..وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحيى فارس بالمدية

كـلّيـة الآداب واللـّغـات

قسم اللّغة والأدب العربي

مظاهر التّجريب في "هاء، وأسفار عشتار" للرّوائي "عز الدّين جلاوجي "

مذكرة تخرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي الحديث و المعاصر

إعداد :

- سميرة زماج

اشراف :

د.خيرة ولد العزازي

1444/ 1445هـ

السنةالجامعية2024/2023

شكر وعرفان

مصداقا لقوله تعالى : "و لئن شكرتم لأزيدنكم..."

نشكر ربّ العزة الكريم كما ينبغي لجلال وجهه العظيم، والحمد للّه العليّ القدير الّذي أغرقنا بنعمه الّتي لا تعدّ ولا تحصى، وأنار دربنا حتى تمكنّا من إنجاز هذا العمل المتواضع،

ونتقدّم بأسمى معاني الشّكر والتّقدير للأستاذة المشرفة الدكتورة **خيرة ولدالعزازي** التي لم تبخل علينا بتقديم الدّعم العلمي والمعنوي و تحمّلت معنا عناء إنجازه مُحاوِرة ومُوجِّهة ومُدقِّقة في تقويمه...

كما نتقدّم بخالص الشّكر والتّقدير للجنة المناقشة ـ المتكوّنة من الأستاذة المشرفة الدكتورة **خيرة ولدالعزازي**، والدكتور **العربي حسين**, والدكتورة **حنطابلي زويخة** ـ على تكبّدهم عناء قراءة البحث وتمحيصه، وعلى كل النّصائح القيّمة التي أفادتنا في تصويب بعض هفواته.

كما نتقدّم بالشّكر الجزيل إلى الزّوج العزيز الكريم وإلى فلذات أكبادنا الذين تحملوا عزلتنا وبُعدنا عنهم طيلة فترة إنجاز البحث، دون أن ننسى كلّ من ساهم في إتمامه من بعيد أومن قريب، ونخص بالذكر ابنتينا **يسرا** و **رزان** و الأستاذ الفاضل **بخوش مفتاح** والصديقة العزيزة **فتيحة ركي** على كلّ ما بذبوه من جهد ليستوي العمل بهذا الشّكل.

و نسأل الله أن يجزيهم خير الجزاء...

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى كلّ من هم في حياتي بهيئة أكسجين وعلى رأسهم :

أُمّـــــــي العـظـيـمـة.

الملخص

إن التجريب آلية فنية تنزع إلى تجاوز الأعراف الجمالية السائدة لارتياد آفاق بكر من أجل توليد فكر ووعي جمالي جديدين للتأسيس لما يسمى بـ"جماليات الإختلاف"

ويعد عز الدين جلاوجي من أبرز الروائيين الذين خاضوا غمار التجريب، ووضعوا بصمتهم الإبداعية المتميزة، ما ولد فينا الرغبة في اكتشاف سر نجاح أعماله الروائية فقررنا أن يكون عنوان بحثنا "مظاهر التجريب في رواية هاء، وأسفار عشتار" للروائي "عز الدين جلاوجي"

انطلقنا من إشكالية عامة مفادها ما التجريب؟ وتفرعت عنها إشكالات ثانوية: ما المقصود بالتجريب الروائي؟، وماهي الاليات التي وظفها الروائي؟ وهل منحت هذه الاليات للنص خصوصيته وتميزه؟

ولنجيب عن هذه الأسئلة قسمنا بحثنا إلى مدخل وثلاث فصول وخاتمة وأردفناهم بملحق يحوي التعريف بالمبدع وبإصداراته الأدبية.

اما المدخل فقد خصصناه للإمساك بمفهوم التجريب، وعرضنا في الفصل الأول آليات التوظيف الأسطوري المعتمدة في الرواية، أما الفصل الثاني فقد درسنا فيه آليات اشتغال الروائي على مستوى الشخصية: وعرجنا في الفصل الثالث على دراسة مظاهر التجريب على مستوى اللغة، ختمنا بحثنا بجملة من النتائج أهمها أن الروائي قد نجح بفضل ابتداعه لأليات مبتكرة في أن ينتج نصا فريدا متميزا بتيمته وعوالمه.

الكلمات المفتاحية: التجريب–عز الدين جلاوجي – الرواية –التجاوز– الإبداع – الأعراف الجمالية

Summary

Experimentation is a technical mechanism that tends to go beyond the prevailing aesthetic norms of a pristine horizon in order to generate new aesthetic thinking and awareness to establish so-called "aesthetics of difference."

Ezzedine Jalawji is one of the most prominent novelists in the process of experimentation. They created their distinct creative footprint. What was born in us is the desire to discover the secret to the success of his novelist work. We decided that our research would be entitled "Manifestations of experimentation in E novel, and Ishtar's travels" by Ezzedine Jalawji.

We started from the general problem of what experimentation? And there were minor problems: What is fiction experimentation?, What machinery did the novelist employ? Have these instruments given the text its privacy and distinction?

To answer these questions, we have divided our research into an entrance, three chapters and a finale and sent them a supplement containing an introduction to the creator and his literary publications.

In chapter I, we presented the legendary recruitment mechanisms adopted in the novel. Chapter II examined the mechanisms of the

novelist's work at the personal level: In chapter III, we studied the manifestations of experimentation at the language level. Our research concluded with a number of results, the most important of which was that the novelist had succeeded by creating innovative mechanisms to produce a unique text characterized by its timeliness and worlds.

Keywords: Experimentation–Ezzedine Galaoji – Transcendence Novel – Creativity Aesthetic Customs

مقدمة

مقدمة

يعدّ خروج الرّواية التّجريبية عن التّقاليد الفنّية والمعايير الجمالية السّائدة ضرورة حتمية أملتها تحوّلات الواقع وتغيّرات ذائقته الجمالية، فما التّجريب سوى موقف متكامل من الحياة والفن استدعى ابتداع أشكال جديدة قادرة على استيعاب آلام المبدع و آماله بعد أن فقد ضالته في الأشكال التقليدية المتكلّسة، و هو–التجريب– آلية فنّية تنزع إلى تجاوز الأعراف الفنية السّابقة لارتياد آفاق جديدة واستكشاف عوالم بكر بفتح نوافذ أخرى للإبداع الحرّ، يطمح إلى توليد فكر ووعي جماليين جديدين، والتّأصيل لأسلوب خاص سعيا إلى التّأسيس لما يعرف بجماليات الاختلاف.

ويعد الأكاديمي والنّاقد و الرّوائي "عزّ الدّين جلاوجي" من بين أبرز الرّوائيين الجزائريين الذين خاضوا غمار التّجريب بعد أن أيقن أنّ نصوصه لم تعد قادرة على استيعاب وهجه الفكري وهاجسه الابداعي ليلج عالم الكتابة الرّوائية التي أسعفته بشكلها المرن وديناميكيتها المستمرّة على إطلاق تمرّده ووضع بصمته الابداعية المتميّزة، وذلك ما ولّد فينا الرّغبة في محاولة استكتشاف سرّ نجاح أعماله الرّوائية، لذا قرّرنا اختيار الرّواية لاعتقادنا أنّها أكثر الأشكال الإبداعية ملامسة للواقع ليكون عنوان بحثنا : "مظاهر التّجريب في رواية "هاء، وأسفار عشتار" "لعز الدين جلاوجي" أنموذجا"

انطلقنا في بحثنا من إشكالية كبرى مفادها : ما التّجريب؟ وما المقصود بالتّجريب الرّوائي؟ ما هي آليات التّجريب التي وظّفها "عز الدين جلاوجي" في رواية "هاء، وأسفار عشتار"؟ وهل منحت هذه الآليات للنّص خصوصيته و تميّزه ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات قسّمنا بحثنا إلى مقدّمة ؛ مدخل وثلاثة فصول أردفنا ذلك بخاتمة وملحق خصّصناه للتعريف بالمبدع و مؤلفاته.

خصّصنا المدخل لتحديد مفهوم التّجريب،حيث عرضنا دلالته اللّغوية كما وردت في معاجم وكتب اللّغة، وكذا معانيه الإصطلاحية لدى النّقاد والدّارسين، كما عرضنا رحلة المصطلح من ميدان المختبرات والعلوم إلى ميادين الفن والأدب، ثمّ تطرّقنا إلى علاقة المصطلح بالحقول المتاخمة له.

لنصل إلى تحديد علاقة التّجريب الرّوائي بالإبداع والتّلقّي، ثم بينا المفاصل الكبرى للتّجريب الروائي و خصائصه، وختمنا المدخل بخلاصة عامّة حول ما قدّمناه سابقا.

أمّا الفصل الأوّل فقد عنونّاه "بآليات التّوظيف الأسطوري" وقسّمناه إلى جانبين، جانب نظري و آخر تطبيقي حيث عرّفنا الأسطورة لغة اصطلاحا، مع تحديد خصائصها وعلاقتها بالإنسان والأدب، وبيّنا الفرق بينها وبين الأسطورة الأدبية، ثمّ عرضنا منهج النقد الأسطوري وبينا الفرق بينه وبين التّحليل الأسطوري، ثم عرضنا آليات منهج النقد الأسطوري، لنصل إلى الجانب التطلبيقي حيث استخرجنا أهمّ الأساطير التي وظفها الرّوائي وقمنا بتطبيق آليات المنهج عليها، وختمناه بإيراد بعض النتائج التي وصلنا فيها إلى مميزات هذا التّوظيف وخصائصه.

أمّا الفصل الثاني فقد عنوناه ب "آليات التّجريب على مستوى الشّخصية الرّوائية" بدأناه بتمهيد نظري عرضنا فيه تعريف الشّخصية وأهميّتها وعلاقتها بمكوّنات السّرد الأخرى، ثم تطرّقنا إلى تصنيفات الشّخصية حسب "فيليب هامون،" أمّا الجانب التطبيقي فقد قمنا فيه بتحليل أنماط اشتغال الرّوائي على الشّخصيات وختمناه بخلاصة لما توصلنا إليه من نتائج.

أمّا الفصل الثّالث ففقد عنوناه ب "آليات التّجريب على مستوى اللغة" حيث عرّجنا على خصائص اللّغة المعاصرة وإلى آلية توظيف التّناص بأشكاله(قرآني، أسطوري، فلسفي، وثائقي)، ثم تطرقنا الى خصائص اللغة العجائبية وركزنا على ظاهرتي الأنسنة والمسخ والتحول وانعكاسهما على مستوى اللغة.

لننهي بحثنا بخاتمة أجملنا فيها حوصلة النتائج التي خرجنا بها من مضامين البحث و فصوله وكان أهمها أنّ الّروائي "عز الدين جلاوجي" قد وظف تقنيات مستحدثة حققت لنصه الأصالة و التميز.

لقد كان اختيارنا للموضوع نابعا من ميولنا الكبير لجنس الرّواية و من شغفنا الأكبر في اكتشاف سر نجاح الروائي و ذيوع صيته على الساحة الأدبية في الفترة الأخيرة خصوصا،أمّا عن الدوافع الموضوعية فكانت انطلاقا من أهمية موضوع التّجريب و من رغبة في التعريف بالأدب الجزائري و بأدبائه تقديرا لما يبدعونه و تشجيعا لهم للسمو به إلى مصاف العالمية.

وقد اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المراجع أهمّها : لذة التجريب الرّوائيّ" لـ"صلاح فضل"، و"خرائط التجريب الروائي" لـ"محمد أمنصور"، و"غواية التجريب" لـ"محمود الضبع"، و"الأدب التجريبي" لـ"عز الدين المدني"، و "التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003" لـ"سعيد حميد كاظم".

كما استفدنا في بحثنا من الدّراسات السابقة التي تناولت موضوع التّجريب الرّوائي، في الرواية الجزائرية عامة و التجريب عند " عزّ الدين جلاوجي " خاصّة و لعل أهمّها "التجريب في النص الروائي الجزائري" لـ"رحّال عبد الواحد"، و"التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة " لـ" حسن مهدي".

و قد تطلب منا موضوع البحث التّوسل إلى المنهج الوصفي التّحليلي، واضطرتنا طبيعة الرواية الأسطورية إلى الاستعانة بمنهج النقد الأسطوري.

و كأي بحث واجهتنا بعض الصّعوبات لعل أهمّها حداثة منهج النقد الأسطوري و قلة المراجع الخاصّة به و ندرة الدّراسات التّطبيقية، إضافة إلى ضيق الوقت و صعوبة التوفيق بين الالتزامات العائلية و البحث، ومع ذلك فإنّنا لم ندّخر جهدا في البحث ما اسعفتنا طاقتنا وجهدنا في ذلك.

و في الأخير نتقدم بجزيل الشّكر و عظيم الامتنان إلى أستاذتنا المشرفة الدكتورة "ولد العزازي خيرة" على تحملها مشقة البحث وعناء الإشراف وتتبع سيرورة البحث مُحاوِرة ومُصوِبة لفكره و منهجه، وعلى سخاء كرمها بالتّدقيق في محتواه إلى أن استوى على ما هو عليه،

كما نتقدم بخالص الشّكر و التّقدير للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة الموقرة على جهدهم المبذول في قراءة هذا البحث و تصويبه وتقويمه وتعديله.

والله من وراء القصد و ما توفيقي إلاّ بالله وحده.

المدخل

التجريب : مفهومه

منطلقاته،خصائصه وأهدافه

المدخل :

تمهيد :

يهدف البحث في هذا المدخل إلى الإمساك بتصوّر نظريّ لمفهوم التّجريب من خلال الإجابة عن الأسئلة التّالية :

- ما المقصود بالتّجريب؟.
- ماهي دوافعه ومنطلقاته؟.
- ماذا نعني بالتّجريب الرّوائي؟
- وما هي خصائصه، ومفاصله؟.

1-ماهية التّجريب :

1.1 التّجريب لغة :

جاء في« "لسان العرب" : وجَرَّبَ الرَّجُلَ تَجْرِبَةً : اخْتَبَرَه.

قال الأعشى :

كَمْ جَرَّبُوه فَمَا زَادَتْ تَجَارِبُهُمْ أَبَا قُدَامَةَ إلاّ المَجْدَ وَالفَنَعَا

ورَجُلٌ مُجَرِّبٌ : قَدْ بُلِيَ مَا عِنْدَهُ، ومُجَرِّبٌ : قَدْ عَرَفَ الأمُورَ وَجَرَّبَهَا، فهو بالفَتْح مُضَرَّسٌ قَدْ جَرَّبَتْهُ الأمُورُ، وأَحْكَمَتْهُ، المُجَرَّبُ مثل المُجَرَّسِ، والمُضَرَّسِ الّذي جَرَّسَتْهُ الأمُورُ، وأَحْكَمَتْهُ، فإن كَسَرْتَ الرَّاءَ جَعَلْتَهُ فَاعِلاً، إلاّ أَنَّ العَرَبَ تَكَلَّمَت بِالفَتْحِ.

التّهذيب : المُجَرَّبُ : الّذي جُرِّب في الأمُورِ، وعُرِفَ مَا عِنْدَهُ...ودَرَاهِمُ مُجَرَّبَةٌ : مَوْزُونَةٌ»[1].

[1] جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج : 01، دط، 1977، ص،ص261-262.

جرّب الرَّجُلَ امْتَحَنَهُ في أمر ما، والمُجَرِّبُ من يَكْتَسِبُ الخِبْرَةَ والمَعْرِفَةَ والحِنْكَةَ والمَهَارَةَ من تَجَارِبِهِ وممّارَسَاتِهِ واخْتِبَارَاتِهِ المُتَكَرِرَةِ في أُمُورِ الحَيَاةِ، أمّا المُجَرَّب فهو من أُخْضِعَ للتَّجَارِبِ وامْتُحِنَ في الأمُورِ حتّى أَصْبَحَ مَعْرُوفًا في مَجَالٍ مَا، ودَرَاهِمٌ مُجَرَّبَةٌ عُرِفَتْ قِيمَتُهَا بَعْدَ مُعَايَنَتِهَا ووَزْنِهَا.

وقد حملت مفردة "التّجربة" في «صِحاح الجوهري»[1]، و«القاموس المحيط»[2]، نفس الدّلالة.

وجاء في معجم اللّغة العربية المعاصر : «جَرَّبَ، يُجَرِّبُ، تَجْرِبَةً وتَجْرِيباً، فهو مُجَرِّبٌ، والمَفعُولُ مُجَرَّبٌ، تَجْرِيبٌ (مفرد)، جمع تَجَارِيبٌ، تَجْرِبَةٌ : اخْتِبَارٌ : "إنَّ الرِّجَالَ صَنَادِيقٌ مُقْفَلَةٌ، وما مَفَاتِيحُهَا إلاّ التَّجَارِيبُ"»[3]؛ فالتّجريب والتّجْرِبَةٌ مصدران لنفس الفعل "جَرَّب"، لذا يتداخل مفهوم أحدهما بمفهوم الآخر إلى حدِّ التَّماهِي، فالمقصودُ بالتّجريب هو الاختبارُ المتكرِّرُ للوصول إلى حقيقةِ الأشخاصِ والأمورِ.

ولا تختلف دلالة لفظة "التّجريب" الواردةِ في مُعجَمَيّ «الوسيط»[4]، و«الرّائد»[5]، عن هذه الدّلالةِ.

وجاء في المعجم الفلسفي : «تَجْرِيبٌ(E) Experimentation ، Expérimentation(F) منطقيّا : اختبارٌ مُنَظّمٌ لِظاهرةٍ أو أكثرَ، وملاحظتها ملاحظة

[1] ينظر : اسماعيل بن حمادة الجوهري، الصّحاح، تاج اللّغة وصحاح العربية، ط 4، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار، 1990، ص 98.

[2] ينظر : مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ط 6، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، 1998، ص 357.

[3] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط4، 2008، ص 357.

[4] يُنظر : مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، 2008 ط 4، ص 114.

[5] يُنظر : جبران مسعود، الرّائد، معجم لغوي، دار العلم للملايين، ط 1992،7، ص 271.

دقيقة للتوصّل إلى نتيجةٍ مُعّينةٍ، كالكشف عن فرضٍ أو تحقيقه»[1]؛ فالتّجريب من خلال هذا التّعريف هو القيام بالتّجربة العلميّة الدّقيقة وِفق إجراءات المنهج التّجريبي.

أمّا التّجريب الذّهني اللّامادي، Experimentation mentale «فهو لا ينصبّ على الأشياء، بل على تصوّرها، وتمثّلها في الذّهن».[2]

وهذا النّوع من التّجريب مُرتبطٌ بالخيالِ والإبداع قائمٌ على تَصَوُّرِ المواقفِ، والتّنبؤِ بنتائِجِها في مَيادينِ الأدب والفنِّ.

جاء في المعجم الفرنسي «Le Petit Larousse illustré» :

«التّجريب : Expérimentatio

بمعنى الإختبار الّذي يستند إلى التّجربة، والملاحظة للتأكّد من صِحّة الفرضية، أي بمعنى تطبيق التّجربة.

وجاء مفهوم التّجربةExpérience « بمعنى المعرفة المكتسبة عن طريق الممّارسة الطويلة مع الملاحظة، كما جاء أيضا بمعنى اكتساب المعرفة الإنسانية المُدركة بالحواس وبمعنى الاختبار، والمحاولة الّتي يتّم إجراؤُها لدراسة ظاهرةٍ ما مثل القيام بتجربةٍ كيميائيةٍ»[3]؛

التّجريب بهذا المفهوم هو اكتساب المعرفة عن طريق المحاولة، والاختبار الدّائمين، لأجل اكتساب المعرفة الماديّة، والإنسانية استنادا إلى الملاحظة للتّأكد من صحّة الفرضية.

---

[1] إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1983، ص 83.

[2] المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

[3] Voire : le petit Larousse illustrée، édition anniversaire de la semeuse، 2010، P399-400.

وممّا أوردناه من تعاريف لمصطلح التّجريب في المعاجم العربية، وفي المعجم الفرنسي نخلص إلى ما يلي :

- ✓ يتداخل مفهوم التّجربة بالاختبار.
- ✓ يتداخل مفهوم التّجريب بمفهوم التّجربة إلى حدّ اعتبارهما مفهوما واحدًا.
- ✓ ينطلق التّجريب أساسًا من القيامِ بتجربةٍ.
- ✓ تُطبَّقُ التّجاربُ على الأشخاصِ بهدفِ معرفتهم معرفة يقينية.
- ✓ تُقام التّجارب أيضا على الظّواهر، وعلى الأشياء، لأجل تأكيد الفرضية الّتي يُنطلق منها بتأكيدها، أو بنفيها، أو للحصول على نتائج جديدة.
- ✓ المُجرِّبُ هو الّذي يقوم بالتّجاربِ المتكرّرةِ المستمرّةِ، الّتي تُكسبُه الخبرةَ، والمهارةَ، والحنكةَ، والكفاءةَ في الحياة.
- ✓ المُجَرَّب هو الّذي خَضعَ للاختبارات المتوالية، حتّى بات معروفا لدى من جَرَّبَه في مجالٍ مَا.
- ✓ ارتبط مفهوم التّجريب بكثرة التّجارب، وبتكرارها للوصول إلى الحقائق، واكتساب المعارف في الحياة.

2.1 التّجريب اصطلاحا :

1.2.1التّجريب وارتحالات المصطلح :

تعود أصول مصطلح التّجريب إلى«الكلمة اللاّتينية "Experimentum"، الّتي تعني البْرُوفة أو المحاولة»[1]، وقد ارتبط في بداية ظهوره بالإنجازات المِخبرية، حيث استَخدم "تشالز روبرت داروين Tcharles Robert Darwin" مصطلح التّجريبية في سياق

[1] باربرا لاسوتسكا – باشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر : هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 08.

