،20،21):

- **" كل الشوارع والأزقة والساحات كانت في قبضة أعيننا.."**
- **" بعض منارات المساجد ارتفعت هنا وهناك "**
- **" كان الطريق واسعا مبلطا بالحجارة الحمراء "**
- **" مركز على الاختلاف العرقي أوالديني .."**
- **" عمار عاشق ولهان، مبدع فنان، يشكل بالخط لوحات بارعة"**

وهذا ما ينبئ عن دلالات الفعل التّعبيري للمكان، والتفنّن في تمثيله بواسطة اللّغة الجميلة ما قد يغني المتلقي عن الإحساس المباشر الواقعي بالطابع العمراني لتهيرت.

والمخطّط الآتي يوضّح ذلك:[1]

التعبير عن المكان من خلال :

تمثيل صفة ما وراء مادية للمكان المعماري

- الهوية (Identify)
- الحدث (Erent)
- الذاكرة (Memory)
- التأريخانية (Historisim)
- الانتماء (Blang)
- الشعور (Sense)

[1]- ينظر، نظرية المكان في الفن المعماري، حيدر جاسم عيسى الساعدي، مجلة الهندسة والتنمية، مج12، العدد4، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد، العراق، 2008، ص33.

فيمكن النّظر إلى المكان من "**وجهة نظر نفسية فيزيولوجية كظهور متصاعد لخصائص مكانية أومن وجهة نظر اجتماعية ثقافية كتنظيم ثقافي**"[1]؛ إذ يعدّ المكان عنصرا من العناصر التي تشكّل ثقافة ما، ويصبح المكان علامة سيميائية دالة؛ كما أنّه من الجانب النفسي يمكن أن يحنّ الشّخصية إلى طبيعة المكان الذي يميّزه عن الآخر فيركن إليه، يقول الرّاوي: " **ويرجع البصر منهكا حسيرا حين تلاحق نهايتها، بيوت عالية بيضاء، أو بعض منارات مساجد ارتفعت هنا وهناك ويكاد الهواء البارد المنعش المترع بعبق الزهور يحضنك بحب، ويزرع في نفسك أفراحا لا تنتهي**"[2] ، وكأنّ بالراوي البطل قد شعر بالطّمأنينة بعد رأيته للمسجد، وبعد أن أحسّ بالهواء المنعش.حتى أنّ "**مركزها السياسي والجغرافي والاجتماعي هو من يرسم طبيعة أمكنتها والدلالات المختلفة لها، والمدينة مكانيا وثقافيا لها خصوصياتها التي تميزها عن غيرها من المدن**"[3]ومن المعروف أن أسلوب وطريقة تشييد العمارة في حضارة ما تعكس ذوق أصحابها وتفكيركم، كما ورد في الملفوظ:

- " **واندفعنا ... كان الطريق واسعا مبلطا بالحجارة الحمراء، على جانبه أقيمت بيوت مختلفة يظهر عليها كثير منها الثراء، تحتضن أسوارها الأمامية حدائق لأشجار مختلفة يغلب عليها السفرجل والزيتون... وكنا نقف متأملين العناية الشديدة في بناء المداخل، واختلافها مما يعكس أذواق أصحابها، ودرجة ثرائهم وانتماءاتهم الطائفية**"[4]

فتاريخ المدينة وتشييدها وطريقة هندسة معمارها عكست وعبّرت حضاريا عن الأحوال الاجتماعية والثقافية والسياسية للجماعة في ذلك العصر، وحتى في تكوين الأفراد، وهذا ما طبع عليه "عمار العاشق" في طريقة تعامله مع الضّيوف بكرمه الواسع، وبما عرفه من إبداع فنيّ كفنّ الزّخرفة والنّقش.

[1] - حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص63.

[2]- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص20.

[3]- فيصل غازي، العلامة والرواية، مرجع سابق، ص119.

[4] - عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص26.

– " واجهنا معرض ضخم الألواح بديعة شكلها عمار العاشق على كل ما يمكن أن يرسم فوقه حجارة ملساء، وألواح وجلود من كل الأشكال، وقصب يراع، (...) وأسرع الدليل يجيب: عمار عاشق ولهان، مبدع فنان "يشكل بالخط لوحات بارعة"[1] ، والحقيقة أنّ العرب عرفت قديما مثل هذا الإبداع، من زخرفة، وخط، كذا النقش على الخشب والحجارة والجلود.

وهذا ما **"يكشف عن عمق المكان، وخصوصياته، ومستوياته، وتبرز الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصية، ومن خلال القيم الفنية، والجمالية التي ينضح بها المكان"**[2]، لذلك أحبت الشخصيات المكان الجميل بقيمه الفنية.كما تتّصل الذات الرّاوي بجانب ثقافي يتميّز به المكان (مكتبة المعصومة). النّابعة من حضارة المجتمع وثقافته، نلمسه من خلال ما روي عن الذات يقول الراوي :

– " ... وفي جانب الساحة الأيمن بناية ضخمة اعتلتها لافتة كتب عليها بخط بديع "مكتبة المعصومة" انجذبنا إليها، أدرك الدليل اهتمامنا بها فراح يقدمها لنا (...) حيث تركن مئات وآلاف من الكتب. تتوزع على غرف عملاقة، وتتجاوز في رفوف خشبية تعانق السقف. وإلى جانبها غرف للنساخ وغرف للمطالعة، وحيث ينشط عشرات العمال يقومون على شؤون الزبائن من طلب العلم، يختلفون بين فتبان وشيوخ يتفون جميعا في حيويتهم وحماسهم "[3] وهذا ما ذكر في كتب المؤرخين.

حيث ذكر في كتب التاريخ أن **" من أشهر مكتبات تيهرت مكتبة المعصومة التي تذكر المصادر إنها صومعة مملوءة بالكتب،في مختلف الفنون والمعارف(...)مكتبة المعصومة تحوي آلاف المجلدات."** [4] ؛ وما يمكن قوله أنّ الرّوائي أضفى على العمارة فسحة ثريّة من ذاته

[1]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص21.

[2]– عبد الله شطاح، شعرية المكان في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص 26.

[3]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص24.

[4]– مهنا بن راشد بن محمد السعدي، الشيخ عمروش ومنهجه الفقهي والعقائدي من خلال كتاب أصول الدنيوية الصافية مطابع النهضة، (د ،ط)، (د ،ب)، 2004، ص128.

عبّر عنها بلغة رمزية وإيحائية دالة. يصوّر وجدان المدينة العريقة بوجدانه، وإحساسه بمدى ارتباطه بعناصر انتمائه بماضيه.

لكن حالة اتّصال الذّات بالمدينة لم تدم طويلا، وخاصة لما شبّت معركة بين متناظرين في وسط الساحة ونشوب معركة طاحنة بينهما عجل في هرب الرّاوي وحبيبته إلى خارج المدينة مواصلا رحلته إلى مكان آخر يشعره بالطمأنينة والسعادة فتحوّلت حالة الاتّصال بالمدينة وبمقوّماتها المكانية والزمانية إلى حالة انفصال : **ذ (الرّاوي) U م ق (تيهرت)**

4.1. البعد السياسي والإيديولوجي للتاريخي:

انتقل الرّاوي إلى خارج المدينة مواجها طبيعة المكان الوعر، من جبال، وهضاب ووديان ضاربا في الأرض، ساعيا إلى تحقيق الحلم، ولا يهمّنا هنا التعرّف على جغرافيا المكان التاريخي، بقدر ما تهمّنا التعالقات التي تنسجها الرواية مع الشخصيات ومحمولها السياسي والإيديولوجي.

تابع الحبيبان طريقهما ورحلتهما بحثا عن موضوع قيمتهما الرئيس، لكنّهما وجدا أنفسهما مرغمين على مواجهة الكثير من الصّعاب والعواقب، كخطر الفرق المتناحرة خارج المدينة وداخلها يقول الرّاوي: " **وأن معركة حامية الوطيس قد شبت بينهما** "[1] ؛ ما أدّى بهما إلى الاتّصال بالعاصمة (الجزائر المحروصة)، كمؤشّر زماني يحيل إلى التاريخ الحديث، وبالضّبط زمن العشرية السوداء الحافلة بتحوّلات سياسية كبيرة. وميلاد أحزاب سياسية وتغيير حالة الاستقرار إلى حالة اللاّستقرار أعادت الذّات إلى اللاّتوازن، فهروبهما من فتن الطوائف المذهبية التي ميّزت تاريخ الدولة الرستمية والمتناحرة على السلطة ليجدا أنفسهما بمواجهة الصراع السياسي، وتنامي الإرهاب.

يقول الرّاوي : " **ولم يطل بنا الأمر حتى سلمنا إلى حراس الأمير الذين فكوا وثاقنا واحتجزونا متباعدين في قاعة واسعة** "[2]

[1] – عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص27.

[2] – المصدر نفسه، ص35.

استطاع الراوي الهرب بحيلة من محجز الإرهابيين متّجها نحو شوارع العاصمة الملتهبة بحماس ديني ،كلّ يدّعي أنّه من الفرقة النّاجية مما انجرّ عن ذلك عدة تغيرات في المكان، فتغيّرت أسماء الشوارع وسمّيت على أسماء علماء وشخصيات برزت على الساحة السياسية في التاريخ الحديث من أمثال " أسامة بن لادن "، وإقامة أماكن للقصاص، وتنظيم ملتقيات واجتماعات في القاعات والساحات العمومية يدين أصحابها الفرق الأخرى كما ورد في قول الراوي يروي عن أمير المؤمنين:

–"نحن بصدد عقد ملتقى كبير بعنوان"ملتقى أسود السنة الأخيار في محاربة العلمانيين والمعتزلة والرافضة الأشرار، سيحضره كل علماء السنة من أصقاع العالم.." [1]فالذات لم تسع كل المشاكل التي ابتليت بها الجزائر قديما وحديثا، ولم تسلم رغم حيادها وعدم اتباعها لمذهب معين،" **حيث يشرع الخطاب على مناقشة الملابسات التي فرضت التوجه الأصولي كخيار إيديولوجي يفرض نفسه بعد فشل السياسيات السابقة، وبعد فشل الأنظمة في تفهم خصوصية مجتمعاتها وخصوصية المرحلة التاريخية التي يعيشها"**[2]

كما وجدت نفسها بين يدي أمير المؤمنين للدولة الوهمية الخارجة عن السلطة وقد حمل الراوي على العمل كجاسوس عنده يقول الراوي ينتقل كلام الأمير:

– " أريدكما رسولي إلى دولة الخوارج، جاسوسين عليهما، لن يهدأ لي بال حتى أبيدهم عن بكرة أبيهم وأنقذ المسلمين من شرورهم وضلالهم"[3]

إذ كلّفه بتوصيل رسالة إلى الإمام عبد الرحمن بن رستم، وكانت الرسالة بمثابة محفّز لا إرادي للانفصال عن الجزائر الحديثة والاتّصال تيهرت مرة أخرى فتكون العلاقة بين الذات والمكان والتاريخ.

ذ(الراوي) U (الجزائر المحروصة) ∩ تيهرت

[1]–عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص50.

[2]– عبد الله شطاح، شعرية المكان في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص50 (في الهامش).

[3]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص51.

فنلاحظ ارتياد الروائي للمكان (الجزائر) من زمن إلى زمن، **"داعيا إلى تحطيم الزمان كمقياس لمغزى الحياة، وإحلال المكان محل الزّمان، لأن وجود الأشياء في المكان، أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان"**[1].

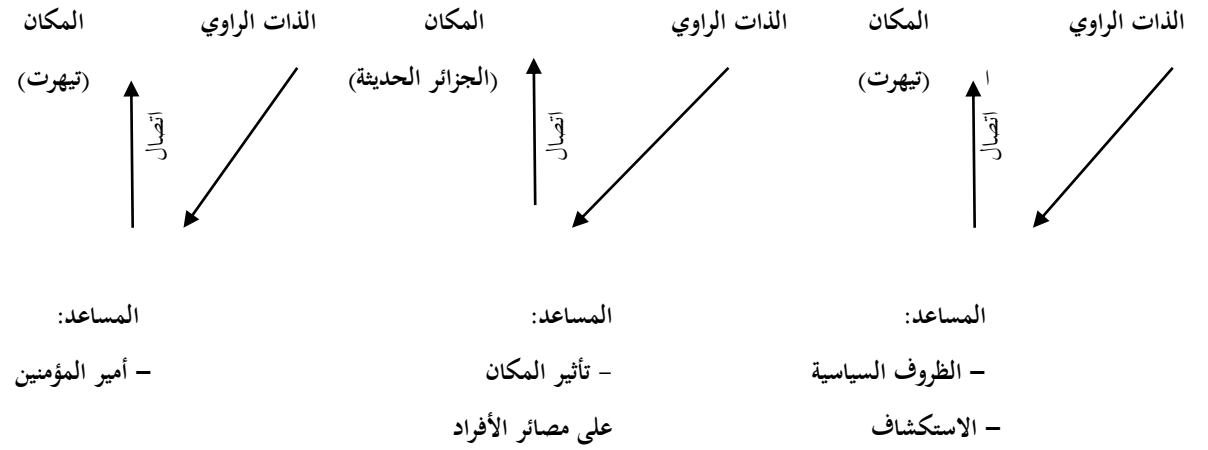
ويبدو من الأثر الروائي أنّ الزّمن يتبدل وبطريقة دائرية، بينما المكان يبقى ثابتا، تتبدّل فيه القيم فقط، ونجد أنّ الحرب تسود في الزّمنين، فيحيك المكان ظلاما مستمرا من جرّاء الهزّات السّياسية والإيديولوجية. وفي النّهاية هي طريق صعب لابد من سلوكه لتحقيق الحلم الأكبر والوصول إلى المعرفة يقول الراوي : **" لا فرق عما سبق، هي لعبة لابد من أن نسير على دربها إلى النهاية"**[2]

وبذلك تحقيق البرنامج السّردي في النّهاية بالعلاقة:

ب س : [ذ(الراوي) ∩ تيهرت ← ذ(الراوي) U تيهرت∩ الجزائر الحديثة ← ذ(الراوي) U الجزائر الحديثة ∩ تيهرت]

و كل هذه التحوّلات تمّت بفعل لا إرادي من الذّات؛ إنّما أجبرتها الظّروف السّياسية والإيديولوجية.

كما أنّنا نمثّل عن تلك العلاقات بالمخطّطات الآتية:

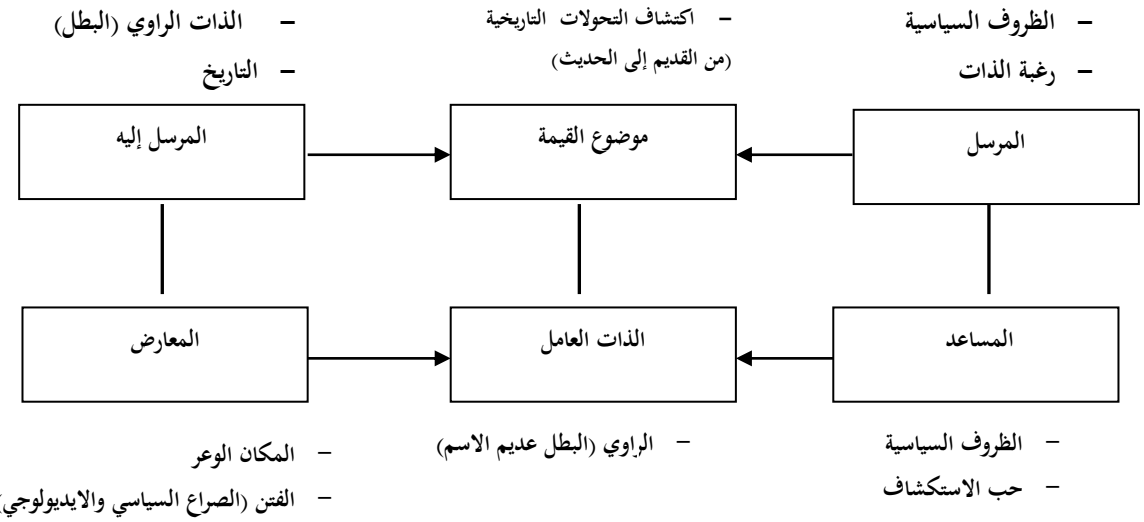


[1]– عبد الله شطاح، شعرية المكان في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص55، نقلا عن: آلا نروب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، ص11.

[2]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص53.

إذ ميّز هذه التحوّلات، تفاصيل الفاعلية وعلاقة الظروف السياسية والإيديولوجية بها وأصبحت السّلطة الفاعل الرّئيس في تغيير مصائر الأشخاص. والكشف عن ملابسات الواقع بكل حيثياته.

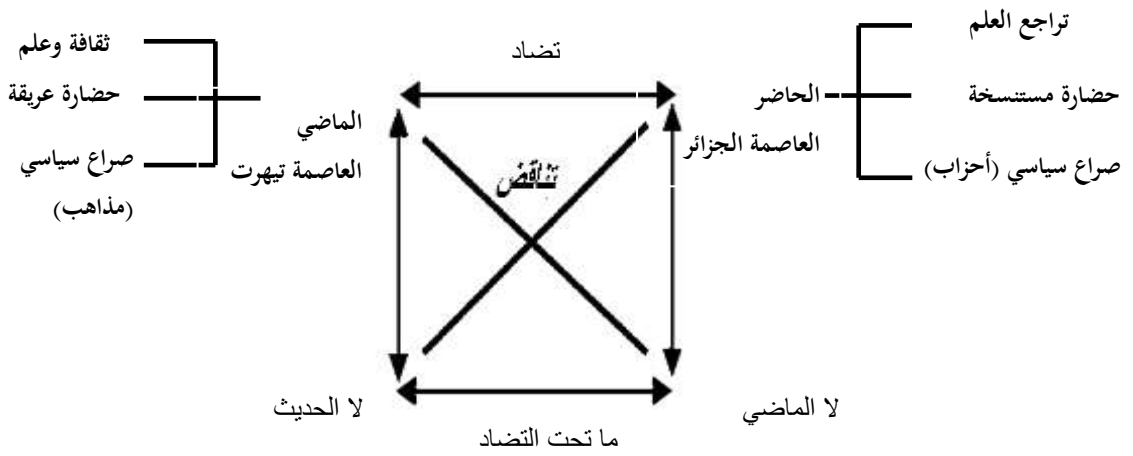
كما أنّ الحدث يتقاطع مع زمنين من حيث الصّراع الطّائفي والمذهبي. ويمكن تحديد هذه العلاقات كلّها والتي ساهمت في تشكيلها عدّة عوامل : والمخطّط الآتي يوضح كيفية تمفصل العوامل وانتظامها في البرنامج السردي:



ومن خلال المخطّط نفهم أنّ الروائي عالج " **معظم هذه التطورات التي لحقت علاقة الإنسان بمكانه وعالجت قضايا الاغتراب المكاني والهجرة** "[1]، حيث يرغب الشباب الجزائري الضّائع في البحث عن العالم الآخر، إلى المكان غير المكان الأم متوهّما أنّه يحقّق حلم السعادة الأبدية.

[1]– عبد الله شطاح، شعرية المكان في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص59.

وفي المستوى العميق نكشف عن مكوّنات التفضية المفعمة بدلالات تاريخية عن طريق المربّع السّيميائي:



ومنه نستخلص من خلال التضاد الحاصل بين التاريخ الماضي والحاضر، بين تيهرت القديمة والجزائر الحديثة تصاورات ميّزت الفترتين الزمنيتن، فكون الأولى تتعلّق بمستوى الصّراع على السّلطة وتغرّب الذّات التي أصبحت تعاني شكّ الانتماء. فتملّصت من تاريخها العريق، تأبى الأخرى إلاّ الاتّصال بماضيها محاولة اكتشاف حضارتها محاولة الابتعاد عن الصّراعات السّياسية والإيديولوجي مصطدمة بواقع الحضارة الغربية الدّخلية، لكن حلمها قيام العدل وبناء الدّولة المحققة لسعادة الإنسان.

2. دلالة العلاقة بين الشّخصيات وبين زمكانية التاريخي في رواية "رأس المحنة":

1.2. دلالّة توظيف التراث الشعّبي التاريخي:

يزخر هذا النّص بمقاطع سردية، يسعى من خلالها الرّوائي **"إلى صياغة نسق روائي محدّد يستقيم بالمحاورة المستمرة مع نصوص مرجعية، فيتأسّس التّناص وفق رؤية متميّزة، تستدعي تشكيل لغوي جديد** (...) **وتفعيل التراث بشكل عام، بتوظيفه في إطار السياق الرائي، القصد من ورائه إحداث آليات تعبيرية متميزة، تمكن النّص من تغطية ملابسات الراهن، وتقديم قراءات موضوعية، تستند إلى مرجعيات سابقة"**[1].والظّاهر بعد الدّراسة أنّ النّص يزخر بالتّراث قصد تمثيله روائيا..

إذ تكمن الوظيفة الجمالية للمشهد الأول الموسوم ب"شرفة أولى"، في التّنبيه للاطلاع إلى تغريبة بني هلال كنصّ تراثي يشكّل مرجعية تراثية تاريخية للرّواية، فيتشكل بذلك البعد الفني للحديث عن أوضاع اجتماعية واقتصادية التي آلت إليها المدينة في فترة زمنية ميّزها العنف والإرهاب فانكشفت بذلك هوى الذّات "الجازية" انطلاقا من الحالة الشّعورية المرتبطة بها كرمز أسطوري، جعلها تعبّر عن حزنها وقلقها من خلال أسلوب استفهامي متكرّر، يفتح مجال الدّلالة بقوة، ولعلّها تجد أجوبة لأسئلتها المحيّرة، **"تجعل من التاريخ متركزا لعلاقات اجتماعية وإنسانية جديدة "**[2].

فإذا تأمّلنا معمار الحكاية الشّعبية في مزجها بين الوقائع التاريخية والوقائع الغرامية، وتأمّلنا البرامج السّردية التي تقيمها الشّخصيات في تقلبّها بين الحالات والتّحوّلات، نجد أنفسنا أمام نمط تواز حكائي ومجاورة تجعل من **"الصراع ذاته الموظّف في سيرة بني هلال"**[3]، بيد أنّنا لا نحسّ بعنف

[1]- فتحي بوخالفة التجربة الروائية المغاربية، دراسة في فعاليات النصية واليات القراءة، ، مرجع سابق، ص388.

[2]- عبد الوهاب بوشليحة، استراتيجية الكتابة التاريخية في الرواية: "كتاب الأمير مسالك- أبواب الحديد" لواسيني الأعرج ، مجلة الدراسة الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، العدد 03 مارس 2006، ص 131.

[3]- فتحي بوخالفة التجربة الروائية المغاربية، دراسة في فعاليات نصية واليات القراءة، مرجع سابق، ص391.

التّحويل بانتقال الكاتب بين العالمين (الواقعي والمتخيل)، فالصّياغة تتبدّل والمضمون يبقى[1]، يتمثّل في ممارسة العنف والقهر على المستضعفين من النذاس ومحاولة استعبادهم، وهذا يعكس امتداد الإحساس بالتّاريخ من طرف الشخصيات الرّوائية على الرغم من وجود أشكال المعارضة المستمرة في الواقع.

هي عراقيل باتت تهدّد مستقبل وعلاقة "الجازية" ب"ذياب"، ويظهر ذلك من خلال مستهل كلامها الوارد كخطاب داخلي: **"أنّى للحب أن يشرق وسحائب الدّم ما زالت تهدر حوله..؟ كيف للقلوب أن تعشق وتقتل في الآن ذاته.. ؟ من يقدر على ارتداء فستان الفرح في أزقة الجماجم..؟[2] تعبر عن الحاضر سكان المظلم تقول:**

" هذا الدرب طويل... طويل..

تعب الجميع ولم ينته...

ضاقت في منعرجاته نوارس الحب مضخمة بدم الغدر والخيانة..."[3].