عرضه لنظرية التّحول قاصدا به وُجوب التّحرر من القوانين بنقض المُسلّمات السّائدة الّتي قدّمتها النّظريات القديمة مؤمنا بنظرية التّطور في اكتشاف الحقائق العلمية الجدّيدة.[1]

بعده وظّفه عالِم الطبّ الشّهير "كلود برنارد Claude Bernard" في كتابة "مدخل لدراسة الطّب التّجريب"* سنة 1865؛ حيث تناول كيفية تطبيقه في مجال الطّب... وحدّد مواصفات المجرّب الّتي تتمثّل في استخدام مختلف أساليب البحث والإجتهاد وامتلاك الرّغبة في الوصول إلى ما هو جديد.[2]

لقد انتقل مصطلح "التّجريب" من مجال العلوم إلى جال الأدب ليظهر أوّل مرّة على يد "إيميل زولا Emile Zola "*، ويؤكّد "الطّاهر الهمامي" أن «تلك المنجزات المخبرية في العلوم، هي الّتي مهّدت لاستخدام المصطلح في المجال الفنّي، والأدبي»[3] حيث كان لاطّلاع "ايميل زولا" لمؤلّف "كلود برنار" "مدخلا لدراسة الطبّ التّجريبي" الأثر الكبير في تبنّي المنهج التّجريبي العلمي، حيث أراد أن يرتقي بالرّواية إلى مصاف العلميّة»[4]؛ حيث ألّف "الرّواية التّجريبيةle roman Expérimental" الّذي ساهم من خلاله خلاله في تخليق مناخ التّجريب في الأدب وفي الرّواية بشكلٍ خاصٍّ كما ساهم في استقطاب المصطلح من مجال العلوم إلى ميدان الأدب.

---

[1] يُنظر : عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، لبنان، ط 3، 1983، ص12.

[2] يُنظر : كلود برنارد، مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، تر : يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2015، ص 14.

* مؤسّس "التّيار الطّبيعي Naturaliste" في الأدب، متجسّدًا في الرّواية التّجريبية.

[3] الطّاهر الهمامي، التّجربة والتّجريب في الشعر التّونسي الحديث، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، ع 164، أفريل، 2005، ص37.

[4] ينظر : مارك برنارد، إميل زولا، تر : غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978 ، ص31.

وعلى الرّغم من محاولاته في إنجاح مشروعه الرّوائي إلاّ أنّه أقرّ أنّ أعمالَه «لا تُؤثر في القارئ، ولا تنال إعجابَه أنّها تُثيره تُحرّضُه ولا تفتنُه»[1]، ومع ذلك فإنّ لـ"إميل زولا" فضلُ البدايات في تجاوز النّمط الرّوائي السّائد والمُتجدّر عبر فترة زمنية لا يستهان بها، وفي تجاوزه ومحاولة ابتكاره لطرق كتابةٍ روائيةٍ جديدةٍ، مهّدت لمن جاء بعده الطّريق للبحث عن أشكالٍ جديدةٍ بخوض غِمار التّجريب في مجال الإبداع الرّوائي.

2.2.1.التجريب و الحقول المتاخمة له :

1.2.2.1التّجريب والإبداع :

يعرّف "جابر عصفور" التّجريب بقوله «أن تجرّب بمعنى أن تخرج عن القاعدة، أن تكسر النّمط، أن تحطّم العرف، أن تستجيب إلى روح المغامرة الّذي يبحث عن أفق مغاير، فلا يجد مراحه إلاّ في الحركة والإنّطلاق والتّأبّي على القيد»[2]؛ فالتّجريب على حدّ هذا التّعريف، مغامرة حرّة متمرّدة على الأنّماط والقواعد والأعراف القارّة بحثا عن آفاق مغايرة لها.

وقد «لازم التّجريب سيرورة الحياة و مآلاتها بوصفه منظومة جديدة عملت على كسر القيود الّتي تُطوّق النّشاط الابداعي»[3] لأنّ «الإبداع الحقّ يحتاج دائما إلى أن يتنفّس بشكل طبيعيّ وذلك داخل أجواء نقيّة وصحيّة أجواء غير اصطناعية بالضّرور، وذلك في غياب تامّ لأيّة رقابة»[4] فـ «التّجريب آلية فنيّة تنزع إلى الخروج على التّقاليد الفنيّة المألوفة لارتياد آفاق جديدة وفتح نوافذ أخرى للإبداع والتّأصيل لأسلوب جديد يمارسه المبدع»[5]، فهو إذا

---

[1] المرجع السابق، ص-ص39-40.

[2] جابر عصفور : المسرح والتّجريب، ج1، مجلة فصول، مج13، ع : 04، 1955، ص09.

[3] سعيد حميد كاظم : التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، ص 34.

[4] عبد الكريم برشيد : المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والاديولوجيا، مجلة فصول، مج : 13، ع : 04، ص18.

[5] سعيد حميد كاظم : التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2016، ص38-39.

طريقة جديدة تهدف إلى الخروج من النّمطية بالتّملّص من القواعد الفنّية السّائدة لممّارسة أساليب جديدة؛ معنى ذلك أنّ التّجريب «حركة طليعيّة تخالف السّائد من اتّجاهات جمالية، تنحو نحو توليد أو خلق فكر جديد ووعي جماليّ جديد».[1]

والتّجريب في الفنون يعني تقديم «اقتراحات في مجال الإبداع المختلفة؛ اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتّواصل»[2]، وهذا يعني أن يتمتّع المبدع بوعيٍ جماليٍّ خاصٍ يقترحه كبديلٍ عن الوعي الجماليّ السّائد؛ فالتّجريب يقوم على المغامرة الإبداعية الباحثة عن الجديد الافضل؛ يقول المخرج الرّوسي "ماكسويل أندرسون" متحدّثا عن مواصفات المُجرِّب المبدع :

« ليس ثمّة طريقة أخرى غير الطّريقة الّتي يتبعها الفنّان، وهو يُلقي مزيدا من الضّوء على سُبلٍ جديدة، وطرق لم يكن لنا بها سابق عهدٍ في عقل الإنسان»[3]؛ فالغاية من التّجريب هي الاتيان بالشّيئ الجديد الّذي لم يخطر على بال إنسانٍ وارتياد آفاق بِكرٍ واستكشاف عوالم جديدة لم تُسْتَكشف من قبلُ.

2.2.2.1.مفهوم التّجريب الأدبي :

ويعد مصطلح "التّجريب" من بين أكثر المصطلحات النّقدية استشكالا للتّحديد وهذا ما دفع النّاقد "محمد برّادة" إلى التّأكيد على أنّ مصطلح التّجريب « زئبقيّ، لا يمكن أن نحدّده

[1] محمود الضبع : غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2015، ص192.

[2] محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس–الدار البيضاء،2006 ط 1، ص76.

[3] عصام عبد العزيز، التجريب والشكل الشعائري المقدس، مجلة فصول، مج 14، ع : 01، ص 121.

بدقّة»[1]؛ ويضيف "عصام السيّدّ إلى ما سبق تقديمه في صعوبة حصر مفهوم التّجريب، أنّ «وجود تحديد للتّجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التّجريب، لأنّه سيكون لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرّياضية 1+1=2»[2] لأنّ التّجريب مجموعة من المغامرات الفردية الّتي يصنع فيها المبدع عوالم فنيّة جديدة بكلّ حرّية فطبيعة التّجريب ترفض القولبة وهي قائمة على التّجاوز المستمر للقواعد المسبقة ساعيا فيها إلى التّأسيس لما يُسمّى بـ"جماليات الإختلاف"، وينطلق معظم النّقاد في تحديدهم لمفهوم التّجريب في الأدب من تحديد الفرق بين التّجربة والتّجريب، وسنحاول أن نعرض أهمّ التّحديدات لنُزيل اللُّبس القائم بين المفهومين.

3.2.2.1. التّجريب والتّجربة :

لقد أفدنا سابقا إثر مُقاربتنا لمصطلح "التّجريب" لغويًّا أنّه يتداخل إلى حدٍّ كبير بمصطلح "التّجربة" إلى درجة الانّصهار والتّماهي وسنحاول من خلال مقاربتنا الإصطلاحية لهما أن نزيل اللّبس القائم وأن نبيّن الفرق بينهما.

يميّز النّاقد "سعيد يقطين" بين المفهومين في كون «التّجربة ممّارسة في عملية إلأنتاج بإدخال أدوات جديدة غير معتادة»[3]؛ أمّا التّجريب فهو«الافراط في التّجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة، وطرائق جديدة في الكتابة»[4] فالتّجريب على حّد إفادة "سعيد

---

[1] سعيد حميد كاظم، التّجريب في الرّواية العراقية النسوية بعد عام 2003، ص33.

[2] عصام السيّد، ندوة المسرح والتّجريب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج : 14، ع : 01، يناير 1995، ص353.

[3] يُنظر : سعيد يقطين، القراءة والتّجربة، حول التّجربة في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، 1985، ص 287-288.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يقطين" يشترط فيه الإفراط والمبالغة في التّجاوز على عكس التّجربة الّتي تعتمد التّجديد فحسب.

ويؤكّد "الطّاهر الهمامي" وجود اختلاف بين المصطلحين، فهما «صيغتين مصدريتين لفعل واحد هو جرّب،بيد أنّهما لئن اشتركا في الاصل اللّغوي، فقد باعدت بينهما الدّلالة الّتي اكتسباها مع الزّمن، فأضحى مفهوم التّجربة غير مفهوم التّجريب»[1]، كما يؤكّد اختلافهما أيضا "عزّ الدّين المدني"؛ لا يمكن بحال من الاحوال أن نرادف كلمة تجربة بكلمة تجريب»[2] حيث يرى أنّ «التّجربة الفنيّة يعتمد فيها الكاتب على قواعد جمالية مضبوطة أمّا التّجريب الأدبي فهو غزوٌ للمجهول لا اكتفاء بما هو موجود»[3]؛ فالتّجربة مقيّدة بقواعد جمالية مضبوطة أمّا التّجريب فهو تجاوزٌ لها وأنّ «العدوّ الألذّ للتّجريب الفنيّ، هو التّقليد».[4]

ويضيف "فيصل الدرّاج" مبيِّنا ركائز التّجريب : « التّجريب يتأسّس على الإمعان في فعل التّجاوز»[5] ويضيف "عمر حفيظ" تأكيدا لما سبق أنّ التّجريب يُعَدُّ «نفيا للنّموذج المُحَنَّط القاتِل، وارتيادا لأماكن قصيّة»[6] فالتّجريب يقوم دائما على المبالغة في التّجاوز وهذا ما دفع

---

[1] الطاهر الهمامي، التجربة و التجريب في الشعر التونسي الحديث، مجلة الحياة الثقافية، تونس،ع : 164، ، 2005، ص 37.

[2] عز الدين المدني : الادب التجريبي، ط1، الشركة التونسية للتوزيع، 2006، ص29.

[3] ينظر : المرجع نفسه، ص 29.

[4] المرجع نفسة، الصفة نفسها.

[5] فيصل الدراج، نظرية الرواية، والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، د.ط، د.ت، ص 165.

[6] عمر حفيظ، التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوتي القصصية والروائية، دار ماصد للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، د.ط، 1999، ص 12.

النّاقد "محمد عزام" إلى تسمية الأدب التّجريبي بـ"أدب التّجاوز"»[1]؛ هناك فرق بين التّجربة الّتي يعمد فيها الكاتب إلى نسخ ما تعلّمه بأدواته ولغته ومنظوره وبين التّجريب الّذي يستدعي ذاتا مُبدعة تُعلن حضورها المستقل فيما تكتب.

نستنتج ممّا سبق أنّ التّجربة هي محاولة فنيّة في أحد الأنّواع الأدبية وفق قواعد جمالية مضبوطة؛ أمّا التّجريب فهو محاولة فنيّة مُمعنة في تجاوز القواعد الجماليّة السّائدة.

4.2.2.1. التّجريب والإبداع :

يتطلّب التّجريب توفّر عنصر الإبداع في المُجرّب لذا اقترن مفهوم التّجريب بالإبداع؛ يقول "صلاح فضل" أن « التّجريب قرين الإبداع لأنّه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفني المختلفة فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل»[2] وبهذا فالتّجريب والإبداع وجهان لعملة واحدة يشترط في المجرّب أن يكون مُبدعا قادرا على الإتيان بالجدّيد وأن يمارس طقوس الإبداع الفنيّ فيغامر لارتياد فضاءات بكر في أشكال التّعبير الفنيّة المختلفة.

واذا سلّمنا بأنّ التّجريب رديف الإبداع أو«شقيق الابداع»[3] على حدّ تعبير "عمر حفيظ" فإنّ هذا يعني أنّ من لا يبدع ضمن التّجريب فلا تجريب له، وأنّ من لا يتجاوز السّائد ومن لا يغامر فلا إبداع فيما ينتج، إنّ «الابداع الحقيقيّ يتميّز بالتّجديد الدّائم، وبابتكار أساليب جديدة، وطرق تعبير غير مسبوقة»[4] والتّجريب «سمة أساسية من سمات الإبداع،

---

[1] محمد عزّام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1921، ص 401.

[2] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، المهندسين، القاهرة، ط 1، 2005، ص03.

[3] عمر حفيظ، التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوتي القصصية والروائية، ص 19.

[4] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 78.

تسير في اتجاه مضاد لما هو سائد من تيارات مألوفة وأنماط وهياكل ثابتة»[1] ويقتضي «التّجريب الحقّ، المحاولة الجادّة، والجدّيدة للخروج من المملوكية إلى الحرّية، ومن الجبر إلى الاختيار والمطلوب من الإبداع أن يخترق كل الحدود الكائنة والممكنة»[2]؛ فالتّجريب إبداع حرّ و«الشّعور بالحرّية، هو أساس العمليّة التّجريبية في الإبداع»[3]، فالتّجريب و الإبداع اختراق هو فنّ المغامرة الجمالية التي تعبّر عن مدى فعل اختراقيّ من طرازٍ رفيع»[4]؛ فالمبدع المهووس بالتّجريب شغوف بالإبداع الحرّ؛ إنّ التّجريب يقتضي «ممّارسة حرّية الإبداع في أضحى حالاتها؛ إنّه حريّة بالأساس هو هكذا، أولا يكون حرِّية في التّفكير، وإعادة التّفكير، والدخول بالتّفكير في اللاّمُفكَر فيه»[5]، وبذلك «تتماهى حدود التّجريب مع حدود الإبداع، بل يبقى الإبداع الحقل المُتاخِم للتّجريب»[6]، بل يغدو التّجريب «النّبض الحقيقيّ للإبداع»[7].

فأيّ تجربة إبداعية إنّما تتحقّق، بخوض غمار التّجريب الّذي لا يتحقق بدوره إلا إذا كان المُجَرِّب مُبدِعا.

إنّ التّجريب مرتبط بالوهج الإبداعي، وهو السّعي لطرق أبوابٍ بم تُطرق بعدُ.

---

[1] محمود الضبع، غواية التجريب، ص 191.

[2] عبد الكريم برشيد، المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والاديولوجيا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج : 13، ع : 01، 1995، ص 18.

[3] محمد أبو العلاء السلاموني، "التجريب مع الشعور بالحرية"، مجلة فصول، الهيئة العصرية العامة للكتاب، ربيع 1995، مج 14، ع : 01، ص 423.

[4] ينظر : محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، مطابع النوبار، القاهرة، ط 1، 2012، ص 01.

[5] عبد الكريم برشيد، "المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والاديولوجيا"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج : 13، ع : 04، 1995، ص 18.

[6] سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، ص 40.

[7] المرجع نفسه، ص 38.

5.2.2.1. التّجريب والحداثة :

يقول "جهاد عطا نعيسة" أنّ الحداثة «نمط من الفهم والممّارسة الإنسانية يتّسم برفض التّقليد أو الرّكون إلى ما هو منجز في أيّ حقل من الحقول المعرفية والإبداعية»[1]، ولتكون حداثيا يحب«أن تكون جزءًا من عالمٍ تتحوّل فيه كلّ الرّواسي والثّوابت إلى هباءٍ»[2]، فالحداثة منحى في فهم الوجود ينطلق من مبدأ الرّفض والكشف عن الجدّيد الّذي يواكب العصر.

ويرى "عبد السّلام المسدّي" أنّ مفهوم الحداثة في مجال الأدب يتحدّد «بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الآدائي ممّا لا يتقيّد بأنماطٍ سائدةٍ ولا معايير مطرّدة».[3]

و التّجريب تجسيدٌ لمبادئ الحداثة ومطلب من مطالبها لأنّه سمة من سمات الإبداع بوصفه فِعلا للحركة الدّينامية الّتي تمثّل قوانين الطّبيعة في حراكها الدّائم وعدم ثباتها وهو يعني ابتكار وانتاج أشكال فنيّة تخالف السّائد والمألوف؛ بل وتسير في اتّجاه مضادٍّ لما هو سائد من تيارات مألوفة وأنماط وهياكل ثابتة؛ فكلاهما يقوم على مبدأ رفض ما هو سائد من أعراف وقواعد ومعايير جمالية والسّعي إلى الابتكار والإبداع باقتراح البديل الّذي يساير حركية المجتمع وتغيير متطلّباتة وأذواقه الجماليّة؛ يسعى التّجريب دائما إلى الإتيان بالجدّيد الّذي «يحمل بذور عدميّته وفنائه وذلك عندما يدخل دائرة الاقرار إذ ما يفتأ أن يفنى ليبدأ من جديد»[4]؛ فما يلبث أن يصبح معروفا ويستقرّ، حتّى تنطلق بعده مباشرة رحلة البحث عن الجديد الّذي «يحوي البُعد التّفجيري للأشكال المعهودة»[5]، فيكون التّجريب بذلك

---

[1] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 78.

[2] رزان محمود ابراهيم، خطاب النهظة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص 191.

[3] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983، ص 15.

[4] محمود الضبع، غواية التجريب، ص 191.

[5] سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، ص 38.

استراتيجية فنيّة، تسعى دائما إلى تقويض النّمط والنّموذج وتطمح إلى جعل الكتابة داخل الجنس الأدبي مفتوحة دائما تتوسّل البحث المتواصل على شكل جديد ورؤية جديدة.

إنّ «التّجريب والحداثة وجهان لعملة واحدة؛ اختص مصطلح "الحداثة" بالشعر، ونقده إذ انطلقت الحداثة أساسا في الميدان الشّعري مع حركة الشّعر الحديث في حين اختص مصطلح التّجريب بالأجناس الأدبية الأخرى، ونقدها»[1]، وكلاهما قائم على مبدأ التّجاوز المستمر لما هو سائد من أسس في التّعبير، ولتجاوز الذّات في حدّ ذاتها، فيقوم المبدع بالبحث والاختبار اللاّمتناهي لارتياد آفاق لم يصل إليها غيره ويطوّر من نفسه ليتجاوز ما وصل إليه هو ذاته إلى ابتكار أشكال وأنماط جديدة في الكتابة.

3.2.1. التّجريب والتلقي :

يرى "صلاح فضل" أنّ « الفنّ التّجريبي يخترق مساره ضدّ التيارات السّائدة بصعوبة شديدة»[2]، ذلك أنّ «حركة طليعة تخالف –دائما– السّائد من اتجاهات جمالية و أفكار لتبني مفاهيم واتجاهات رؤيوية تنحو نحو توليد أو خلق فكر جديد ووعي جمالي جديد»[3]؛ و«الرواية التّجريبية وسيلة للكشف عن رؤى جديدة»[4] تحاول أن تقدمّها بطرق جديدة «تدخل في بنائها عناصر جديدة وغير معتادة»[5]، وكان بذلك من الطّبيعي أن يفجِّر التّجريب الصّراع بين أنصار القديم ودعاة التّجديد؛ وأن «يخلق التّصادم بين التيار التقليدي المحافظ في الممّارسة الروائية ونظيره التّجديدي المُخترق لثوابت النّموذج المُقدّس في هذا النّوع من

[1] رشا أبو شنب، التجريب في روايات واسيني الأعرج، رسالة أعدت لنيل شهادة الماجيستير في الدراسات الأدبية، قسم اللغة العربية السورية، 2015–2016، ص 09.

[2] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 03.

[3] محمود الضبع، غواية التجريب، ص 192.

[4] سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، ص 19.

[5] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 19.

الإبداع الأدبي»[1] لذلك «نادرا ما يظفر الفنّ التّجريبي بقبول المتلقين دفعة واحدة»[2] لأنّ أنصار التّقليد يصرّون على مواصلة إثبات وجودهم الأدبي بينما يعمل أنصار التّجريب على تكريس هيمنتهم على السّاحة الأدبية بتوظيف عدّة تقنيات وأساليب جديدة مستحدثة منها انتهاج أسلوب التّغريب* والتبعيد من أجل تفعيل عنصر "الإدراك الواعي" لسبر أغوار النّص لأنّ الرّواية التّجريبية تعمل على «ربط عُرى الحوار مع المتلقي»[3] فهي لا تخلق له انطباعا كُليا يسمح له بتفسير معناها؛ بل تصدمه بوعي جديد وتكمن أهمية الصّدمة في استثارة تلك التّساؤلات في وعيه وحثّه على المُساءلة»[4] فهي تقوم أساسا على «صياغة السّؤال الّذي يولد السؤال»[5]؛ إنّ الرواية التجريبية الحداثية «لا تقدّم إجابات بقدر ما تطرح التساؤلات»[6] لأنّ الأدب التّجريبي «هو كلّ أدب يُجدّد في مستوى الأشكال ويجدّد في عادات الإبداع والقراءة»[7] فأضحت «الكتابة الرّوائية عملا فكريا وفنيا يتطلّب جهدا خاصّا من الكاتب ومن ثمّ جهدا متميّزا من القارئ الّذي أصبح لِزاما عليه أن يقرأ وهو يفكر وأن يتأنى في قراءته»[8]

---

[1] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 23.

[2] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، ص 03.

* أول من أسس هذا الأسلوب هو "برتولد بريخت" في إبداعه "للمسرح التغريبيي" الذي يهدف الى ابقاء المتفرج واعيا مُركزا لما يُعرض على خشبة المسرح و إلى اشراكه في ايجاد حلول للمشاكل و القضايا التي يطرحها بكسر ما أسماه بـ"الجدار الرّابع".