محمّلة ملفوظها ثنائيات ضديّة دالة على تدهور الحالة النّفسية، ما حفّزها على استعادة الذّاكرة في إشارة إلى الزمن الماضي، زمن الثورة التحريرية، حيث تسترجع فترة نضال "نانا" مع زوجها "سالم العلواني"، كما أنّها تحسّ بثقل المسؤولية الملقاة على عاتقها من طرف الشّهداء، وسكان الحارة، تقول: **"وهل تقدرين على مقاومة هؤلاء الملايين الذين تفرقوا في كل شبر من المدنية"[4].**

والحقيقة أن الشخصية التاريخية "الجازية" صاحبة الصّوت الأول في الرّواية، تدرك جيّدا أنّه لتحقيق الحرية وتكريس الحبّ، يتوجّب عليها إعادة التّوازن في الحياة، بعد اختلاله، وذلك لا يتمّ إلاّ بقتل "رأس المحنة" المتمثّلة في الشخصية الظالمة "امحمد املمد" كشرط ابتدائي لتحقيق موضوع القيمة

[1]- ينظر، عبد السلام أقلمون ، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، مرجع سابق، ص148.

[2]- عز الدين جلاوجي رأس المحنة 1+1=0، ص 12.

[3]- المصدر نفسه، ص12.

[4]- المصدر نفسه، ص13.

وهو حرية الزواج من "ذياب" في إشارة إلى فعل إقناع من طرف المرسل نفسه وهي الذات "الجازية" تقول: **"كل شيء يموت بالجازية" انطلقي الآن كالمهرة الجموحة... ذياب في انتظارك.."**[1] **ولقد وظف هذا الفعل للترّغيب، ثم تستدرك كلامها بملفوظ يدعوا إلى وجود الفعل، أي قتله تقول: "ولكن مندوحة من قتله.. لا بد أن تقتلي هذا الصّنم اللّعين** (...) **لإنقاذ سكان سكان الحارة..."**[2].

إنّ البطلة واعية أشدّ الوعي بالمهمّة التي كلّفت بها، باعتبارها نموذج استدعاها الرّوائي لقراءة الحاضر في ضوء الماضي التّراثي.كما استدعاها السّياق النّصي التي وردت فيه، وقد رسمت الرواية نموذجا تفاعليا مع النّصوص التراثية التي **"تعبّر عن إحساس الإنسان بالتاريخ بطريقته الخاصة،فاختارت الأحداث والشخصيات التاريخية والأسطورية التي تكون معبّرة عن ذاته ومجسدة همومه وأمانيه من خلال سلوكها وتصرفاتها فالناس قديما وحديثا اهتموا بالحديث عن الشخصية التي تحمل قيما سامية، تتجسد فيها فضائل نبيلة يحبها الناس ويقدسونها، أنها المثال الذي يتطلعون إليه في مرحلة ما من تاريخهم، فينسجون أحداثا على غرارها وهي تضفي على شخصية طابعا بطوليا"**[3]، من أمثال شخصية "الجازية" في هذه الرواية، متفقا مع ما ورد في التاريخ.

لذلك اختار الكاتب هذا النّموذج من الشّخصيات، ليحمّلها فعل التّغيير والوقوف ضدّ الظالمين على أن تنصر المضلومين فيأخذ الخطاب طبيعة الانتقاد للموقف السياسي الذي انجرّ عنه انتشار العنف والإرهاب، فأحدث موازنة بين الماضي المجيد بفداء الشهداء، والحاضر الخائب بحياة الوطن.

تقول الجازية: في مونولوجها الداخلي:

---

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص13.

[2]- المصدر نفسه، ص13.

[3]- سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، مرجع سابق، ص400.

"وحدك يا جازية...

أيتها الدمعة الحيرى على شفير الوطن...

يا ربيع الشهداء...

يا جراحاتهم بأوسمة الفداء..

موت ينشر أشرعته السوداء...[1]

ومن أجل ارتباط الكاتب بالماضي والمحافظة على مقوّمات الشّرف في واقع العفن، بأسماء الشخصيات بطولية ك"الجازية" و "ذياب" يمثّلان الخير، وشخصيات مضادة مثل "امحمد ملمد" وآخرون يمثلون الشّر، فتوجيه الأفعال للذّوات يقتضي بناء برامج سردية بناء على العلاقات، فتمثل الأولى علاقة الرّغبة relation de desir، وترتبط هذه العلاقة بين "الجازية" (**ذ1**) المرتبط بموضوع الزواج من ذياب (**ذ2**).

فيكوّنان بذلك ذوات الحالة يتعلقان بموضوع قيمة واحدة وهو الزّواج، ولكن لا ينتج هذا البرنامج إلاّ إذا قتل "امحمد املمد " الذي يشكّل الذات المعارض (**ذ3**)، لينتج عن ذلك برنامج سردي أساسي، وبرنامج سردي معارض. تنتقل الذّوات من ملفوظات الحالة التي يميّزها استقرار نسبي وهما يسكنان القرية، إلى اختلال التّوازن بعد الهجرة الى المدنية.

لينفتح الخطاب أثناءها على التاريخي، بنبرة انتقادية سببها المعارضة، تتمثّل في نقد الشخصية "ذياب" للتاريخ الرّسمي الذي كتبه الساسة، حيث أنّ المناقضة في هذه الوضعية ترسم معالم الاختلاف بين ما كتبه السّاسة حول تاريخ المقاومة، وما رواه العامة عن السّير الشّعبية والأساطير تقول في ذلك "الجازية" :"**تغير مزاج ذياب بعد دخولنا الثانوية.. أصبحت أراه عصبيا أكثر من اللازم.. وأصبحت أراه قد بدأ.. يميل إلى المعارضة السياسية**"[2]. ما أثار الإحساس بالخوف اتّجاه هذا الوعي المخالف الّذي تبنّاه حبيبها الذي ما فتئ يصدر الأحكام على النص التاريخي

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص12، 13.

[2]- المصدر نفسه، ص24 ،25.

المكتوب، وما حدث فيه من تغيير حقيقية، يقول: **"أبطالنا الأسطوريون خير من أبطالنا الحقيقيون.. الشعب هو الذي صنعهم.. وهو الذي مازال يعطيهم القداسة.. الرسميون لم يعط القداسة إلا الرسميون لأغراض أخرى أولها تخدير الشعوب.."**[1].

ففعّالية النّص وتعالقه مع التّراث صاغ موقفا إزاء قضية مصيرية ظهرت بعد الاستقلال. حيث بدأت تقلب حقائق التاريخ، وفي الخطاب الماثل إشارة واضحة إلى وجود وعي لتحوّلات التاريخ من خلال شخصية اقتبس اسمها من شخصية معروفة في المقاومة والتحرّر، ونبذ الاستبداد.

ويظهر ذلك في قول ذياب: **"خالتي عرجونة أصدق منهم حين تحكي عن ذياب الهلالي والجازية (...) هل هناك ما هو أعظم من تقديس هذه الأسطورة"**[2].

فجلاوجي في محاولة استيعاب هذه الجزئية في النص التراثي (شخصيات من سيرة بني هلال) يسعى من خلالها صياغة نسق روائي خاص تفاعلا مع خصوصيات الإنسان العربي الطموح إلى التحرّر من كل ما هو مفروض فكرا وسلوكا. وتوظيف التراث في هذا السياق آلية يتخذه الروائي آلية للتعبير والكشف عن متطلّبات الذّات الإنسانية. باعتبار أنّ هذه المادة التراثية التي خلّفها العرب مع التاريخ تزخر بكم معرفي ثقافي وفني أدبي. من هنا يكتسب هذا الموروث هويته وديمومته بتجديد الوعي عند الأشخاص بصفة مستمرة. ومنه ينطلق الروائي الجزائري من وعي جاد ينمّ عن رؤيته لتحقيق الانتماء إلى الإرث الثّقافي بغية المجاورة والتّفاعل، ومن ثمّ إعادة البناء ومكاشفة الذّات، تقول "الجازية" في حوارها مع " ذياب":

ما الذي جاء بذياب إلى هذه الأرض؟

ويجيب ضاحكا:

- **لأنه كان يحب الجازية**
- **وما علاقة الجازية بهذا الأرض؟**

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص25.

- **الجازية: هي الأرض"[1]**

فوعي الكاتب بعبثية واقع ما بعد الاستقلال، واستغلال التاريخ المزيّف من طرف طبقة معينة محكوم عليها بتخدير الشعوب، جعل من الرّوائي يوظّف آلية المناقضة من خلال انتقاد شخصية لتصرّفات الرّسميين اتّجاه الحقائق التاريخية، وفق تصوّر فكري خاص بالشخصية التراثية، حيث "**يبرز ذلك بجلاء من خلال نجاح الروائي العرب مثلا في ترهين النظر إلى التاريخ، وإقامة صلاته بالواقع العربي في مختلف تجلياته، وذلك من خلال انتباهه إلى العديد من الحقب التاريخية المهملة..**"[2].

ويتمّ بذلك، معارضة بعض النّصوص التاريخية التي تثير قلق الشخصية ذياب، حيث يقول: "**– هل للأبطال أن يستسلموا..؟ للأبطال طريقان لا ثالث لهما.. الانتصار أو الموت.. الأبطال لسيوا ملكا لأنفسهم.. هم ملك للشعب.. ألا تعرفين انّ..؟**"[3].

ويظهر من هذا الخوف كلام كثير يمكن أن يقال، وله أكثر من تأويل يتركه للقارئ ليكشف بنفسه عمّا أسقط من التاريخ، ومن هذه الزاوية، ضروري أن تكون الرواية الجزائرية المعاصرة حقلا خصبا للبحث والدراسة لأنها تعبّر عن روح الشعب الجزائري وهمومه، وتوغّلت في ثقافته وتقاليده. وقد بدت "**الشكل التعبيري الأقدر على التقاط الصور وعلامات التحولات، من خلال كتابة التاريخ العميق الخفي الممزوج بالزمن المعيش، وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه المتسارع الإيقاع، المزدحم بالأحداث والهزات والهبوط (...) مجالا لمكاشفة الذات واجتراح الحوار وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصيد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان والفضاء**"[4].

[1]– عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص25 ،26 .

[2]– سعيد يقطين، السرد العربي "مفاهيم وتجليات"، مرجع سابق، ص 25.

[3]– عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص25.

[4]– محمد برادة، أسئلة الراوية، أسئلة النقد، ، مرجع سابق، ص56.

كما أنّ وعي "ذياب" يتسلّل إلى "الجازية"، كذات تظهر في هذا المقطع بانفصالها المؤقت عن حبيبها بعد دخول المدنية، ليعود شبح القلق كحالة استهوائية يفضي إلى الإحساس بانفصالها لتتحوّل إلى ذات فعل من وصلة إلى فصلة، فينتج البرنامج السردي التحوّلي كما يلي:

[ذ1 (الجازية) ∩ ذ2 (ذياب) ⟵ ذ1∩ذ2]

ويبدو انشطار حالة القلق الذي ينتاب الشخصية"الجازية" متزامن مع بحثها عن غياب "ذياب" في مدينة "سيدي فرج" بعد ذهابه للعمل كصحافي، وعند وقوفها بهذا المكان التاريخي حفّزها على استرجاع الذّاكرة التاريخية متخيّلة بذلك أحداث بداية احتلال الجيش الفرنسي في الجزائر من خلال تلك البوابة. تقول:

"خيل إليّ الآف من تتار فرنسا يدنسون هذه القطعة من أرضنا.. وأمامهم كانت تقف آلاف الصدور عاشقة عارية إلاّ من إخلاصها (...) من هنا بدأ الجرح.. من هنا كانت أول الطعنات.."[1].

ف"هنا" إشارة سيميائية دالّة على رمزية المكان الشّاهد على بداية الاحتلال الهمجي، وفي هذا المكان يكرّر الروائي الحديث عن شخصيات تاريخية أمثال "الداي" الذي استسلم للعدو؛ لذلك ضمّت "الجازية" صوتها لصوت "ذياب" المعبّر عن تاريخ تلك الشخصية الغائبة، بانتقادها لموقف "الداي حسين"، تقول: **"ولمحت الداي حسين يجمع لهفة أطنان الذهب ويفر من ساحة المعركة مع أفراد أسرته.. معريا الظهور للطعنات.. أيها الداي ليتك لم تبذر نطفك ها هنا.. لقد ذهبت فرنسا لكن آلاف الدايات فرختهم هذه الأرض.."**[2].

والدّايات الذين خلّفهم "الدّاي حسين" حسب نظر "الجازية" باتوا يهدّدون حياة " ذياب" والمستضعفين في الجزائر المستقلة، تقول: **"ومذ ذاك والمدنية تنغرز في سويداء القلب.."**[3]

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص130.

[2]- المصدر نفسه، ص130.

[3]- المصدر نفسه، ص130.

ومن خلال هذا النّموذج يمكن قراءة أنّ الرواية تسعى إلى تجسيد أو إنشاء تصوّر يتعلّق بإثبات المبرّرات الفعلية لمظاهر البؤس والحرمان الكائنة في المجتمع **"حيث أن النص يقدم هذه المظاهر مع الإشارة مسبباتها في ثنايا الخطاب"**[1].

إنّ ما نلمسة في النص هو شعور "الجازية" بنداء الواجب الوطني والتاريخي، لتخرج من صمتها وتطرد يأسها وخوفها قائلة: **"أيها الوشم الرابض على فوهة المدفع.."**[2]، ومن خلال هذه الوحدة السّيميائية (الوشم) بالمعنى السّطحي سمة لونية تصبغ على الجسد ليبقى أثرها لا يزول بزوال ذلك العضو الموشوم، ووردت في السّياق بصفة الكلّ (الذات)، دلالة على صفة الجبلّة والطّبع الذي تتميّز به الشخصية، باعتبارها بنت أسرة مجاهدة وثورية، ومنه تتشكّل كينونة الذات، من خلال هذه التّكيّفات الهووية المجتمعة فيها كذات راغبة في موضوع التخلّص من بقايا الدّايات في الزّمن الراهن وقتل "امحمد املمد".

إذ بعد الشعور باليأس بعد زوال الزمن المشرق، وحلول الزمن المظلم، يتولّد انفعال وإحساس بالواجب، **تقول لا تخفي يالجازية.. يا أمل الجميع.."**[3]، **أما العنصر المعارض الأول هو الآثار المعنوية التي تركها النشاط التلفظي الذي أسّسه الصراع النفسي في قوله: "وما تستطيعين أن تفعلي"**[4].إلا أنّ هذا بقي عرضيا لم يأثّر على رغبته، ولم ينقص من إرادتها، وبقي دون تحقيق كينونتها وأداء واجبها كمرأة تستمد قوتها وحيلتها من الجازية الهلالية، وهذا ما أثبته "فيرا" كعامل مساعد لها في قوله:

"أنت يا الجازية في هذه الحارة كل شيء..

قد تجف البحار..

قد تجبن الرياح..

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفعاليات النصية واليات القراءة، مرجع سابق، ص549.

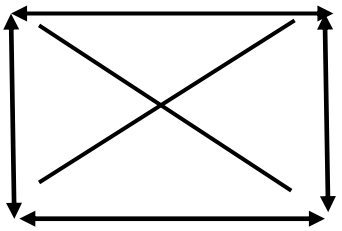
[2]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0 ، ص12.

[3]- المصدر نفسه، ص13.

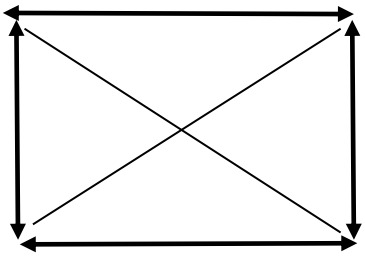
[4]- المصدر نفسه، ص13.

لكن الجازية يجب أن تبقى أبدا كبرياء.."[1].

والإسقاط الثنائي لهذه البنى سيسمح بتشكيل مقولة الجهية المنطقية الاتية[2]:



فالتاريخ المسرود في الرواية يحدد مبّررات وأسباب استفحال الفئة الظالمة والمسلطة على الفئة المستضعفة. لذلك تستعد "الجازية" لتعيين نفسها بالكفاءة اللازمة والقدرة على الفعل، تقول: **"ونحن نشق طريقنا نحو القرية عبر الدرب الصعب كنت أفكر في امحمد املمد هذا التافه يجب أن يرحل عن الدنيا.. شيء يوقف غطرسته.. رصاصة في الرأس..** (...) **والحل أن أفجز قلبه.. اشترى بماله كل شييء ويريد أن يشتري ضمائرنا .. هل يغتصب شجاعتنا وكبريائنا؟** (...) **لا بد أن اقتله"**[3] ليظهر المربّع السيميائي على الشّكل الآتي:[4]



فالجازية تتمتع بكفاءة تتحدد من خلال الجهات المضمرة من إرادة فعل، ويظهر من خلال المؤشر الانفعالي الدال على ذلك وتكمن قيمة الموضوع في تلخيص الجميع من ظلم الظالم وذلك بالحصول على الوسيلة التي تحقق بها الفعل افتراضيا وهي تقول: **"سأقتله أمام الناس جميعا.. بطعنة**

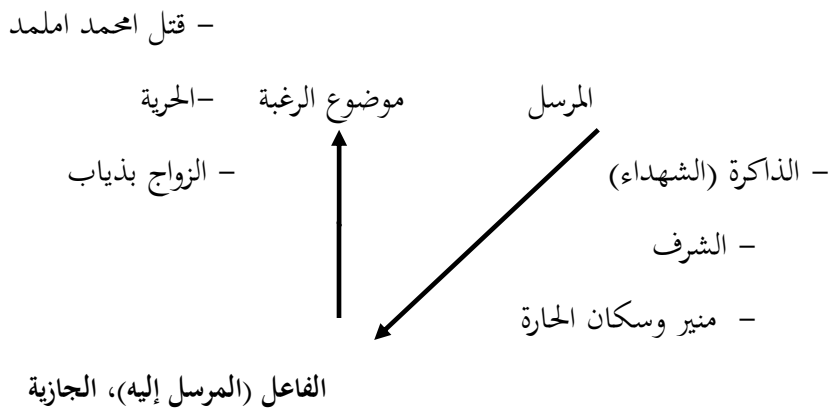
[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0 ، ص152، 153

[2]- محمد مفلاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط3، 1992 ص156.

[3]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص157.

[4]- محمد مفتاح، تحليل خطاب شعري (استراتيجية التناص)، مرجع سابق، ص158.

خنجر.. سيتحسن أن يكون بطلقة مسدس.. (...) سأتمرن على الإطلاق"[1]، فهي بذلك تحقق بطولة الجازية الهلالية تقول:**"لن أكون الجازية حقا إن لم أفعلها أيها الحقير.."**[2]، وعنصر الاتفاق في هذه الحالة بين نص التغريبة في الحيلة وقوة التدبير، تقول: **"أضحي بنفسي من أجل أن أنقذ اللآخرين..؟ (...) ليس بطريق الرجولة.. ولكن الحرب خدعة..؟"**[3]



فيبدو **"أنّ الرّواية كمتخيّل سردي، بغض النّظر عن طبيعتها الفنيّة المعروفة، ونسقها الإبداعي الراقي، فإنها مقاومة متواصلة للبطل الروائي، في سبيل تحسين وضعه، وهذه المقاومة كما يتفق عندها بعض أقطاب النقد الروائي هي تعبير صريح عن عدم الرضى بما هو قائم (...) واختلال التوازنات في الحياة الواقعية عاملا يجعل وعي الفرد غير منسجم مع التطورات الجديدة"**[4]، فإدراك الجازية لحمولة الضرر الذي يلحقه "امحمد املمد" جعلها تفكر في التضحية والتّضحية تتطلّب فعل الإنجاز العملي، لتصبح الذّات العاملة بتحقيق فعل الكينونة، ومرحلة الإنجاز هي مرحلة التنفيذ، تقول الجازية: **" وما عساني أخسر أكثر مما خسرت؟ وأيّ شرف أعظم من أن أنقذ حارة الحفرة الفقراء.. في عيونهم الحالمة.."**[5]

[1]– عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص158.

[2]– المصدر نفسه، ص158.

[3]– المصدر نفسه، ص158.

[4]– فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسات في الفعليات النصية واليات القراءة، ، مرجع سابق، ص 488.

[5]– عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص157.

لذلك قرّرت أخيرا تحقيق برنامجها السردي بقتل "امحمد املمد"، والزواج من "ذياب" بعد اغتنام الفرصة وهي احتفال "امحمد" مع بعض سكان الحفرة المواليين له بمناسبة توليه مركز رئيس بلدية ونجاحه في انتخاب. تقول جازية:

".. **تشحذين الخنجر.. تدفعينه نحو القلب** (...) **يتهاوى نحوك جثة هامدة**"[1] فتصبح الذات متصلة بموضوع القتل بعدما كانت منفصلة عنه:

ذ1 (الجازية) U م ق (الزواج من ذياب) ⟵ **ذ1∩ م ق**

وبحقيق هذا الموضوع البدئي يتحقّق موضوع الزواج، وهو البرنامج السردي الذي ضلّت تحلم به الجازية بعد التحرّر من رأس المحنة.

ذ1 (الجازية) U م ق (الزواج من ذياب) ⟵ **ذ1∩ م ق.**

ويظهر ذلك من الخطاب الشعري الذي صدر عن ذياب يرويه الراوي :

" ياشذا الحق ولون الكستناء وروح الروح وسر المائي

داياتهم خسئوا

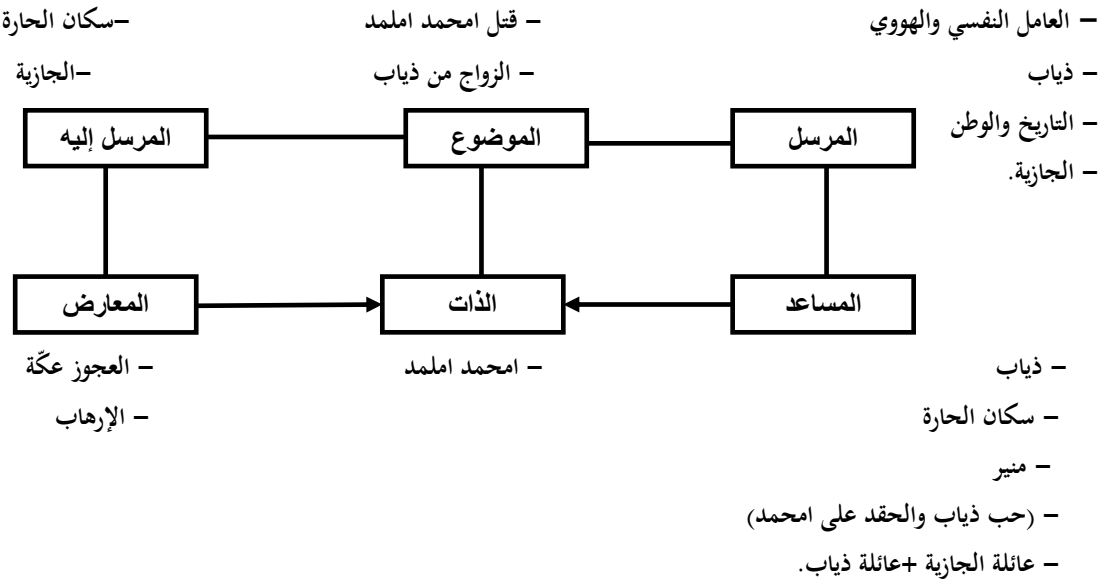
وانبحس الضياء

تيهي على عرش قلبي وازرعيه خصبا النماء"[2]

ويمكن توضيح العوامل السّردية التي كونّت البرنامج السّردي الذّات العاملة، وباستطاعة القارئ تتبّع ذلك المسار السردي، بفهم العلاقة بين الشّخصيات والتاريخ، وعلاقة "الجازية" ب "امحمد املمد" وعلاقة "امحمد املمد" ب"الداي حسين" تعكس قيمة التّفاعلات النصية مع التراث ومع التاريخ.