[3] عز الدين المدني، الأدب التجريبي، ص 194.

[4] ينظر : محمود الضبع، غواية التجريب، ص 194.

[5] هناء عبد الفتاح، "أصول التجريب في المسرح المعاصر بين النظرية والتطبيق"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج : 14،ع : 01، 1995، ص 39.

[6] محمود الضبع، غواية التجريب، ص 195.

[7] رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة والتقدّم في الرواية الغربية المعاصرة، ص 201.

[8] شاهين محمد، آفاق الرواية، النسبية والمؤثرات(دراسة)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص 109.

قد أصبحت الكتابة الرّوائية فِعلا لا يكتمل إلاّ بفعل القراءة ووضعت القارئ في محور العملية الإبداعية وأعطته شرعية الانخراط في خلق النّص وتفعيله و قد ساهم ذلك بانفتاح النّص* على آفاق تعدّد الرؤى والقراءات وبذلك أصبح المتلقي منتجا ثانٍ للنّص ويشترط في القارئ أن يكون قارئا متميزا حصيفا قادرا على استكناه أسرار النّص العميقة وعلى فك شيفراته ومغاليقه لأنّ الرّواية التّجريبية تستغلق على القارئ المحدود ثقافيا.

1.2.4.1. التّجريب الرّوائي :

إذا كان التّجريب حسب "صلاح فضل" «يقوم على تجاوز المألوف، والمغامرة الفنية باستثمار ما يسمى بجماليات الإختلاف»[1]، فانّ الرّواية التّجريبية هي الّتي «تؤسس قوانينها الذاتية وترفض أية سلطة وتُخوِّن أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحضة»[2]، وإنّ هذا «التّجاوز يقتضي أن يرتاد الكاتب أفق المخالفة والتميّز الّذي يحقق له الخصوصية والتفرّد عن طريق البحث المتواصل»[3] عن الأشكال الفنية الملائمة للتعبير عن الرؤى والأفكار

* النص المفتوح : مصطلح نقدي صاغه : "امبرتو ايكو" في كتابه "دور القارئ"1981، حرصا منه على اشاعة أهمية القراءة وتأكيدا الدور القارئ، هو نص يبيح التاويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة و مفروضة، ينظر : ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 180-181.

[1] بنظر : صلاح فضل، لذة التجريب الرّوائي، ص 03.

[2] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2000 ، ص 257.

[3] ينظر : لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية الجديدة والواقع، تر : رشيد بن حدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء 1988، ص 18.

الجديدة للوضع الراهن، فهو«عملية واعية مقصودة تسعى إلى تحقيق التّجاوز»[1]، و«يتم ذلك بفعل المغامرة»[2]،.

ينطلق التّجريب من حاجة ماسة إلى التجديد و«الولع المتواصل باقتراح البديل»[3]، لأنّ «لرواية التّجريبية تسعى دائما إلى الانفلات من أسر التّجنيس التقليدي»[4] فالتّجريب «يحوي البعد التفجيري للأشكال المعهودة»[5] و«نفيا للنّموذج المُحنّظ القاتل وارتيادا لأماكن قصيّة»[6] والرّوائي الّذي ينتهج التّجريب إنما يسعى إلى ايجاد البديل وإلى ارتياد آفاق بكر وإبداع طرائق وأساليب فنية في مجال الكتابة لم يصل إليها أحد قبله بعدما أصبحت النّماذج التقليدية عقيمة، غير قادرة على استيعاب آلامه وآماله، فقد بذلك ظالته فيها، وخاض غمار للبحث عن الشّكل المنفلت القادر على مواكبة أفكاره ورؤاه الّتي أنتجها الوضع الثقافي الراهن.

ففي التّجريب «إدامة حياة للفن والأدب»[7]، وهو أفق كتابة وهاجس إبداع لا يتحقق إلاّ بتجاوز الأنماط المستهلكة المترهلة وإنّ «فعل الكتابة يحتاج إلى مغامرة؛ إلى إقتحام، إلى

---

[1] ينظر : عبد الكريم برشيد، "المسرح والتجريب والمأثور الشعري بين الفن والصناعة والعلم والاديولوجيا"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص39.

[2] هناء عبد الفتاح، أصول التجريب في المسرح المعاصر بين النظرية والتطبيق، مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص39.

[3] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص10.

[4] سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النّسوية بعد عام 2003، ص 19.

[5] المرجع نفسه، ص 38.

[6] عمر حفيظ، التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوتي القصصية والروائية، ص 12.

[7] ينظر : عمر حفيظ، التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوتي القصصية والروائية، ص 08.

توسيع أفق»[1]، وإنّ أدبنا المعاصر «أدب مغامر يغلب عليه التّجريب والبحث عن الجديد؛ الجديد في الشّكل، والجديد في الفكر، والجديد في علاقة الفرد بالواقع، وفي علاقاته بالمجتمع».[2]

إنّ التّجريب يتطلّب الإبداع والوعي بالتّجريب الّذي أساسه الاختبار المستمر لأشكال التّعبير السائدة، والمحاولة الجادّة لتجاوزها بالبحث عن الأشكال والأساليب والطرق الّتي تناسب مستجدات العصر وتوافق متطلباته، لأنّ المضامين الجديدة تحتاج بالضّرورة إلى خلق أشكال جديدة تناسبها، ويجب ابتكار شكل التّعبير الملائم لنمط التّفكير.

«إنّما التّجريب لا ينهض وفقا لما هو راهن بل يشترط تجاوزه من أجل الكشف عن البديل الأشمل والأعمق والأغنى»[3] يقتضي من المبدع أن يكون مُطلعا على ما أنجزه غيره ليقوم بتجاوزه، بل ويفترض عليه أن يتجاوز نفسه أيضا في الكتابة فيطوّر من أساليبه ومن تقنياته في التّعبير؛ إنّ الخروج عن المألوف في كتابة الرّواية التّجريبية يتطلّب تحقيق أكبر قدر من القيم الجمالية لأنّ التّجريب الرّوائي يشترط «البراعة في البناء والحرص على التّجويد، والسّعي إلى مخالفة السائد مخالفةً حُبلى بالإضافة الجمالية»[4]، يسعى فيها الرّوائي إلى التميُّز لأنّ التّجريب الرّوائي »مغامرة تبرز بصمة المبدع الّتي تميزه عن سواه من المبدعين الرّوائيين وتبرز قوّة الرّوائي وتظهر على حسب تصريح "آلان روب غرييه" في «أنّه يخترع

[1] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة موسوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1، 2012 ، ص 06، نقلا عن : جهاد فاضل، أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1993، ص 28.

[2] السعيد الورقي، في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة للطباعة و النشر، بيروت، ط 1984،1، ص 06.

[3] ينظر : أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص 287.

[4] عمر حفيظ، التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوتي القصصية والروائية، دار صامد للنشر والتوزيع، 1999، ص 09.

بحرّية دون تقيّد بنموذج أو مثل»[1]، وإنّ هذا التّجاوز«لا يكون بطريقة اعتباطية بل يتوجّب على الرّوائي أن يتوفّر على أسئلته الخاصّة الّتي يصوغها صوغا فَنيّا وفق سياقه الثّقافي ورؤيته للعالم»[2].

إنّ الرّواية التّجريبية رواية مُنتَقِدة للواقع، ويفترض من الرّوائي أن يكون جزءا من حركة مجتمعه ولابُدّ أن يقوم بطرح الأسئلة الصّحيحة من خلال لفت النظر إلى المشكلات الأكثر أهميّة «ذلك أنّه شخص متميّز واعٍ بما يحصل في مجتمعه وواقعه يرى مالا يراه غيره فيسائِل الحصيلة المعرفية والثقافية لأُمَّتِه، ساعيا إلى تحقيق التّماس مع الوعي الجمعي وإيقاظه وذلك يتسليط الضّوء على أهمّ القضايا؛ فالرّواية التّجريبية تسعى إلى طرح الأسئلة لكنّها لا تُقدِم أجوبة لها ولا حلولا للمشكلات الّتي تعرضها؛ هي رواية تحاول تقديم الموضوعات بطرق وتقنيات معالجة جديدة «فتدخل عناصر جديدة وغير معتادة»[3] في أنماط الكتابة، هي «وسيلة للكشف عن رؤى جديدة»[4] يساهم الناقد والمتلقي في فكّ شيفراتها والمشاركة في بناء معانيها و إيجاد الحلول للمسائل الّتي طرحتها أو القضايا الّتي أثارها لأنّها تسعى إلى توسيع دائرة الوعي الثقافي ورؤية العالم.

2.4.2.1.مفاصل التّجريب الرّوائي :

صنّف "صلاح فضل" مفاصل التّجريب الرّوائي في ثلاث دوائر، يمكن إجمالها فيما يلي[5] :

---

[1] آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر : مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، د.ط، ص 39.

[2] ينظر : محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، ص 24.

[3] سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 287.

[4] سعيد حميد كاظم، التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، ص 19.

[5] ينظر : صلاح فضل، لذّة التجريب الروائي، ص 05.

1. ابتكار عوالم متخيّلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها السّرديات السّابقة، مع تخليق منطقها الدّاخلي وبلورة جمالياتها الخاصّة.

2. توظيف تقنيات فنيّة مُحدثة لم يسبق استخدامها في هذا النّوع الأدبي، تتصلّ بطريقة تقديم العالم المتخيّل، وتحديد منظوره، أو تركيز بؤرته أو تعدّد الأصوات.

3. اكتشاف مستويات لغوية في التّعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السّائد، ويتم ذلك عبر شبكة من التّعالقات النّصية الّتي تتراسل مع توظيف لغة التّراث السّردي أو الشّعري أو اللّهجات الدّارجة أو أنواع الخطاب الأخرى.

نستخلص ممّا أورده عبد المالك مرتاض أن الرّواية التّجريبية هي مغامرة أدبية حداثية تسعى إلى تجاوز المعايير الجمالية السّائدة، ومخالفتهاعلى جميع المستويات شكلا ومضمونا، بطرح البديل المختلف، ويتفق معه "سعيد يقطين" في كون التّجريب ينطلق من المغالاة في القفز على النّمط على مستوى الرؤية والقوالب الفنيّة، ويحدد "سعيد يقطين" خصائص التّجريب الرّوائي في العناصر التالية :

3.4.2.1.خصائص التّجريب الرّوائي :

- ✓ الانّفتاح على بنيات خطابية متنوّعة كالمسرحي، الشّعري، الدّيني، الحكائي، الشّفوي، الصّحافي، السّياسي، التّاريخي، ممّا يجعلها تساهم جميعا في إثراء عالم الرِّواية، وتخليق مكوّناتها.
- ✓ توظيف البعد العجائبي بكيفية تجعله ركيزة من ركائز الحدث الرّوائي كتهويل الواقع، وإبراز الحلم المستحيل، من خلال السُّخرية المُرّة.

5.2.1. التّجريب موقف :

إنّ «ظهور الانّواع الأدبية في أصولها الأولى ليس إلاّ ردّا على الحاجات الجمالية للأنّسان، وتجسيدا لموافقه من الحياة»[1] وما التّجريب سوى «موقف متكامل من الحياة والفن»[2] فهو «ليس بتقنية بقدر ما هو تعبير عن مواقف أو رؤى أو تصوّرات فلسفية وجودية وجمالية تحكم مجمل العملية الإبداعية، يتناسب مع مرحلة إجتماعية خاصة»[3].

وقد سارت «الحداثة الأدبية عموما باتجاه تدمير عمد النّظام القديم»[4]، وكان بالتّالي من الطبيعي أن ينعكس هذا الموقف على المشهد الأدبي، حيث نادى المبدعون انطلاقا من هذا النّمط في التّفكير إلى ضرورة هدم الأعراف الجمالية السّائدة، والتّأسيس لأنماط جديدة تتوافق ورؤاهم ومواقفهم من الحياة والفن، فالمضامين الجديدة والمواقف الجديدة تستدعي بالضّرورة أشكالا جديدة للتّعبير وما الأشكال الجديدة سوى انعكاسا لمواقف المبدع من الحياة والفن.

استنتاج :

يمكننا أن نخلص من خلال استقرائنا لمفهوم التّجريب مايلي :

- ✓ تعود أصول مصطلح التّجريب إلى الكلمة اللاتينية "Experimentum"وتعني البْروفَة أو المحاولة.

---

[1] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، روايات حيدر حيدر نموذجا، عالم الكتب الحديث، 2011، ص 29، نقلا عن : الخطيب محمد الكامل : تكوين الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص 61-62.

[2] ينظر : محمد عزام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1987، ص 401.

[3] ينظر : مدحت الجيّار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، 2005، ص 216.

[4] رزان محمود ابراهيم، خطاب النهظة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ص 193.

- ✓ ارتبط مصطلح التّجريب بداية بالإنجازات المخبرية مع "تشارلز داروين"، وبالعلوم التّجريبية مع "كلود برنارد".
- ✓ انخرط المصطلح بعد ذلك في سياق الممّارسة الإبداعية في مجالات الفن والأدب.
- ✓ يُعّد "إيميل زولا" أوّل من استخدم مصطلح التّجريب في حقل الكتابة الرّوائية إعلانا عن ميلاد التيّار الطّبيعي في الأدب.
- ✓ يعتبر : "إيميل زولا" أوّل من خَلَق مناخ التّجريب في الرّواية.
- ✓ انطلق مفهوم التّجريب من موقف نقدي من الحياة والفنّ.
- ✓ اقترن مفهوم التّجريب بالحداثة وأدّى دلالاتها نفسها.
- ✓ يقوم مفهوم التّجريب على مبدأ الرّفض والتّجاوز والتّخطي والخرق لكل النّماذج والأعراف والقوالب الجمالية السّائدة والسّعي المستمر نحو ارتياد آفاق بكر في طرق وأساليب التّعبير الفنيّة.
- ✓ ارتبط مفهوم التّجريب بالإبداع والبراعة في تنويع الأساليب الفنيّة وتطوير الأدوات الإجرائية.
- ✓ كما ارتبط بـ "التّغريب" من خلال الخروج عن المألوف بُغية ابتزاز القارئ ودعوته إلى كشف خباياه وفك شيفراته عن طريق الإدراك الواعي.
- ✓ اكتسب النّص التّجريبي بكسره لحدود الأجناس الأدبية والفنية ثراء أهّله للأنّفتاح على آفاق تعدّد الرؤى والقراءات.
- ✓ يقصد بالتّجربة الفنيّة محاولة أدبية يعتمد فيها الكاتب على قواعد فنية معيّنة أقرّها تيار أدبي أو مدرسة فنّية معروفة؛ بينما يقترن مفهوم التّجريب بالثّورة على الأعراف الأدبية السّائدة وبمغامرة الإبداع والتّأسيس لما يعرف بـ"جماليات الاختلاف" فهو "عماد المنجز الفريد".

الفصل الأوّل : مظاهر التّجريب على مستوى التّوظيف الأسطوريّ

الفصل الأول : مظاهر التجريب على مستوى التوظيف الأسطوري :

تمهيد:

لقد سعى الإنسان منذ القديم الى البحث عن أجوبة عن أسئلة الوجود والكون، وكان نتاج ذلك التفكير متجسدا في الأسطورة التي ابتكرتها المخيلة البشرية الأولى التي حوت خلاصة تجاربه الفكرية و الجمالية. ولم يتوقف الإنسان المعاصر عن بحثه الدؤوب لإيجاد حلول لواقعه المأزوم، فراح يبحث عن أجوبة لأسئلته المحيرة باللجوء إلى الأسطورة يستثمرها، يفك طروحاتها التي تتقاطع مع أسئلة واقعه المعاصر ليبني على أنقاضها أسطورته الأدبية وفق رؤيته الخاصة.

1.تعريف الأسطورة :

1.1.لغة :

جاء في "لسان العرب" : «واحدة الأساطير، وهي ما سَطَرَهُ الأوّلون، والأساطير الأباطيل، وأحاديث لا نظام لها. و يقولون للرّجل إذا أخطأ : أَسْطَرَ فُلأنّ اليَوم، والإسْطَارُ الإخْطَاء، وسَطَرَ فُلأنّ على فُلأنّ إذا زَخْرَفَ له الأقَاويلُ و نَمَّقها»[1]؛ يفهم من هذا التّعريف أنّ معنى الأسطورة قد ارتبط بالأخبارَ والقصصَ الكاذبة الّتي وَصلتنا عن طريق الأوّلين وأنّ الإسْطَارَ يحمل معنى الكذب والإخطاء.

وجاء في القرآن الكريم : لَقَد وُعِدنَا نَحنُ وَءَابَآؤُنَا هَٰذَا مِن قَبلُ إِن هَٰذَآ إِلَّآ أَسَٰطِيرُ ٱلأَوَّلِين (المؤمنون : 83) وردت هذه الكلمة في« سورة مكّية، في سياق جدل واحتجاج بين النبيّ صلى الله عليه وسلّم وكفار قريش؛ حيث اعتبروا الأخبار التي جاء بها من الأوهام والأباطيل»[2].

---

[1] ابن منظور محمّد بن مكرم، لسان العرب، ص 181-182.

[2] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دارالفارابي، بيروت، لبنان، ط 03، 1994، ص 17.

وجاء في "القاموس المحيط" : «السَّطْرُ : الصّف من الشّيئ كالكتاب والشّجر وغيره...جمعه أَسْطُرٌ وسُطُورٌ وأسْطَارٌ...جج أَسَاطِيرٌ».[1]

وجاء في "كتاب العين" : «سَطَرَ فلأنّ علينا تَسْطيرًا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل» وهي أحاديث لا نظام لها، ويَسْطُرُ معناها يُؤلِّف، وسَطَرَ يَسْطُرُ إذ كذب.

و قال تعالى : " نٓ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسطُرُونَ (القلم : 01) أي ما يكتب الملائكة».[2]

اتفقت معظم المعاجم العربية على أنّ معنى الأسطورة مرتبط بالأباطيل والأحاديث الّتي لا صحّة لها.

و جاء في معجم«Grand Larousse»أن الأسطورة «Mythe» تشير إلى : [3]

- ✓ حكايات عن الأبطال أو الآلهة في أزمنة غابرة، تروي أحداثا تاريخية أو فلسفية أو إجتماعية أو مادية كأساطير الكون.
- ✓ تصوّر ما عن حدث أو شخصية كان لها وجود تاريخي تغيّرت صفتها الواقعية بسبب الخيال الشّعبي مثل أسطورة الدون كيشوت.
- ✓ عرض لأفكار أو تعاليم مجرّدة بشكل مجازي شعري كأسطورة الكهف لأفلاطون.
- ✓ تصورات مثالية عن حال في أزمنة ماضية –العصر الذهبي–.
- ✓ تصورات مبسطة ومحرّفة لواقعة ما معترف بها لدى جماعة ما.
- ✓ كلّ ما هو خيالي بحت وبعيد عن الحقيقة.

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 1983، ص48.

[2] الخليل بن أخمد الفراهيدي، كتاب العين : تح : عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي يبضون، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، ص 243.

[3] Tom ،Louis Guilbert Et d'autres : Grand Larousse de la langue française p3461. ، canada، 1989، Libarité Larousse،quatrième(INO–NY)

وجاء في المعجم الفلسفيُ : « تحمل الأسطورة معانٍ عدّة : فهي قصة خيالية ذات أصول شعبية، تمثَّل في القوى الطبيعية بأشخاص، أفعالهم ومغامراتهم ذات معنى رمزي كالأساطير اليونانية المُفسّرة لظّواهر الكون والطّبيعة؛ وهي أيضا صورة شعرية أو روائية معبِّرة عن مذهب فلسفي ما بأسلوب رمزي يمتزج فيها الوهم بالحقيقة؛ وعلى العموم هي وصف لأفعال الآلهة وحوادث خارقة تختلف باختلاف الأمم فلكلّ شعب أساطيره؛ ويقال إنّها تعبير عن الحقيقة بلغة الرّمز والمجاز. »[1]

ما يمكن استخلاصه أن مفهوم الأسطورة لغة يرتبط أحيانا بالأباطيل والخرافات، و يرتبط أحيانا أخرى بأحداث فعلية وقعت في الزّمن السّحيق.

2.1.إصطلاحا :

«تعود أصول كلمة "Mytho" إلى الأصل اليوناني "Mutho" الّذي يعني حكاية تقليدية عن الآلهة والأبطال ».[2]

وكان أفلاطون أوّل من استعمل تعبير"Mythologia" وعنى به فن رواية القصص، وبشكل خاص تلك القصص الّتي ندعوها اليوم بالأساطير».[3]

و لقد « ظهر في القرن التّاسع عشر فرع جديد من فروع المعرفة يُعنى بدراسة وتفسير الأساطير أطلق علية المثيولوجيا "Mythology" الشقّ الاوّل من كلمة "Mytho" يعني حكاية تقليدية عن الآلهة و الأبطال،أمّا الشّق الثّاني "Logy" فيعني العِلم، كما تعني الميثولوجيا أيضا مجموعة الأساطير الخاصّة بشعب من الشّعوب كأن نقول الميثيولوجيا السّورية أو الميثيولوجيا الإغريقية».[4]

---

[1] ينظر : جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1982، ص 79.

[2] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص 12.

[3] نظال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 15.

[4] ينظر : فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص 12.

اختلف تعريف العلماء لمصطلح "الأسطورة" باختلاف خلفياتهم الفلسفية في تحديد معناها؛ إذ حاول "مرسيا الياد" أن يجد تعريفا شاملا لها فقال أنّ «الأسطورة تروي تاريخا مقدّسا، جرى في زمن البدايات، وتحكي كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفعل مآثر اكتسبتها الكائنات العليا»[1]؛ أي انّ الأساطير تحكي قصصا تاريخية عن حقيقة الكون ومظاهر الوجود أبطالها كائنات عُليا.

يُعرفها "فرّاس السواح" بقوله : « إنّ الأسطورة هي حكاية مقدّسة، ذات مضمون عميق يكشفّ عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان».[2]

3.1.خصائص الأسطورة :

* هي قصة، وتحكمها مبادئ السّرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات وغالبا ما يجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطّقسية.