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص176.

[2]- المصدر نفسه ، ص176.



2.2. البعد التاريخي والسياسي:

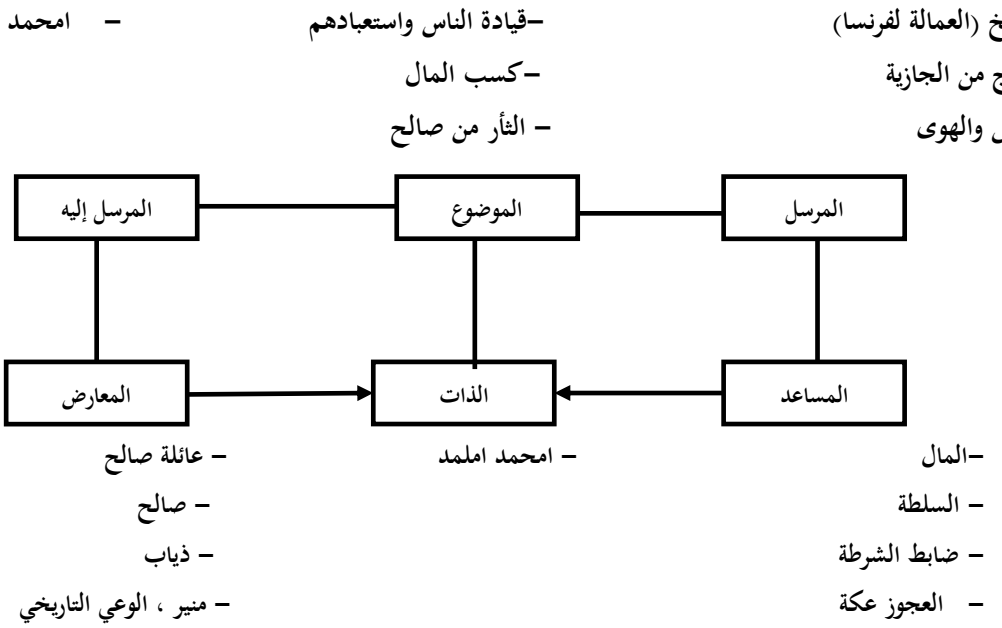
وبالمقابل نجد "امحمد املمد" كشخصية معارض للجازية ولصالح الرصاصة، ولسكان الحارة يحاول إحكام وبسط السلطة عليهم. وقيمة موضوعه الذي يريد تحقيقه عن طريق برنامجه السردي هو: كسب المال بأيّ طريقة كانت، الجلوس على كرسي السلطة، استعباد الناس والثّأر من "صالح الرصاصة"، الدوس على التاريخ والقانون والزواج من "الجازية".

يقول: **"خرجت من البيت بعد رشف آخر جرعة من فنجان قهوة.. برنامج المساء سيكون كثيف لا بد أن أشغل هذا الصباح لأزور سكان حارة الحفرة هم الأكثر و سأحتاج إلى أصواتهم في الانتخابات.. ما معنى لثري لا يجلس على كرسي القيادة..؟ أنا ما خلقت لأملك المال فحسب..؟ بل خلقت لأقود الناس وأتزعمهم وهذه سنة الله ولا تبديل لسنته ووظيفة الفقراء العمل عند أسيادهم والتصفيق لهم والائتمار بأوامرهم لا غير.."** [1]، ولكي يتحقّق كلّ ذلك من الذّات المعارض للذّات الأولى، يحتاج إلى مساعديه مثل: ضابط الشرطة العجوز "عكة" وسكان الحارة من ضعاف النفوس. والمالك(مساعد وهمي)، وعن المساعدين له من ضعاف النّفوس يقول: **"في طريقي لم أكن أرى الناس أمامي..وما كنت أحبّ أن أراهم.. يخيل إلي أن**

[1]– عز الدين جلاوجي، رأس المحنة1+1=0، ص65.

أيادي تلوح بالتحية بين حين وآخر لكنما كنت آبه بهم.. أولاد الكلب كلما أمعنت في إذلالهم ازدادوا إلي خنوعا.. جوع كلبك يتبعك.."[1]

ويتشكّل النّموذج العاملي للذّات المعارض "امحمد املمد" كما يلي:



بهذا المشروع يتحقّق الامتداد التاريخي الذي يعود إلى زمن الثورة التحريرية، ويعتبر تتمّة لمشروع والده العميل (الحركي) إبان الثّورة، فلم يخجل من تاريخ أسرته الأسود ولفعله المشين، وبه يكمل المسار بعد الاستقلال واستغلال الفترة التاريخية (العشرية السوداء)لتحقيق رغباته، لأنّه تغذّى من فكر أيديولوجي معادي للثّورة والمقاومة زمن الاحتلال الفرنسي، وها هو يخون الوطن للمرة الثانية.

إنّ "امحمد املمد" شخصية رامزة إلى الشّر، فهو يكره الخير مطيع لشيطانه. محبّ للمادة والدّنيا، يركن لهواه في حبه للسلطة والاستعباد...و هذه كلّها عوامل مادية ومعنوية تعدّ مرسلة للذّات الشّريرة لإنجاز الفعل وتجسيد رؤيتها للعالم بمنظور السّيطرة والتّجبّر. ويظهر ذلك في قوله: **"أنا ربكم الأعلى"**، وكأنّ هذا الزمن لم ينفصل عن زمن الثورة، وزمن الاستعمار. كما يدل على أن الدايات وأولاد فرنسا تفرخوا أكثر زمن العشرية السوداء.

[1]– عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص65.

لذلك يمكن القول أنّ الرّوائي استطاع أن يخلق عبر المتخيّل التاريخي **"مادة حكائية عميقة مؤثرة شديدة المساس بالواقع"**[1] الجزائري يسترجع حادثة تاريخية متخيلة، استطاع الروائي عن طريقها أن يتحرّر من الرّوابط العلمية التقليدية، والثوابت المقيّدة لفعل الكتابة حدّ التقديس[2] كما يعد الحدث **"تقنية سردية ومفصلة في النص السردي وسمة رابطة بين عناصر بنيته"**[3].

لعل ذلك هو الذي دفع بالرّوائي إلى رواية حادثه مقتل العميل الفرنسي والد "امحمد املمد". على يد "صالح رصاصة"، وتعتبر هذه الحادثة التاريخية متخيّلة عاملا من العوامل المعنوية المرسلة تواصل معها "امحمد املمد" عبر الذاكرة. والتخيل المستمر راغبا في الانتقام لأبيه من "صالح" وعائلته حيث يقول: **"وجدت نفسي أسوق السيارة باتّجاه ضاحية المدنية حيث يسكن الشّيخ صالح عندي معه حساب طويل تجب تصفيته.. لم أنس أبدا ما فعله بوالدي أثناء الثورة وحين اختطفه مع بعض المجاهدين وجاءوا به مكبلا إلى بيته وحاكموه في الليل.. وعملت بالأمر فقصدتهم صباحا وجدتهم قد رحلوا به.. عرفت أن الفأس قد وقعت في الرأس، اتجهت لأبناء عمومته وقلت مهددا:**

– إن وقع لأبي مكروه لأتينكم بجيوش فرنسا الجرارة، ولأهدمن عليكم أكواخكم القذرة.. ورحلت دون أن ينطقوا.. ما كادت الشمس تتوسط كبد السماء حتى وجدت أبي في الوادي جثة هامدة.. لقد ذبحوه كالخروف وقد تجمد الدم فوق ثيابه ووجهه وفوق التراب.. في المساء كانت جيوش فرنسا الجرارة تملأ القرية بأسرها مدعمة بالأسلحة والكلاب.. وكانت الفاجعة كابوس رهيبا أشفى غليلي.. قتلوا ابن عمه شر قتله.. عذبوه تعذيبا منكرا وحين صمما على الصمت قتلوهما رميا بالرصاص، ومازال هو غصّه في القلب.. لا بد أن يدفع الثمن..

[1]– محمد سالم محمد أمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص93.

[2]– ينظر، سعد عبد العزيز ، الزمن التراتيجيدي، في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د ،ط)، 1970، ص4.

[3]– ضياء غني لفتة ، عواد كاظم لفتة ، سردية النص الأدبي، مكتبة حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص202.

وكيف يدفعه؟ بإرهاق روحه أم بالموت البطيء؟ لم تشأ صورة جثة أبي أن تمحى من شاشة ذاكرتي.. بل كانت تتضاعف في كل لحظة.."[1]

إذ تعتبر هذه الذكريات عاملا مرسلا شكلّ هوى الحقد لدى "امحمد املمد"، فأصبحت بذلك الذات الهوية مهووسة بفعل الانتقام، ولو على حساب الثقافة الدينية ليدعي الكذب على الناس وعلى الله. كما أنه يحاول إيجاد مبررا للخطيئة التاريخية. وهذا منافي للوطنية.

فدلالة تضمين هذه الحادثة التّاريخية عن طريق الذاكرة بمتخيّل فنّي هو ربط العلاقة بين الواقع التاريخي، وواقع الشّخصية في زمن العشرية السّوداء. وخصوصية الوعي بالحياة المستمرة للوطن، فإذا كان صالح يتذكر صنائع والده العميل. فإن صالح الرصاصة يتذكر مجد والده الشهيد وكفاحه مع رفاقه معه.

يسعى الروائي من خلال استثمار هذا الحكي التاريخي إلى وضع ميزان مشابهة بين ماضي "امحمد املمد" وحاضره، وماضي "صالح" المجاهد وحاضره، لأنّ الذات التي أعانت فرنسا على الثوار في الأمس. هي تعين الإرهاب على الشعب والوطن اليوم، ونلمس ذلك من خلال الحوار الذي دار بين امحمد املمد وعبد الرحيم ابن صالح الرصاصة يقول:

"أنتم الشرطة تستحقون الذبح كالخراف من القفا لا من الرقبة لأنكم تحمون الطواغيت.. هؤلاء لصوص استولوا على خيرات الوطن واقتسموها بينهم ظلما وعدوانا.. ألا ترى بأننا ننتقل من انحدار إلى انحدار.. الأمم تتقدم كل يوم ونحن نتأخر؟ صهرك صلاح الدين رجل شجاع عن السلاح ضد الباطل"[2]

"فالأزمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل (...) الوعي منها يصنع حالة شعورية تستمر باستمرار الشخصية التي تعيش حاضرها الذي هو امتداد للماضي والمستقبل الذي هو

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص66.

[2]- المصدر نفسه، ص101.

مآلها"[1]، واامحمد املمد لا يزال يقيم الحجج والمبررات للتّمويه، ويبدوا أن **"المحنة التي عرفتها الجزائر لمدة عشر سنوات قد أنتجت أدبها الخاص، المنفرد بخطابه ورؤيته"**[2]، والكاتب يسرد وقائع بداية الأزمة السياسية في الجزائر واستفحال الإرهاب بعد صدور مشروع التعددية الحزبية ثم تكوّن الجماعات الدينية المعارضة للدولة بعد الانتخابات، فالروائي يقوم **"بتغريب المرجع من خلال إبداع واقع خيالي يموج بالصراع بين كائنات ورقية تستمد صورها وسلوكها من الواقع الذي يحتج عليه ويحاول بناءه وفق الرؤيتين"**[3].

– **رؤية أيديولوجية وفنية:** تمثّلها حزب ديني نجح في انتخابات شرعية يسمى بالحزب السلفي في (الرواية)، ويمثله نشطاء تمثلوا سياسة لقيام الدولة الإسلامية –حسب نظرهم– فحملوا السلاح وصعدوا الجبال ومنهم الشخصية الروائية المتمثلة في الأمير "صلاح الدين" الذي تولى قتل الشرطي "عبد الرحيم" ابن المجاهد صالح الرصاصة.

– **رؤية ثانية:** تمثلت في الأحزاب العلمانية المعادية التي دخلت في صراع مع الأولى فتولدت الفتنة وهي أحداث تاريخية قريبة عاشها الروائي، ليعري عن واقع الجزائر السياسي، فدخل بذلك غمار ما يسمى بأدب الأزمة، فأصبح النّص مثقلا بحمولات فكرية، ورؤى أيديولوجية.

وبعض الشخصيات في الرواية أمثال "امحمد املمد" كالخفافيش استغلت الوضع السياسي الخانق ترتع في حلل الظلام، لا تريد شمس الحرية أن تسطع، ليهمّ بأفعاله المشينة على "المجاهد صالح الرصاصة" وأبنائه وسكان حارة الحفرة، ما ولّد سخطا كبيرا على الشرطي عبد الرحيم يقول: **"عليك لعنة الله لو كان الحق قائما لذبحتك أنت قبل الجميع لأن أمثالك هم اللذين يشيعون الفحشاء**

[1]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 2010، ص80.

[2]– آمنه بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى مرجع سابق، ص07.

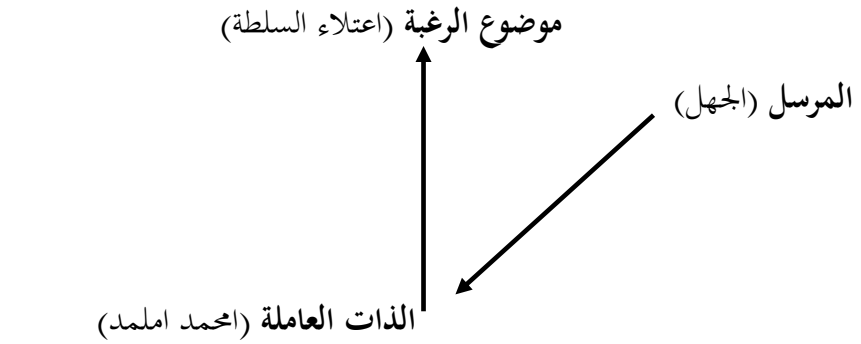
[3]– سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في الروايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سوسيو الشعرية، مرجع سابق، ص199.

والمنكر.. وهم الذين يزرعون الإرهاب في جنياته الآمنة"[1] ومنطق الأهلية عند احمد املمد" يجسدها الصيغ:

(وجوب الفعل: "**يجب ان..**"، وقدرة الفعل:" **ان أصحاب يحققون ما يصبون اليه..**" وإرادة الفعل: "**الكل يخضع لارادتي..**".

فرؤية العالم بالنسبة للشخصية الخائنة للوطن. تؤسّس للواقع القائم بمعرفة قاصرة تعترف ضمنيا أن المفسدين من أصحاب المستويات الدنيئة أحقّ بالسلطة، وهم الذين يستحقون أخذ القرار ويصبح حسب نظر "امحمد املمد" أصحاب الجهل في أعلى هرم السلطة، وأهل العلم في قاعدة الهرم.

وهي مفارقة غريبة خلقها الواقع السياسي، فيصبح الجهل مرسل معنوي بالنسبة للجاهل، لكي يلبي نداء الجهل، ويقوم بالفعل والخطاطة الآتية توضح ذلك:



ويكون "امحمد املمد" قد حقّق بعض برنامجه مثل قتل بعض المعارضين له، وإحباط نفسيات البعض منهم ونجح في الانتخاب ليصبح "رئيسا للمجلس الشعبي البلدي"، وجمع المال الكثير، لكنّه فشل في الأخير، وقتل على يد الجازية بنت المجاهد صالح الرصاصة، فيفشل أمام بطولتها.

- **البعد الاستهوائي للغيرة:**

إنّ البعد الاستهوائي مرتبط بعامل المرسل المتمثل في "الحب"، وتعلّق الجازية الشديد ب"ذياب" خلق توتير على مستوى الذات العاشقة. فهذا التجانس والاتصال في مسار السرد بين الجازية

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص 101.

وذياب، والتّحولات التي وقعت بعد ذلك، ولّدت أزمة شكّ، كشكل من أشكال التوهّم الذاتي كونها خافت من بنات المدنية الحسنوات اللّواتي تحسنّ الإطاحة بالرّجال من أمثال "ذياب".

واستثمار الروائي لواقعة تاريخية ممتزجة بالتخيل الفني الأدبي، تغطيّ استعارة معاني الحبّ من خلال تمثّل تمثال المرأة العارية الواقعة بمسقط رأس الكاتب (عين الفوارة) الذي يرجع تشييدها إلى عهد الاستعمار الفرنسي.

ما يبعث إلى القول بأن الروائي يعرف كيف ينتقل من لحظة سردية شعورية ومن تمظهر هوياتي إلى آخر عبر عن سيميائية دالة على التاريخ لتجسيد البعد الهووي للغيرة. تقول الجازي معبّرة عن حبها:

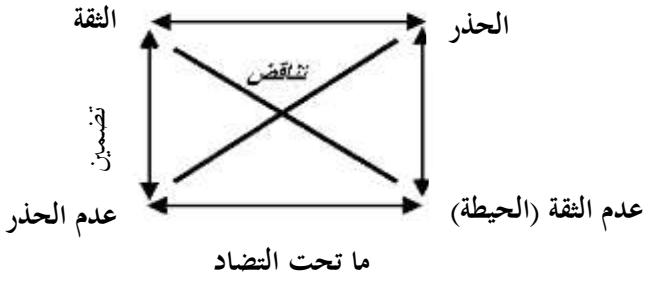
"قلت لك عين الفوارة تمثال لامراة أحبّها حاكم فرنسي كان في تلك المدينة.. ولم يشأ القدر أن يحققا حلمها فاختطفها إلى غير رجعة.. لأنّ حبيبها كان وفيا صرف كل ما له من أجل أن يقيم لها تمثال نصبه هنا وسط المدينة على نبع الماء (...) قلت لي وأنت تضحك هل بدأت تشكين في وفائي إليك ؟ تمثال عين الفوارة يمثل إلي فرنسا الاستعمارية.. حبذا لو وضع في المتحف ونصب مكان التمثال امرأة عارية.." [1] ، فهي رسالة بعثتها "الجازية" تحمل في طياتها معلم تاريخي رامز للحب، كذلك نبع وعي الجزاية من صميم العاطفة وربطته بعلاقة حب رجل بامراة ، أما منير فرأى أنه تمثال يرمز إلى الاستعمار يخدش الحياء، ولأنه حال بينه وبين المكان المقدس (المسجد) الذي بجواره، وإن كانت الجازية تشير إلى ثقافة الآخر اتجاه الحب هذا ما ولّد نبرة انتقادية لوعي ممكن إزاء ثقافة الحضارة النصرانية. والحب بالنسبة إلى ذياب لا يحصره زمان ولا مكان.

يبدو أن الكاتب زاوج في هذا المقطع السردي بين مكوّن الحب والغرام، وبين مكوّن التاريخي ليفتح آفاق الدلالة، ويكشف عن مستور السياسة في الواقع. أما القلق الذي خيّم على الذات الجازية باعتبار طبعها الأنثوي الغيور، بمعنى أن سيناريوهات الاتّصال والانفصال والظروف التي فرضها الواقع

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص55.

جعل من غيرتها تطفو إلى السطح. وإن تمظهرها عن طريق الشك المبثوث في الرسالة ولد عدم الثقة ووجوب الأخذ بالحيطة والحذر تقول:"**حدثني عن أحلامك كما تعودت، عن أملك في أن تكون صحفيا لامعا يسخر قلمه في خدمة المستضعفين والمهمشين.. وبقدر ما كان هذا يشتغل بالي كانت طبيعتي الإنسانية تحرضني على الغيرة.. أردد بيني وبين نفسي بنات المدن الكبيرة إرهابيات.. مخادعات.. ولن يستطيع بدوي ساذج مثلك أن ينجو من حبائلهن..**"[1]، والبرنامج العاملي لهوي الغيرة يكون وفق الشكل:

ويمكن أن نوضح ذلك في المربع التصديقي كما في الشكل الآتي:

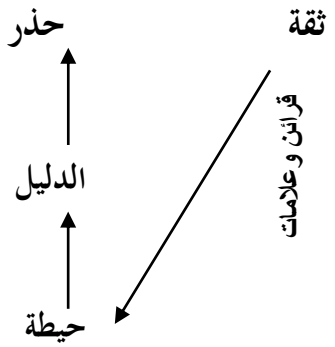


فالحذر نابع من عدم الثقة، لأنه لو كانت هناك ثقة تامة لانتفى الحذر، إلا أن هوى الغيرة كعامل طبيعي عند الأنثى جعل من الثقة والحذر يسيران معا. والغيرة ليس انفعالا عابرا، فالشكوك راودتها بعد هجرة ذياب إلى المدينة، ومنه أصبحت المدنية مكان معيق ولد القلق للذات ف" **إذا كان القلق يؤثّر بالتعلق، فإنه يصبح قلقا عند شخص لشيء يمكن أن يفقده، إنه قلق ذات متحققة وأيضا قلق يشوّش على واجب الكينونة**"[2]

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص54.

[2]- ألجيرداس،ج، غريماس، جان فونتينيي سيميائية الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر: سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص261.

ومنه سيتخذ المسار السردي الشكل الآتي[1]:



أما ذياب فألبسه الكاتب لغة شعرية، يقول:

" لا أنسى يا حبيبتي ما كنت ترددين على سمعي دائما

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى فما الحب إلا للحبيب الأول.."

فأداة الاستثناء (إلا) قرينة دالة على الإخلاص الذي يبعث الثقة في المحب، ورد هذا البيت الشعري بعد السطر النثري الذي يحمل قرينة دالة على أنها محتاطة لأمر تعلّقها به دائما.

3.2. الذاكرة التاريخية وتشكيل الوعي:

ينبني السياق في رواية "رأس المحنة" على خاصية تاريخية تمظهرت من خلال تفعيل الذاكرة التاريخية للشخصيات ومن خلال سيرة "صالح الرصاصة" كشخصية تاريخية متخيلة شاركت في الثورة التحريرية. أصبح يعيش واقع ما بعد الثورة، يستعيد بعض وقائع بطولته المخلّدة مع والده الشهيد "سالم العلواني" عبر ذاته الحية ومن خلال هذه الشخصية يجسّد الكاتب مظاهر الوعي التاريخي والوطني باعتبار "الوعي الممكن" المؤمن بفكرة التغيير، يصبح مفهوما مفتاحيا لفهم الوعي السائد قصد تجاوزه. والهدف هو المستقبل الواعد[2] ما يعني التهيّؤ له قولا وفعلا بلغة انتقادية شفافة، والقيام

[1]- ألجيرداس،ج، غريماس، جان فونتينيي سيميائية الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس، تر: سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص265.

[2]- ينظر، عمر عيلان، الإيديولوجية وبينية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوبة، مقاربة سوسيو بنائية ، دار النشر الفضاء الحر، الجزائر، (د ،ط)، 2008، ص164، 165.

بفعل المعارضة واستمرار القيام بالواجب الوطني. حيث يقول صالح الرصاصة: **"عليكم اللغة ياجيل المنهزمين.. تعجزون عن تغيير واقعكم فتحتمون بأعدائكم.."** [1]

وهذا التعلّق بالنسبة إلى المجاهدين المخلصين، لم يتوقّف بخروج المستعمر الفرنسي من أرض الجزائر، وإنما هو استمرار ثوريته للأجيال اللاحقة على مرّ الأزمنة، وفيه يقول:

"ما أحقر الإنسان الغربي المتوحش الذي داس كرامة الإنسان وما زال.. وفي الجزائر... أمريكا.. إفريقيا... فلسطين... لكن هل يلام الميكافليون على ما يفعلونه؟ أم كلام نحن الذين حولنا إلى نعاج أكثر ما نحسن الثغاء.."[2].

فمن خلال قراءة متأنية وابتداء من المشهد الثاني (2) المرسوم ب"الخروج الى التابوت" التمسنا حرارة الوعي الوطني والتاريخي الذي ميز الشخصية الروائية، من خلال الإخبار عن نفسه عبر خطاب مونولوجي يسرد فيه جزء من سيرته العطرة، وهو يناضل إلى صفوف جيش التحرير الوطني من أجل تحرير الوطن.