* يحافظ النّص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزّمن وتتناقله الأجيال طالما بقي محافظا على طاقته الإيحائية بالنّسبة إلى الجماعة.

* لايعرف للأسطورة مؤلف معين، إذْ يخلقها الخيال المشترك للجماعة.

* تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الأساسية فيها.

* تتميز الموضوعات الّتي تدور حولها الأسطورة بالجدّية والشمولية مثل : التّكوين والأصول، والموت، والعالم الآخر، ومعنى الحياة، وسّر الوجود.

* تجري أحداثها في زمن مُقدّس غير الزّمن الحالي.

---

[1] مرسيا إلياد : مظاهر الأسطورة، تر : نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1،1991، ص 9-10.

[2] فراس السواح، الأسطورة و المعنى، ص 14.

* ترتبط الأسطورة بنظام ديني معيّن تعمل على توضيح معتقداته، وتدخل في صلب طقوسه.

* تتمتّع بالقداسة وبسلطة عظيمة على عقول النّاس ونفوسهم وكان الكفر بمضامينها كفرا بكلّ القيم الّتي تشدّ الفرد إلى جماعته وثقافته وفقدان التوجّه السّليم في الحياة.

4.1.الأسطورة والإنسان :

لقد سعى الإنسان منذ القديم إلى الإجابة عن أسئلة الوجود والكون وكان نتاج ذلك التّفكير مجسّدا في الأسطورة الّتي ابتكرتها المخيلة البشرية الأولى والتي «كأنت صدى للواقع المعرفي والجمالي والتطوّر الإدراكي»[1]العقلي للإنسان الأول، فكأنت الأسطورة بذلك خلاصة للتّجربة الفكرية والجمالية للإنّسان البدائي.

5.1.الأسطورة والأدب :

«قد يعتقد البعض أنّ الأسطورة جنس أدبي أو شيء من الأدب غير أنّنا يجب أن نصل إلى خلاف ذلك»[2] ويرجع سبب هذا الإعتقاد إلى سببين رئيسيين[3] :

1. أنّ الأسطورة لم تصلنا في صورتها الأصلية الأولى؛ بل وصلتها في حمولة أدبية وفي جنس الشّعر بصفة أخصّ، حيث كان الآداة المفضّلة لحفظها وممّارستها وترسيخها.
2. أنّ الأسطورة والأدب يتقاطعان في عدّة مواضع، يشتركان في اللّغة، وفي الموضوع، والسّرد، وفي تقنيات التّوصيل، وينبعان من نفس المخيال مع اختلاف في زمن نشأة

---

[1] فراس السّواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت، لبنان، ط 1،1981، ص 16.

[2] ينظر : عبد المجيد حنون، "الموروث الأسطوري في الأدب العربي الحديث والأدب المقارن"، مجلة إشكالات، العدد 11، فبراير2017، الجزائر، ص 185.

[3] ينظر : المرجع نفسه، ص 185وما بعدها.

وطبيعة لغة كلّ منهما، مع اختلاف في طريقة السّرد وأشكال التّعبير الخاصّة بكلّ مجال.

لقد غذّت الأسطورة الأدب ومازالت تمدّه بالمضامين والتّقنيات السّردية والخيال وكثافة الرّموز، في حين يتكفّل الأدب بالمحافظة عليها وبضمان بقائها، ويعمل على تجديدها وإحياءها بطرق جديدة.

6.1.الأسطورة الأدبية :

لم يتوقف الإنسان عن بحثه الدّؤوب لإيجاد حلول لواقعه المأزوم، فراح يبحث عن أجوبة لأسئلته الخاصّة المحيّرة باللّجوء إلى الأسطورة يستثمرها يسائلها ويفكّ طروحاتها السّابقة الّتي تتقاطع مع أسئلة واقعه المعاصر لينتج أسطورته الأدبية فتصبح الرّواية بذلك أسطورة معاصرة تطرح ما تريده في قالب فنيّ رمزيّ وفكري وفق رؤية المبدع الخاصّة، وقد مكّنه ذلك من تجديد أدواته الإبداعية لما « تتمتع به الأسطورة من بناء فنيّ راق وحكاية ساحرة»[1]؛«فحقق استلهام الرّوائيين العرب للأسطورة إنجازا نوعيا للخطاب الرّوائي العربي»[2]، ممّا دفع بالمبدعين إلى«استلهام الأسطورة أو استيحائها على نحو كلّي أو جزئي، ظاهر أو مضمر، أو استدعاء الرّموز الأسطورية أوبناء عوالم تخييل روائية»[3]وهذا ما أسماه "نضال صالح" بالنّزوع الأسطوري في الرّواية.

ولما أصبحت الرّوايات الّتي توظّف الأساطير في متونها مثقلة بالرّموز والشيفرات، بات من الضّروري إيجاد طريقة منهجية تساعدنا على فكّها للوصول إلى معانيها المضمرة، وما

---

[1] رامة عمر الأدلبي، الأسطورة معيارا نقديا في دراسة النقد العربي الحديث دار جهينة، عمان، الأردن، ط 1،2006، ص 43.

[2] رجاء بن منصور، الأسطورة في الرّواية الجزائرية–دراسة نقدية أسطورية مقارنة، ص 138.

[3] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1،2010 ، ص 7–8.

من سبيل إلى ذلك غير التوسّل بالمنهج المناسب لذلك؛ وهذا ما ظهر متأخرا في مجال النّقد المعاصر وما عرف بالنّقد الأسطوري.

3.التّحليل الأسطوري"La Mythanalyse" والنّقد الأسطوري"La Mythocritique" :

ونظرا للّبس القائم بين مفهومي التّحليل الأسطوري"La Mythanalyse" والنّقد الأسطوري"La mythocritique" إرتأينا أن نعرض مجال اشتغال كل منهما ليتضح الفرق بينهما.

يرى 'بيار راجوت Pierre Rajotte" أنّ «التّحليل الأسطوري يهتمّ بدراسة الأساطير الأصلية، وتشمل تلك الدّراسات المجالات النّفسية والإجتماعية الخاصّة بثقافة ما في عصر ما، بخلاف النّقد الأسطوري الّذي يسلّط الضّوء على الأساطير الأصلية وتحوّلاتها في الأعمال الأدبية فقط»[1].

وهذا ما أكّده "محمد الأمين بحري" أيضا في كتابه "الأسطوري التّأسيس التّجنيس والنّقد" إذ يرى «أنّ التّحليل الأسطوري، فضاء أوسع، وأشمل بكثير من مجال النّقد الأسطوري المتخصّص والمنهجي»[2] حيث يُجزم أنّ التّحليل الأسطوري لا يختصّ بدراسة النّصوص الأدبية الّتي تحوي سمات أسطورية، بل هو تحليل «أرحب مجالا يهتمّ بدراسة السّياقات الأسطورية المتعلّقة بالحياة البشرية وسلوكياتها اللاّواعية، وليس بالنّصوص الأدبية».[3]

---

[1] voir : Pierre Rajotte : Mythes، Mythocritique et Mythanalyse، Théorie et parcours، Magazine la nuit blanche ، N : 53، université، Sherbrooke، Canada، 1993، P 32.

[2] محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، ص 255.

[3] المرجع السابق، ص 258-259.

أمّا النّقد الأسطوري فهو منهج نقدي معاصر يُعنى بالبحث في طرائق استخراج الأساطير من النّصوص الإبداعية وفي أشكال حضورها بهدف معرفة ما أضافه المبدعون لها من دلالات ومعانٍ وما أكسبته الرّموز الأسطورية المتخيّلة من جمالية فنيّة.

1.2.منهج النّقد الأسطوري "La Mythocritique" :

يتصل هذا النّقد في جذوره «بما كتب في أواخر القرن التّاسع عشر، وبداية القرن العشرين حول الأسطورة وعلاقتها بالثّقافة، ومن ذلك ما ذكره الأنثروبولوجي الانّجليزي "جيمز فريزر" في كتابه "الغصن الذهبي"* الّذي صدر في 12 جزء ما بين (1915-1980)».[1]

ويعتبر العالم النّفساني "كارل يونغ"« أبرز من مهّد السّبيل لنشأة هذا النّقد، وذلك من خلال دراساته وأبحاثه حول الأحلام والأساطير والمتخيّل الجمعي، وصلة كلّ ذلك بالإبداع».[2]

سعى "كارل يونغ" في تحليله النّفسي للأدب «للوقوف على "النّماذج العليا" أو "الصّور البدائية" "Archétypes" الّتي تمثّل رواسب نفسية لتجارب الإنسان البدائي الّتي استقرت في اللاّوعي الجمعي، وبرزت على شكلّ رموز في الأساطير القديمة، وما زالت تتكرّر في الأعمال الأدبيّة»[3]؛ لقد عمل "كارل يونغ" على تجلية تلك الرّموز الأسطورية بالوقوف على "النّماذج العليا" الّتي مازالت تتكرّر في الأعمال الأدبية، و«عمل بعده "ويليام

---

* "الغصن الذهبي" كان صدوره فاتحة الاهتمام بالدراسات الاسطورية، للاستزادة ينظر : ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعاث ف الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ص 5.

[1] ينظر : ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 230.

[2] voir : Gilbert Durand : Introduction a La Mythotologie، édition : Albin S.Michel، 1996،P 24.

[3] ينظر : ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 230.

تروي"william troy" صاحب كتاب "أنماط نموذجية في الشّعر" 1934 على إبراز تلك "النّماذج البدائية" الّتي تكرّرت في الشّعرعلى وجه الخصوص، وقد ساهم في التّنظير لمنهج النّقد الأسطوري وفي تطبيقه على مدى واسع».[1]

ويعتبر «"نورثروب فراي"Northrop Frey من أبرز من دعا إلى توسيع نطاق الاشتغال بهذا المنهج حيث ساهم مساهمة فعّالة في إرساء دعائمه إلى درجة كاد فيها أن يلتصق باسمه خاصّة بعد أن أصدر كتابه "تشريح النّقد"1957».[2]

ويرى "نورثروب فراي' أنّ « الأدب ككلّ أسطورة متحوِّلة أو منزاحة عن الأسطورة الأصلية»[3] وهذا ما أشار إليه "مالينوفسكي" أيضا حيث صرّح «أنّ الأدب بكلّيّتيه يصدر عن أصول أسطورية في المراحل المختلفة الّتي تمرّ بها الحضارة الإنسانية»[4].

نفهم ممّا سبق أنّ الأساطير مازالت تمارس تأثيراتها علينا بفضل "النّماذج العليا" الراسخة في لاوعينا الفردي والجمعي. وقد «اكتشف بعد دراساته لإستلهام الأسطورة في الأدب أنّ تكرار النّماذج الأصلية يعني أنّ الأدب يتخطّى حدود الآنية والمحليّة ويصبح بذلك تعبيرا عن حقيقة إنسانية شاملة»[5]. غير أنّ الانطلاقة الفعلية لمنهج النّقد الأسطوري كانت مع "جيلبارت دوران Gilbert Ddurand" حيث عمد في دراسته للأسطورة إلى رصد "الدّيكور الأسطوري".

---

[1] ينظر : نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصر، ص 20.

[2] ينظر : ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 230.

[3] ينظر : نضال صالح النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 20-21.

[4] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص 9.

[5] ينظر : ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، صفحة المقدمة IV.

لقد حصر "دوران"Durand مجال دراسة الأسطورة في العمل الأدبي وأراد أن يسلّط الضّوء على "التّغيرات" الّتي تطرأ عليها في النّص الجديد وهذا ما دفع "بيار برونيل" إلى التّفكير في التّأسيس لمنهج نقديّ خاص بتلك الدّراسة وفق آليات دقيقة راسخة منطلقا من فكرة أنّ الأسطورة كانت ومازالت تعمل على تشكيل الأدب وتكوينه وشحنه بالدّلالات والرّموز العميقة الرّاسخة في الوجدان الإنسانيّ، فكان لزاما على النّاقد أن يتسلّح بآليات وإجراءات تمكّنه من استجلاء العناصر الأسطورية وتتبّع مسار تحوّلاتها أو انزياحاتها على حدّ تعبير "نورثروب فراي" حيث «اكتملت ملامح هذا المنهج النّقدي عند "بيار برونيل" في كتابه "النّقد الأسطوري،النّظرية والتّحولات La Mytho Critique Théorie et Parcours "عام 1992 ويعدّ هذا المنهج من أحدث المناهج النّقدية الّتي تلامس النّصوص الأدبية ذات الانّزياحات الأسطورية»[1].

2.2.خطوات منهج النّقد الأسطوري :

يسمح لنا منهج النّقد الأسطوري« بالبحث عن حظور الأساطير في النّص الأدبيّ وعن رصد التّعديلات الّتي تطرأ عليها؛ أي ما يصيبها من تطوّر على يد الكاتب مع مرور العصور»[2] وتقوم هذه الخطوات على ثلاث مراحل أساسية وهي : التّجلي، المطاوعة والإشعاع.

[1] ينظر : هجيرة لعور، الرواية والأسطورة، ابراهيم الكوني أنموذجا، مجلة التواصل الأدبي، تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن، العدد 03، ديسمبر، 2008، ص 155.

[2] ينظر : حنا عبود النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 122.

1.2.2.التّجلي "L'émergence"* : «تجلّي بصمات الأسطورة في العمل الأدبي بالاشارات والعلامات الدّالة عليها سواء على مستوى البنية السّطحية بصفة صريحة أو بصفة جزئية أو مبهمة».[1]

يأتي التّجلي على ثلاثة أشكال :

1.التّجلي الصّريح التّام : يتجلى العنصر الأسطوري على مستوى البنية السّطحية «بشكلّ صريح وهو أبسط أنواع التّجلي وأكثرها استخداما من طرف الأدباء»[2] وذلك من خلال :

- **.العنوان** : مفتاح النّص ولوحته الإشهارية –حسب لغة الإعلام الّتي يمكنها أن تدلّ على الأسطورة.
- **العبارة الإستهلالية "Epigraphe"** : يحمل النّص في بدايته عبارة أو حكمة تزيّن صدره وتنبئ عن توجّه الكاتب؛ تمنح القارئ دلالات قد تشير إلى المصدر الأسطوري.
- **اللّازمة** : هي الجملة أو التّيمة الّتي تتكرّر في النّص بوتيرة معيّنة إلى درجة أن تصبح الأساس الّذي ينبنى عليه، ولا يمكن الإستغناء عنها أو تجاوزها فتصبح بذلك حجر زاوية في بناء النّص.
- **الاقتباس والتّضمين** : يتمّ باقتباس بيت شعر أو شطر منه أو جملة أو عبارة أو اسم من نصّ أسطوريّ وتضمينه في بنية النّص الأدبي.

---

* ترجمة غسان السيد بمصطلح "الإنبثاق"، ينظر : دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر : غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 103.

[1] Bunel pierre : muthocritique–Theorie et parcours، p 10.

[2] محمد الأمين بحري، النقد الأسطوري التأسيس والتجنيس والنّقد، ص 274.

❖ **التناص** : تتجلّى بصمات الأسطورة في النّص بأشكال مختلفة، وتكون بشكلّ ظاهر وصريح في حال التّناص الاقتباسي الكامل، وقد يكون تجلّي العنصر الأسطوري في مظاهر تفاعلية أو تظافرية مع النّص الأدبي الّذي استدعاه وذلك وفق مستويات التّناص المعروفة، فإمّا أن يوظّف العنصر الأسطوري : اجترارا أو امتصاصا أو محاورة للعنصر الأسطوري المستعمل بغية إعادة إنتاجه في صيغ إحيائية جديدة مختلفة عن توارده النّرائي الأول».[1]

2.التّجلي الجزئي : « ويسمى هذا النّوع بالتّجلي الإستكشافي»[2]، يظهر من خلال الإشارة إلى جزء أو صفة من صفات العناصر الأسطورية عن طريق التّناص الإقتباسي المُحوَّر، نصف المستتر ويمكننا تجليتها بتتبّع بعض الرّموز والعلامات الّتي تحيلنا إلى النّص الأسطوري الأصلي من خلال :

❖ **الصّورة البلاغية** : وهي التّقنية الأكثر شيوعا، فعادة ما تتجلّى العناصر الأسطورية من خلال التّشبيه بمختلف أنواعه أو الاستعارة أو الكناية.

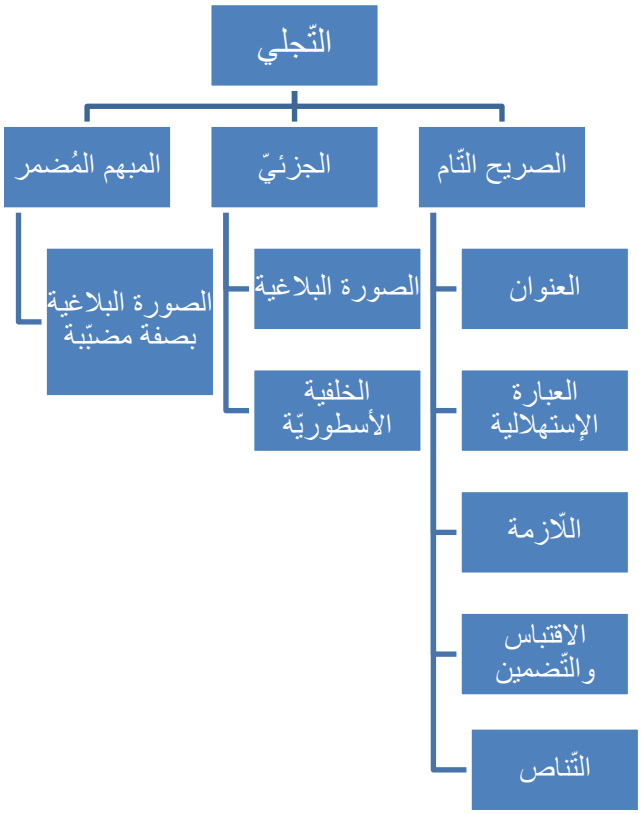
❖ **الخلفية الأسطورية** : لا يعمد الكاتب إلى توظيف عنصر أسطوري صريح إنّما يركّز على خلفية أسطورية معيّنة ويقوم بإحداث تشابه بين أحداث وشخصيات أسطورية؛ فيظهر النّص ببُعدين أحدهما فنّي إبداعي مباشر وآخر غير مباشر يمثّل الخلفية الأسطورية.

3. التّجلي المُبهم–المُضمر : وهو أكثر أنواع التّجلي شيوعا في الإبداع الأدبي من سابقيه، يظهر في الصّور البلاغية على وجه الخصوص يعمد المبدع على تَضبِيب العنصر الأسطوري ليُكسبه مساحات دلالية قِرائية أوسع.

---

[1] محمد الامين بحري، النقد الأسطوري التأسيس والتجنيس والنّقد، ص 274.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.



الشّكلّ رقم 01 : التّجلي

2.2.2.المُطاوعة "La Flexibilité"* : هي مفهوم فزيائيّ، يطلق في النّقد الأسطوري على مجرّد تصوّر ذهنيّ للمسافة الدّلالية أو البعد الدّلالي القائم ما بين الثّابت والمُتحوِّل في دلالة العنصر الأسطوري المُوَظف ورمزيّته؛ « تحمل المطاوعة معاني عديدة منها المُرونة والتّكييف، ومقاومة العنصر الأسطوري في النّص »[1]؛ وتتجلّى المطاوعة من خلال حالات التّغيير الّتي يُحدثها المبدع في نصّه «فلا يحافظ العنصر الأسطوري الموّظف على

* يترجمها غسان السيد ب"المرونة".

ينظر : دانييل هنري باجو، الأدب المقارن العام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص 154.

[1]voire : Pierre Brunel : Mythocritique-théorie et parcours، P 77.

ثباته التّام؛ بل يفقد جوهره ورمزيّته ويكتسب أبعادا ودلالات جديدة وفق الرّؤية الجديدة الّتي يطرحها الكاتب»[1]، فتطرأ عليه تغيّرات يمكننا أن نحصرها في حالات المطاوعة الأكثر شيوعا وهي :

- ❖ **التّماثل والتّشابه** : يعمد المبدع إلى إبراز أوجه التّماثل أو التّشابه بين العنصر الأسطوري والعنصر الأدبي الإبداعي كالتّشابه في الشّخصية أو في الحدث أو الحالة بواسطة المقارنة أو التّصوير البلاغي، فيكتسب الوضع الأدبي الإيحاءات والدّلالات الرّمزية التي تحملها الأساطير.
- ❖ **التّشوهات والتّغيرات** : يعمد المبدع إلى إحداث فروق بين العنصر الأسطوري الموظّف والعنصر الأدبي الّذي يرتبط به بواسطة الزّيادة أو النّقصان أو المفاضلة أو المبادلة في القيام بالأدوار والتّناقض بينهما فيُحدث بذلك مسافة بين العنصرين، تمتد من النّقيض إلى النّقيض دلاليا بفعل المُطاوعة الّتي يحدثها المبدع على العناصر الأسطورية الموّظفة لذا تعمل تلك التّشويهات والتّغييرات الّتي تطرأ على الأسطورة الأصليّة بفعل الإنّزياح أوالتّحول على تجريد "المُتعالي الأسطوري" من دلالته المركزيّة الّتي تمثّل نواته الصّلبة ومنحه دلالات مُغايرة بحيث تَكفُّ التّيمات الأصليّة عن تصريحاتها المباشرة المتعارف عليها ثقافيا، وتصبح الدّلالات الجديدة رموزا تؤدّي المعنى الجديد الّذي يُتوصّل إليه قراءةً وتأويلاً للنّص الأدبي الجديد، وتُحدث هذه المطاوعة عن طريق :

- **التّحوير والتّشويه** : وفيه يتصرّف الأديب في العنصر الأسطوري فيقوم بإضافة عناصر ويتخلّى عن أخرى ويبتكر مميّزات جديدة.