إنّ استلهام النص التاريخي المتخيل المسترجع عبر الذاكرة، **"يعود في الأصل إلى حتمية الشعور بانتماء إلى السلف، وفي هذ الصّدد كانت الحاجة ماسة في البحث في حكايا الماضي بغرض التعرف على هوية الذات** (...) **فإن المحاولات الروائية الجادة، التي تسعى باستمرار إلى توظيف المادة التاريخية، تهدف إلى ربط الحاضر بالماضي، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي"**[3]

إذ يحاول الروائي من خلاله الربط بين المخزون التاريخي والجماعي والفردي لهذه الشخصية المخلصة والواقع المعيش عبر هذا المسار السردي، ليعري عن جوانب مؤلمة من زمن الاستقلال وخاصة زمن العشرية السوداء، وما اعتراه من ظلم وفساد سياسي واجتماعي وأخلاقي واقتصادي

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص59.

[2]- المصدر نفسه، ص59.

[3]- فتحي بوخالفة، تجربة روائية المغاربية، دراسات في الفعاليات النصية واليات القراءة، مرجع سابق، ص154.

يحاول من خلاله إيجاد أجوبة لأسئلته المطروحة في بداية سرده. على شكل تداعي لا شعوري، محاولا فهم التّغيّرات والتّحوّلات التي طرأت على واقع الأمة. لأن فهم الواقع يرجع إلى فهم أسبابه من خلال تفعيل آلية الذاكرة.

إنّ حالة الهوس التي تنتاب "صالح الرصاصة" تصبح محفّزا للبوح والإخبار، وتجلية بعض وقائع التاريخ يقول: **"مسحت كل ما حولي وانطلقت عائدا مملوءا بالهواجس.."**[1]، إذ أن الوظيفة الدلالية لهذا التداعي تتمثل في وضع موازنة بين زمنين، وجيلين، جيل الثورة، وجيل الاستقلال.

"ما معنى حبات العرق التي نذرفها الآن على خده..؟

وما معنى قطرات التي بذرناها يوما في جوانبه..؟" [2]

إنّ انكشاف المفارقة من الخطاب، محاولة تقديم إمكانية بدئية للقارئ لفهم خطابه، وتتبع برنامجه السردي واتخاذ آليات لإنتاج الدلالة، وفهم أنموذج الصّراع النّفسي والفعلي في الزّمان والمكان الذي ينبني عليه هذا النظام السّردي، فالتّداعيات عنصر فنّي مساعد لتوظيف التاريخ، ليس على سبيل إعادته كما هو، إنما هو تاريخ جبلت عليه القريحة المبدعة لإنشائه، إضافة إلى أنّ هذا السياق جبل على دلالات فنية أخرى متعلقة بالكشف عن النسق الاجتماعي والثقافي بما فيه التراث الشعبي في مكان بريء مثل القرية يقول: **"لما خرجت إلى هذه الدنيا أسماني والدي صالح.. على اسم جدي حتى يبقى الاسم متداولا.. ولدت في حضن هذه الرؤوم.. هذه القرية الصغيرة تنام حالمة بريئة كرضيع في حضن جبل جبار..كل شيء جميل ورائع ليس هناك مكان للنفاق والخداع ولا للزيف والمكر.. كسرة الشعير وطاس اللبن كان طعامنا جميعا.. عشرة.. عشرون.. ثلاثون ليس بيننا جوعا.."**[3].

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص16.

[3]- المصدر نفسه، ص16.

إنّ هذه الشخصية تسعى من خلال برنامجها، الانطلاق من عمق الواقع القروي ليلقي بلومه وانتقاده لما آلت إليه الأوضاع محدثا موازنة بين ما كان وما هو كائن، ومنه سنحاول اقتفاء تلك التحوّلات لهذه الذات، بغية إنتاج دلالة الذات والكشف عن مختلف العلاقات التي تجمع ذلك بزمكان الواقعة.

وتبعا للتحولات الاجتماعية والاقتصادية التي آلت إليها الأوضاع تولّد نسقا جديدا في العلاقات إزاء الواقع، ما جعل "صالح الرصاصة" بالرغم من فقره، إلا بقي مرتبطا أشدّ الارتباط بالقرية التي ولد وترعرع فيها وكانت منطلق نضاله وجهاده. وبما أنه كان في مرحلة بدائية في وصلة بالقريةحيث في أوج سعادته، لتحقيق وصية والده يقول: **"وكان وهو يشيد على يدي بحرارة يوصيني أن أدفن عن يسارها كأنما كان يحلم أن نبعث دفئ الأسرة بعد الموت..."**[1]

إنّ الإشارة إلى حالة التوازن الطبيعي للشخصية الثورية والمكان القروي تشي بعلاقة حميمية و تجانس امتدت منذ ثورة التّحرير. يسودها الصّفاء والتّواضع ليظهر الوضع البدئي كالآتي:

ذ (صالح) ∩ م ق (القرية)

تتوّلد حالة الاتصال هذه كملفوظ حالة، تكوّنت بفعل الإحساس الذي شعر به وهو يشدّ على يدي والده على فراش الموت. فالإحساس هو بداية الاستعداد للفعل أو التهيؤ له، باعتباره محفّزا مباشرا يقود الذّهن إلى التّفكير وبه حقّق جزءا من الاتصال بموضوعه.

لكن حالة التّوازن تلك لم تدم طويلا، وخاصة لما زاره صديقاه في الثورة "السعيد" و"الربيع" غيرّ رأيه وطلبا منه الهجرة إلى المدينة، بحجّة تحسين معيشته، بحكم أنّ القرية حسب نظرهما لا تفي بكل حاجيات الحياة في هذا الزمن، تتطور الأحداث بعد ذلك في الفصول اللاّحقة متأرجحة بين حالة التوازن واللاتوازن، إذ يبدأ اللاتوازن مباشرة عند الاقتناع بالرحيل، وتبدأ الذات في صراع مع النفس. يقول صالح: **"وأحسست بالقشعريرة تهزّ فرائصي أكاد أقتنع.. تطلّ عليّ الخيانة"**[2]

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص 18.

[2]- المصدر نفسه ، ص18.

فيعتبر رفيقاه ذواتا عاملية معارضة لصالح وارادته الحرة في البقاء في القرية مسقط رأسه. مكان نضاله فتتحول ملفوظ الحالة إلى ملفوظ الفعل وتصبح العلاقة:

ذ (صالح) U م ق القرية

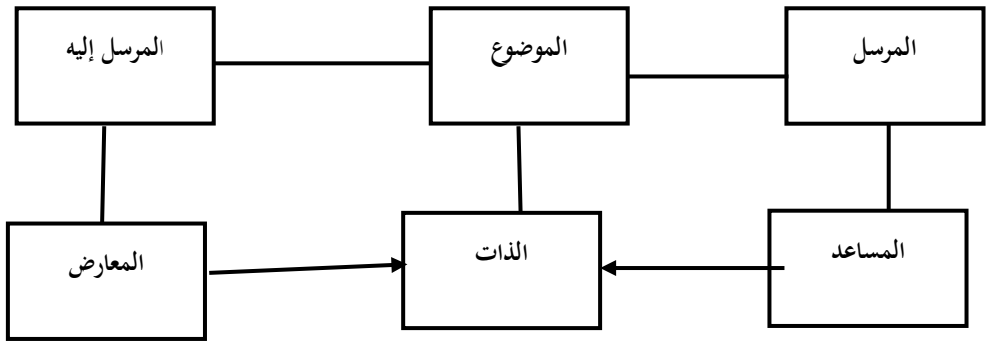
فيصبح البرنامج السردي لصالح الرصاصة كالآتي:

[ذ (صالح) 1 م ق (القرية)⟵ذ(صالح) U م ق (القرية)]

فيتشكّل لنا النّموذج العاملي الجزئي من خلال الشكل:

-القرية ، – الوالد (الشهيد) – تحقيق الوصية – الصديقان (السعيد والربيع)

-الوصية، التاريخ الثوري -البقاء في القرية – صالح الرصاصة



-القرية (المكان) – الصديقان

-عرجونة (الزوجة) – الفقر (الظروف الاجتماعية)

إذا كان انفصال صالح عن القرية مرغما، واتصاله بالمدينة ميّزه اللاّتوازن، فأوّل مكان مغلق يدخله هو المسكن الوظيفي الرّامز إلى الهوية الفرنسية، ما دفعه ذلك إلى الاستياء وعدم الرضى يقول:

" بعد أيام دخلت المدنية.. وجدا لي مسكنا وسطها كان زمن الاستعمار لأحد المعمرين الفرنسيين.. فيه كل الضروريات.. الماء.. الكهرباء.. التدفئة.. أمامه حديقة تحضن أشجار زينة.. أرضية مبلطة بالبلاط الأحمر.."[1]، ورغم تلك المغريات المادية، تبقى متعلقة **"بالعادات والتقاليد والأعراف، إلاّ أنّ ذلك قد حفظ هويته الثقافية من خطر ضياع أو خطر الغزو الفكري الذي يمارسه المستعمر عادة"**[2] ، بعد كل هذا بقيت الذات العاملة ما زالت محافظة على توازنها وانسجامها مع ثقافتها، وما يهمّها في هذا الوطن هو التوازن الرّوحي لا المادي الزائل. حيث يقول: **"المسكن روح.. حياة.. ولن يكون كذلك إلاّ إذا صمّمته بانتمائك و خصوصيتك.. لن يكون كذلك حتى تنفخ فيه من روحك فيستوي كائنا دافئا"**[3].

وكأنّه بذلك يقيم مقارنة بين مسكنه بالقرية، والمسكن الجديد بالمدينة، فوصف الأوّل بصيغة عاطفية تجمع المكان بالرّوح، وكره الثاني لأنه ليس من خصوصيات الجزائري الأصيل، ظف أنّه يذكره بالعدوّ الّذي استوطن الأرض، وللون الأحمر دلالة على الدم الذي سفك على هذه الأرض الطّاهرة.

كذلك لا نجد الكاتب العربي يهتم بشكل النّص إذا كان لا روح له، فقيمة العمل الإبداعي لا قيمة له إذا غيب عنه الموضوع، وهذا يقودنا للحديث عن قضية الانتماء والاغتراب، فهجرة صالح إلى المدينة سبب له الإحساس بالاغتراب النفسي، اغتراب عن قريته ومسكنه، وعاداته وتقاليده. وكل خصوصياته العربية المسلمة، فالحزن والأسى ناتجين عن غياب التّجانس والتّوافق بين الذّات والفضاء الجديد، يقول:

" لم أفرح.. نعم لم افرح.. أحسسته قبرا(...) أين الحوش الواسع؟ أين الشجر؟ أين الغنم؟ أين الدار القبلية.. دار الضيوف؟ .."[4]

---

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص26.

[2]- سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في الروايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سوسيولوجية شعرية، مرجع سابق، ص 238.

[3]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص26.

[4]- المصدر نفسه، ص23.

كما أنّ وصف المسكن الجديد بخصوصيات الآخر دلالة على أن المستعمر الفرنسي ساهم وبقوة في تدنيس المكان. فالقبر علامة دالة على المكان الآخر، عالم البرزخ، وهو سكن الميت بعد انفصاله عن الحياة، وانفصال الروح عن الجسد، فيظلّ التّشاكل الدّلالي لعلامة الانفصال منسجم مع انفصال صالح عن القرية الحالمة، الواسعة، الطاهرة، واتّصاله بالمدينة الملطّخة بأيدي المعمرين.

إذ يعتبر وصف المكان وإبراز خصوصيات الآخر مقابل خصوصيات الأنا، من قبيل القوالب الفنية الّتي يوظّفها الكاتب لإبراز العلاقة بين التّقاطبات المكانية والتّاريخية الثّورية المجيدةّ، واستنفار الذات المخلصة من مكان، **"كان هدفها الأساس البحث عن الذّات وإثباتها مقابل الآخر الأجنبي في محاولة إبراز خصوصية الهوية التي يتمتع بها، ومن ثمّ العمل على حمايتها من هيمنة و سّلطة الآخر، ولعلّ من أبرز ما اتّسمت به العلاقة بين الأنا العربية والآخر الغربي. امتداد التّاريخي والجذور العميقة لهذه العلاقة المتوتّرة الّذي أسّس لتراكم صورة سلبية عبر سنوات طويلة للآخر.."**[1].

لكن رغم كل هذا عاد التّوازن الجزئي للذّات بعد الحصول على العمل في المستشفى، ولأنّه مخلص لوطنه ولعمله قوبل مرة أخرى بالإهانة من طرف مدير المستشفى، وقوبل بالجزاء الظالم. فيصبح مدير المستشفى أحد معارضيه داخل المدنية.

إنّ صالح يتمتّع بوعي اكتسبه من الثّورة التّحريرية، واحتكاكه بالواقع القروي،ما ألزمه الثورة على الاستبداد والعبودية التي يعيشها العامل البسيط ويظهر هذا في حواره مع المدير بعدما أهانه: **"ضحكت وقلت.. وقد اشتد غضبي :سبحان الله! ما.. أعرف بأنك أمير.. ملك..ورثت المستشفى عن والديك ونحن هنا عبيد بين يديك.."**[2].

[1]- فيصل غازي النعيمي، شعرية المحكي، دراسات في المتخيل السردي العربي، مرجع سابق، ص33.

[2]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص28.

"ورؤية السّرد في حد ذاتها تستخدم التاريخ لصياغة الاحتجاج على الواقع، وهذا الاحتجاج هو المقابلة النّوعية بين الماضي والحاضر"[1]ما جعله يستدعي صور الحب والتّضامن وسط رفقاء الثّورة في قوله: **"وتذكرت في هذه اللحظة أبي ووصيته الغالية.. وتذكّرت الرّفقاء الذين كنّا نقتسم معهم التمرة والرّصاصة والدمعة والفرحة.. ما كنا نعرف هذه الشّكليات وهذه المظاهر الخدّاعة والزائفة.. شيء واحد كنّا نعرفه.. الحب.."**[2].

وهذا الملفوظ المكثّف يحمل معاني الإيجاز في اللّفظ سيمات متتابعة تجتمع تشتمل قيم التضامن والأخوة فالتّمرة تحيل إلى نوع الغذاء، والرّصاصة تحيل إلى المقاومة، والدّمعة على الحزن بعد الفراق، فهم يفرحون وقت الفرح ويحزنون وقت الحزن، أي أنهم كانوا يقتسمون كل شيء إذا كان ماديا أو معنويا كالجسد الواحد.

بيد أنّ في الزمن الحاضر تنتشر الفرقة، والخديعة. والأنانية. لذلك يحكم صالح الرصاصة على هذا الواقع المتغيّر، بصورة سلبية، **ف"الإدانة تبدأ من الواقع لتؤسّس نفسها من التّاريخ"**[3] وفيه يصوّر التّاريخ في إيجابياته من خلال هذا النّسق التاريخي لتأكيد عامل الأخوة، وسرّ الانتصار على العدو، يقابله في ذلك سلبية تفرق العمال داخل المستشفى، وخضوع البعض منهم لتسلّط المدير حدّ الإهانة ونهب أموال الدولة، كما أنّ الإدانة وجّهت بطريقة السّخرية، باستعمال لغة الواقع، وهذا يمكّن الخطاب الرّوائي من الاقتراب أكثر من الواقع واحتضانه، ثم العمل على تخييله.

ويلعب حضور الدّور العاملي المعارض بلعبة التّواري والتّمويه، حيث يدّعي مدير المستشفى الوطنية في ظاهر القول. ويخفي العداء في الباطن، فهو يوهم بتصديقه من خلال ملفوظ الكذب لكن صالح يستطيع تمييز صدق الحديث من كذبه، باعتبار المصادقة من حيث هي الحكم تقييمي على الصّور الخارجية إن حمّلت على الصّدق أو الكذب[4]، ويلخصه المربّع التّصديقي الآتي:

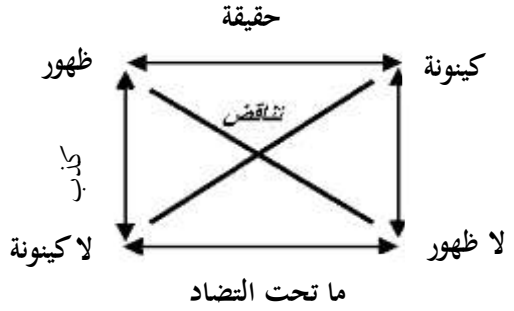
[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة فعاليات النصية واليات القراءة، مرجع سابق، ص432.

[2]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص28.

[3]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسات في فعاليات النصية واليات القراءة، مرجع سابق، ص432.

[4]- ينظر، نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، مرجع سابق، ص74.

ويمكن أن نوضح ذلك في المربع التصديقي كما في الشكل الآتي:



ويظهر سلوك التّظاهر بالصّدق من طرف المدير في قوله فيما يروي صالح: **"حدّق في غاضبا وقال:**

سبحان الله! حارس يراقب سيده.. يراقب مسؤوله.. اسمع يا صالح أنت مهنتك هنا حارس ولست في المستوى كي تعلّمني درسا في الوطنية أنا من عائلة الشهداء والمجاهدين.. أنت إنسان مشوّش فوضوي ومخرّب.. وفي ذلك خيانة لمبادئ الشهداء والثورة.."[1]، فكلامه في الظاهر لا يوافق ما في باطنه (لا كينونة). ويمثل ذلك كذب وبهتان، وضرره أقوى من الكذب الصّريح. لذلك ورد تقييم الرّاوي الذات محمولا بأسلوب سخرية يفيد التّكذيب في مقام سخط وانتقاد يقول:

"ومديرنا هذا وطني حقا لذا عيونه كانت كسلك الحديد.. كأنه مستورد من إثيوبيا.. (...) اليوم صار بضخامة ثور يكاد يسقط للخلف.. مديرنا إنسان وطني ضرب رقم قياسي في احترام وقت عمله يدخل لمكتبه بعد العاشرة..."[2]

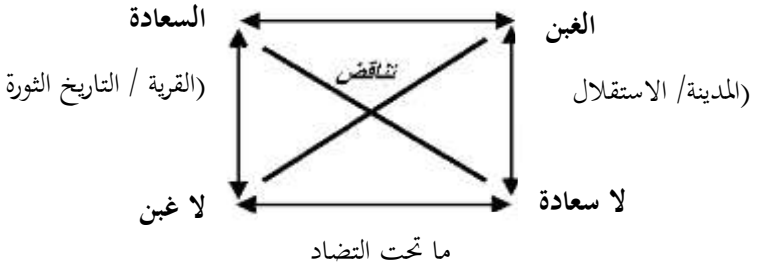
وبلاغة الخطاب يقصد من ورائها تأكيد المدح بما يشبه الذم، فهي علامات لغوية ظاهرة تبطن ما في جوهرها في متناقضات يوجهّها النظام كما **"تكون السخرية وسيلة في يد صاحب المفارقة يستطيع تقليب المعنى وتغيير مساره الدلالي بقدر ما تتطلبه الجمالية الفنية"**[3]، وأمام تلك

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص28.

[2]- المصدر نفسه، ص29.

[3]- محمد أمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، (د ،ط)، (د ،ب)، 2013، ص51.

الإرادة الجماعية الفاسدة المعارضة لقيم العمل والحبّ والإخلاص، تقف الإرادة الفردية الثّورية المقاومة تسعى لتحقيق برنامجها السردي بمحوريه: تحقيق وصية الوالد. والثبات على مبادئ الثورة. وبالنسبة لصالح فالارتباط بالمكان يعني له ارتباط بالزمان والثورة. والقرية تذكّره بنضاله وتحقّق له سعادته. والانفصال عنها حقّق له الغبن، فيظهر المربّع السّيميائي لذلك كما يلي:



ما تحت التضاد

إذ أن سعادة صالح تكمن في حمل رسالة الشّهداء، والمحافظة على المبادئ الطّاهرة، فالسّعادة والغبن يعبّر عنهما الملفوظين الآتيين الذين يظهران المقابلة النّوعية للفضائين:

1-"المدينة كالعاهرة لا تتزوج الا لتجعل من زوجها مشجبا تغلق عليه خيباتها.. وها انا اغدوا فيها كالشجرة التي نقلوها من تربتها بعد فوات الأوان.."[1].

2-"كان الجبل يفتح ذراعيه كالعاشق الولهان يضم قريتنا فتنام في حضنه في وله شديد.."[2].

وهو ملفوظ ذو بعد بلاغي يجمع بين الاستعارة والتشبيه، فشبه المدينة بالمرأة الفاسقة وكلاهما يسجن صاحبهما في جنباته، ويصوّر الجبل الرمز التاريخي الذي يقترن بالقرية بتصوير علاقة الحب بينهما، ما يوحي إلى ارتباط القرية والجبل بالثورة حين استجاب لها سكانها، وصعدوا الجبل.

[1]- عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، ص51.

[2]- المصدر نفسه، ص 19.

3. دلالة العلاقة بين الشخصيات وبين زمكانية التاريخي في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر":

1.3. الصّراع وفعل المقاومة:

في إطار التّحليل السّردي، يتّبع الحدث الرّوائي مسارا سرديا يتم عبر مراحل، نحاول تتبّع ذلك من أجل استنطاق البنى في الرواية والكشف عن دلالتها انطلاقا من أفعال الشخصيات، وأحداث الرواية وتعقّب النّظامانطلاقا من ملفوظات الحالة إلى ملفوظات الفعل.

فأوّل عبارة بدأ بها الراوي/ الرّوائي قبل سرد الأحداث البدئية: **"أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلق منهم بأمل ما"**[1]هو خطاب مباشر يبدأ بضمير (أنا) إحالة على الذات (الروائي). وهي جملة خبرية نافية للفعل، تقابلها العبارة الثانية. إشارة إلى حوبة (الراوية)، ليخبر عنها بأنها هي من تحكي له القصة التاريخية، وقد ورد بضمير (هي) يقول: **"وتظل تحكي عنه دون كلل أو ملل"**[2]،لينفتح الخطاب على التّاريخ الممتد إلى بدايات الاحتلال الفرنسي، وحتى قبله بقرون، وما المهدي المنتظر إلاّ رمز للبطولة وهذا التّفاعل مع النّص الدّيني أو القصص القرآني، من شأنه أن يكسب النّص خصوصية، خاصة وأنّ عنوان النّص حمل نفس العبارة. وربما هو دلالة على الشخصية البطل في الرواية الذي يقضي على العدو وينهي الصراع.

لقد اختار الروائي لأجل حكي الأحداث رواية تدعى "حوبة"، وقد وظّفت كرمز يحيل إلى الجزائر تحكي بنفسها حكايتها، فبدأ يصغي إليها. متشوّقا لسماع أخبار التاريخ متعقّبا مراحل المسار السّردي للرواية:

"لقد قرّرت أخيرا أن تحكي قصتها لي، لم تشأ أن تبدأ مذ ولد، هي تقول دائما، أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي، الماضي السحيق "[3].

---

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص7.

[2]- المصدر نفسه، ص7.

[3]- المصدر نفسه، ص8.

إن "حوبه" تسرد مرحلة تاريخية مهمة من مراحل المقاومة الجزائرية، والّتي عرفت زحما من الأحداث والوقائع الخالدة، ميّزها خطاب الدم، والصراع الطائفي والقبلي، تقول: **"وحده الدم الهادر القاني الفائض كزبد البحر كان يتراءى له"**[1]، وهذا إشارة إلى كثرة الدّماء السائلة على هذه الأرض النقية والطاهرة.

كما أنّ "حوبة" تبدأ قصّتها التاريخية المتخيّلة بحادثة مقتل "بلخير" والد الزيتوني، والعربي المسطاش، تقول: **"وتراء له أبوه "بلخير" ممتدا كجذع شجرة عملاق، وقد ضجرته الدماء وشكّلت حوله بركا صغيرة، ورفع فيه الأب عينين مليئتين بالحسرة الذابحة، ولم يتفوه إلا: "أمك وإخوتك أمانة في عنقك، وأسلم الروح""**[2] وهي رسالة (وصية) مشفّرة، يفهم من ورائها كلام كثير، كما فهمه البطل " العربي موستاش". تقول حوبة:

"لكنّه قرأ في عينه غير ذلك، وأكثر من ذلك وأعمق من ذلك"[3]. ومن هنا يبدأ الصّراع. صراع الحقّ مع الشّر، من خلال سلسلة من الحالات والتّحولات السردية، من شأنها أن تنتج الدلالة انطلاقا من أفعال الذات.

وأوّل عامل مرسل مباشر يظهر بعد الوصية هو الأم "فاطمة الزهراء" تحرّض أبنائها على الثأر لأبيهم تقول: **إذا كان بلخير رجلا وترك رجالا فلا بد أن يتأثروا له"**[4]، وعنصر تحريك الذات المرسل إليه متوقف على ملفوظ الإقناع الذي باشرته الأم في تحديد صفات الرجال، إن لم نقل الأبطال، فيصبح موضوع القيمة للرجال هو الثأر للوالد بمقاومة الأعداء حيث تمثل الذات موقع فعل فهي التي تسعى إلى تحقيق موضوع قيمتها فالموضوع غاية الذات والحالة التي ستنتهي إليها الحكاية فتحصل بذلك رغبة بين الذات الحالة والموضوع، بعد استقبال (رسالة) من المرسل، وفي هذا الموقف

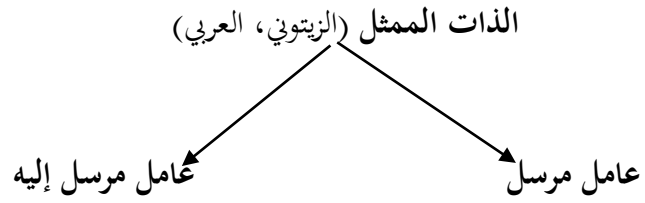
[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص8.

[2]- المصدر نفسه، ص10.

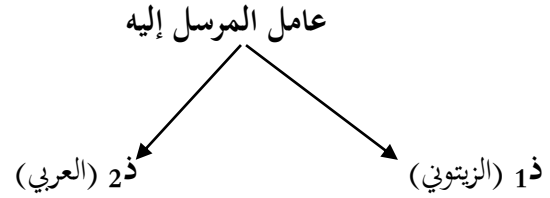
[3]- المصدر نفسه، ص10.

[4]- المصدر نفسه، ص10.

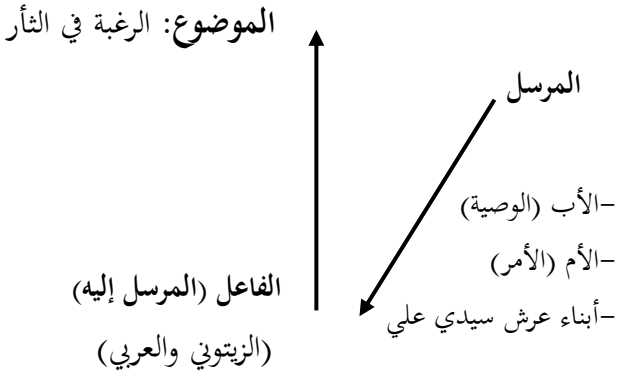
تصبح الأم مرسل ومرسل إليه، لكونها تستفيد مع الذوات العاملة مع الموضوع، والشّكل الآتي يوضح ذلك:



كما أن عامل المرسل إليه تمثيله ممثلين كما يوضحه الشكل:

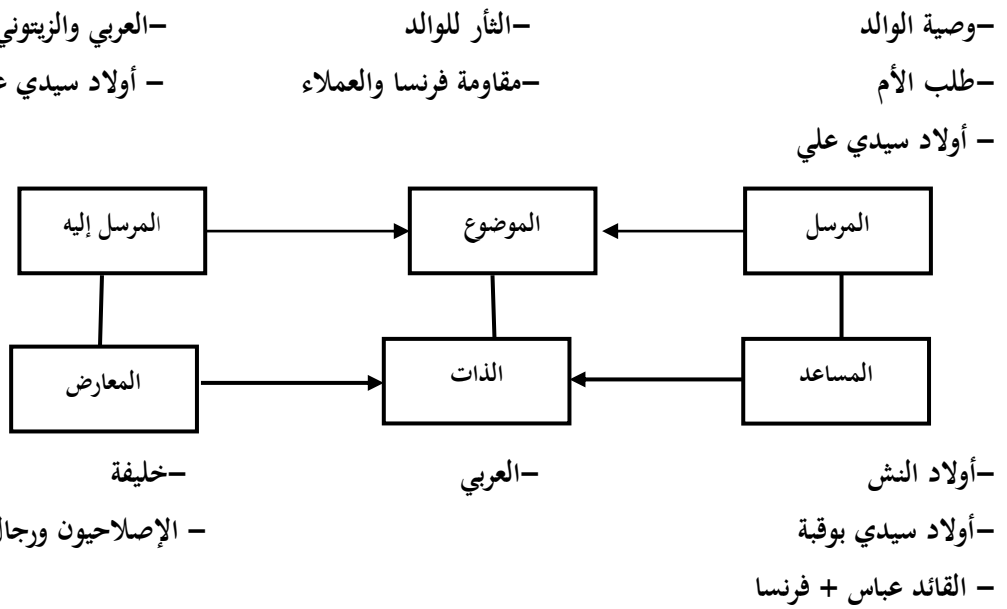


والأمّ هنا تحتلّ موقع المرسل وكسلطة فوقية، باعتبار طبيعي وهو الأمّ، وباعتبار نبرة صوتها الذي يصدر ملفوظا على شكل أمر موجه إلى المرسل إليه ليقوم بالفعل، كما أنها محركة للفعل. وهي المستفيدة منه أيضا لأنّ الوصية تحمل على الحفاظ على الأمانة، وتصبح في الأخير طاعة الأم اختبار أوّل لتحقيق ذلك. كما يظهر الشّكل التالي العلاقة بين الممثل (المرسل إليه)، والمرسل، وعنصر التحريك وفعل الإقناع محفّز:



إذن الوضعية البدئية مختزلة في قضية الثأر للوالد، ويظهر ذلك في قول الرواية: **"وخيل إليه أنّ كل جنبات العرش، تلاله هضابه، وديانه، وكل نبتة، كلّها جميعها كانت تصرخ فيه تطالبه بالثّأر من أولاد نش".. ومن يجرؤ على فعل هذه الجريمة غير أن أولاد النش، الذين نغّصوا وعلى مدى عقود طويلة، حياة أولاد سيدي علي"**[1]. ومن هذا الملفوظ ينكشف الصّراع على مستوى الجماعة فشمل القبيلتين، ويصبح بذلك "أولاد سيدي علي كعامل مساعد، وقبيلة "أولاد النش" كعامل معارض لفعل الثأر على مستوى عائلة بلخير، وكعامل معارض لفعل المقاومة على مستوى الشعب الجزائري، الطامح الى حرية الاستقلال.

يحاول الروائي من خلال هذا النص أن يؤرّخ لأسرة جزائرية تجرّعت مرارة فراق الوالد، الذي توفّ على يد الغدر، كما أخضع مسار السّرد لنظام منطقي يسمح لنا ببناء برنامج سردي للشخصيتين اللتين تريدا الثأر للوالد من خلال القيام بفعل القتل، ويقوم الفعل على عنصر التّحريك والكفاءة، فالتّحريك صادر من الأمّ، والكفاءة أو الأهلية هي المؤهّلات التي تمتلكها الذّات الفاعلة والرّاغبة في تحقيق الموضوع، كما تروي "حوبه" عن "الزيتوني" و"العربي" تقول: **"ولا بد من الأخذ بالثأر"**[2] والمخطّط الآتي يوضّح البرنامج السّردي للشخصيتين:

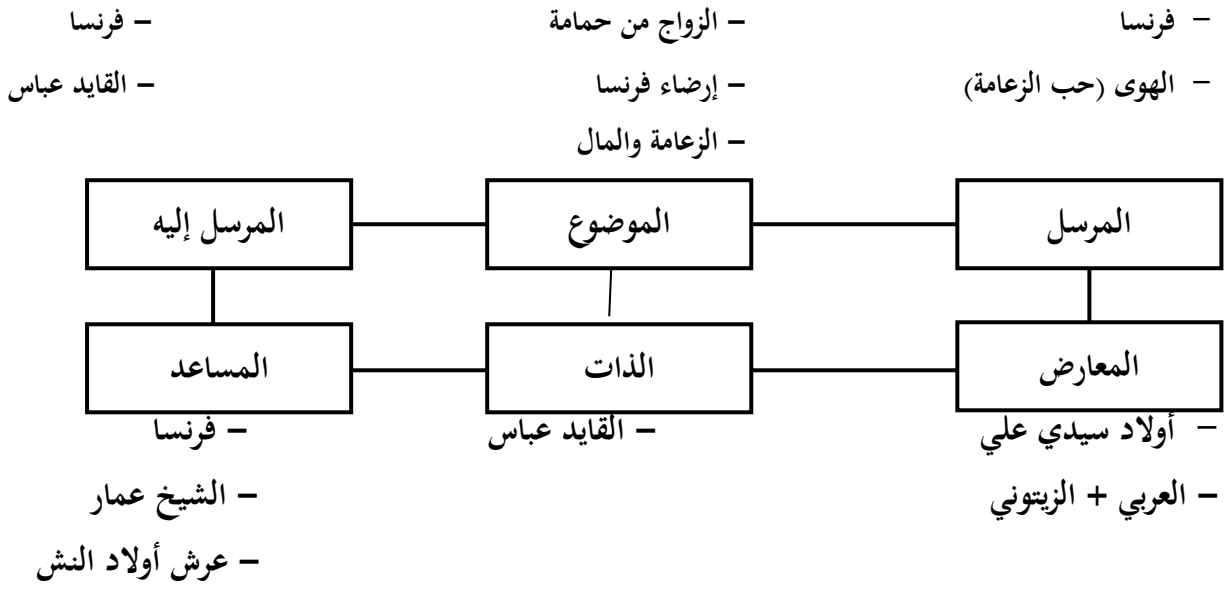


[1]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث من المهدي المنتظر، ص10.

[2]– المصدر نفسه، ص13.

ويظهر من خلال هذا البرنامج وضوح العلاقات الرّابطة بين كل ثنائية من الثنائيات، فنجد الشخصيتين متعلقتين بموضوعهما لماله من قيمة، وهو الثأر للوالد، وتخليص أولاد سيدي علي من شرّ القايد عباس، كما يعتبر من قبيل المقاومة للاستعمار الفرنسي، ويحتاج كذلك إلى مساعدين، كما أن من وراء ذلك حوافز، وتحريكات من طرف الأم وغيرها من قبيلتهم، ولكل برنامج سردي عراقيل حيث يقف القايد عباس عثرة في طريق الشخصيتين فالعربي يحب حمامة، والقايد عباس يريدها أيضا هذا ما حفزّ العربي على خلق عداوة مع القايد عباس.

وفي المقابل يقف الأعداء (أولاد النش) بقيادة القايد عباس، و(أولاد سيدي بوقية) بقيادة شيخ الزاوية الشيخ عمار، وفرنسا فيظهر البرنامج السّردي للذّات المعارض في المخطّط الآتي :



من خلال سلوك القايد عباس وأخلاقه، تكتشف نواياه الخبيثة، وهو الإضرار بأولاد سيدي علي وعلى رأسهم العربي والأكثر من ذلك إرضاء فرنسا وتقمّص شخصية العميل من الدّرجة الأولى وهذا يحتاج إلى مساعدين من أمثال الجيش الفرنسي، والشيخ عمار شيخ الزاوية كما تقول حوبة: **"واستولى على زمام الزاوية يسير شؤونها بما يخدم أهواءه ومصالح فرنسا، واضعا يده في يد أولاد النش"**[1].

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

وبهذه البرامج السّردية يفتح الرّوائي أمام التّخييل الإبداعي نافذة كبيرة لتصوير عوالم غائبة عن البصر وعن الكتابة التاريخية. لكنّها تبقى صورا ممكنة ومحتملة، تحكم مصائر الشخصيات في زمان خاص بالجزائر المحتلة كما تتجلىّ في تلك الظروف الصّعبة مع تواجد الاستعمار علاقة الأنا بالآخر.

- **علاقة الأنا بالآخر.. بين الاتصال والانفصال:**

تدخل فرنسا المحتلة بمشروعها الاستعماري حيز الكولونيالية المدمّرة للدول المستعمرة، فتنمو العلاقة السلبية بين الجزائري المستضعف والآخر الفرنسي المتمسّك ببرنامجه الاستدماري، ويظهر هذا في الاجتماع الذي دار داخل الحمام، تروي حوبه: "مساء كان الموعد في الحمام (...) في الاجتماع قدم "يوسف الروج" تقريرا مشؤوما عن الأوضاع في البلاد، خاصة بعد احتفالات فرنسا بمرور مئة سنة على احتلالها الجزائر، ختمه بقوله: **يا إخواني أوضاع شعبنا ووطننا لا تبشر بالخير، وفرنسا المتجبرة ماضية في طغيانها، لقد صرح الكاردينال لافيجري (cardinal Lavigerie) في هذا الاحتفال قائلا:**

" إن عهد الهلال في الجزائر قد ولى وإلى الأبد"، ورغم ذلك فهناك من أبناء هذا الوطن من يتوسل من فرنسا دمجنا فيها ومنحنا الجنسية الفرنسية، ومن هؤلاء ابن جلول من قسنطينة وفرحات عباس من جيجل، وابن التوهامي من مستغانم، وغيرهم"[1]، وإن كان يحمل هذا الخطاب في طياته العنصرية، بالنسبة إلى فرنسا، لكنه كان محفّزا قويا للتفكير في انفصال فئة كبيرة من الشعب الجزائري عن المشروع الخبيث لفرنسا لتنصير الجزائريين، فتحوّل بذلك فعل وعي الواقع ومتابعة تحليل الواقع إلى وعي حقيقي لتغيير الواقع، ومقاومة همجيّة المدّ التفكيري، تقول حوبة: **"تنهد سي رابح وأجاب: – مازال الفرنسيون واليهود يثيرون استفزازنا بشعاراتهم وتصريحاتهم..."**[2].

[1]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص318.

[2]– المصدر نفسه، ص312 ،313.

فجعل الروائي موضوع شحذ الهمم جزء من موضوع الثّورة لتحقيق الاستقلال الذي يرمي إليه "سي رابح" و"يوسف الروج" وآخرون، كما يظهره الاجتماع الذي عقدوه لكشف حقيقة الآخر الفرنسي في محاولة القضاء على الهوية الجزائرية العربية والإسلامية، جمعية العملاء الجزائريين الذين ينشطون سياسيا لتبليغ رسالة الاندماج المرفوضة لديهم، وملفوظ القائد الفرنسي يعتبر وثيقة تاريخية وعلامة سيميائية دالة، يوظّفها الرّوائي كشكل فنّي مقابل خطاب مضاد ينفتح على دلالات الرّفض والنقد وقد تداخلت قضية الآخر في الفكر والمخيال الإنسانيين بقضية إشكالية غاية في التعقيد وهي قضية الهوية (أو إثبات وجود الذات)، وعلاقتها مع الغير، للبحث عن الجذور والأصول.[1]

فالفرنسيون بما فيهم اليهود يظهرون العداء للإسلام والوطن والعروبة، يوصف بالسلوك اللاإنساني يحمل توجّه إقصائي للآخر (الجزائري)، فبين القبول والرّفض للآخر كثنائية ضدية تنكشف علاقات ذات دلالة بين العوامل، والتي تشكل أبنية دالة.

فمن الوثيقة التّاريخية تعيّن علنيا إبراز البرنامج السردي للعامل المعارض للذوات المقاومة الرافضة لكل مظاهر الاستدمار، والاندماج، فيحتل العامل المعارض ذاتين معنويتين، فالأولى متمثّلة في السّلطة الكولونيالية الفرنسية، وفئة العملاء الموالين لها، كما صوّرهم الروائي، فإنّ جمالية الرّواية تقوم على أساس مقاومة المدّ التدميري للأمّة العربية الإسلامية، وخطاب الوعي يظهر من خلال كلام أمقران: **"قاطعه أمقران قائلا بغضب: لا قيمة لهم، هؤلاء بني وي وي سيرميهم التاريخ في المزبلة،.."**[2] ويخص بالذكر أصحاب الإدماج.

وربما هذا هو الظّرف الذي حمّل الروائي على الاستنجاد بالمهدي الذي يخلّص الشعب الجزائري من محنته، يختار الروائي خطاب الوعي الجاد بإيديولوجية دينية ووطنية لا ترضى بالدّنس وفي ذلك يرى لوسيان غولدمان Lucien.Goldman انطلاقا من نظرة سوسيولوجية للأدب بأنّ المبدعون الذي ينشغلون بالكتابة المحمّلة بتوجّه فكري وإيديولوجي، سيرفعهم توجّههم لا محال

[1]- ينظر: فيصل غازي النعيمى، شعرية المحكي(دراسات في التشكيل السردي العربي)، مرجع سابق، ص 31 ،32.

[2]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص318.

من طرف الجماعة، ليصبحوا إشكاليين بعدما كانوا مهمّشين[1] ومنه نجد أن عنوانه يتناصّ مع جانب ديني دالّ على الدّفاع عن قضية المسلم، الذي يعاني الاستلاب من وطنه ودينه، كما يشكّل العنوان استعداد الذّوات الفاعلة للمقاومة.

وقد عمدت الرواية إلى إخضاع التاريخي، وإعادة إنتاجه فنيّا لتكشف عن المآمرات والدّسائس المحاكة من طرف مساعدي فرنسا هم أبناء الوطن لتقيم برنامجها الشّرس ويظهر المخطّط الآتي، الطبقة السياسية المعادية للمقاومة، المساعدة لفرنسا:

بن جلول(قسنطينة)
فرحات عباس(جيجل)
بلقاسم ابن التهامي(مستغانم)
بني وي وي(الإندماجيون)

فيظهر البرنامج السردي لفرنسا كالآتي:

– فرنسا	– الاستعمار	– فرنسا
– الفكر الكولونيالي	– التنصير	– سياسة الاستعمار

المرسل	الموضوع	المرسل إليه
المعارض	الذات	المساعد

– العملاء (القائد عباس+ شيخ الزاوية)	– فرنسا	–شخصيات تاريخية
– اليهود		(المقاومة السياسية والاصلاحية)

ومن هذا المخطّط تبيّن أنّ فرنسا كذات فاعلة تمتلك القوة العسكرية القادرة على قمع الشعب الجزائري وكلّ النّشطين في فعل المقاومة لكنّها بالرغم من ذلك تتّكئ على القيّاد وشيوخ الزّوايا وبعض التّوجّهات السّياسية. لتحكم قبضتها على الجزائر، وتقيم دولة نصرانية تحكمها فرنسا، ويعيش الجزائريون تحت رايتها.

[1] -Voir Lucien. Goldman, pour une sociologie du roman, paris, Gallimard, 1964, p38.

فالرّوائي بهذه المهمة، يجري موازنة بين الذات المنفصلة عن فرنسا والمتّصلة بالجزائر، والذات المنفصلة عن الجزائر والمتّصلة بفرنسا، تقول حوبه تعيد خطاب سي رابح: **"لم يعد يزعجني اليهود ولا النصارى مادام أبناء جلدتنا معهم، حتى صالح القاوري شاركهم احتفالهم، حتى القياد وبعض شيوخ الزوايا".**[1]

وحتى اليهود الذين عاشوا في هذا الوطن، وقفوا بجانب الفرنسيين، وهدفهم واحد وهو المصلحة، ورفض الإسلام، تقول حوبة تعيد خطاب اليهودي: **"ياسي رابح نحن أبناء عمومتكم ولكن تهمنا مصلحتنا، لقد حصلنا على حقوقنا كاملة من فرنسا، فطالبوا بحقوقكم"**[2]

ويشير الروائي إلى قانون كريميو(Crémiot)، كحقيقة تاريخية، تعميقا لدلالة العلاقة بين الجزائريين واليهود في تلك الحقبة."**فإنّ مسألة قبول الآخر أو رفضه، تتم عبر منطق معقد، يدخل في قضية هامة في تاريخ الحضارات الإنسانية تتعلق بمبدأ الصّراع/التّفاعل الحضاري والمثاقفة، أو الخضوع لقيم ومعتقدات وأخلاقيات حضارة معنية لكونها تمثل قوة عسكرية وحضارية في زمن ما، مما ينتج عنه إتّباع العملاء وأصحاب النفوس الضعيفة والركون إلى أوامره، والامتناع عن مقاومته".**[3]

2.3.النزعة الإنسانية:

إنّ عمق الوعي بالتّاريخ ، واستلهامه جعل من الرّوائي عز الدّين جلاوجي يعبّر عن الآثار الاجتماعية والنّفسية للحرب، ووصف تأثير الظّلم على النّفس الإنسانية ،وبهذا فقد جعل الروائي الكتابة عن تاريخ المقاومة ذات بعد إنساني ،حيث يعيد كتابة متخيّل التاريخ بوجهة نظر إنسانية تكشف عن الظّلم الاستعماري وتجاوزه الحدود الأخلاقية، وتفضح نوايا أصحاب المصالح

[1] – عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، 312.

[2] – المصدر نفسه، ص311.

[3] – فيصل غازي النعيمي، شعرية المحكي(دراسات في التشكيل السردي العربي)، مرجع سابق، ص45.

على حساب سلامة الوطن وتحريره. فما علاقة تفعيل التّاريخي في محاولة الكشف عن الوقائع الإنسانية في زمن الاحتلال داخل الرّواية؟.

- **مفهوم النّزعة الإنسانية في الّرواية:**

يرى بهاء الدّين محمد مزيد أنّ النّزعة الإنسانية في الأدب هي :"**أيّ نسق من الفكر أو الفعل يعتبر أنّ المصالح والقيم والكرامة الإنسانية لها الصدارة...ومن النّاحية التّاريخية كانت النّزعة الإنسانية أحد مذاهب عصر النّهضة كونها تعزّز حاجات الإنسان وتحقّق له كرامته في أي شبر من الأرض، ناهيك عن الإنسان المظلوم، والرّواية شكل من أشكال التّعبير الّتي تفصح عن مسائل اجتماعية وتاريخية وقيمة الحياة وتعكس الثّقافة القائمة على الصّراع، فمن النّاس يحسبون أنفسهم أفضل البشر مقاسا بثقافتهم أو جنسهم أو...فيحلّون لأنفسهم استعباد غيرهم ممن يرونهم أقل منهم مرتبة، فغاية الأدب هي تنمية الحياة البشرية ونشر القيم الإنسانية النّبيلة دون أن يقع في إشراك الدّعاية والتّخطيب**"[1]. أي ما يؤخذ بعين الاعتبار التّعبير عن الإنسان في كل مناحي حياته، فيكون حامل هذه الرؤية الإنسانية وسيطا بين الإنسان وما يحتاجه، أو إبعاد عنه كل ما يضره .

- **تجليات النّزعة الإنسانية في الرّواية:**

إنّ المبدع من خلال استرجاع التّاريخ وإعادة كتابته بأسلوب روائي فنّي، يحاول فضح" **المفارقة السّاخرة فيما يتّصل بإنسانية عصر النّهضة الأوروبية هي أنّها ارتبطت بانطلاق المد الاستعماري الغربي على إفريقيا وآسيا وأمريكا الجنوبية، وقد برّر المستعمرون الأوائل منجزاتهم الاستعمارية بمبررات إنسانية منها السّعي إلى تنوير وتعليم تلك الشّعوب البدائية ومساعدتها في الكشف عن ثرواتها و الإفادة من هذه الثّروات**"[2].