[1] ينظر : هجيرة لعور، الرواية والأسطورة –ابراهيم الكوني أنموذجا– مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة باجي مختار، العدد الثالث، ديسمبر، 2008، عناية، الجزائر، ص 156.

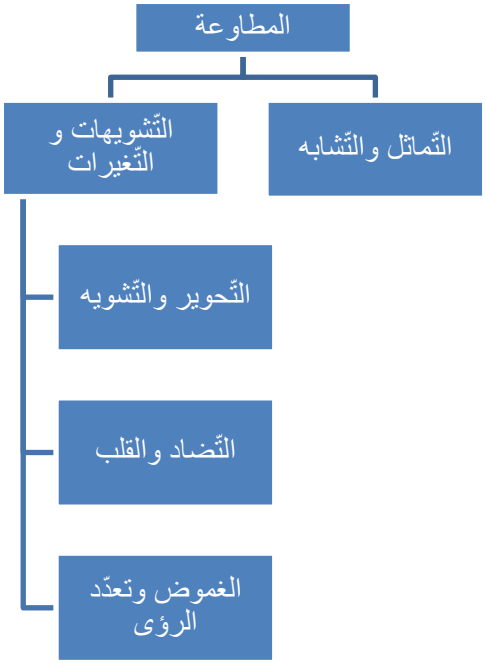
- **التّضاد والقلب** : يقوم المبدع بإعطاء العنصر الأسطوري وظيفة أخرى مناقضة تماما للوظيفة الأولى الّتي تتضمّنتها الأسطورة الأصليّة.

* **الغموض والتّعدد** : تتمّ بتغليف العنصر الأسطوري وإحاطته بهالة من الضّبابية والغموض واللّبس ما يكسبه ثراء دلاليا ينفتح على عدة دلالات متعدّدة.

يتّخذ عنصر المطاوعة عدّة أشكال منها :

- بتر العنصر الأسطوري عن سياقه الأصلي ودمجه في سياق أدبي جديد من خلال التّحكم في أحد عناصره بما يخدم وجهة نظر الكاتب.
- التصرّف في إحدى أشكال العنصر الأسطوري بالحذف أو بالزّيادة وكلّما كان التحكّم في ذلك الشّكلّ كبيرا كلّما ازدادت مطاوعة العنصر أكثر.
- تشويه العنصر الأسطوري من خلال التّوظيف العكسي، وذلك مثل تشويه الأبطال الأسطوريين.
- إفراغ العنصر الأسطوري من رموزه ودلالاته السّابقة ومَلئه بدلالة جديدة تعبّر عن رؤية المُبدع.

نستنتج ممّا سبق أنّ المطاوعة آلية من آليات النّقد الأسطوري يقصد بها تكييف العنصر الأسطوري بتغيير دلالاته ورموزه الأصلية وإكسابه دلالات جديدة تخدم رؤية المبدع ويرتبط فعل المطاوعة بقدرة ومهارة المبدع في إنتاج دلالات جديدة تعبر عن موقفه الخاصّ إزاء قضية ما.



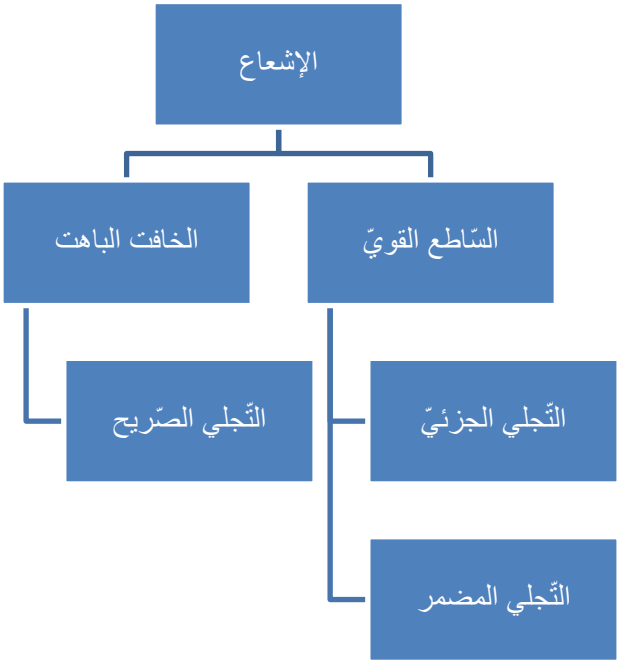
الشّكلّ02 : المطاوعة

3.2.2.الإشعاع "L'irradiation" : يقصد به تلك الإيحاءات الدّلالية الّتي يكتسبها العنصر الأسطوري في النّص الجديد وكذا مدى ملاءمة تلك الدّلالات الجديدة لأفق انتظار القارئ، يتجلّى الإشعاع على شكلّين :

1.الإشعاع السّاطع : يكون في حالة التّجلي الجزئي أو المُضمر حيث لا يُصرّح بالعنصر الأسطوري، «ولا بدّ للعنصر الأسطوري أن يمتلك قدرته على الإشعاع»[1].

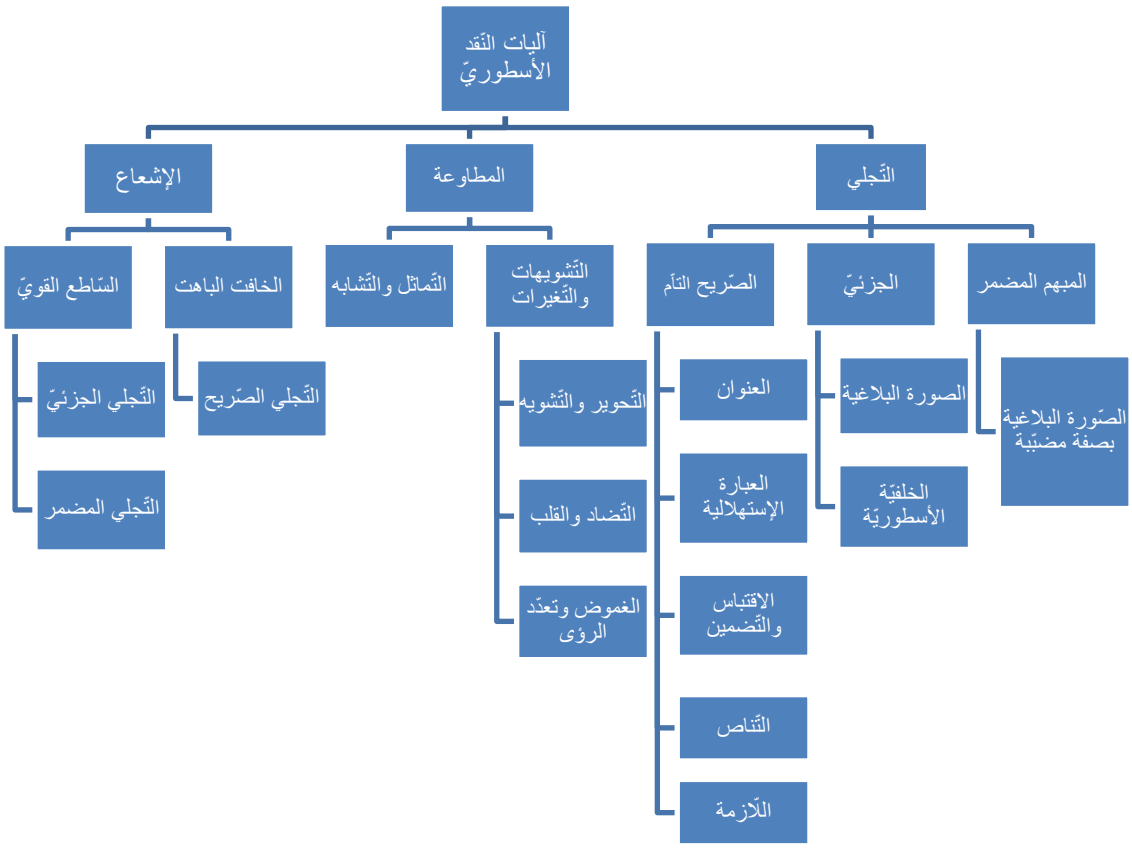
2.الإشعاع الخافت–الباهت : يكون في حالة التّجلي الصّريح التّام للعنصر الأسطوري.

[1] دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، المرجع السابق، ص 154.



الشّكلّ03 : الإشعاع

يمكن إجمال كلّ آليات النّقد الأسطوري في المخطّط التّالي :



الشّكلّ04 : آليات النّقد الأسطوري

استنتاج :

يبدو أنّ درجة الإشعاع وطبيعته تتوقّف على نوع المطاوعة وطبيعتها أيضا، وهي بدورها تتوقّف أيضا على نوع التّجلي وطبيعته، الأمر الّذي يقودنا إلى تصوّر علاقة ارتباط جدلية بين عناصر النّقد الأسطوري ومستوياته، حيث يبدو أنّ :

- التّجلي المبهم أو الجزئي عادةً ما ينتج مطاوعة واسعة بين طرفي المركّب الأسطوري الإبداعي لينتج هو الآخر إشعاعا ساطعا.
- التّجلي الصّريح أو التّام قد ينتج مطاوعة أقلّ امتدادا من السّابقة، وقد تنتج بدورها إشعاعا خافتا أو باهتا.

غير أنّ هذا الإستنتاج يغلب عليه التّصور المنطقي أكثر من الواقع الأدبي الإبداعي الّذي يتطلّب دراسات عديدة وشاملة من جهة ولا يتوقّف على تصوّرات منطقيّة وإنّما يتوقّف على طريقة تطويع المبدع للعنصر الأسطوري.

نستنتج ممّا سبق أنّ إضمار العنصر الأسطوري في النّص الأدبي يعطي المبدع مساحة أوسع في تكييف دلالاته الأصلية، فيفرغه من جوهره ورموزه الثّابتة ليكسبه دلالات جديدة تخدم وجهة نظره الخاصّة إزاء قضية ما.

لقد «عرفت السّاحة النّقدية الجزائرية كنظيراتها العربية تأخّرا ملحوظا في استقبال هذا المنهج إذ تُعدّ بداية التّسعينات الإنطلاقة الفعليّة له على يد الباحث"عبد المجيد حنون"على شكلّ مشروع للدّراسات العليا في الأدب المقارن، تخصّص الأساطير الأدبّية لتتبعه بعد ذلك بعض الأبحاث الأكاديمية».[1]

[1] ينظر : أمال ماي، مقاربة ابستيمولوجية في كتاب "الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد" لمحمد الامين بحري، مجلة قراءات مج13، ع01، 2021، ص 370.

ملخص الرواية :

تحكي رواية "هاء، و أسفار عشتار" حكاية بطل آمن بالحرية المطلقة وسعى إلى تحقيقها متمردا على كل ما يمكنه أن يحدّ من إرادته، دفع مقابل ذلك خمس سنوات قاسية قضاها في السجن عقوبة له على تشكيله لخلية سرية تدعو إلى التمرّد، أحبّ طفلته المدللة مذ كانا على مقاعد الخامسة ابتدائية، رافقته طيلة مسيرته رغم أنها تختلف معه حول مفهومه للحرية، و بين رغبته في الانجذاب إليها و خوفه من الوقوع في شركها يهرب إلى الحلم

لتتجسد له مخاوفه في هيئة الإلهة عشتار التي حاولت أن تغريه بمفاتنها لكنه ظل متماسكا فحولته ذئبا جزاء رفضه للانصياع لها ذلك، ففرح معتقدا أنه سيعيش حريته المطلقة في عالم الغابة غير أنه اصطدم بوجود العبودية بشكل أعتى متجسدة في شخص زعيم الذئاب الذي أرغمه على التهام رفيقه الذي حكم عليه بالموت قصاصا على عدم امتثاله لأوامره فأدرك وخامة ما أوقعته به عشتار وقرر أن يلجأ إلى قلقامش ـ رغم أنه يمقت فكرة أن يكون تابعا لأحد ـ ليخلصه من تحوله و يعيده إلى طبيعته الأولى وينتقم له منها، و بعد أن أعاده قلقامش إلى هيئته البشرية قرر أن يفرّ من هذا الواقع الذي يتنفس عبودية في ارتقاء صوفي يلتحم فيه بمدللته يعرجان في سموات اللامنتهى.

3.2أ.مظاهر التجريب على مستوى التّوظيف الأسطوري في رواية "هاء، وأسفار عشتار" :

تنهض رواية "هاء، وأسفار عشتار" كلّ نهوضها الإبداعي على الأساطير في كلّ تجلياتها وأبعادها الرّمزية بدءًا من العنوان "عشتار" و انتهاءً بأسطورة السّندباد إذ جاءت مكتنزة ثرية مليئة بالأساطير :

1.3.2.أسطورة عشتار :

« "عشتار" هي إلهة الحب والجمال والأمومة والخصب والنّماء، وإلهة الحرب»[1]؛ هي "إنانا" لدى السّومريين، و"عشتروت" عند الفينيقيين، و"أفروديت" في اليونان القديمة و"فينوس" لدى الرّومان وهي نجمة الصّباح والمساء –كوكب الزهرة– رمزها نجمة ذات ثماني أشعّة منتصبة على ظهر أسد على جبهتها الزّهرة وبيدها باقة زهور.

وقد ذكرت أسطورة عشتار وڤلڤامش في اللّوح السّادس من "ملحمة ڤلڤامش" بعد عودة البطلين "ڤلڤامش" و"أنكيدو" منتصرين بقتل عفريت غابة الأرز الوحش خمبابا.

بعدما عاد ڤلڤامش من معركته الأولى منتشيّا بالنّصر على الوحش "خمبابا" غسل شعره الطّويل وصقل سلاحه وأرسل جدائل شعره على كتفيه وخلع لباسة الوسخ واكتسى حلّة نظيفة.

«ولما لبس جلجامش تاجه

رفعت عشتار الجليلة عينيها

ورمقت جمال جلجامش (فنادته)

[1] سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص 402.

تعالى إليّ جلجامش وكُنْ حبيبي الّذي اخترتُ

...

ستكون أنت زوجي وأكون زوجك»[1] .

وأغْرته بما يمكنها أن تغدق عليه من الخيرات مقابل قبوله عرضها، لكنّه لم يكتف برفض عرضها؛ بل تمادى في شتمها وإهانتها وفي تِعداد خياناتها وردّ على طلبها بمقولته المشهورة :

«أيّ خير سأناله لو أخذتكِ (زوجة)؟

أنتِ! ما أنتِ إلاّ الموقد الّذي تخمد ناره في البرد

أنتِ كالباب الخلفيّ لا يصدّ ريحا ولا عاصفة

أنتِ قصر يتحطّم في داخله الأبطال

أنتِ قير يلوّث من يحمله

أنتِ قربة تُبلّل حاملها.

...

وأنتِ نعل يقرص قدم منتعله»[2]

فاستشاطت غضبا واستنجدت بوالدها إله القمر فأمدّها بثور سماويّ ناريّ ليقتله، لكنّ "انكيدو" ساعده في قتله واقتلعا قلبه و أهدياه إلى إله الشّمس وسجدا له فقذفت بلعناتها على ڤلڤامش قائلة :

[1] كلكامش، ملحمة كلكامش، تر : طه باقر، تقديم : محمد حسين الأعرجي، دار موفم للنشر، 1995، ص 42.

[2] المرجع نفسه، ص 43-44.

«الويل لجلجامش الّذي دنّسني وأهانني لأنّه قتل ثور السّماء»[1]، وبينما أنكيدو وقلقامش يحتفلأنّ اجتمعت الآلهة العظام في مجلس الشّورى وقرّرت أن يموت انكيدو عقابا على ذلك.

تجلّي الأسطورة وطريقة مطاوعتها :

تّجلي أسطورة عشتار	الصفحة	أشكال المطاوعة
الإلهة عشتار : • إن هي إلاّ الإلهة عشتار، إلهة الفتنة، لا شيئ يمكن أن يسرق منّا حريّتنا إلاّ مثل هاته الإلهة وأضرابها وقد فضن فتنة لا تقاوم وسحرا لا يدافع. **الفتاة المدللة :** • خرجت من شرنقتي فتأملتها، كانت غاية في البهاء والفتنة.	118 51	**التّماثل والتّشابه :** **الفتنة الّتي لا تقاوم :** • الإلهة عشتار إلهة الفتنة. • الطفلة المدلّلة فاتنة.
الإلهة عشتار :	118	**الإبتسامة المشرقة :** • إبتسامة عشتار كشمس الصباح.

[1] ينظر ، عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار، دار المنتهى للنشر والتوزيع ، الجزائر، د ط ، 2022، ص 55-56.

• أشرقت على ملامحها ابتسامات كشمس الصباح ترسل أريجا ملأ الفضاء عبقا. **الفتاة المدلّلة :** • وابتسمت وسرى في جسدي تيّار من الانتشاء. • ابتسامتها كانت عريضة كنسمة فجر حالمة.	39 100	• إبتسامة الفتاة كنسمة فجر حالمة.
الإلهة عشتار : • رغم الدّهشة الّتي هزّتني في كلّ جوارحي ظللت متماسكا أحذر أن أقع في الإغراء. **الفتاة المدللة :** • أغمضت عينيّ كنت أرغب في أن أخزّن ما رأيت إلى الأبد...يجب أن أغادر، بقدر ما أحب السّحر، بقدر ما أخشى أن أكون فريسة لعبوديته	118 101	**الانبهار والدّهشة :** من شدّة جمالهما، والصّمود والمقاومة خوفا من الوقوع في الإغراء.
البطل : • لديّ قناعتي التي تختلف عن الآخرين **الإلهة عشتار :**	65 118	**ترفضان قناعته :** • تسخر الإلهة عشتار من قناعاته

• وهي تضحك ساخرة منّي ومن قناعاتي الّتي هي في نظرها أشبه ببالونات الصّابون. **الفتاة المدلّلة :** • ما الحرّية يا حبيبي وما الحب؟ إن لم تكن هي هو يكون هو هي.	110	• لاتقبل الفتاة المدلّلة قناعاته وترفضها.
الإلهة عشتار : • عشتار وقد حوّلتني ذئبا. • رأيت عينيها تدمعان كسحابتي ربيع تهميان.	120 41	**ردّة فعلهما من مقاومته لاغرائهما :** • الإلهةعشتارحولته ذئبا. • الفتاة المدللة انكسرت واصطبرت على غلظته.
• شكر الإلهة عشتار وقد حوّلتني ذئبا.	120	**الممّاثلة : التحوّل ذئبا :** • حوّلت عشتار راعي القطيع الّذي أحبّته ذئبا. • حوّلت البطل ذئبا لعدم إمتثاله لرغبتها

المطاوعة :

عرض البطل قصة حبّه الكبير لطفلته المدلّلة الّتي استهل روايته بإهداء خاصّ بها :

«إليك...

ملهمتي.

يا روح قلبي والسناء

يا إشراق روحي والضياء»[1]

وربط كيانّه بوجودها في قوله :

« وأنى أكون لو لم تكن؟

وأنّى تكون لم أكن؟

لسنا إلّا روحا خفاقة سكنت جسدين، ينبضان بذات الايقاع

فإذا أنا هي وهي أنا

يا أنا...».[2]

هي امرأة عاشت بين صفحات روايته باسم "طفلتي المدللة" رافقته منذ سنوات طفولته الأولى في المدرسة ودافعت عنه وعن أحلامه وأفكاره وقناعاته واحتوت أخطاءه وخيباته فكأنت له حضنا دافئا ووطنا آمنا واصطبرت على عفرتته وعلى جنونه وتمرّده عليها وهو المتمرّد على كلّ شيء، حتّى على ذاته؛ أحبّها وخاف أن يقع في شركها مقتنعا أن «الحب الّذي يمارسه الإنسان ليس هو إلاّ مجرّد امتلاك، ليس هو إلاّ إمعانا في العبودية»[3]، كان يحبّها وكأنت تحبّه «لكن طريقهما في الحب اختلفا»[4]، تخصّصت في العجتماعيات «كانت ترى أنّ التّخصّص يجعلها أقرب إلى الإنسان وفهمه، وإلى الآليات والميكانيزمات الّتي تتحكم فيه»[5]، جاهدّ لإقناعها بمفهومه الخاصّ للحرّية، لكنّه فشل في ذلك كان منبهرا بسحر

[1] عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار ، ص 5.

[2] الرواية، ص6 ،7.

[3] الرواية 37.

[4] ينظر : الرواية، الصفحة نفسها.

[5] الرواية، ص 34.

جمالها؛ «أغمضت عينيّ، كنت أرغب في أن أخزّن كلّ ما رأيت إلى الأبد»[1]، غير أنه يخاف أن يقع في شركها فيتراجع ويستفيق من شروذه يخشى «أن يكون فريسة لعبوديته»[2]، وفي خضمّ صراعاته النّفسية وهواجسه ومخاوفه بين رغبة في الانجذاب إليها وخوف من الوقوع في عبوديتها يغرق في النّوم لتتجسّد له مخاوفه في «أنثى وقد تبرّجت عن فتنة لا تُقاوم، ممتدة كأنّها الحلم الفجري»[3]ويغشاه «طيف من الخذر»[4] ويصيح في أعماقه إنّها العبودية، فينتفض جازما أنّ ما يراه «إن هي إلاّ الإلهة عشتار، إلهة الفتنة»[5]، وأن«لا شيء يمكن أن يسرق حرّيتنا إلاّ مثل هاته الإلهة وأضرابها وقد فِضْن فتنة لا تقاوم وسحرا لا يدافع»[6] ورغم ما هزّه من دهشة إلاّ أنّه يبقى حذرا متماسكا من أن يقع في الإغراء، وخُيّل إليه فجأة أنّه أمام طفلته المدلّلة و«ضحكت منه عشتار ومن قناعاته الأشبه ببالونات الصّابون»[7]، ومسخته ذئبا عقابا له على عدم خضوعه لفتنتها، لكنّه فرح بذلك التحوّل «شكرا عشتار فلأكن ذئبا حّرا أنطلق كما يحلو لي في البراري والغابات والجبال، أعيش على فطرتي متحرّرا»[8]، وفرح باستقبال الذّئاب له، لكنّه أدرك أنّه لا يمكن أن يحقّق حريّته، وأنّه مجبر على الامتثال لأوامر الزّعيم القويّ الجبّار فهم أنّ الأمور في عالم الحيوان« أكثر انضباطا ودقّة، وربّما أكثر صرامة، لقد قتل الذّئب لأنّه تصرّف من تلقاء ذاته، بل تصرّف خلافا لأمر الزّعيم[9] » ، كما اكتشف خصوع الزّعيم ذاته لعبودية الشّبقية الماكرة وانصياعه

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار ، ص 101.

[2] الرواية ، الصفحة نفسها.

[3] الرواية، ص 117.

[4] الرواية، ص 118.

[5] الرواية، ص118.

[6] الرواية، الصفحة نفسها.

[7] ينظر : الرواية، الصفحة نفسها.

[8] الرواية، ص120-121.

[9] الرواية، ص 128.

للأنثى الّتي أمعنت في إذلاله،« فظلّ ملتصقا بها تجرّه حيث تشاء»[1]؛ أدرك حينها أنّ عشتار قد أهأنته فأراد أن ينتقم منها واضطرّ إلى الاستنجاد بقلقامش بالرّغم من أنّه يمقت أن يكون تابعا لأحد، يلتقي به لكنّه يتفاجأ في بداية معركته معها بخصوع قلقامش الشّديد لفتنتها، وانسياقه لرغبته كالمسحور، «حيث راح يحبو إليهاعلى ركبتيه»[2]، و«قد صارت دقّات قلب قلقامش كضربات طبل عملاق يتفجّر رعدا في مسمع الكون»[3] وكادت عشتار أن تقتله لكن ريحا قويّة تفجرّت فجأة أعادته إلى رشده فاقتلع« من جوف قلبه علقة سوداء تتلوّى في حجم ثعبان عملاق، وما كاد يضغطها بأصابعه حتّى سكنت، ثم صوّبّها نحو الإلهة عشتار سكنت وانطفأت إلى الأبد»[4] وكأنّه بهذه الصّورة يجسّد معنى شعار الجدّ مصباح الّذي ظلّ يتردّده داخل البطل «الحرّية أن تُخرج منك العبودية»[5]، وقد عمل الرّوائي على إظهار خطورة المرأة ومدى قدرتها على استلاب عقل الذّكر وروحه لتكون عشتار رمز الأنوثة المقدسة المعادل موضوعي للمرأة الفاتنة والقويّة القادرة على السّيطرة، فعشتار هي من «روّضت كلّ جبابرة الأرض وملوكها، وزرعت في قلوبهم حسرة وألما، ونزلت بهم إلى مراتب اللّصوص وقطّاع الطّرق»[6].

فباستدعائه لهذه الأسطورة تمكّن من التّعميق من دلالة سحر جمال المرأة وقوّة سيطرتها وخطورة ذلك على الذّكر، ونشير هنا إلى أنّ الرّوائي قد أخضع رمز أسطورة عشتار للممّاثلة مع شخصية الطفلة المدلّلة كما نشير إلى أنّه لم يبق مشدودا إلى أحداث الأسطورة كما وقعت بل أجرى عليها بعض التّغييرات والتّشويهات الّتي تمثّلت في قلب الأدوار بين عشتار وقلقامش؛ إذ تحكي الملحمة الأصلية عن وقوع عشتار في غرام قلقامش، وفي عرضها له

---

[1] ينظر : الرواية، ص 134.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار ، ص 142.

[3] الرواية، الصفحة نفسها.

[4] ينظر : الرواية، ص 143.

[5] الرواية، ص 12.

[6] الرواية، ص 139.

الزّواج بها لرفضه له، بل وتفنّن في إذلالها، وإهانة كرامتها. وكان الغرض من قلب الأدوار إظهار قوّة الأنّثى وسحرها، ونجاحها في استلاب الذّكر من جهة، وفي خوض الكاتب مغامرة التّجريب في التّمرّد على منطق الأسطورة بخلق أسطورته الخاصّة، بتعطيل دلالات شخصية الإلهة عشتار الّتي أكسبتها إيّاها »ملحمة ڤلڤامش» من ضعف اتجاه الذّكر وسعيّ وراءه إلى سعيه هو خلفها، حيث أكسبها دلالات أخرى؛ صوّرها كمغنطيس عملاق ينجذب إليه الرّجال دون تفكير، وإن كان في النّهاية قد أعاد إلى ڤلڤامش وعيه ومكّنه من مقاومة إغرائها والتّغلب عليها.

يمكننا أن نفهم من خلال هذه الرّؤية تمرّد "عزّ الدين جلاوجي" على نمط الكتابات النّسوية المطالبة بتحرير المرأة من سلطة الرّجل بالثّورة على النّظام الأبوي الباطرياكي بقلب الصّورة في موضوع الكتابة فيثور بكتابته على نظام الأنّوثة المستقوية ليحرّر الرّجل من سلطتها عليه ومن خضوعه لها مؤمنا بفكرة أنّ «الأنّثى أولى مدارج العبودية»[1] ويعدّ ذلك حسب نظرنا نوعا من أنواع التّجريب في تيمة الكتابة الرّوائية.

2.3.1.أسطورة ڤلڤامش[2] :

تحكي الملحمة أسطورة البطل ڤلڤامش ملك مدينة "أوروك" (ثلثاه اله وثلثه الباقي بشر)، كان ملكا قويّا ظالما لشعبه، وحاميا لمملكته في الوقت ذاته ضجّ الأهالي من طغيانه وجوره، فلجّؤوا إلى الإلهة "أورورو" لتجد لهم مخرجا لذلك، فخلقت ندّا له يدعى "أنكيدو" يعيش متوحشا في الغابات، وبعثت إليه بَغيا روّضته، وساقته إلى ڤلڤامش ليُبعد ظلمه عن الشّعب، فاشتبك معه في صراع قويّ، تمخّض عنه إعجاب كلّ واحد منهما بالآخر، فتكونّت بينهما صداقة، وحياة مشتركة، توّجها معا إلى غابة الأرز، وتمكنّا من قتل حارسها الوحش "خمبابا"، وبعد عودتهما منتصرين، ازدادت "عشتار" إعجابا بڤلڤامش لدرجة أنّها اقترحت

[1] عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار ، ص 118-119.

[2] ينظر : كلكامش، ملحمة ڤلڤامش، تر : طه باقر، موفم للنشر، 1995، من XIII إلى XVIII، ص 103-104.

عليه الزّواج منها، لكنّه رفضها رفضا جارحا مهينا فغضبت، واستعانت بوالدها الإله "آنو" فأمدّها بثور سماويّ ليهلكه ولكنّ "أنكيدو" ساعده في قتله.

احتضر "أنكيدو" بعد تلك المبارزة ففزع ڤلڤامش وارتعب وهزّته الصّدمة، وخاف أن يلقى نفس مصيره فخاض رحلة طويلة صعبة ليلتقي بجدّه "أوتو نبشتم" الّذي كشف له عن سرّ الخلود الكائن في زهرة الأعماق، وبعد وصوله إليها، قرّر أن يقتسمها مع شيوخ مملكته، وفي طريق عودته توقّف ليغتسل عند بئر، فتشمّت حيّة شذى النّبات وأكلّته، وعاد ڤلڤامش خائبا إلى نقطة البداية، وعند وصوله إلى مشارف مملكته، تراءت له أسوارها المنيعة فأدرك أنّ خلود الفرد يكون بأنّ يترك أثرا نافعا في الحياة يخلّده بعد مماته.

تجلّي الأسطورة وطريقة مطاوعتها :

التجلّي الصّريح	الصّفحة	طريقة المطاوعة
• هل يمكن أن يفعل هذه المرّة؟، هل يمكن أن ينجو من كيدها وينجّيني معه.	133	**التّماثل والتّشابه :** **المخلّص :** • خلّص جلجامش شجرة عشتار الحلبو من المخلوقات التي رفضت مغادرتها. • خلّص جلجامش شعبه من وحش غابة الأرز خمبابا.

		• نجا جلجامش من كيد عشتار حين أرسلت له ثورا ناريا سماويا ليقتله. • خلّص نفسه من فتنتها وعروضها الّتي لا تقاوم. **الرّواية :** • خلّص جلجامش البطل من كيد عشتار فقتلها، كما خلّصه من تحوّله فأرجعه إلى آدميته.
• حدّثني عن رحلته الأسطورية التي قطع فيها سبعة أبحر، والتقى فيها بمن أوتى الخلود، وعن السرّ الّذي منحه له أخيرا. • تبسّم قلقامش وحدّثني طويلا، كان كلاما أشبه بطلاسم فهمت منه أن	144 145	**الّتمرّد :** • رفض جلجامش عرض عشتار للزواج منها. • رفض جلجامش الخضوع لأحكام الآلهة وخرج يبحث عن الخلود. **الوصول إلى قناعةٍ :** • أدرك كلكامش أنّ الخلود يكمن في تخليد الذكرى بما ينفع البشريّة، وأنّ الحرّية

الحرّية لا تكمن إلّا في الموت أو في الخلود. • تملّكتني خبية كبيرة لا مناص من سجن العبودية. ليس ضروريا أن أغيّر قناعات النّاس، ولا قناعات الحيوان، يمكن أن أعيش لذاتي، يمكن أن أمارس قناعاتي بعيدا عن الجميع.	131	تكمن إمّا في الموت أو في الحيّاة. • أدرك البطل أنّ لا مناص من سجن العبودية.
• كان ڤلڤامش وقد بلغ هذا الحدّ يبكي بحرقة لأنّه ضيّع الخلود الذي لا يمكن أن يحققه الإنسان. • الأمور ها هنا أكثر انظباطا ودقّة، وربّما أكثر صرامة. • كم كانت حمقاء إذ حوّلتني ما حوّلت. • سيرمي بها إلى العالم السّفلي، عالم الموتى	144 128 130 139	**المماثلة :** **الشّعور بالخيبة :** • خرج كلكامش للبحث عن سرّ الخلود ولمّا حصّله سرقته الأفعى منه. • دخل إلى عالم الحيوان ليعيش حرّيته المطلقة لكنّه وجد به شكلا أعتى من أشكال العبودية. **التشويه والقَلب :** لم يكن لجلجامش علاقة بعالم الأموات بل كانت عشتار هي من

لتذوق وبال أمرها ونرتاح منها.		ترمي بأعداءها إلى العالم السّفلي الذي تحرسه أختها أرشكيج ليذوقوا وبال أمرهم. وكان هذا القلب ليزيد من كفاءة جلجامش المخلّص الذي لجأ إليه البطل لينتقم له منها.
• كان قلقامش يرغي كبعير... فراح يحبو إليها على ركبتية... يسعى نحوها في غير فتور... دقّات قلب قلقامش، وقد صارت كضربات كبل عملاق يتفجّر رعدا في مسمع الكون.	142	**التّشويه والقَلب :** لم يكن قلقامش مفتونا بالإلهة عشتار ولكنّها هي من عرضت عليه الزّواج. وإنّما عمد إلى ذلك ليؤكّد على فكرة خضوع الذّكر لعبودية الأنثى وبالانجذاب القوي لسحرها ولفتنتها التي لا تقاوم.
• في عجلة من أمره راح يعالج صدره بأصابعه التي غدت كأنّها نصلات، ومن جوف قلبه أخرج علقة سوداء تتلوّى في حجم ثعبان عملاق وما كاد	143	**العودة إلى منطق الأسطورة :** **التّماثل والتّشابه :** انتصر جلجامش في الملحمة على عشتار نجى من كيدها له. انتصر قلقامش على عشتار فأخرج من جوفه عبوديته لفتنتها على شكل

يضغطها بأصابعه حتى سكنتت ثم صوّبها نحو الإلهة عشتار فسقطت وانطفأت إلى الأبد.		ثعبان عملاق، ووجّهها نحوها فقتلتها وانطفأت إلى الأبد. مطبّقا بذلك مقولة الجدّ مصباح التي ترددت في الرّواية كلازمة «الحريّة أن تخرج منك العبودية».

استدعى الروائي "ڤلڤامش" كملخص لبطله بعد أن أدرك أنه لن يتمكّن من أن ينتقم لنفسه من "عشتار"، لأنّه خلّص شعبه من وحش الغابة "خمبابا" وخلّص عشتار من الأفعى التي سكنت شجرتها المقدسة بحديقتها، وخلّص نفسه من مكرها وتغلب على ثورها الناري الذي سلّطته عليه ليقتله، ونلاحظ أن الروائي قد أدخل بعض التشويهات والتغييرات على الأسطورة ليخدم فكرته، فلما سعى البطل خلقه لينتقم له منها اِنساق وراء رغبته كالمسحور فصار« يرغي كبعير وقد استبدت به الشهوة فراح يحبو إليها على ركبتيه»[1]، وتملّك البطل «هلع ذابح»[2]، وقد كان غرضه من قلب الأدوار بين عشتار وڤلڤامش التأكيد على خطورة الأنثى فرغم ما يتّصف به ڤلڤامش من قوّة وحكمة، إلّا أنه لم يتمكن من الصّمود أمام سحرها وفتنتها، وانساق وراء رغباته، غير أنه عاد إلى وعيه بعد هبوب ربح قوية مكنته من أن يتخلّص من انسياقه نحوها بإخراج العلقة السوداء من جوف قلبه التي تحولت إلى ثعبان عملاق صوبها نحوها فانتصر عليها وقتلها، وفي ذلك إشارة إلى الطريقة التي يمكننا أن نتحرّر بها من الاستلاب والإستعباد وهي أن نخرج من قلوبنا كل ما من شأنه أن يذلّنا، أن تستغني عن كل ما يؤذينا، أن نتحرّر من كل ما يسرق منا حريتنا ويقيّد أفكارنا أو قراراتنا في الحياة، كما نشير إلى أن عدم تقيّد الرّوائي بمنطق الأسطورة يكون شكلا من

[1] عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار ، ص 142.

[2] الرواية، الصفحة نفسها.

أشكال التجريب التى اعتمدها المبدع ليؤسس أسطورته الأدبية الخاصة به، ويحمّل الشخصيات الدّلالات التي تخدم رؤيته وفكرته في النّص الإبداعي الجديد.

3.3.2.أسطورة سيزيف :

هي أسطورة إغريقية تحكي قصة بطل أسطوريّ يدعى "سيزيف" تمكّن بفضل ذكائه الحادّ وخبثه ومكره أن يُكبّل آلهة الموت "ثناتوس" بالأصفاد ويُحكم إقفالها ويمنع النّاس بذلك أن تموت، ممّا أغضب آلهة الحرب الّتي اشتكت أمره إلى رب الارباب "زيوس" الّذي حكم عليه أن يقضي حياته في دحرجة صخرة هائلة الحجم إلى قمّة جبل شديد الإنحدار وما أن يكاد أن يوصلها إلى القمّة ليرتاح من تعبه وألمه تنفلت من بين يديه وتتدحرج نحو الأسفل ويعيد دحرجتها من جديد إلى ما لانهاية من المرّات، يمثل "سيزيف" رمزا لعبثية الشّقاء الإنساني، وللعذاب اللّامتناهي، وكانت هذه الأسطورة مصدر إلهام لكثير من المبدعين.

تجلّي الأسطورة وطريقة مطاوعتها :

التّجلي الصّريح لأسطورة "سيزيف"	الصفحة	أشكال المطاوعة
• أنّه "زيوس" كبير الآلهة الّذي حكم على "سيزيف" بالشقاء الابدي جراء خبثه ومكره في أن يغتصب المطلق من الالهة. • سريعا تم تحويلي إلى المحاكمة وسريعا	70	**التّماثل والتّشابه :** **مصدر الحكم :** • **سيزيف :** زيوس كبير الآلهة. • **البطل :** القاضي. **سبب التهمة : التمرّد** • **سيزيف :** أراد أن يهب الخلود للبشرية. • **البطل :** أراد أن يحرّر البشرية من كلّ القيود.

• أصدر القاضي عليّ حكما ثقيلا بالسّجن بتهمة أنّني خطر على الدّين والوطن والامن القومي.	67	**نوع العقوبة :** • **سيزيف :** الشّقاء الأبدي. • **البطل :** حكما ثقيلا بالسّجن.
• متى يتمرّد سيزيف على الآلهة الّتي حكمت عليه بالشّقاء. • يكفي أن يُفلت الصّخرة لتهوي في الوادي السّحيق ويندفع هو إلى القمة، قمّة الجبل صارخا في مسمع الكون كلّه أنا الإنسان الحرّ.	69 69	**الاختلاف :** دعوة سيزيف إلى التمرّد على الحكم والتحرّر من العبودية.

التّجلي المُضمر :

التّجلي المُضمر للأسطورة	الصفحة	أشكال المطاوعة
• حافيا رحت أذرع الشّاطئ النّاعم أضغط عميقا بقدمي، وأنا أوقع بهما آثارا عميقة بقدميّ، أنتشي وأنا أوقّع بهما آثارا عميقة.	120	**التّماثل والتّشابه :** **السّعي وراء تحقيق الهدف :** • **سيزيف :** يدحرج الصّخرة بكلّ ما أوتي من قوّة ويسعد عند قروب إيصالها إلى الجبل. • **البطل :** ينتشي البطل بما وقعه من آثار على الرّمل.
		التّعب والشّقاء :

• تغشّاني التّعب فتصبّب جسدي عرقا، تسارعَت أنفاسي.	103	• **سيزيف** : يستجمع كلّ طاقته ليرفع الصّخرة إلى الأعلى فيتصبّب عرقا كالمطر. • **البطل** : يتعب ليوقع آثارا على الرمل فيتصبّب عرقا. **الشّعور بالخيبة** :
• علت قهقهة البحر، فجأة، ومدّ موجه كلّسان أسطوري يمسح كلّ ما أوقعته على الرّمل.	103	• **سيزيف** : ما أن يقترب من إيصال الصّخرة إلى أعلى حتّى تنفلت من بين يديه وتهوي إلى الأسفل. • **البطل** : ما أن يرضى بما وقّعه على الرّمل حتّى يمحوه موج البحر.
• أعاود الجري عليه أنقش آثاره قدميّ على جسده مرّة أخرى وتستمرّ اللعبة.	103	**تكرار المحاولات العبثية** : **سيزيف** : تكرار دحرجة الصّخرة وإيصالها إلى الاعلى دون جدوى. **البطل** : يعاود الجري لينقش آثار أقدامه فيمحوها الموج من جديد.
• أمارسها بتحدّ فأنّهزم، وبمارسها الموج بسخرية فينتصر.	103	**ضعف الإنسان أمام قوّة السّلطة العُليا** : • **سيزيف** : حاول التمرّد على أقدار الآلهة أدهى منه وألحقت به عذابا أبديا. • **البطل** : أراد أن يجابه الموج لكنّه انهزم بسهولة.

		وفي هذه الصّورة رسالة من الطّبيعة إلى البطل لإبلاغه بعبثيتة محاولته للتمرّد على من هم أقوى منه سلطة.

التّجلي المُضمر لأسطورة "سيزيف" :

التّجلي المضمر	الصفحة	أشكال المطاوعة
• ارتطمتُ بالجدّار ثمّ اندفعتُ بقوّة لكنّ محاولتي باءت بالفشل وأنّهرتُ أرضا، وكذا فشِلت كثيرا من المحاولات الّتي كررتها مرارا.	124	**التّماثل والتّشابه :** **المحاولة العبثية :** • **سيزيف** : فشل بعد المحاولات المنكررة اللامتناهية في أن يوصل الصّخرة إلى أعلى قمّة الجبل. • **البطل** : حاول أن يتجاوز السور عدّة مرّات وفشل في كلّ المحاولات.
• ولمّا كاد اليأس يستبدّ بي، تذكّرت أشبارا أخرى أقلّ ارتفاعا في حوش الحديقة، وكان مناسبا جدّا إذ سمح لي الفناء بأن أكون في أبعد نقطة	124 125	**الاختلاف :** **سيزيف** : لم يفكر في حلّ للخلاص من ذلك العذاب الأبديّ. أمّا • **البطل** فقد أعمل فكرة وحقّق هدفه بتجاوز السّور والهرب إلى الغابة ليعيش حرّا. و في

يمكن القفز منها وتحقّق فعلا ما كنت أحلم به.		ذلك دعوة إلى إعمال الفكر للخلاص.
• الأمور هنا أكثر انضباطا ودقّة، ورّبما أكثر صرامة.	128	**التّماثل والتّشابه :** الرجوع إلى نقطة البداية إلى منطق الأسطورة. • **سيزيف :** لم يكن لديه خيار آخر إلاّ الرّضوخ لحكم العذاب.

التّجلي المضمر : لأسطورة "سيزيف" :

التّجلي المضمر	الصفحة	أشكال المطاوعة
• خُيِّل إلي أن بين الجبل والبحر حربا لا تنتهي، رمى الأوّل الثّاني ببعض صخوره، وظلّ يتأمّل ساخرا هازئا، ودون كلّل ظلّ الثاني يمارس على الاوّل صعفا أبديا.	102	**التّشابه و التّماثل :** **عبثية مجابهة من هم أقوى :** يحاول البحر أن ينتقم من الجبل فيمارس علية صفعا أبديا عبثا دون جدوى فذلك لن يؤثّر فيه فيقف الجبل ساخرا هازئا منه، كعبثية محاولة سيزيف التمرّد على أقدار الآلهة وعبثية محاولاته في إيصال الصّخرة إلى أعلى الجبل. توحي هذه الصورة بعدم تكافؤ قطبي الصّراع وعبثية محاولة التمرّد على

		من هم أقوى منا سلطة، لأنّ ذلك سيؤول حتما إلى الفشل.