[1]- بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د، ب)، ط1، 2008، ص35.

[2]- المرجع نفسه، ص53.

- **تجليات الصّورة الوصفية على البعد الإنساني:**

ينفتح الخطاب من خلال الإهداء على الزّمن النّفسي المعبّر عن حالة النّفس اليائسة وبصوت الرّوائي وباعترافه في مصاحبات لغوية لاحقة، يقول في الإهداء الموّجه إلى الإنسان عامة وإلى الشعّب الجزائري والعربي خاصة.

إلى بني الإنسان

*

يا بني الإنسان

*

الأرض واحدة، والشّمس واحدة تحابّوا، ولا تتفرّقوا في دهاليز الظّلام. [1]

ينشطر هذا المقطع الإهدائي القصير والمكثّف الدّلالة إلى الّتقابل بين الجملتين في علاقة تضمين «**تحابّوا**»، «**لا تفرقوا**»، وهي رسالة موجّهة إلى الإنسانية جمعاء، بفعل يرتبط بزمن المستقبل أكثر من ارتباطه بأي زمن آخر ما جعله يحمل بعدا إنسانيا احتفل به الرّوائي في هذا الخطاب، كما احتفل به الأدباء في هذا العصر، إذ يرى شوقي ضيف أنّ دلالة الإنسانية لا حدود لها، ولا هي محصورة الفكرة، وفي نظره هي كلّ ما يسمو بالحياة البشرية، وهي الإنسانية الّتي لا يعيقها عائق.[2]

وجلاوجي بدوره من خلال الإهداء يحاول بعث قيم الحّب بين بني الإنسان، وبين الجزائريين أنفسهم حتى لا يجورهم جائر، ولأنّه يدرك أنّ في الفرقة ضعف ومذلّة، وربّما هي رسالة مشفرة يبتدئ بها روايته ليفسّر عن طريقها ما عاشه الإنسان الجزائري زمن الاستعمار الفرنسي،"**فاللاّوعي العنصري مازال قابعا في المجتمع الأبيض مهما تغيّرت القوانين العنصرية إلى قوانين إنسانية تقوم على المساواة في الحقوق والواجبات**"[3].

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص4.

[2]- ينظر، شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1959، ص58.

[3]- حسن حنفي حسنين، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1 ،2012، ص56.

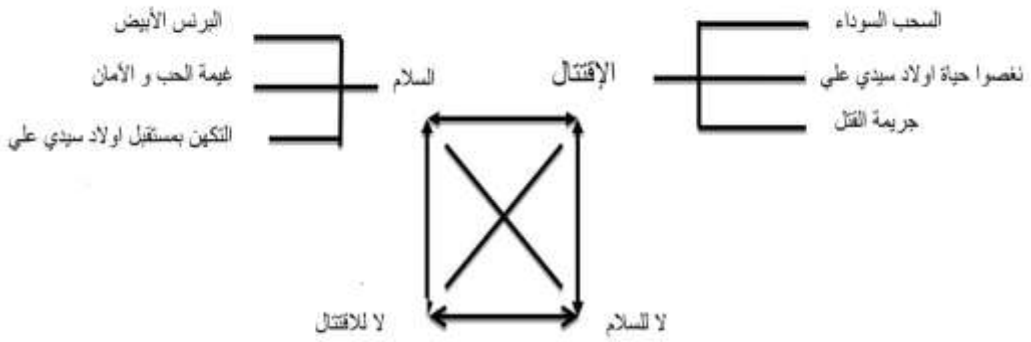
وأحداث 8ماي أفضل دليل على خرق كل ما هو إنساني،ل مّا أخلف العدو الفرنسي وعده، وقام بقتل الجزائريين العزل والّذين خرجوا إلى الشّارع مطالبين بحقوقهم المشروعة، حيث ظّل ذاك الحدث عند المؤرّخين من الأسباب المباشرة في التّحضير للثورة واتّحاد مختلف الأحزاب واندماجهم في حزب التّحرير الوطني من أجل نيل الحرية وما تلاها من التّحولات التّاريخية المهمّة، فهي النّزعة الإنسانية الّتي عني بها الأدب العربي لتغيير صراع الإنسان مع الإنسان ومع الحياة، ومحاولة التّقرب منه لفهم متطلّباته وتفسير همومه، والإحساس بآلامه والتّطلع إلى أحلامه وآماله.

لذلك فقيمة الحّب الإنسانية تنبثق عن ليكسيم "الشّمس"، ليكسيم "الظّلام" باعتبارهما ثنائية ضدّية انتشرت عبر كامل مقاطع الرّواية، فالرّوائي عبر ليكسيم "الشّمس" ينشد السّلام والحرية ويدين الظّلم عبر ليكسيم "الظّلام" فهي علامات تستمد دلالتها في تجاورها مع العلامات الأخرى ضمن السّياق ، والشّمس رمز للحياة والنّور والأمل، في مقابل الظّلام رمز للظلم والعبودية، والاقتتال.

فالرّوائي يتشاكل مع اللّيكسيمين بالفعل "تحابوا" الّذي يعكس معاني السّلام والأمن على الأرض الواحدة الّتي تجمع الإنسان، والفعل "لا تفرقوا" الدّال على عدم الاقتتال، والمربع السيّمائي يوضح ذلك. وتتولّد ثنائية ضدية أخرى يبينها المربع السيمائي الآتي:



ويتولد عنها أيضا ثنائية ضدّية أخرى يبينها المربع السيميائي الآتي وباستثمار مخطط ورد في كتاب "العلامة والرواية" لفيصل غازي النعيمي الصفحة 74:



- **دلالة الصّور الوصفية على الزّمن النّفسي:**

وينفتح الخطاب على الزّمن النّفسي أيضا في الملفوظ الّذي ورد على لسان الرّوائي يقول: «**حوبه هي شهرزادي الّتي ظلّت مدى السّنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتيّن من أحلام وآمال** "[1] وهي لغة واصفة لمآسي إنسانية يغلب عليها اليأس والقنوط .

والعنوان دال على ذلك والموسوم بـ "أنات الناي الحزين"، والأنين هو ذلك الصّوت الحزين المتقطع، الّذي يصدره الشّخص الحزين، أو المريض، أو الشّخص المستغيث أملا في النّجدة، بل دلالة على النّفس الّذي عبث بها الزّمن لفترة طويلة تتوق إلى أمل مشرق، مشبّها إيّاها بالصّحراء القاحلة كمفارقة وانزياح لدلالة الزّمن الدّاخلي للشّخصية موزعة بين الزّمن الماضي المظلم والزّمن المستقبل المشرق، فالصحّراء هنا ليست بالضّرورة هي المكان الطبيعي، لأنّ السّياق حوّل معنى السيّم النّواتي (الصحراء) من معجمه الدّال على الطّبيعة، كما أنّ هذا السّيم يتفرع عنه سيم (القاحلة).

وللملامسة وجدان القارئ وأحاسيسه، تجده يصف المكان الّذي ينزاح من دلالته المعجمية ليصبّ في سياق تاريخي يدخل في إطار الجوّ النّفسي الّذي يدركه الكاتب من خلال معايشته للواقع العربي المرير، وصراعه مع الحياة وقوى الاستعمار الخارجي والدّاخلي أملت عليه اللّغة للتعّامل مع أمكنة مأهولة مثل الصّحراء القاحلة الدّالة على النّفس اليائسة، وفق علاقة تبادلية بين حالته

[1] – عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص7.

النّفسية والحيّز الصّحراوي الموحش في «**استخدامه للتّعبير عن دلالات الخبرة الزّمانية التي توجّه مسار الصّراع النّفسي**»[1].

من خلال الملفوظ نلتمس التّحول المفاجئ للحالة النّفسية عبر الزّمن، وعبر تلقي الحكاية من حوبه الباعثة للأمل، لتوليد عن سيم "الصحراء"، سيم معاكس وهو سيم "الجنّة"، حيث تزرع حوبه صحراء النّفس بالأمل كما تزرع صحراء الأرض بالنّبات باعتبار السبّب والنتيجة، والرّبيع ما هو إلاّ سيم دال على جنّة الأرض يقول: "**أنفاس حوبة نسيم ربيعي يحمل إليك شذا الهضبات وعبق التّلال**" [2]، في إشارة إلى زمن البطولات والتحررّ والرّبيع أمل الفلا حين بعد الزّرع والبذر ليخرج نباته مخضرا يانعا، وينتج عن ذلك علامتين متضادتين: الصّحراء ≠ الجنة، من حيث الجذب والخصب، ويتولّد منهما، كلمتين متضادتين الموت ≠ الحياة فالفعل "تزرع" صادر عن العلاقة المكانية، في تبادلها مع العلاقة الزّمنية الطبيعية الخارجية "الرّبيع"، ليعبر عن موقع النّفس المتحوّلة بفعل فاعل من السّلب إلى الإيجاب، وربيع النّفس هو الأمل، والإحساس بالحياة والفعل ("ظلّت") يحيل على امتداد الزّمن الماضي، الدّال على الاستمرار والتأثير في حاضر الشّخصية من خلال فعل "تزرع" والفعل "تحيل" يحيل إلى الزمن المستقبل .

وبالتّالي يحمل هذا الملفوظ المكثّف تحوّل نفس الرّوائي على التّوازن النّفسي، وانفصاله عن الماضي الحزين البائس، ليتصل بعالم الجنّة المفقود الّذي لم يصل إليه إلاّ عبر هذا السّردي الإبداعي الّذي يتلقاه من "حوبه" شفويا ليعيد بناءه على طريقته الخاصة.

فالارتباط الرّوحي بالحكاية التّاريخية يعيد إليه الأمل من جديد لتتشكل له رؤية إبداعية وعميقة لفهم التّاريخ، من ثمّ إعادة سرده عبر لغة فنية." **إذ حضور التّاريخ في صميم النّص الروائي واعتباره مرجعية جمالية تمنح النصوص الإبداعية تشييدا جديدا ينبع من تقدير المادة التاريخية**

[1]– عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، (د،ط)، 2009، ص243.

[2]– عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص7.

في حد ذاتها والقدرة على الإحساس بها وتثمين هذا الإحساس الذي يعد مزية من المزايا الإنسانية" [1].

والمهدي المنتظر رمز للأمل، يقول: «**يشرق يوما ليهزم ظلماتهم"** [2] فشبّه الأمل بالشّمس فذكر قرينه دالة عليها الفعل "يشرق"، وفعل الاشراق هو انبعاث أشعة الشّمس ليتمحص عنه النّور فينقشع الظّلام، وبهذه الصّور يعبر الكاتب عن أحداث الرواية، وعلاقة شخصياتها بالزّمان والمكان.

إذ الوعي الفردي الّذي يتميز به الكاتب والمبثوث عبر الاستهلال، ويظهر أيضا في الملفوظ الّذي ورد علي لسان الرّاوية العليمة "حوبه" حين تصوّر الحالة النّفسية الدّاخلية للشّخصية التّاريخية المتخيّلة "الزّيتوني"، والمعبّر عنها تعبيرا دراميا ينمّ عن التّناقضات الّتي يزخر بها العالم الرّوائي، من خلال وصف حالة الشّخصية وعلاقتها بالمكان والزّمان.

ومن ذلك يحمّل الزّيتوني (الشخصية) همّ القهر والظّلم الّذي يسلّط على أبناء البلد، المؤسّس في عالم المستعمر، صودرت فيه الحرية وموّرس على الشّعب أبشع صور الموت فتروي حوبة أشكال الوعي النّفسي والشّعوري واللاّشعوري للشّخصيات، باعتبار أنّ الكاتب يتأثّر وينفعل لما يحدث حوله في العالم ليعبّر عن تلك العاطفة بلغة فنّية مغايرة.

الرّوائي يحسّ بإحساس الشّخصية الرّوائية المشكّلة ،فيقال انّ"...الفنّان وحده هو الذي يمنح إحساسا مرهفا جدا بالانسجام في العالم، بجمال العطاء الإنساني وقبحه ، وهو الّذي ينقل في رهافة هذا الإحساس إلى النّاس"[3] إذ يقول على لسان حوبة: **"هذه الصّخور الناتئة أمامه على الهضبات والجبال المحيطة ليست إلاّ رؤوس منحورين..."** [4].

---

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، مرجع سابق، ص17.

[2]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص7.

[3]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، مرجع سابق، ص91.

[4]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص10.

ويسمع بأذنيه: «**نعيق الغربان الّذي راح يقتحم ثغري أذنيه ليست إلاّ صيحات القتال المنذر بالويل والثبور**" [1]،ويرى بعينيه: «**وحده الدّم الهادر القاني الفائر كزبد البحر كان يتراءى له، سواء أغمض عينيه أو فتحهما..**» [2].

كما أنّه يصف صورة جثّة والده: "**وتراءى له أبوه بالخير ممدّدا كجذع شجرة عملاق، وقد ضرجته الدّماء وشكّلت حوله بركا صغيرة..**" [3]، فتوزّع هذا الخطاب النّفسي الدّاخلي على طريقة السّرد والخطاب غير المباشر الّتي تبوح به "حوبة"، باعتبارها الرّاوي العليم الّذي يعلم ما يدور في نفس "الزيتوني" تصف جثة والده عبر صورة مادية محسوسة دالة على قوته البدنية، وصور أخرى معنوية تستشرف الدّلالة على الزّمن المستقبل تقول حوبة:

"**وطار من أمامه سرب من طيور حجل فزعا محدثا ضجّة كبرى برفيف أجنحته.. ولم تذكره كالعادة بالعلجة بنت المكي الّتي أحبّها بجنون وتزوجها بجنون، ولكنّه راح يتأملها ليعرف المسار الّذي ستأخذه ليتكهن بمستقبله ومستقبل عرش أولاد سيدي علي**". [4]

وهي صور وصفية ذات وظيفة رمزية درامية تحيل إلى احتمالية تنامي صيرورة مأساوية إنسانية ستفرّق بين قبيلتين يندران من جدّ واحد، وصور أخرى دالة على الفضاء الّذي يعكس الوصف الدّاخلي والنّفسي للشّخصية والّذي يختزن التّاريخ وواقع الجزائريين إبان الاستعمار.

ورد في قول حوبة تروي عن واقع الزّيتوني: «**هذه الصّخور الناتئة أمامه على الهضبات والجبال المحيطة ليست إلاّ رؤوس منحورين. نعيق الغربال الّذي راح يقتحم ثغري أذنيه ليست إلاّ صيحات القتال المنذر بالويل والثبور**" [5] دلالة على الأثر النّفسي العنيف الّذي تركه المستعمر والعملاء من أولاد النّش، إذ حوّلوا الأرض إلى بحر من دم فهذا المكان بعد أن كان يدرك بالحواس

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص10.

[3]- المصدر نفسه، ص10.

[4]- المصدر نفسه، ص10.

[5]- المصدر نفسه، ص10.

أصبح مع مرور الزّمن يدرك بالنّفس كما حسّ يتراءى للزّيتوني كلّما تذكر أباه فيتحوّل المكان بذلك أداة في ذهن الكاتب، للتّعبير عن موقف بعض الشّخصيات الفاعلة للعالم، وتكهنّهم للمستقبل وتحفيزهم على تحقيق أهدافهم.

تقول حوبه: «**وخيّل إليه انّ كلّ جنبات العرش، تلاله، هضابه، وديانه، كل صخرة، وكل نبتة، كلها جميعا كانت تصرخ فيه تطالبه بالثأر من أولاد النّش، ومن يجرأ على فعل هذه الجريمة غير أولاد النّش الّذين نغّصوا وعلى مدى عقود طويلة حياة أولاد سيدي علي؟**» [1]، إنّه الحوار المونولوجي للشّخصية الّذي يفهم ضمنيا من خلال علامة الاستفهام الّذي وردت في إطار سردي يفسر وعي الشّخصية بوجوب الثّأر والثورة ضدّ الظّالمين.

إلاّ أنّ هذا الحوار المونولوجي ورد على غير العادة بحيث لا تظهر فيه علامات الخطاب النّفسي المتمثّلة في "قلت في نفسي"، أو "قال في نفسه" أو .. إذ يصعب بذلك الإحكام على هذه البنية وإلصاقها بصاحبها فقد تشكل على القارئ ويفهم منها أنّها تعليق من طرف الرّاوي العليم بما يدور في خلد الشّخصية وإن كانت كذلك فهي خطاب غير مباشر .

ومن خلال الوصف الّذي يلعب دورا مهما في تقديم المكان بطريقة فنّية للقارئ، يتجلّى تأثير المكان في الشّخصية، باعتبار أنّ المكان في الرّواية لا يصبح حيّزا جغرافيا فحسب، وإنّما يختزل بعض مشاهد تاريخ الشّخصية وذكرياتها، المتشكّلة من جملة تجارب الحياة والواقع الّتي مرّت بها عبر الحكي أو ما يمكنها أن تتكهّن به في المستقبل، فقد أصبح للمكان دور في حركية السّرد، وتقديم خصوصية الشّخصية من خلاله، وتبرز بعض المعاني المندسّة بين السّطور، من خلال البنيات الأولية للدّلالة، ف " **يبنى المكوّن الأوّل على أساس البنية الأوّلية للدّلالة الّتي يمكن أن تبرز شروط فهم المعنى**

[1]- عز الدين جلاوجي، حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص10.

وهي كمسلّمة تقدّم بصفتها نموّا منطقيّا، لمقولة إثنانية من المقولات: أبيض/ أسود، تحكم عناصرها علائق التّضاد والتّناقض" [1].

قول الرّاوية حوبه: «**حين امتطى صهوة تلّ الغربان، حطّ على ذروتها كطائر اللّقلق المذعور المنهك فرش جناحي برنسه الأبيض ثمّ ما فتئ أن ضمّهما إليه، كانت سهام البرد الرّبيعية قارسة رغم قرص الشّمس الّذي كان يحارب قزعات السّحاب السوداء"** [2]. فهذه المقولات الّتي تمّت صياغتها في إطار هذا النّحو التّركيبي تتوفّر على مقوّمات المحكي السّردي، تؤنسن الأشياء، وعناصر الطّبيعية، في المستوى السّطحي دالة على فواعل بشرية تنجز أفعالا على المستوى العميق [3].

إذ يتحدّد إرادة فعل الشّخصية الموسوم باللّباس الأبيض، ضدّ الظّلم والظّالمين الموسومين باللّون الأسود في إشارته على المستوى السّطحي لأنسنة الطّبيعة حيث تسمح هذه «**الخصائص بالقول أنّ الإنجاز يتميز بطبيعة جدلي قوامها الصراع والمواجهة"** [4]، فيتمثّل قرص الشّمس والسّحاب الأسود عوامل متصارعة مأنسنة تمهيدا لفواعل الشّخصيات في مسار الرّواية، فقد "**عمل غريماس على تشغيل مفهوم الوحدات الوصفية والوحدات السّردية، حيث سيتبرها (على مستوى عام) نماذج توقّعية لتنمية المعرفة بالنّص السّردي"** [5] .

إلاّ أنّ كلّ من هذه العلاقات الزّمكانية لا توفّر لنا الكثير من التّحليل إذا لم نبحث عن بنية دلالية أولية كمركز إشعاع دلالي "**ولا تشي تسمية الزّمكان باسم المكان إلا بأهميته بالنسبة للزمن، فبقدر ما يحتاج المكان إلى ما يدفع عنه السّكوت والرّتابة، يحتاج الزّمن إلى موضع**

---

[1]- أ.ج، غريماس ، سيميائيات السرد، تر:عبد الحميد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018 ص16.

[2] - عز الدين جلاوجي،حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 10.

[3]- ينظر، أ.ج، غريماس، سيميائيات السرد، مرجع سابق، ص17.

[4]- أ.ج، غريماس، سيميائيات السرد، مرجع سابق،ص19.

[5]- ينظر، أ.ج، غريماس، سيميائيات السرد، تر:عبد الحميد نوسي، مرجع سابق، ص24.

يصب فيه" [1]، لتحقيق الفاعلية السّردية، وإلاّ البحث في**"إجرائيات التّخطيب، وهي الّتزمين والتّفظية، في علاقاتها بانتقالات الفاعل داخل الفضاء بناءً على أنّ الإطار المكاني لا يمثل إطارا شكليا، ولكن يعدّ فضاء الانتقالات أفعال الفواعل، ما يجعل العلائق دالة سرديا"** [2].

فهذه العلائق مختزلة في الجملة السّردية الّتفسيرية الّتي يتأسّس عليها الجدل والصّراع وبالرّغم من صعود تلّ الغربان باعتباره مكان تنتشر به الغربان دلالة على كثرة القتلى في المكان نفسه وبدلا من الزّمن العابث الدّموي يصوّر الرّوائي "الزيتوني" على شكل طائر اللّقلق صاحب الأجنحة البيضاء دلالة على توقع إحلال السّلام والأمن من على أرض الموتى وتكالب الأعداء، وقد يستشرف هذا التركيب الأفق الدّلالي للخطاب ككلّ، ليكشف عن واقع عبثت فيه الذّات، وضيّعت مبادئ هويتها وأضحت تبحث عن أسباب هذا العنف والضّياع عبر الشّكل الفنّي التّعبيري الكفيل باحتواء الواقع الجزائري والعربي وكل تجلّيات الصّراع الاجتماعي والتّاريخي.

إذ أنّ **"هذه التّوجهات الجديدة في إجراء اللّغة بحثا عن جماليات للشّكل ومسارب جديدة للتّعبير عن الوجود والشّعور (سرديا)،...فعلى مستوى الفضاء الرّوائي أصبح المكان النّصي مساحة للصّراع الدّائم بين الأصوات والرّؤى المتصارعة ، إذ أضحى الفضاء مشحونا بالتّوتر مزدحما بالحواجز والحدود"**[3]، وهذا ماتسفر عنه البنى السّردية في مقدمة البوح الأول الموسوم" أنات الناي الحزين"حيث يسرد الرّوائي بضمير "الأنا"لحضات جلوسه مع الرّاوية حوبه تحكي له الحكاية التّاريخية شفويا، فيناجيها لأن يتوحّدا في فضاء يميّزه الصّفاء ويشكّلا سحابة في السّماء يسقيان البشر سلما وأمنا.

وهذا ما ورد على لسان السّارد الكاتب يقول: **"جلسنا على كرسيين متقابلين في شرفة تغطيها الأشجار وتطلّ على بحر هادئ مسكون بالسّحر.. مدّت حوبه قدميها الصّغيرتين**

[1]– سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة (مقاربة سوسيو شعرية)، مرجع سابق، ص248.

[2]– أ،ج، غريماس، سيميائيات السرد، مرجع سابق، ص25.

[3]– محمد سالم محمدالأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مرجع سابق، ص36.

إلى الأمام ورجعت برأسها إلى الخلف...كنت أنا أجلس أمامها كتلميذ وديع...أغمضت عيني وحلمت أني أسبح معها في الفضاء اللّامتناهي:

ليتنا يا حوبتي غيمتان

تلهوان على أرجوحة الرّيح في أمان

نسقي شفاه الأرض

عشقا وحنان [1]

ومن هذا القول يبدو أن الروائي يفصح عن إيديولوجية إنسانية لا تعرف توجّها ولا تمذهبا ، بل تعرف فقط الانتماء إلى الأرض، وهذا ماورد على لسانه وهو يجيب حوبة لما سألته عن انتمائه يقول **"لا شك أنّي مزيج بين كثير من الدّماء الّتي هدرت كالموج قديما وحديثا على هذه الأرض وأغلب تقديري أني هلازيغي أفضل الانتماء إلى الأرض أنا ابن الأرض والبشرية جميعا عشيرتي وأهلي"** [2]، غير أنّ المتلقي قد يصطدم بهذا الملفوظ الّذي يحمل قضية كليّة دالّة على أنّه لا يوجد هناك عدو، وبالتّالي فهو يتناقض والتّصور الذي حمله النّسق التّاريخي الذي ينفتح على زمن الاحتلال والاستعمار، وهل يعقل أنّ أولئك الكفّار الظّلمة الذين عاثوا في الجزائر فسادا أهله وعشيرته؟.

[1]- عز الدين جلاوجي،حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص8،9.

[2]- المصدر نفسه، ص224.

خلاصة:

بعد دراسة البنى وحضور التاريخي فيها، وبعد تتبع مختلف الحالات والتّحوّلات للشخصيات الرئيسية، وبعد استخراج البرامج السردية لهم، تجسّدت الخصوصية الجمالية للمادة التاريخية من خلال تلك العمليات المنطقية تمثّلت في قراءة الواقع ونقده، كما تستفيد من ماضي الأحداث، لاستشراف مسار المستقبل، وتحقيق السيرورة التاريخية، لرصد الرؤية المأساوية وميلادها في زمن الإرهاب الهمجي ما أدى إلى استرجاع المآسي التاريخية، محاولة من الكاتب تجاوز ذلك، بعد أن عمّقت الأزمة في العلاقات بين الناس والعالم بكل ما يحتويه، هذا ما أدى إلى ظهور وعي فردي أو جماعي فتشكّل على مستوى الملفوظ ثنائيات ضدية متعارضة، تشكل مختلف انتماءاتها أو تفكيرها أو فلسفتها في الحياة.

والأدوار العاملية التي تقمّصتها بعض العوامل كشفت عن وعي المحافظة على العادات والتقاليد، وحب الوطن والدفاع عليه من مختلف أوجه الخيانة، كما هو الحال مع الشخصيات صالح الجازية، ذياب، منير في رواية رأس المحنة، وكذا الشخصيات،العربي، خليفة، سي رابح، أمقران، البشير الإبراهيمي، وغيرهم في رواية حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر. والراوي عديم الاسم، عميد المكتبة، عمار العاشق، الدليل، وعبد الرحمن بن رستم في رواية العشق المقدنس.

كما وفرت الروايات لهذه الشخصيات جوا تراثيا تفاعلت معه، فأكسبها مرونة في القيام بالفعل ويظهر ذلك مع كل من الجازية وذياب، وحوبه الساردة نفسها التي تحكي روايتها التاريخية على طريقة ألف ليلة وليلة مجسّدة بذلك هموم الإنسان الجزائري منذ القدم.

وفي المقابل تمثّلت الشخصيات الرامزة إلى الشرّ وعيا مخالفا لقيم الإسلام والوطنية، وعبرت عن رؤية انتهازية ميزها أدوارها الموضوعاتي، متمثلة في العمالة، واعتلاء السلطة من أجل استعباد الناس تحاول فرض سيطرتها على الرؤية الثورية.

كما ظهر للتّشكيل الفنيّ والموضوعاتي للأزمنة والأمكنة دور في تنمية الصّراع بين الرؤى، كما حدث مع الانتقال بين زمكان القرية والمدينة، إذ ربط هذين المكونين بين الماضي والحاضر، وعمّقا صلة التاريخ بالشخصيات الفاعلة.

خـــاتمـــة

لقد اتّسعت الرّوايات العربية والجزائرية التي تستلهم التاريخي بما فيها التراث العربي والإسلامي فعرفت في ذلك آليات جديدة، ساهمت في إدماجه داخل الرواية، ومن خلال معالجة النصوص الثلاثة لعز الدين جلاوجي، اتضحت لنا طريقة معالجة الروائي لخطاب التاريخ، فخرجنا بعدة نتائج يمكن اختصارها فيما يلي:

- لقد البحث أظهر من الجانب النّظري في المدخل اختلاف الرّواية التّاريخية عن الرّواية الجديدة، وكما أطلق عليها عبد الله ابراهيم ب " التخييل التاريخي " فكلاهما توظّف التّاريخ، فأما الأولى فيسيطر عليها الجانب التاريخي الواقعي ويهيمن عليها إلى درجة أن الغاية من توظيفه تعليم المتلقي أمّا الرّواية الجديدة أو ما تسمى بالتّخييل التاريخي فهي التي تخضع التاريخ لسيطرتها فتقدّمه بطريقة جديدة، وفق آليات لا تحتكم إلى منطق السّرد التّقليدي فصار الكاتب عن طريقها لا يعيد التاريخ بحقيقته، وإنما يعيد إنتاجه ويسائله بالتأويل والتحليل والنقد.

- كشف البحث في الرّوايات الثّلاث عن وعي الرّوائي بالتاريخ قديمه وحديثه، فتنوّعت المادة التاريخية الموظفة،حيث استطاع بإبداعه وثقافته المتنوّعة كسر قدسيّة التاريخ واستطاع أن يعيد إنتاجه بعد الاقتباس والتّحويل والتّبديل، وقد وجد في هذا الجنس ضالته في تصوير الواقع فتناصّ مع مرجعيات تاريخية عديدة صوّرت حقبا زمنية من عمق الجزائر.

- واهتدى البحث في الفصل الاول إلى تجلية أهم المرجعيات المستند إليها من طرف الروائي والتي تعدّ إشكالية إذا ماحلّت في البناء التخييلي، لأنها في الأخير تشكّل داخل النص باللغة الأدبية التي تَخَضع لمقتضيات الآليات الحديثة لتحذف الحدود الفاصلة بين المرجع التاريخي الحقيقي والمرجع التّخييلي الروائي وبالتالي التمسنا من خلال الرّوايات تباينا من حيث الاشتغال على المرجعيات التاريخية، كما أنّنا كشفنا عن مختلف الآليات التي تحكمت في آلية التّحويل من التاريخ إلى الرّواية فرواية "رأس المحنة "استندت إلى التاريخ المتخيّل في استعادة الشّخصية التّاريخية المتخيّلة التي تستعيد عن طريق الذّاكرة زمن الثّورة التّحريرية، كما أن " رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" استدعت أحداث الفترة التاريخية الممتدة من عام 1830إلى عام 1919 ، فصوّر من خلالها الروائي

بطولات الشّعب الجزائري، المتمثّلة في المقاومة المسلّحة، ثمّ النّضال السّياسي بما فيها أحداث الثامن ماي 1945 وفي رواية "العشق المقدنس" استدعى الروائي فترتين هامتين من تاريخ الجزائر قديمه وحديثه، تعود إلى وقائع تأسيس الدّولة الرّستمية ووقائع العشرية السوداء.

- كشفت الدّراسة التّطور الفنّي الذي أحدثته الرّواية الجديدة – الموظّفة للتاريخ– في أحداثها طفرة نوعية استقى منها جلاوجي خصائصها، ومن نتائج ذلك تداخل الواقع مع الخيال في بنية واحدة كذا طريقة تشكيل الشّخصيات التاريخية بما يخدم رؤيته الفنية، فرواية "رأس المحنة " وظّفت شخصية متخيّلة تقمّصت دور المجاهد وشخصيات بسيطة ميّزها حضور أسماء تراثية، فسمّاها بمسمّيات تعود إلى سيرة بني هلال كالجازية وذياب وصالح ووظف الروائي في رواية "حوبة.." شخصيات متخيلة تشاركها الحدث شخصيات تاريخية مشهورة من أمثال أعضاء جمعية العلماء المسلمين، وأعضاء الأحزاب الأخرى أما رواية "العشق المقدنس" فقد أعطت اهتماما كبيرا للشخصيات الحاكمة .

- وتوصلنا أيضا إلى الأهمية التي أولاها الكاتب لمقوّم المكان، الذي أدّى دورا بارزا في تحريك الأحداث وتطويرها، فأمّا رواية "رأس المحنة"، فصوّرت القرية الثورية الحالمة التي طالما حلم المجاهد بالبقاء فيها، وكره المدينة التي تمثّل بالنسبة إليه رمز الفساد والإرهاب. أما رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" فميّزها حضور الريف وما شهده من مقاومة مستميتة وصراع بين القبائل ، كما شهدت المدينة عدة أمكنة عبّرت عن تاريخ المنطقة، فالحمام عبر عن زمن حضارة الأتراك، والمسجد عن إلقاء الخطب من طرف المصلحين، والأندية والمقاهي لإدارة الاجتماعات من طرف الساسة رأساء الأحزاب واستدعت رواية العشق مدنا تاريخية تعود إلى الدّولة الرّستمية فتجلى فيها حضارة الإباضيين، كما استدعت المكان الرّحب من سهول وتضاريس وجبال ميزت المغرب العربي آنذاك فأما المكان العلوي المتمثّل في السّماء فتمثّل عن طريق المعراج، قلّما يتطرّق إليه الروائيون، فتطلّب النّسق الصّوفي ذلك في رواية العشق المقدنس.

أمّا من حيث البناء الفنّي العام وآليات توظيف التّاريخي في الفصل الثاني:

- فكشفت الدّراسة عن العناوين المتميّزة لكلّ رواية، فأمّا "رأس المحنة" فيتناصّ مع قصيدة تراثية في قصيدة شعبية تاريخية تعود إلى تاريخ احتلال الجزائر من طرف الإسبان، كما عبّر العنوان عن رمز الشّر لشخصية (امحمد املمد) والذي ساهم في الخيانة زمن الثّورة وزمن العشرية السّوداء وعنوان "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، يتناصّ مع الجانب الدّيني للرجل الصّالح الذي يحل بالأرَض يوم القيامة فيقيم العدل والأمن، وهو إشارة إلى البطل الذي يخلّص أولاد سيدي علي من ظلم القايد عباس، وأما عنوان الرّواية " العشق المقدنس"، فهو عنوان جزء منه مركب من كلمتين تحملان معاني الصّراع، بين الخير والشر، فالمدنس يتمثّل في ماديات الدنيا، والمقدس هو نزوع النّفس إلى الفضيلة والسّعادة الأبدية.

- ميّز الرّوايات الثّلاث الاعتماد على الاستذكار الّذي يخدم الخطاب التاريخي، كما يصوّر ضغط الذّكريات المتعلّقة بالذّهن، فعمد الرّوائي على الغوص في بواطن النّفوس، وتجليتها لمعرفة أثر الحياة الصّعبة وتسلّط المحتل قديما، وواقع المستبد، والإرهاب حديثا.

- كما توصلنا إلى مظاهر التّجديد في تناول الزّمن، فساد رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" الزّمن الماضي بتصوير الحياة الاجتماعية إبان الاحتلال، ليظهر التّقابل بين فئة انحازت إلى فرنسا وفئة إلى المقاومة، وأمّا رواية "رأس المحنة " فغلب عليها زمن الرّاهن على الزمن التّاريخي الذي يعود إلى الثّورة التّحريرية، وقد استعاده بعض الرّواة من خلال الذّاكرة لإقامة الحجّة والنّقد، أمّا رواية "العشق المقدنس" فركزت على عنصر التقابل بين زمنين مختلفين متباعدين في المسافة واعتمد تقنية الزّمن الدّائري، فصوّر الصّراع بين الطوائف في عهد الدّولة الرّستمية وجسّد بالمقابل وبطريقة تناوبية أحداث العشرية السّوداء وما رافقها من صراع بين الإرهاب والدولة، وهذا من قبيل التّجديد إذ يصعب أن تعبّر عن أحداث وقعت زمن الحصان والسيف، وأخرى عاصرت زمن الطّائرة والسّيارة في بنية واحدة دون أن يترك فاصل بينهما. وكأنهما في عصر واحد.

- تأخذ الاسترجاعات في النّصوص الثّلاثة بنسب متفاوتة، إذ نجدها كثيرة في رواية "حوبه.."، نظرا لطبيعة النّص، لأنه يعتمد على الحكي الماضي فقط، كما كان لها باعا في استرجاع نضال طويل يعود إلى عصر الصحابة، والحضارات المتعاقبة على الجزائر، وفي مستوى أقل في رواية "رأس المحنة"، لأنّ سرد الواقع الراهن يغلب على الحكي وبالتّالي شكّلت الذاكرة آلية لاسترجاع الماضي النّضالي للشّخصية الرئيسة وبمستوى أقل من ذلك في رواية "العشق المقدنس" نظرا لأنّ الروائي مشارك في الأحداث التاريخية وبالتالي هو في غنى عن الاستذكار، إلاّ ما وردت على سبيل التّذكير.

وفي تعامل الرّوائي مع الزّمن اختلفت طريقة التّاريخ للأحداث، ففي رواية "حوبه "استعمل الرّواي لغة الأرقام لتأريخ وقياس مدة تفاوت الحضارات المتعاقبة على أرض الجزائر ، وأمّا رواية "رأس المحنة" فإنها تفتقر إلى الأرقام لأنّ غالبية الأحداث متخيّلة، ولم يجرأ الرّوائي على تأريخها، كما كان مع رواية "العشق المقدنس" التي افتقرت هي الأخرى للأرقام، بل اكتفت بعنونة فصولها على أسماء حقب تاريخية وشخصيات تاريخية مهمة فقط.

- من أبرز مظاهر الزّمن النّفسي في الرّوايات، الإكثار من تقنية الحلم والرّؤيا والذاكرة ، وهي تقنيات لها علاقة بتيار الوعي في الكشف عن بواطن الشّخصيات، والرّوايات الثّلاثة وظّفت بصورة متقاربة هذه التّقنيات لأنّها مجتمعة في تصوير هواجس الخوف والقلق، وضرب للهويات. وكلها جسدت مظاهر الصّراع بين أبناء الوطن الواحد، فمن صراع الفرق والمذاهب، إلى صراع القبائل والأحزاب إلى صراع الإرهاب والدولة. ناهيك عن الصراع بين الأنا والآخر.

- كما توصّلنا إلى الكشف عن طريقة تقديم الخطاب، والصّيغ المستعملة لاستلهام التّاريخي إذ غلب على رواية "حوبة... "صيغة الخطاب المسرود المباشر، استنادا إلى ساردة عالمة بكلّ شئ تروي تاريخ الجزائر العميق على طرقة الحكي في ألف ليلة وليلة، ويغلب على" رأس المحنة "صيغة خطاب المسرود الذّاتي، الّذي يعكس الحالة النّفسية للشّخصيات في واقع زمن العشرية السّوداء بالموازاة مع صيغة الخطاب المعروض المباشر وغير المياشر، لأنّ الرّواية تخلّصت من الرّاوي الوحيد

وتركت المجال لأصوات متعددة للمشاركة في الحكي والحوار، وأمّا رواية" العشق المقدنس" فيغلب عليها صيغة الخطاب المسرود الذّاتي، والمسرود المباشر، لأنّ الرّاوي فيها مشارك في القصّة وشـاهد على الأحداث، وكذا صيغة الخطاب المعروض غير المباشر لأنّه يتولّى تأّطير السّرد، وفي نفس الوقت يدير الحوار وينظّمه.

- وفيما يخصّ الرّؤية السّردية فإنّ الرّوائي اعتمد (الرّؤية من الخلف) في رواية "حوبة" لأنّ السّاردة عليمة غير مشاركة في الأحداث مع توظيف الضّمير (هو) على الطريقة التقليدية ، وفي رواية "رأس المحنة "فإنّه يغلب عليها (الرّؤية الدّاخلية) بتعميق دور النّاظم الجوّاني الحكي، كما أنّها استدعت السّرد برؤية من الخارج إمّا لتبئير شخصية تاريخية أو وصف لمكان تاريخي، أما رواية "العشق المقدنس" فإنه يغلب عليها (الرّؤية من الدّاخل)، لأنّ هذا النوّع من الرّؤية مناسب لتصوير الحالة النّفسية الحرجة كما استدعت الرّواية (الرؤية مع) لأنّ الرّاوي مشارك وليس بعليم، هو يرى ويسمع من الآخرين.

- **ومن الجانب الدّلالي كشفت الدّراسة على عدّة أبعاد في الفصل الثالث:**

- فمن خلال تتبّع تسلسل الحالات والتّحوّلات السّردية لمختلف العوامل في التركيب السطحي تشكّلت العلاقة التّكاملية والتّفاعلية بين مكوّنات النّص، أفصحت عن ثنائيات ضدّية دالة تعري عن واقع الإنسان الجزائري وصراعه مع التاريخ وتحوّلاته على الأرض الجزائرية العربية والإسلامية توحي إلى أسباب فساد الأنظمة، والصّراع على الحكم، وطمس الهويّات وطوق الحريّات، لذا كشفت الروّاية عن بعدها الجمالي في تأسيس علامات دالة تبثّ قيم الإخلاص للوطن مقابل الخيانة، والرحلة إلى المقدّس مقابل اجتناب المدنّس، وقيم المقاومة مقابل العمالة للمحتل.

- كما تحقّق البعد الجمالي من خلال علامات التّفضية والتّزمين الدّالة، شملت أمكنة شعبوية مستضعفة وأخرى سلطوية مستبدة، وأمكنة ثورية طاهرة وأخرى فاسدة، وأمكنة مقدّسة وأخرى مدنّسة.

كما كشفت تلك العلامات عن مظاهر التّاريخ بكل تحوّلاته، تدمج عوالم تاريخية ضمن مبنى تخييلي، تزاوج بين سلطة التّاريخ وفنيّة إعادة إنتاجه، أساسها رسم ماضي الحضارة الجزائرية في التّاريخ القديم، وماضي المقاومة الشعبية والثورية في التاريخ الحديث وحاضر الإرهاب والفساد والاستبداد كما تشكّل مفـــارقة الزّمـــن في رواية "رأس المحنة1+1=0" معادلة زمن القوة والاتحـــاد أيّـــام الثّـــورة على الاستعمار مقابل زمن الإرهاب والصّراع على السّلطة بعدالاستقلال، فأصبحت المعادلة الرّياضية مفكّكة أدبيا 1+1=0 .

قائمة المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

I. المصادر:

1. عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2 2016.

2. عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى للنشر، الجزائر (د،ط) 2010.

3. عز الدين جلاوجي، رأس المحنة 1+1=0، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر، ط4، 2015.

II مراجع البحث:

أ ـ المراجع التراثية:

1. عبد الرحمن ابن خلدون، شفاء السائل وتهذيب المسائل، دار الفكر، دمشق، (ط1)، 1996.

2.محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار الكتب العربية الكبرى، (د،ب)، (د،ط)،(د،ت).

ب ـ المراجع باللغة العربية:

1.أبو العباس أحمد بن سعيد الدرجيني، طبقات المشائخ بالمغرب، تحقيق إبراهيم طلاي ،مطبعة البعث قسنطينة ، (د،ط).(د،ب).

2.أبي زكريا يحي بن أبي بكر، سير الأئمة وأخبارهم، المكتبة الوطنية ، الجزائر، (د، ط)، 1979.

3.آمنه بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، (د ،ط) 2006.

4.بان صلاح البنا ، الفواعل السردية ، دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة ، عالم الكتب الحديثة إربد عمان ط1، 2003.

5.بسام العسلي، المقاومة الجزائرية للاستعمار الفرنسي 1830- 1848، دار النفائس ط2،(د،ب) 1986.

6.بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر1830- 1889، ج1، دار المعرفة، الجزائر، (د،ط)، 2006.

7.بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د، ب) ط1، 2008.

8.بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.

9.ـــــــــــ ، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.

10 جاسم حميد جودة، جمالية العلامة الروائية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2014.

11حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ط1، 1990.

12حسن حنفي حسنين، الهوية،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1 ،2012.

13حسن فتح الباب، مفدي زكريا- شاعر الثورة الجزائرية-، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1 1997.

14حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2011.

15حلمي بدير، أثر التراث الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د،ط) 2003.

حميد لحمداني ، أسلوب الرواية (مدخل نظري)، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ، ط1 1989 .

16ـــــــــــ ، النقد الروائي و الايديو لوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1990 .

17ـــــــــــ ، بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ط1 1991.

18 رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والمتخيل، دار الفرابي، بيروت، لبنان، (ط1) 2008.

19سعد الله محمد غانم، أطياف النص (دراسات في النقد الإسلامي المعاصر)، عالم الكتب الحديث (د،ب)، (د،ط)، 2000.

20سعد عبد العزيز ، الزمن التراتيجيدي، في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د ،ط) 1970.

21سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر ط1، 2010 .

22 ، السرد العربي "مفاهيم وتجليات"، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2005 ط1.

23ـــــــــــ ، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.

24ـــــــــــــ، السرديات و التحليل السردي (الشكل و الدلالة) المركز الثقافي العربي، المغرب ط1 ، 2012 .

25ـــــــــــ، تحليل الخطاب الروائي(الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (ط4)، 2005.

26سعيد بن كراد، مدخل إلى السيمائية السردية،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3 ، 2003.

27 ـــــــــــ،السيمائيات السردية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2012.

28 سعيد جبار، من السّردية إلى التخييلية، بحث في الأنساق الدّلالية في السرد العربي، منشورات الاختلاف للنشر الجزائر، ط1، 2013.

29سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط1 2010.

30 سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1 1985.

31 سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (د،ط) 2003.

32سيدي محمد بن مالك، رؤية العالم في روايات بن هدوقة (مقاربة سوسيو شعرية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، .2015

33. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، .2010

34. شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1959.

35صلاح فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،مصر (د،ط)،.1998

36ـــــــــــ، لذة التجريب الروائي، أطلس للنش، القاهرة، مصر، ط1، .2005

37 ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، (الأنساق، وإشكالية التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،2005 .

38ضياء غني لفتة ، عواد كاظم لفتة ، سردية النص الأدبي، مكتبة حامد للنشر والتوزيع، عمان ط1 2011.

39عبد الحفيظ بن جلولي، الهامش والصدى، (قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية) ، دار المعرفة للطباعة ، الجزائر، (د،ط)، 2009.

40عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ج1، دار الثقافة، بيروت ، لبنان، ط4، 1980.

41عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1 ، 2010 .

42عبد القادر بن سالم، السرّد وامتداد الحكاية، قراءة بين نصوص جزائرية وعربية معاصرة، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط1، 2009.

43ـــــــــــ، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر (د،ط) 2009.

44عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،دار صفاء للنشر والتوزيع،الأردن،2009، (د،ط).

45عبد الله إبراهيم، التخييل التّاريخي، السّرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، ا لمؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ط1، (د،ب).

46عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي(البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، (د،ط) (د،ت).

47عبد المحسن طه رمصان ، **تاريخ المغرب والاندلس من الفتح حتى سقوط غرناطة**، دار الفكر عمان، ط1، 2011.

48عبد الملك قجور، مبادئ في السيميائية، دار هومة، الجزائر، ط1، 2013.

49 عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931- 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، (د،ط)، 1983.

50 ـــــــــــ، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط) 1995.

51 ـــــــــــــ، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار العرب للنشر والتوزيع وهران،(د،ط)، 2005.

52 عبد الواحد المرابط، السيماء العامة وسيماء الأدب، من أجل تصور شامل، منشورات الإختلاف والدار العربية للعلوم الناشرون، (د،ب)، ط1 2010.

53 عثمان بدري ، وظيفة اللغة (في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ)، موفم للنشر والتوزيع الجزائر، (د،ط)، 2000

54عرفان عبد الحميد فتاح، نشاة الفلسفة الصوفية، دار الجيل، بيروت، (ط1)، 1993.

55عز الدين جلاوجي(دراسات وروايات)، سلطان النص، درا المعرفة، الجزائر، (د ،ط)، 2008.

56 علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصّة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع عمان، الأردن، (د،ط)، 2009.

57 عمر عيلان، الإيديولوجية وبينية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوبة، مقاربة سوسيو بنائية دار النشر الفضاء الحر، الجزائر، (د ،ط) 2008 .

58غالي شكري، أدب المقاومة، دار المعارف للنشر، القاهرة، مصر، (د،ط)،.1970

59 فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، عالم الكتب، إربد، الأردن، (ط1)، 2010 .