لقد استدعى "عز الدّين جلاوجي" أسطورة "سيزيف" وتناص معها ليتقوّى بتيماتها وبطاقتها المشحونة بالغنى الدّلالي فقد عمّق من دلالة معاناة بطله في السّجن باستحضار كلّ شحنات العذاب الّتي ترمز إليها حالة "سيزيف" كما أسهم رمز الإله "زيوس" في استحضار كلّ دلالات البطش والاستبداد والقمع و المكر والتّنكيل الّذي تمارسه السّلطة العُليا بحق من تسوّل له نفسه التمرّد على قوانينها، ويدعّم بذلك فكرة ضعف البطل وقلّة حيلته وفشله في الخروج عن المسار الّذي سطرته له، خدمة لمصالحها كما ساهم استدعاء هذه التّيمات في تعرية صورة علاقة سلطة الدّولة المعاصرة بمحكوميها الّذين يمثلون نماذج سيزيفية مقموعة، مسلوبة الإدارة والحرّية؛ وبما أنّ الرّوائي صاحب فكر ووعي فأنّه لم يقف عند حدّ إعادة إنتاج الأسطورة في نصّه، بل عمد إلى مساءلتها ونقد ما طرحته، «متى يتمرّد "سيزيف" على الآلهة الّتي حكمت عليه بالشقاء»[1]، إذ يستنكر استسلامه لقضاءها وحكمها عليه بالشّقاء الأبدي ويدعوه إلى الثّورة عليها، ورفع الغُبن عن نفسه، «إنّنا تفقد حرّيتنا حين لا نُناقش الأفكار»[2]، فنقع فريسة العبودية المقيته، إنّ كلّ الضّوابط والقوانين ما هي إلاّ صخور سيزيفية فُرِضت علينا من سلطات مختلفة ليُحكم بها علينا بالعبودية والشقّاء الأبدي «بعد أن ساغوها بتوابل مختلفة الألوان والأذواق»[3] وكان على "سيزيف" أن يقرّر مصيره وأن

[1] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار وعشتار، ص 69.

[2] الرواية، ص 45-46.

[3] الرواية ، ص 73.

يتحرّر ويُنادي بأعلى صوته «صارخا في مسمع الكون كلّه : «أنا حرّ، أنا الإنسان الحرّ، أنا الإنسان المتمرّد على سجونكم وقضبانكم وآلهتكم الّتي تعبدون».[1]

- لقد وظّف الرّوائي شخصية "سيزيف" كمعادل موضوعي لشخصية بطله.
- حاول كلّاهما التمرّد على السّلطة العُليا.
- لقي كلّاهما عقابا شديدا على تجرئه على ذلك.
- دعا البطل "سيزيف" ليتمرّد على حكم الآلهة لكنّه أدرك أنّ ذلك مستحيلا وأنّ سيزيف لم تكن لديه خيارات أخرى.
- ساهم استحضار هذه الأسطورة في تقوية مبنى الرّواية و معناها فكريا وجماليا، كما عمّق من فكرة الاستلاب الّتي يعيشها الفرد في واقع يشدّ بقبضته على حريّته الشّخصية وعلى قوة وبطش السّلطات العُليا وشدّة انتقامها ممّن يتجرأ على التمرّد على ما سنّته من قوانين.

4.3.2.أسطورة السّندباد :

"السّندباد البحري" بطل من أبطال قصص "ألف ليلة وليلة" التّراثية، هو تاجر بغدادي يعشق التّرحال والتّجوال والاستكشاف استمرت مغامراته على امتداد سبع رحلات مليئة بالإثارة، اعترضت طريقه عدّة عقبات ومتاعب وكان يتغلّب عليها ويعود دائما سالما منتصرا، محمّلا بأجمل الكنوز وأغناها، وكان أصدقاؤه ينتظرون عودته بشوق كبير ليغدق عليهم الهدايا الثّمينة ويمتّعهم بقصّ الحكايات و المغامرات الغريبة المثيرة.

تجلّي الأسطورة وطريقة مطاوعتها :

التّجلي الصّريح لأسطورة السّندباد	الصفحة	أشكال المطاوعة

[1] عز الدين جلاوجي، هاء، و أسفار عشتار، ص 69.

• يرى الجدّ مصباح أنّ السّندباد هو النّموذج الأرقى في إدراك كنه الحرّية الّتي مارسها تمرّدا عن رقّ الكائنات وقطعا لجميع العلائق والأغيار. • لم يتزوج جدي مصباح، ولم يسمح لأحد، ولا لشيء أن يستعبده. • كان الجدّ مصباح فقيرا وحيدا. • وأوصى أن يُدفن بعيدا عن البشر.	24 25- 76 81 24	**التّماثل والتّشابه :** **اعتزال النّاس :** • **السّندباد** : تتحقق الحرّية قطعا لجميع العلائق و الاغيار. • **الجدّ مصباح** : أدرك أن الحرّية تتحقق باعتزال البشر، فقد عاش أعزبا منعزلا عن النّاس، متحرّرا من كلّ ما يمكن أن يقيده من إلتزامات على اختلاف أشكالها.
• يراه النّموذج الأرقى في تحدّي العقبات. • وجدّي مصباح حين يحكي عنه يمثّل الحكاية ويذوب فيها ويستعمل كلّ حواسه وجوارحه، حتّى لكأنّه أحد أبطالها، يجدف ويسبح، ويقفز، ويتملكه الخوف	24 25	**التّماثل والتّشابه :** **تحدي الصعاب :** • **السّندباد** : عاش مغامرا حرّا خاض سبع رحلات مليئة بالإثارة، اعترضت طريقه عدّة عقبات ومتاعب، وعاد منتصرا سالما غانما بعد كلّ رحلة منها. • **الجدّ مصباح** : أدرك أن الإنتصار الأعظم يكون

والرعب،ويشرق ابتهاجا بانتصاره على الصّعاب. • لا يرى الفرح إلاّ في قلبه ولا يرى السّعادة إلاّ في أعماقه.		بالتحرّر من الذّات من الرغبات، من كلّ أسباب السّعادة الزّائفة الّتي تمقتها الحضارة التمدن، شعاره في الحياة أن السّعادة تتحقّق بالتّحرر من كلّ أشكال العبودية باخراجها من دواخلنا بالاستغناء عن كلّ ما يمكنه أن يستعبدنا.
وبين أمواج المحيط المتلاطمة وحده السّندباد كان يصارع اللجج العاتية بابتهاج شديد، يوجه تارة شراع السفينة، ويلوّح لنا تارة أخرى بعمامته البيضاء.	118	**التغيرات والتّشويهات :** فاجأنا الرّوائي بتشويه صورة السّندباد المنتصر دائما على الصّعاب بتلويجه بعمامته البيضاء الّتي تشير إلى الاستسلام كأنّه أراد أن يخرج بنتيجة أن الإنسان لا يمكنه أن ينتصر دائما فيكون سندباده أقرب إلى الواقع فينتصر أحيانا وينهزم أخرى فيستسلم ويرضخ لمكرهاته ويكون ذلك بالتّأكيد على فكرة أن العيش بحرّية أمر يستحيل تحقيقه.

عاش السّندباد حُرّا مغامرا، يصارع الأمواج والأهوال والمخاطر، ليأتي بالنّفائس كما عاش الجدّ مصباح حُرًا في حضن الطّبيعة موغلا فيها إلى أعماق الأعماق مرتحلا صوب وعيه، متأمّلا في سُكون، مفكرا بعمق في سرّ السّعادة الحقيقية، فاكتشف أنّها تكمن في أعماقه،

وفي قلبه وتتحقّق فقط بالتّحرر من كلّ ما هو خارج ذاته وتمكّن من إيصال فكرته إلى البطل الصّغير وتوعيته حيث قال : «أنتقل بعقلي الصّغير إلى عقل أكبر»[1] و«أحاول أن أرتقي إلى منازل جدّي مصباح»[2]، فهم معنى مقولة جدّه مصباح« الحرّية أن تُخرج منك العبودية»[3] استحتضر الرّوائي رمز السّندباد النّموذج الّذي يحتذي به الجدّ مصباح في حياته الرّمز المكتنز بدلالات المغامرة، والشّجاعة، والبحث الدّؤوب باختراق المجهول، ومجابهة الصّعاب، وعدم الرّضوخ والاستسلام لمُكرهات الواقع الّذي يشدّ بقبضته على حريّة الأفراد ليكون النّموذج الأرقى للجدّ مصباح وللطّفل بعده في سبيل تحقيق حرّيته. اكتشف أن سبب ضلال البشرية وتيهها يكمن في فهمها الخاطئ لمسبّبات السّعادة الحقيقية، حيث انخدعت بزيف الحضارة وربطتها بشروط تافهة معتقدة أن سعادتها لن تكتمل إلاّ بها، تنشدها« في أوهام خارجية»[4]، في حين أنّه «لا يرى الفرح إلاّ في قلبه، ولا يرى السّعادة إلاّ في أعماقه»[5]، وأنّ السّعادة الحقيقية تكمن في تركه لتلك الأوهام الزّائفة، عاش الجدّ مصباح متحررا من زيف الحضارة وبريقها المغري، مجاهدا نفسه بعدم الوقوع في شركها بالتملّص من مُكرهاتها، تعلّمنا منه ضرورة العيش أحرارا في ذلك دعوة إلى إعادة التّفكير في مفهوم الحرّية الّذي استقر في أذهاننا؛ لندرك أننا نعيش إستيلابا على عدّة مستويات من حياتنا دون أن نشعر بذلك.

[1] عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار ، ص 20.

[2] الرواية، ص 24.

[3] الرواية، ص 12.

[4] الرواية، ص 22.

[5] الرواية، الصفحة نفسها.

غير أنّ الرّوائي يفاجؤنا في نهاية الرّواية بهدم ما دعا إليه من أفكار إذ يصوّر لنا السّندباد مستسلما« وبين أمواج المحيط المتلاطمة وحده السّندباد كان يصارع اللّجج العاتية[1]» ، كأنّما يريد أن يقول أنّ تحقيق الحرّية في زمننا شيء مستحيل.

5.3.2.أسطورة طائر الفينق"Phonix" :

«طائر مديد العمر، بعد مئات السّنين يحترق في عشّه ويصبح رمادا ثم يولد من جديد، وهكذا في دورة أبدية، و"الفينيكس" رمز للأبدية»[2]؛ « يقال أنّه طائر العنقاء الّذي يعمّر زهاء ألف وسبعمائة سنة».[3]

تجلّي الأسطورة، وطريقة مطاوعتها :

التّجلي الصّريح	الصفحة	أشكال المطاوعة
• أمّا نفسي التّواقة للحريّة، فهي كحمامة أسطورية، لا يمكن اغتصاب كرامتها كطائر الفينق الّذي ينتقض دوما من تحت الرّماد ليُبعث من جديد خلقا آخر لا تزيده النّار إلاّ توهّجا وتألّقا وقوّة. • أنا مسجون فقط ببدني.	69 69	**التّماثل والتّشابه :** **التّحرر والتأبي على القيد :** • **طائر الفينق** : لا يمكن تقييده **البطل** : لايمكنهم تقييد نفسه بسجنهم لجسده. **تيمة الموت والانّبعاث :** • **طائر الفينيق** : لا تزيده النّار إلاّ توهّجا وتألقا وقوّة

[1] – عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار ، ص 148.

[2] ماكس اس–شابيرو رواد هندريكس، معجم الأساطير، تر : حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 3، 2008، ص 209.

[3] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، لبنان،1994، ط 1، ص 336.

		ينبعث من جديد بهيئة أقوى من ذي قبل. • **البطل** : لا يزيده عذاب السّجن إلاّ توقا أكبر للحريّة.

التّجلي الجزئي للأسطورة	الصفحة	أشكال المطاوعة
• متى تشرق عليّ نقطة النّهاية لأستريح وأريح رئتي وقد كادت تحترق...عند المنتصف حلّقت كنسر جبّار، رحت أفرك جناحيّ إلى آخرهما منتشيا بالطّيران في ثقة.	26	**الممّاثلة والمشابهة :** • **طائر الفينق** : يحترق ويصير رمادا ثم ينبعث من جديد. • **البطل** : يتمنى مرور الأزمة ليتحرّر من جديد، فيحترق ويحلّق من جديد في ثقة منتشيا بالطّيران.

استحضر الرّوائي أسطورة طائر "الفينيق" وأخضعها لمطاوعة قائمة على التّماثل والتّشابه، فهم وإن سجنوا البطل فذلك لا يعني أنّهم نجحوا في تقييده لأنّ روحه متحرّرة كتحرّر طائر الفينيق، فإنّهم لن يفلحوا في ردعه ومنعه من تحقيق مبتغاه وما زاده قمعهم واستبدادهم له سوى إصرارا وقوّة ورغبة في نشر أفكاره كما لا تزيد النّار طائر الفينيق إلاّ توهّجا وتألّقا وقوة، وأنّه سيتحرّر من كلّ الأسيجة وينطلق كما ينتفض طائر الفينيق من تحت أطنان من الرّماد ليُبعث من جديد.

لقد وظف الرّوائي طائر الفينيق كمعادل موضوعي للبطل فقوى من صفة الإصرار على نشر أفكاره والتمسّك بقناعاته وعدم القبول بالهزيمة وما معاناة البطل سوى معاناة الإنسان

المعاصر المضطهد المقموع الّذي يحاول أن يواجه كلّ ما يعترضه من صعوبات ومحن و هو مطالب أنّ يصمد وألاّ يستسلم ليعيد بناء ذاته وينطلق من جديد، ليؤكّد من ضرورة التّحدي والصّمود وعدم الإنكسار ومجابهة الأزمات في حياته وأن يكون صلبا أمام الضّربات، قويّا لا ينحني ولا ينكسر وإن احترق حزنا أو ألما خرج من محنته بقلب أقوى وبعزيمة أشد كطائر »الفينيق» الّذي لا تزيده النّار إلاّ توهّجا وقوّة.

6.3.2. رواية الحمار الذهبيAsinnus aureus :

نودّ أن نشير إلى أنّ هذه الرّاوية عبارة عن نصّ أدبي شبيه بالأسطورة، (يحمل جُل خصائصها) استعان فيه أبوليوس بكلّ المجازات الممكنة من الميثولوجيا بما تحمله من خصائص وحكايات تلعب فيها الكائنات الماورائية أدوارها الأساسية، صاغها بطابع سحريّ معتمدا على "تيمة التّحوّل" الّتي مكّنته من رصد طرق تفكير البشر أنذاك.

1. إنّ هذه الرّواية «ليست عملا إبداعيا وإنّما هي عمل يقوم عل مصدر يوناني».[1]
2. هناك ثلاث روايات تتضمّن نفس القصة، ونفس اسم البطل "لوكيوس" مع بعض الإختلافات في الأسلوب وفي سير الأحداث وفي نهايتها* وهي :
   - ✓ رواية الحمار الذهبي"Asinus aureus"« للوكيوس أبوليوس»**
   - ✓ رواية "لوكيوس والحمار Lukios e Onos" للسميساطي "لقيانوس Lukianos".

[1] لوكيوس أبوليوس : الحمار الذهبي، ط 1، تر : أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، 2001، ص 29.

* ينظر : المرجع نفسه، ص 19.

** ذكره بعض مؤرخي الأدب اللاتيني بالفيلسوف الأفلاطوني "Pilosophos Platonicus" حينا و بأبوليوس المداوري الأفلاطوني "Apulieus Madaurensis Platonicus" حينا أخر، ينظر : المرجع نفسه، ص 6.

- ✓ «وتشير بعض المصادر إلى أنّ الرّوايتين معا قد استقتا مضمونها من كتاب آخر معنون ب"التّحولات" ل"لوكيوس البتّري" الّذي صاغ فيه أحداث حياته الشّخصية».[1]

ويعود سبب إعتمادناعلى رواية "الحمار الذهبي" دون شبيهاتها إلى إشارة "عز الدين جلاوجي" إلى اسم مؤلفها "أبوليوس" بشكلّ صريح «"هل كان "لوكيوس" هو ذاته "أبوليوس" الّذي حوّله سحر روما إلى مجرّد حمار تابع ذليل».[2]

تدور أحداث الرّواية حول حكاية شاب فضوليّ جدّا، يدعى "لوكيوس" دفعته أسباب عائلية إلى السّفر من مدينة "كورنث" إلى مدينة "هيباتا" بمقاطعة "تيساليا" حيث نزل فيها ضيفا عند بيت رجل غني وبخيل يدعى "ميلو"، زوج السّاحرة بامفيلة عشق خادمتها الفاتنة "فوتيس" تتودّد إليها، ونشأت بينهما علاقة غرامية، استغلها لتساعده في أن يشاهد سيّدتها "بامفيلة" وهي « تتحول إلى بومة بعدما دهنت كامل جسمها بمرهم سحريّ، ما زاد من فضوله ومن رغبته في أن يعيش تجربة الطّيران، ألّح على عشيقته أن تجلب له بعضا من ذلك المرهم فلّبت طلبه غير أنّها أخطأت أنتقاء المرهم اللاّزم فبدل أن يتحوّل إلى طائر تحول إلى حمار فثارت ثائرته وغضب غضبا شديدا غير أن "فوتيس" طمأنته بأنّها ستحل المشكلّة بسهولة صباح اليوم الموالي بأن تحضر له ورودا، يلتهمها ليعود إلى حالته الأولى. وقد كان من سوء حظّه أيضا أن يهجم لصوص على الإسطبل وأن يسوقوه مع ما جمعوه من مسروقات إلى مغارتهم بأعلى الجبل، لتبدأ رحلته القاسية الّتي انتقل فيها من مالك إلى آخر، عانى فيها شتّى أنواع القهر والعذاب، مكنّه اِقترابه الشّديد من البشر أن يكتشف طبائعهم وطرائق تفكيرهم على حقيقتها، وبعد مسيرة طويلة من الشّقاء، وعى أنّ خلاصه لن يكون إلاّ بالتّضرع إلى الآلهة "إيزيس" الّتي استجابت لدعائه، فعاد إلى طبيعته بعد أن

[1] المرجع السابق، ص 19-20.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 120.

التهم ورودا حملها كاهن في موكب عظيم لتمجيد "إيزيس" ليُنذر حياته بعدها لخدمتها وعبادتها فانتهى راهبا بمعبدها.

تجلّي الأسطورة وطريقة مطاوعتها :

التّجلي الصّريح	الصفحة	أشكال المطاوعة
• لقد تحولت... كما تحولت "لوكيوس".	120	**التّماثل والتّشابه :** **تيمة التّحول ونوعه :** التحوّل إلى هيئة حيوان مع الاحتفاظ بخاصية العقل. • تحول "لوكيوس" إلى حمار. • تحول البطل ذئبا.
• تحوّل »لوكيوس« فصار حمارا على يد حبيبته »فوتيس«. • تحول البطل ذئبا على يد عشتار • شكرا الالهة »عشتار« وقد حولتني ذئبا.	120 120 120	**المتسبب في فعل التحوّل :** الأنثى • فوتيس~لوكيوس. • عشتار~البطل.
• قضى لوكيوس سنوات منتقلا من إنسان إلى إنسان لينتقل من عبودية إلى أخرى.	120	**نتيجة التحوّل :** • عاش لوكيوس مستعبدا من طرف الإنسان.

• عانى لوكيوس حياة مليئة بالقهر والمذلّة والعبودية. • يجب أن أكون على إستعداد لتنفيذ أي أمر.	120 129	• عاش البطل مستعبدا من طرف زعيم الذئاب.
• كشف لوكيوس عن قذارة الإنسان الّذي يستبيح لنفسه أن يمارس كلّ الموبقات ثم يبحث عن مبررات يكذب بها على نفسه وعلى غيره. • إن الأمور ها هنا أكثر انضباطا ودقّة وربّما أكثر صرامة.	120 128	**الفائدة من التحوّل :** • كشف طبيعة الإنسان على حقيقتها. • كشف عن وجود العبودية بشكلّ أعتى في عالم الحيوان وأن لا مناص من سجن العبودية.
• تضرع لوكيوس إلى الآلهة لتساعده في الرّجوع إلى حالته البشرية »بكى بمرارة»* • وحده عدوّها اللّذوذ سينقذني من أسرها... سيأتي ليخلصني منها.	 139	**اللجوء إلى المخلّص :** للرجوع إلى الحالة الأولى : • لجأ لوكيوس إلى الآلهة إزيس. • لجأ البطل إلى قلقامش.

*لوكيوس أبوليوس : الحمار الذهبي، ص 230-231.

• كان سبيل لوكيوس كي يعود إلى بشريته من حماريته أن يلتهم الورد. • أمسك بي من رجليّ الخلفيتين ولوّح بي مرارًا ثمّ رماني في الأقصى وأحسست نفسي سهما يعدو في الفراغ ثم شعاعا، إلى أن ارتطمت من حيث رحلت، وقد عدت إلى آدميتي.	120 146	**التّمكن من الرّجوع إلى الحالة الآدمية :** • التهم لوكيوس الورود. • رمى قلقامش البطل من الأعلى حتّى ارتطم من حيث رحل.
• ما أتعس أن يتحوّل الإنسان إلى حمار ليعيش حياة مليئة بالقهر والمذلّة والعبودية. • لقد تحقّقت أمنيتي في أن أعيش حريّتي المطلقة حيث لا نداء يسيّج حريتي.	120 119	**الاختلاف :** • التحول إلى حمار يؤدّي إلى عيش حياة مليئة بالعبودية. • اعتقد أنّ التحوّل إلى ذئب سيحقّق له العيش بحريّة.