60 فوزي الزمرلي، شعرية الرواية العربية، بحث في أشكال تاصيل الرواية العربية، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، سوريا، (د،ط)،.2007

61 فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف)، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2009

62ـــــــــــــ، شعرية المحكي، (دراسات في التخييل السردي العربي)، دار مجدلاوي للنشر (د،ب)، ط1 ،2013 .

63 لوصيف لخضر بن الحاج، الشعر الجزائري ،قضاياه وإشكالياته، منشورات البيت الجزائر،(د،ط) 2015.

64 مبارك بن محمد الميلي، تاريخ الجزائر في القديم والحديث،ج1، المؤسسة الوطني للكتاب،الجزائر (د، ط).

65 محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية، من عام 1830 حتى ثورة نوفمبر 1954،دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1 1985.

66 محمد القاضي، الرواية و التاريخ ، دراسات في تخييل مرجعي، دار المعرفة للنشر ، تونس،ط1 2008 .

67 محمد أمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، (د،ب)،(د،ط)، 2013.

68 محمد برادة، أسئلة الراوية، أسئلة النقد، ، مطبعة النجاح الجديد، المغرب، ط1، 1996.

69 محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجـزائر، ط1 2010.

70محمد حلمي القاعود، الرواية الإسلامية المعاصرة، (دراسة تطبيقية)، دار العلم والإيمان، (د، ط) 2000.

71 محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللّغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السّرد)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

72 محمد معتصم، المتخيل المختلف (دراسات تأويلية في الرواية العربية المعاصرة"، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2014.

73 محمد مفلاح، تحليل خطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط3 1992.

74 محمد نجيب العمامي، الوصف في النص السردي (بين النظرية والإجراء)، دار محمد علي للنشر تونس، ط1، 2010.

75 محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار الكتب العربية الكبرى، (د،ب)، (د،ط) (د،ت).

76 مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة)،منشورات اتحاد الكتاب، دمشق ، سوريا، (د ،ط)، 2000.

77 مصطفى الكيلاني، الرواية والتأويل ،سردية المعنى في الرواية العربية، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، (ط1)، 2009.

78 مهنا بن راشد بن محمد السعدي، الشيخ عمروش ومنهجه الفقهي والعقائدي من خلال كتاب أصول الدنيوية الصافية، مطابع النهضة، (د،ب)، ط1، 2004.

79 ميساء سليمان الابراهيم ، البنية السردية (في كتاب الامتاع و المؤانسة)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق ، سوريا (د،ط)، 2011.

80ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط2 1981.

81 نظال شمالي، رواية التاريخ(بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، (ط1)، 2006.

82 نواف أبو ساري، الرواية التاريخية، (مولدها وأثرها في الوعي العربي العام، رواد وروايات)، بهاء الدين للنشر، قسنطينة، (د،ط)، 2003.

83 هيثم الحاج علي، الزمن النّوعي وإشكاليات النوّع السّردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان ط1، 2008.

84 وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 2006.

85 وليد نجار، قضايا الفساد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللبناني، لبنان : ط 1 ، 1985.

86 يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3 2010.

87 ـــــــ، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1 1991.

88 يوسف وغليسي،في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع،(د،ب)، ط1، 2009.

ج ـ المراجع المترجمة:

1.ألجيرداس.ج، غريماس ، سيميائيات السرد، تر:عبد الحميد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2018.

2.ألجيرداس،ج،غريماس، جاك فونتينيي، سيميائية الأهواء، من حالات الأشياء إلى حالات النفس تر: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت، لبنان،ط1، 2010.

3.أمبيرتو إيكو، آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، تر: سعيد بن كراد- دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2009.

4.بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، تر :سعيد الغانمي، فلاح رحيم،ج1، دار الكتاب الجديد المتحدة، (د ،ب)،ط1، 2006.

5.تزفيطان تودوروف، الحسن سحبان، وفؤاد الصّفا، مقولات السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرّباط، المغرب، ط1، 1992.

6.جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الطليعة والنشر، بيروت، منشورات دار الثقافة ، العراق، (د،ط)،1978.

7.جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: معتصم وآخرون،منشورات الاختلاف،الجزائر، ط3 2003.

8.جيرالد برنس، المصطلح السردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر،(ط1)، 2003.

9.جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي،(د،ب)، ط1، 1989.

10. جوزيف كورتيس،مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2007 .

11. ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاج منشورات وزارة الثقافة العربية السورية، دمشق، سوريا،(د،ط)، 1911.

12. جورج فيلهلم فريدريش هيغل ، فن العمارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

د ـ المراجع باللغة الأجنبيّة:

Lucien. Goldman, pour une sociologie du roman, paris, Gallimard, 1964.

III . المعاجم:

ابن منظور محمد بن مكرم، ، لسان العرب، ج11، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط) 2009.

1.وليد الزبيري، الموسوعة الميسرة في تراجم ائمة التفسير والاقراء والنحو واللغة، حرف العين، المجلد3

VI المقالات في المنابر والدوريات

1.آمنة بلعباس، الرواية الجزائرية بين تخيل التاريخ و تأويله ، ابحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس مؤسسة الانتشار العربي بيروت 1433.

2.بن يطو محمد الغزالي، منازع الكتابة والتجريب في الرواية الجزائرية، مجلة إشكالات، المركز الجامعي تامنغست، الجزائر، العدد التاسع ماي 2016.

3.حوار بين الكتاب عن"الرواية والتاريخ" ضمن"قضايا الرواية العربية، مناقشات المائدة المستديرة" فصول، المجلد 17، العدد1"خصوصية الرواية العربية"، صيف 1998.

4.حيدر جاسم عيسى الساعدي، نظرية المكان في الفعل المعماري، مجلة الهندسة والتنمية، جامعة بغداد، العراق، المجلد الثاني عشر العدد الرابع 2008.

5.سماح بن خروف، المتخيل التاريخي في رواية "كتاب الامير" لواسيني الأعرج (التشكيل والدلالة) مجلة القادية، المجلد الخامس عشر العدد (2)، الجزائر، 2015.

6.سمية سليمان الشوابكة، الزمن النفسي في رواية السجن السياسي (تلك العتمة الباهرة)، أنموذجا مجلة دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية المجلد 42، العدد3، 2015.

7.سهام ناصر ورشا أبوشنب، مفهوم التجريب في الرواية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، سلسلة الآداب والعلوم الانسانية، المجلد (36)، العدد (5)، 2014.

8.صالح بن رمضان ، التداخل بين الأجناس الأدبية في المقامات ، مجلة جذور ' التراث' ، النادي الأدبي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية ،ع4 المجلة 2 ، 2000.

9.عبد الرحيم الحسناوي، السّرد التاريخي والسّرد الروائي، بحث في مستويات الخطاب، مجلة العاصمة المجلّد التاسع، 2017

10. عبد الوهاب بوشليحة، استراتيجية الكتابة التاريخية في الرواية: "كتاب الأمير مسالك- أبواب الحديد" لواسيني الأعرج ، مجلة الدراسة الجزائرية منشورات دار الأديب، وهران، العدد 03 مارس 2006.

11. فرقاني جازية، أفق التوقعات في مسرح علولة بين الخطاب الأيديولوجي وجمالية التلقي، مجلة دراسات جزائرية، منشورات دار الأديب، وهران العدد3 مارس2006 .

12. محمد هادي مرادي وآخرون، لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطوّرها، مجلة دراسات الأدب المعاصر، السّنة الرّابعة شتاء 1991، العدد السّادس عشر.

13. هنية جوادي، التمثيل السردي للتاريخ الوطني في روايات واسيني الأعرج، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر العدد التاسع، 2013.

14. يحي بن بهوان حاج احمد، المكتبات وخزانات المخطوط ببلدة تاجنينت بوادي ميزاب، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد 2 مج7، غرداية الجزائر، 2014.

V ـ الرسائل العلمية(دكتوراه)

1. عبد الرزاق بن دحمان، الرؤية التاريخية في الرواية الجزائرية المعاصرة "روايات الطاهر وطار أنموذجا"دراسة تحليلية تفكيكية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة "دكتوراه علوم" في الأدب الحديث إشراف الطيب بودربالة، كلية الآداب واللغات ،قسم اللغة العربية وآدابها ،جامعة الحاج لخضر باتنة،2012-2013.

2. عبد الله شطاح، شعرية المكان في الرواية الجزائرية (1992-2002)، رسالة دكتوراه علوم جامعة الجزائر بن يوسف بن خدة، كلية الآداب واللغات، 2008 – 2009.

3. محمد مدوار، التراث في نثر مصطفى صادق الرافعي – دراسة في التفاعل النصي، رسالة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر2، 2017/2016.

ملخـــــــــص

العلاقة بين التّاريخ والفن الرّوائي علاقة متكاملة وحميمية، لذا كان الغرض من كتآبه الرّوايات هو إيصال رسائل تاريخية تحوي موضوعات متنوعة، وبطريقة فنية، تصّور الواقع المعاش، وربطه بالماضي لإبراز أحداث التاريخ المصيرية التي تثبت الهوية الجزائرية من خلال فنون القول وتقنيات التعبير، لتشويق المتلقي والتأثير فيه فيشكّل اشتغال الروائي الجزائري على التاريخ بمختلف أنواعه ومصادره رؤية حداثية بغية التجريب على المستوى الخطابي والدّلالي، للتمرّد على أنماط وتقنيات الكتابة الرّوائية التقليدية.

فهي إذن الرواية الجديدة كما أطلق عليها اسم التخييل التاريخي، هي رواية حديثة تبحث عن الانزياح والتخييل، انطلاقا من المرجعية الواقعية، وقياساً على ما سبق وعند الوقوف على نماذج لروايات جزائرية فبالتأكيد نجدها تتنوع في طريقة توظيف أحداث التاريخ ومضامينه ، وفي كيفية أسلبة البنى الرّوائية انطلاقا من الواقع إلى المتخيل، ليأخذ الخطاب شكلا فنيا جماليا ، وللوقوف على تحليل ذلك اخترنا عنوانا لموضوع الدراسة تمثل في: **توظيف التاريخي في روايات عز الدين جلاوجي**.

ومن جملة التساؤلات التي حرّكت أذهاننا لإعداد هذه الدّراسة وكتابة هذا البحث هي: **كيف يتقاطع التّاريخ باعتباره واقعا والرّواية باعتبارها تخييلا من خلال الروايات الثلاثة: "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، "رأس المحنة"، "العشق المقدنس"، وماهي الآليات التي اشتغل عليها الروائي لإعادة بعث التاريخ من جديد في الروايات؟ وماهي أبعاد ذلك ؟.**

وهي إشكاليات كثيرا ما تطرح من طرف القارئ لما يشتّته التداخل بين القصة والتاريخ **وقــد حاز فــي** الذهن فرضية تحقيق الروائي للآليات الفنية، حتى لايبقى التاريخ الموظف جافا ومن خلال تلك الإشكاليات تمحورت دراستنا لإثبات صحة الفرضية، من خلال النتائج، ونظرا لما لهذه الدراسة من الأهمية فبإمكانه المساهمة في الكشف عن التجديد والتطور الذي ميز الكتابة عند جلاوجي وخاصة تجربته في التعامل مع أنساق الخطاب التاريخي عند مزجه بالسرد الروائي، كما أنه يفتح المجال للاستفادة من السرد الوظيفي قصد دراسة علمية جادة تفيد القارئ، ومن أجل الدراسة

الواعية استدعى البحث المنهج النسقي، من بنيوي وسيميائي، كما استدعى منهج سوسيولوجي لاستبطان الدلالة، وعلى هذا الأساس تمّ تقسيم خطتنا إلى مدخل وسم بعنوان: المتخيل التاريخـــي في الروايات العربية، وهو عبارة عن جانب نظري. تطرقنا فيه إلى تعريف التاريخ لغة واصطلاحا واستندنا إلى تعريف ابن خلدون الذي جمع بين الفن والعلم ثم أجبنا على إشكالية ، هل يبقى التاريخ تاريخا إذا حل بالكتابة الأدبية ؟ وكانت الإجابة من خلال التفريق بين التاريخ والتاريخي، كما تطرقنا إلى توضيح في إيجاز علاقة الرواية بالتاريخ وعلاقة الروائي بالمؤرخ، هي إشكالات تعلقت بالفرق بين الأدب وعلم التاريخ، وفي نفس العنصر عرّجنا على تحوّل هذا النوع من الرواية التي توظف التاريخ ففرقنا بين الرواية التاريخية و رواية التخييل التاريخي، كون الأولى تحاول الوقوف على قدسية التاريخ فتعيره اهتماما كبيرا، والثانية تعيد إنتاجه على بساط تخييلي .

كما تطرّقنا إلى موضوع التجريب وأشكاله في الرواية الجزائرية ، فعرّفنا التّجريب ثم قدمنـــا نمـــاذج من روايات جزائرية اتّخذت من التجريب طريقا لإثبات الذات، ومن مظاهر التجريب اشتغال الروايات على التاريخ ونقله إلى العالم الداخلي للرواية، عملا بأجناسية الرواية، ويظهر من خلال كتابات أحلام مستغانمي وكتابات مرزاق بقطاش وروايات محمد ساري، ومحمد مفلاح وغيرهم، كما لم ننس صاحب المدونات التي قمت بدراستها، من خلال ذكر مختلف آثاره الروائية التي استلهمت التاريخ ووظّفته بطريقة فنية.

أما في الفصل الأول، فقد عنوناه ب"مرجعيات السرد التاريخي في الروايات" وسنتطرق فيه إلى تعريف المرجع والمرجعية، ثم نستنتج مرجعيات التاريخي لكل رواية على حدى، ابتداء بالتاريخ الجزائري الحديث وأدب الأزمة في رواية رأس المحنة، بذكر المرجعية السوسيوتاريخة، مركزا على أهمية اعتماد الواقعي في استعادة التاريخ وإقامة العلاقات المتعددة مع العالم الخارجي، والمرجعيات السياسية مركّزا على الظروف السياسية التي ولّدت إرهاب العشرية السوداء، كذا مرجعية التراث العربي وفيه نطرق باب سيرة بني هلال الـــتي وظفها الكاتب خدمة للنـــص، أما في رواية رأس المحنة ،فإننـــا سنتـــطرّق إلى مرجعية تاريخ المقاومة والنضال السياسي لنكشف عن المواقف والقضايا التاريخية والسياسية التي

ميزت الفترة وأبعادها الجمالية، كما نتطرّق إلى ما وظفه فيها من موروث شعبي دال على تلك الفترة وفي رواية العشق المقدنس فإننا سوف ندرس مرجعيات التاريخ القديم ويتمثل في حضارة الدولة الرّستمية، وما ميزها من صراعات وفتن ومقارنتها مع واقع العشرية السوداء، مـــا أدى بالكـــاتب إلى استلهام التراث الصوفي يستدعي منا ربطه ببعده الجمالي.

كما أننا في الفصل الثاني الموسوم بتقنيات توظيف التاريخي في الروايات، سندرس الآليات التي احتكم إليها جلاوجي لبناء خطاباته، وكيف وظفها للاستفادة من التاريخ، وبهذا الخصوص سندرس اشتغاله على صيغ الخطاب التاريخي، كما نتطرق إلى مقولة الزمن وتباين ذلك في الروايات، ومقولة الرؤية والصوت.وذلك بتطبيق المنهج البنيوي.

وفي الفصل الثالث الموسوم بالبعد الدلالي للتاريخي في الروايات، فسنبيّن دلالة المكونات الأساسية للخطاب وعلاقاتها ببعضها، بتوظيف المنهج السيميائي الذي يسمح بفتح أبواب علـــى الدلالـــة عن طريق استخراج البرامج السردية للعوامل، وتتبع منطق المسار السردي من الحالات والتحوّلات وصولا إلى اكتشاف الثنائيات الضدية التي تكشف عن الدلالة.

Summary:

The relationship between history and fictional art is an integral and intimate relationship, so the purpose of the novels writers was to deliver historical messages containing various topics depicting the lived reality, and linking it to the past to highlight the fateful events of history that prove the Algerian identity through the arts of saying and techniques of expression, and to stimulate the recipient and influence it, thus forming its work. The Algerian novelist focuses on history in all its forms and sources with a modernist vision in order to experiment on the rhetorical and semantic level, to rebel against the traditional fictional writing styles and techniques.

It is, therefore, the new novel, as it was called the historical fiction, it is a modern novel that always searches for displacement and imagination, based on realistic reference, and by analogy with what was previously mentioned. From reality to imagined, so that the speech takes an artistic and aesthetic form.

Historical employment in the novels of Ezzedine Glaouji.

Among the questions that stirred our minds to prepare this study and write this research are: How does history intersect as a reality and the novel as a fiction in the three narratives: his love and the journey in search of the awaited Mahdi, the head of the ordeal, sacred love, and with what mechanisms brought history back in the novels? What are the dimensions of the historical employment in it?.

These are problems that often arise when the reader is distracted by the overlap between the story and history, and we have dragged the hypothesis of the novelist's investigation of the technical mechanisms, so that the employee history does not remain dry, and through these problems centered our study which is of great importance, because this work can contribute to revealing renewal and development Who distinguished writing for Glaugi, especially his experience with dealing with the patterns of historical discourse when mixed with narration.

The novelist, as it opens the way to benefit from the functional narrative in the aim of a serious scientific study that benefits the reader, and for the sake of conscious study, the research called for the systematic approach, from structural and semiotic, and also called for a sociological approach to introspect the significance, and on this basis our plan was divided into an introductory chapter entitled.

The Historical Imagine In Arab novels, which is a theoretical aspect, we have dealt with it to solve the problem of reality and imagination, by introducing them in language and conventionally and showing the complementary relationship between them and their interaction despite the difference between them, and how their integration contributes to building the new novel . Then we touched upon the definition of history in language and idiomatically, and we relied on the definition of Yen Khaldoun, which combined art and science. Our duty is problematic. Does history remain history if it enters the novel? The answer was through differentiating between history and historical, and we also touched upon an explanation in summarizing the relationship of the novel with history and the relationship of the novelist with the historian, as this related to the difference between literature and the science of history .

The historical fiction novel, the fact that the first tries to identify the sanctity of history and pays great attention to it, and the second reproduces it on an imaginary carpet ,We also dealt with the subject of experimentation and its forms in the Algerian novel, so we defined experimentation in language and idiomatically, then we presented examples of Algerian novels that took from experimentation as a way to prove oneself, and from the manifestations of experimentation. its work on history and its transfer to the inner world of the novel, in accordance with the genuineness of the novel, and it appears through the writings of Ahlam Mosteghanemi And the writings of Merzak

Bagtash and the novels of Muhammad Sari, Muhammad Miflah and others, and we have not forgotten the owner of the blogs I studied, by mentioning his various narrative effects that inspired history and employed it in an artistic way.

As for the first chapter, they entitled it as "References of the historical narrative in the novels." In it we will deal with the definition of the reference and the reference in language and idiomatically, then conclude the historical references for each novel separately, starting with the modern Algerian history and the literature of the crisis in the narration of Ras al-Mihna, by mentioning the sociological reference, focusing on The importance of relying on the real in the restoration of history and establishing multiple relations with the outside world, and political references, focusing on the political conditions that gave birth to the terrorism of the black decade, as well as the reference to the Arab heritage, and in it I touch the door on the biography of Bani Hilal that the writer employed in the service of the text.

As for the narration of the head of the ordeal, we will refer to the reference of the history of resistance and political struggle, to reveal the historical and political situations and issues that characterized the period and its aesthetic dimensions. The ancient history is represented by the civilization of the Rustumiyya state, and the conflicts and strife that characterized it and compared it with the reality of the black decade. This is what led the author to the inspiration of the Sufi heritage that requires us to link it to its aesthetic dimension.

In the second chapter, which is characterized by the techniques of employing the historical in the novels, we will study the mechanisms that Glaoji used to build his speeches, and how he employed them to benefit from history, and in this regard we will study his work on historical discourse formulas, and we will also deal with the category of time and its variation in novels, and the saying of vision and sound. And by applying the structural approach.

فهرس الموضوعات

مقدمة 01

مدخل: المتخيّل التّاريخي في الرّوايات العربيّة المعاصرة

1.استلهام التّاريخي في الرّواية العربيّة المعاصرة..... 10

1.1.تعريف التّاريخ اصطلاحا..... 10

2.1.بين التّاريخ والتّاريخي..... 14

3.1.من الرّواية التّاريخيّة إلى التّخييل التّاريخي..... 16

4.1.أفق التّاريخي، نماذج من روايات عربية..... 19

2.التّجريب وأشكاله في الرّواية الجزائريّة..... 22

1.2.مفهوم التّجريب اصطلاحا..... 23

2.2.حضور التّاريخي في الرّواية و آفاق التّجريب..... 24

3.2.التّجربة الرّوائيّة لعزّ الدّين جلاوجي..... 30

الفصل الأول: مرجعيات السرد التاريخي في روايات عز الدين جلاوجي

1مفهوم المرجع والمرجعية **39**

1.1. مفهوم المرجع اصطلاحا..... 39

2.1. مفهوم المرجعية اصطلاحا..... 40

2. التّاريخ الجزائري الحديث، وأدب الأزمة في رواية" رأس المحنة1+1=0..... 43

1.2.المرجعية السوسيوتاريخية 43

2.2.المرجعية السّياسية 51

3.2.مرجعية التّراث العربي 54

3. تاريخ المقاومة والعمل السّياسي في رواية"حوبه"..... 59

1.3.المرجعية السّوسيوتاريخية..... 59

2.3.مرجعية الموروث العربي..... 68

4. مرجعيات التّاريخ القديم في رواية "العشق المقدنس"..... 69

1.4.مرجعية جغرافيا العمران..... 69

2.4.مرجعية التّراث الصّوفي 90

الفصل الثّاني: تقنيات توظيف التّاريخي في رّوايات عز الدين جلاوجي

1. اشتغال صيغ الخطاب لتمثّل التّاريخي في الرّوايات..... 96

1.1. الصّيغة في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"..... 96

2.1. الصّيغة في رواية "رأس المحنة1+1=0"..... 117

3.1. الصّيغة في رواية "العشق المقدنس"..... 132

2. تمفصلات الرّؤية والصّوت السّرديين لتمثّل التّاريخي في الرّوايات..... 139

1.2. الرّؤية والصّوت في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"..... 141

2.2. الرّؤية والصّوت في رواية "رأس المحنة1+1=0"..... 150

3.2. الرّؤية والصّوت في رواية "العشق المقدنس"..... 156

3. تمفصلات زمن تجلّي التّاريخي في الرّوايات..... 162

1.3. الزّمن في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"..... 162

2.3. الزّمن في رواية "رأس المحنة1+1=0"..... 173

3.3. الزّمن في رواية "العشق المقدنس"..... 178

الفصل الثالث: البعد الدّلالي للتّاريخي في رّوايات عز الدين جلاوجي

1.دلالة العلاقة بين الشّخصيات وبين زمكانية التّاريخي في رواية "العشق المقدنس" 194

1.1.دلالة التّفاعل النّصي مع الموروث العربي..... 194

2.1.المكان التّاريخي، والبرنامج السّردي للبطل..... 219

3.1.البعد الحضاري والاجتماعي..... 223
4.1.البعد السّياسي والإيديولوجي للتّاريخي..... 227
2.دلالة العلاقة بين الشّخصيات وبين زمكانية التّاريخي في رواية "رأس المحنة1+1=0"..... 232
1.2.دلالة توظيف التّراث الشّعبي التّاريخي..... 232
2.2.البعد التّاريخي والسّياسي..... 243
3.2.الذّاكرة التّاريخية وتشكّل الوعي..... 251
3.دلالة العلاقة بين الشّخصيات وبين زمكانية التّاريخي في رواية "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"..... 261
1.3.الصّراع وفعل المقاومة..... 261
2.3.النّزعة الإنسانية..... 269
خاتمة..... 283
قائمة المصادر والمراجع..... 290
الملخص..... 300
فهرس الموضوعات..... /