بعد أن تمرّد البطل على فتنة الإلهة عشتار وغوايتها، انتقمت منه فمسخته ذئبا، فرح بذلك التّحول، « لقد تحققت أمنيتى فى أن أعيش حرّيتي المطلقة، حيث لا نداء يسيّج إرادتي»

[1]وكان أوّل ما تذكّره الإنسان التّعيس الّذي يرضى أن يعيش« حياة مليئة بالقهر والمذلّة والعبودية»،[2] ولم يجد سبيلا للتّعبير عن حال هذا الإنسان غير توظيف أنموذج "لوكيوس" الّذي تحوّل إلى حمار حيث عمل استدعاؤه على تعميق دلالة المهانة والتّبعية والخضوع للإنسان ونقل إلينا حجم المعاناة الّتي عاشها "لوكيوس" بكلّ ما تحمله من طاقات وشحنات سلبية؛ ذلّ ومهانة واستعباد وأنّ هذه المأساة الّتي عاشها الحمار "لوكيوس"هي نفسها المأساة الّتي يعيشها الإنسان المعاصر الّذي لا تختلف طبيعة معيشته وحياته عن طبيعة معيشة الحمار فما الإنسان المعاصر إلاّحمارا ذليلا مملوكا لا يشغّل فكره ليجد سبيلا يتحرّر به من حالة الاستعباد، وقد ساهم توظيف هذه المحاكاة السّاخرة لدفع المتلقي إلى إعادة التّفكير في قناعاته وإعادة تفكيك مسلّماته، وقد دعّم الرّوائي فكرة خضوع الإنسان المعاصر للتّبعية بتأكيد خضوع "أبوليوس" إلى فتنة وسحر مدينة روما، حيث عاش بها« كمجرد حمار تابع ذليل»[3]، وهذا ما أشار إليه "أبو العيد دودو" في مقدّمة كتابه الّذي ترجم فيه رواية "الحمار الذهبي"، «...فيما يبدو أنّ أبوليوس أسقط تجاربه الخاصّة على بطله»[4]، بينما يشعر البطل الممسوخ ذئبا بتفوقه على "لوكيوس" و ينطلق إلى الطّبيعة ليحقّق حلمه، ويفرح بحفاوة استقبال سرب الذّئاب له « كان لقاء حالما، وقد اشتدّ بيننا العناق كأن بيننا قرون من تعارف، واجتمعنا بعد فراق طويل»[5] ويرافقهم في مسيرتهم، لكنّه سرعان ما يكتشف تسلّط زعيم الذّئاب على المجموعة وخضوعهم له «أدركت أنّ القيام فجرا لا يكون إلاّ بإذن أمير المجموعة»[6]، وأنّ الزّعيم «كان قويّا جبّارا، صامتا

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار وعشتار، ص 119.

[2] الرواية، ص 120.

[3] الرواية، ص 120.

[4] لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، ص20.

[5] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار وعشتار، ص 125.

[6] الرواية ، ص 127.

في عينيه لمعان وصرامة»[1]، حيث حكم بالموت على أحد أفراد المجموعة الّذي أصيب لعدم امتثاله لأوامره« أخذني التّفكير معارج مختلفة، الأمور هاهنا أكثر انضباطا ودقّة، وربما «ظل واجما لم يزد أن خزرني، فاسرعت التهم رفيقي بنهم شديد »[2] خاصّة بعد أن أشار إليه رئيس السّرب بأن يلتهم رفيقه « شديد، وفي عيني دموع، وفي أعماقي حرقة»[3]، فنقم على عشتار الّتي حوّلته ذئبا وأراد أن ينتقم منها، وأن يعود إلى آدميته، لكنّه وجد نفسه عاجزا كما عجز "لوكيوس"واستنجد ب"ڤلڤامش" ليخلّصه ويعيده إلى آدميته كما استنجد"لوكيوس" بالآلهة وتظهر لنا هذه المطاوعة القائمة على التّشابه ضعف الإنسان المعاصر وقلّة حيلته.

لقد عمد الرّوائي "عز الدين جلاوجي" إلى تعرية الواقع عن طريق المُحاكاة السّاخرة، والفكاهة المرّة فالإنسان المعاصر لا يملك حريّته بيده يعيش في واقع متصلّب يشدّ قبضته على حريّته الشّخصية.

7.3.2.أسطورة الطّوفان :

تحكي عن طوفان شامل حدث في الزّمن الأوّل من خلق الأرض بسبب دنس وفساد الإنسان الّذي لم يحقّق الغاية المُثلى من خلقه، حيث قررت الآلهة إغراق الأرض بالماء غير أنّها لم تشأ أن تضحي بكلّ المنجزات الهائلة* الّتي حقّقها الجزء الصّالح من البشر فقرّرت أن تنجيهم ليكونوا أساسا لبناء العالم الثّاني، على أرض جديدة تطهّرت من فساد الأجيال السّالفة، فأوكلّت مهمّة قيادة ملحمة النّجاة لرجل صالح أمرته بأن يبني سفينة هائلة يحمل فيها أهله والمقرّبين إليه من الصّالحين ومن كلّ زوجين من الحيوانات، فيقلع بها عند بداية الطّوفان بعد أن حملوا فيها ما يكفيهم من مؤونة، وعند جفاف المياه ينطلقون لعمارة

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار وعشتار، الصفحة نفسها.

[2] الرواية، ص 128.

[3] الرواية، ص 130.

* التطور الذي وصلت اليه حضارة الأنوناكي : ينظر : كلكامش، ملحمة كلكامش، ص 92.

الأرض من جديد، تتكرّر هذه الخطوط العريضة للأسطورة مع بعض التّنويعات لدى السّومريين والبابليين والعبرانيين[1].

ذُكرت هذه الأسطورة في "ملحمة ڤلڤامش" إذ «تغطيّ معظم اللّوح الحادي عشر منها»[2]، لما وصل "ڤلڤامش" إلى "أوتو نيشتم" وسأله على سرّ الخلود، أخبره أنّ الإله "إنيل" قد كافأه هو وزوجته عن مهمّة قيادتهما لملحمة النّجاة من الطّوفان الكبير.

« ثم علا " إنيل" فوق السّفينة

وأمسك بيدي وأركبني معه في السّفينة

وأركب معي أيضا زوجي وجعلها تسجد بجانبي

ووقف ما بيننا ولمس ناصيتنا وباركنا قائلا :

لم يكن أوتو نبشتم قبل سوى بشر

ولكن منذ الانّ سيكون أوتو نبشتم وزوجه مثلنا نحن الآلهة».[3]

تجلّي الأسطورة وطريقة مطاوعتها :

[1] ينظر : فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص 153.

[2] المرجع نفسه، ص 161.

[3] كلكامش : ملحمة كلكامش، ص 96-97.

التّجلي الصّريح لأسطورة "الطّوفان"	الصفحة	أشكال المطاوعة
• «دعاني أن أحفر...بكارته».	145	• **التّماثل والتّشابه :** • **إفناءالحياة وبعث حياة جديدة أخرى لتطهير الأرض بالماء :** • **أسطورة الطوفان** : قرّرت الآلهة تطهير الأرض من فساد الإنسان باغراقها بطوفان شامل وإعادة بعث حياة جديدة على أرض طاهرة. • **رواية هاء، وأسفار عشتار :** اقترح ڤلڤامش على البطل إحداث طوفان شامل ليغسل العقول من كلّ ما رسخ فيها من أشكال العبودية.
• واندفعت الإلهة عشتار نحو ڤلڤامش ومدّت أصابعها نحو رقبته وجحظت عينايّ رعبا...غير أن ريحا تفجرت فجأة فأسقطت ڤلڤامش وتدحرج وانطفأت للأبد.	143	• **التّماثل والتّشابه :** بداية التّغيير بتيمة الرّيح : • **الأسطورة** : بدأ الطّوفان بريح قويّة لافناء البشرية وبعث حياة جديدة على أرض جديدة. • **الرواية** : بداية رحلة الخلاص من عشتار كانت

		بهبوب ريح قوية أعادته إلى وعيه.

التّجلي المُضمر لأسطورة الطّوفان :

تجلت مراحل أسطورة الطوفان في رواية "هاء، وأسفار عشتار" في المقاطع التّالية :

بداية الطّوفان : «وفجأة هبّت ريح عاصف راعد، واكفرهت السّماء، فأمطرت، وتماوجت الأشجار، حتّى كادت تلامس الأرض، وعرش الغبار فملأ الفضاء غبشا وقد كفّن أصابع النّور».[1]

عناية الآلهة لركاب السّفينة : «وكان رفاقي يعبرون بأمان كما تعتبر قريبا من ضربة سيف بتّار».[2]

*** النّجاة من الطّوفان :** «استقرت السّفينة على جبل نُصير الّذي أمسك الفلك ولم يدعها تجري».[3]

واستقر المقام بنا أخيرا في مأمن من الأرض لا يمكن أن يبلغه خطر مهما كان شديدا».[4]

حيث تاتي «القمّة العصماء* حيث النّجاة والمنعة، وتأتي هاوية الظّلام عن يمين حيث الأرواح الشّريرة النّتنة الرّوائح»[5].

« فاذا أنا في عليين».[6]

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار، ص 142.

[2] الرواية، ص 142.

[3] قلقامش : ملحمة كلكامش، ص 94.

[4] عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار ، ص 128.

* استقر الفلك على جبل النُّصَير ممسك السفينة، ينظر : قلقامش : ملحمة كلكامش، ص 94.

[5] عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار ، 132،

[6] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار وعشتار، ، 142.

* **الدّمار الّذي خلفه الطّوفان** : « وأنا أمدّ بصري إلى أسفل...على بعضها علقت جثث وأنصاف وأرباع، ومُزّق من كلّ أعضاء المخلوقات».[1]

المطاوعة :

تمّ توظيف تيمة الماء الّتي جاءت في أسطورة الطوفان فيما يلي :

- استنجد البطل بحكمة "قلقامش" في طريقة غسل «العقول من كل الأدران والتّرسبات والفلسفات والقوانين والأديان و الأسجية الشّائكة الّتي سيّجت قيم القيم لدى الإنسان»[2].
- اقترح عليه إحداث طوفان شامل لإفناء الأرض وإعادة بعث الحياة من جديد كآخر حلّ من الحلول ما يوحي باستفحال ظاهرة الاستعباد والاستلاب واستحالة تغيير الوضع الرّاهن ليرضخ البطل في الأخير للأمر الواقع ويصرّح أن لا مناص من سجن العبودية.

كما تجلى توظيف هذه التّيمة **(تيمة الماء)** فيما يلي :

- بعد أن انصناع البطل المتحوّل ذئبا إلى سلطة جوعه وأكلّ لحم الأرنب شعر بالذّنب وحين «أفقت لعنت نفسي»،[3] وبعد أن امتثل مرغا لأمر الزّعيم له بالتهام رفيقه الذّئب المتمرّد المقتول شعر (بتأنيب) بقهر شديد «وفي عينيّ دموع، وفي أعماقي حرقة، وفي نفسي لعنات»[4]، أراد أن يتحرّر « إلى متى أظلّ حبيس أوامر حمقاء في كثير من الأحيان؟»[5]، وقرّر أن يُغيّر وضعه «ورحت أتدحرج في إصرار

---

[1] الرواية، 136.

[2] الرواية، ص 145.

[3] الرواية، ص 125.

[4] الرواية، ص 130.

[5] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار وعشتار، ص 132.

صنعته إرادتي على بلوغ ماعزمت على بلوغه»[1]؛ فتحرّر من سلطة الزّعيم، وارتمى «في حضن الوادي...مددت جسدي حتّى غمرتني المياه ونمت»[2]، و بهروبه إلى قلب البحيرة الصّافية قد تطهّر من كلّ آثامه ومن شعوره بالذّنب ومن شعوره الحقير بخصوعه للاستعباد.

9.3.2.تيمة الرّيح :

تحكي أسطورة الطّوفان «حينما ينزل الموكّل بالعواصف في المساء مطر الهلاك فادخلْ في السّفينة واغلقْ بابك»*؛ فكان الرّيح بذلك تيمة "لقوة التّغيير" إذ كان بداية لأحداث طوفان شامل يغسل دنس الإنسان على الأرض بإفناء الحياة والتّأسيس لعالم جديد وبداية جديدة، وقد استغل الرّوائي هذه التّيمة ليوقض "ڤلڤامش" من غفلته بعدما أوشكت »عشتار» أن تقضي عليه »واندفعت الإلهة "عشتار" نحو "ڤلڤامش" مدت أصابعها نحو رقبته وجحظت عيناي رعبا...غير أن ريحا تفجرت فجأة فأسقطت "ڤلڤامش"، وتدحرج بعيدا حتّى لم يعد يُرى»[3]، وتغلّب عليها حين صوّب نحوها العلقة السّوداء الّتي أخرجها من جوف قلبه في حجم ثعبان «فسقطت وانطفأت إلى الأبد»[4].

---

[1] الرواية، ص137.

[2] الرواية ، الصفحة نفسها.

* كلكامش : ملحمة كلكامش : ص91.

[3] عزالدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار،ص143.

[4] الرواية، الصفحة نفسها.

10.3.2.العدد الأسطوري :

إنّ « للأعداد في الفكر الأسطوري كيانا خاصا، ومعنى قدسيّا، يجعلها محاطة بهالة سحرية، ويُسند إليها خواص تجعلها ذات تأثير، ولذلك كان العدد – إلى جانب الفضاء والزمان– بمثابة العنصر الثّالث المتحكّم بهندسة العالم الأسطوري».[1]

ومن الأرقام الأسطورية الرّمزية صفر، وواحد، واثنان، وثلاثة، وأربعة، وستّة، وتسعة، والأعداد عشرة، وأربعون، وثلاثة عشر...؛ ويُعتبر» الرّقم سبعة أكثر الأعداد أهمية في الأسطورة وفي السّحر لأنّ هذا العدد كان عدد التّمام.[2]

وقد استلهم بعض الرّوائيين الجزائريين سحرهذا الرقم ووظّفوه في رواياتهم الّتي تضمّنت بعض الأساطير كرواية "الحوّات والقصر" "للطاهر وطار"، و رواية "الجازية والدّراويش" "لعبد الحميد بن هدوقة"، لكن "عزّ الدين جلاوجي" يشذ عن القاعدة ويؤسس لرقمه الأسطوري الخاص من باب التملّص من التّبعية والتّأسيس لأدبه الخاص، إذ نجده يتردّد في الرواية في المواضع التّالية :

الشّواهد النّصيّة الّتي تتضمّن الرّقم خمسة	الصفحة
قضيت في هذا المكان أكثر من خمس سنوات.	12
أقصد ستّين شهرا وثلاثة عشر يوما وخمس ساعات، وبضع دقائق.	12
وفجأة اندفع حوالي خمسة سجّاجين راحوا يتكاثرون حتّى ملأوا السّاحة.	13
عادت بي الذّكرى إلى زمن الطّفولة ونحن على مقاعد الخامسة ابتدائي.	89

[1] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج2، ص 196.

[2] ينظر : مانفرد لوكرز، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، تر : صلاح الدين رمضان، مكتبة مذبولي، ط 1، القاهرة، 2000، ص 47.

ها أنا أعود منذ خمس سنوات إلى عشّي الّذي أنبت فيه القوادم والخوافي.	96
لسيّارتها مثلا الّتي اشترتها منذ خمس سنوات دفتر خاص تسجّل فيه كلّ ماله علاقة بها.	107
كنت في العالم الخامس من عمري حين اصطحبني والديّ إلى مزرعة في إحدى القرى المجاورة.	121
وضحك عاليا، وهو يؤكّد أنّه في مثل سنّي، ولكن بعدد الأشهر لا بعدد السّنوات (سن الخروف خمسة أشهر).	122
وقد كان الأمر على قدر، وأنا أصطدم بسرب من الذّئاب لا يتجاوز الخمسة.	125
وقد أحاط بها خمسة رعاة.	135
يتسلّح كلّ منهم بعصا أنيقة، ولكنّها قوية (عدد العصيّ خمسة).	135
إلى جوار كلّ منهم كلّب قويّ شرس تراقب عيناه كلّ شاردة وواردة (عدد الكلّاب خمسة).	135
واستوت في جانبيهما شمعتان تُشعّان بنجمتين مخمّسين يتضاءل حجمهما حتّى يكاد يختفي.	138
واندفع الزّعيم يطارد الذّئبة الوحيدة بينها واندفع الذّئبان...لزمتُ مكاني حيث كنتُ (عدد مجموعة الذئاب خمسة)*.	134
ما أنتِ إلاّ موقد سرعان ما تخمد ناره في البرد. أنت باب لا ينفع في صدّ ريح عاصفة.	104

* لقد كان عدد سرب الذئاب خمسة ولمّا انضم إليهم البطل صاروا ستة وليوصل الروائي صرامة القوانين في الغابة اضطر الى قتل الذئب الذي خالف أوامر الزعيم من جهة وليحافظ على رمزية العدد خمسة من جهة أخرى.

أنت قصر يتحطّم في داخله الأبطال. أنت بئر تبتلع غطاءها. أنت حفنة قير تلوّث حاملها. (عدد الاسطر خمسة)	

4.2.خلاصة آليات التّوظيف الأسطوري :

- ✓ يعد استلهام الأشكال التّراثية صورة من صور التّجريب.[1] حيث استلهم عز الدين جلاوجي أساطير عالمية ومرويات شرقية.
- ✓ توظيف الأسطورة يمكّن من الهرب من سلطة الرّقابة التي تشدّ بقبضتها على حرّية الفرد الشّخصية.
- ✓ أكسب توظيف الرّموز والتّيمات الأسطورة الرّوائية تقدّما نوعيّا على المستويين المضموني والفنّي.
- ✓ لم يركن الرّوائي إلى منطق الأسطورة بل حاورها، فكّك طروحاتها واستثمرها وفق ما يخدم رؤيته الخاصّة.
- ✓ لم يتقيّد "عز الدين جلاوجي" بقداسة الأعداد الأسطورية التي وظفها جلّ الرّوائيين في الرّوايات ذات البُعد الأسطوري، بل قام ببناء عالمه الأسطوري بالتأسيس لرقمه الخاص الرّقم »5« نزوعا منه إلى التّجريب بكسر التّقليد ووضع بصمته الإبداعية الخاصّة.

[1] منى محمد عيلان، حركة التّجريب في الرّواية العربية الأدبية (1960-1994)، كلّية الدّراسات العليا، الجامعة الأردنية، 1997، ص 26.

- ✓ لم يتقيّد "عز الدّين جلاوجي" بطبيعة الشّحصيات الأسطورية بل أعطاها أبعادا عجائبية من أجل تهويل الواقع واستهدافه وإبراز الحلم المستحيل من خلال السّخرية المُرّة.
- ✓ لقد نجح "عز الدين جلاوجي" في استدعاء ذلك الزّخم التّراثي الكبير من الأساطير وإعادة تطويعها وتشكيلها بكلّ مرونة لإنتاج أسطورته الخاصّة.

- ✓ «إنّ كلّ رواية عظيمة يجب أن تعمل على مستويين واقعي وأسطوري، وإن مدى نجاح الكاتب يكمن قياسه بمدى دمج المستويين معا بصورة مقنعة»[1]، وهذا ما حقّقه "عز الدين جلاوجي" في هذه الرّواية إذ عمد إلى مقاربة الواقع من خلال بنى أسطورية يتداخل فيها المتخيّل بالواقعيّ تداخلا تنمحي فيه الحدود الفاصلة بين طرفي الثنائية الواقع والأسطورة.

[1] جبرا إبراهيم جبرا، "الرّحاة الثّامنة"، دراسات نقديّة، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1979، ص 105.

الفصل الثاني : آليات التوظيف على مستوى الشّخصية

الفصل الثاني : آليات التوظيف على مستوى الشخصية :

تمهيد :

يقول "عبد المالك مرتاض"أن لا أحد من المكونات السردية يقتدر على ما تقدر عليه الشخصية، هي التي توجد الحدث و تنهض به نهوضا عجيبا، و الحيّز يخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية، تمثل الشخصية العنصر الفاعل الذي يساهم في القيام بالحدث يؤثر فيه و يتأثر به، و هي من يكسب الزمان و المكان وجودهما و معناهما و قيمتهما و تكتسب هويتها من داخل النصّ.

1. تعريف الشّخصية :

أ.لغة : جاء في "لسان العرب : " « الشَّخْصُ : جَمَاعَةُ الإنسان وغَيْرِهِ...مُذَكَّرٌ، والجَمْعُ أَشْخَاص وشُخُوصٌ وشِخَاصٌ...والشَّخْصُ : سَوَادُ الإنسان وغَيرِه، تَرَاهُ مِنْ بَعِيدٍ...وكلّ شَيءٍ رَأَيْتَ جُسْمَانّه فَقَد رَأيتَ شَخْصَهُ وَالشَّخْصُ كلّ جِسْمٍ لَهُ اِرْتِفَاعٌ وَظُهُورٌ»[1]؛فَالشَّخْصُ بهذا المفهوم هو كلّ ما يظهر من أجسام، وما يُرى منها...ويقصد بالشّخوص أيضا الارتفاع والسفر.

وجاء في "المعجم الوسيط" : « الشّخص : فُلان...وشَخَصَ فُلان شَخاصّة : ضَخُمَ وعَظُمَ جِسْمُهُ، فَهُوَ شَخِيصٌ، وَهِيَ شَخِيصَةٌ...الشّخصية : صِفَاتٌ تُمَيِّزُ الشَّخْصَ مِنْ غَيْرِهِ...ويقال : فلانٌ ذو شخصية قوية، ذو صفات متميزة، وإرادة، وكيان مستقل»[2] وهي مجموعة من الّصفات الّتي تميز الشخص عن غيره من الشّخصيات.

وجاء في "معجم اللغة العربية" : « شَخْصِيَّةٌ : اِسْمٌ مُؤَنّثٌ مَنْسُوبٌ إلى شَخْصٍ، وَهِيَ مَصْدَرُ صِنَاعِي مِنْ شَخْصٍ.

---

[1] جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج 7،ص45.

[2] ابراهيم مصطفى، أحمد الزيات وآخرون، المعجم الوسيط، ص 475.

وَالشّخصية فِي الأدب : «أَحَدٌ الافْرَادِ الخَيَالِيينَ أَو الوَاقِعِيِينَ الّذينَ تَدُورُ حَوْلَهُمْ أَحْدَاثُ القِصَّةِ أَو المَسْرَحِيَّةِ».[1]

الشّخصية تدل علَى ذاتِ الإنسان، وقد تكون في الأدب واقعية أَو قد تكون خيالية.

ب.اصطلاحا : « هي لفظة مشتقة من الأصل اللاتيني "Persona" الّتي تعني القناع الّذي يضعه الممثل على وجه لتأدية الدور المنوط إليه حين يقوم بتمثيل دور أو كان يريد الظّهور بمظهر معين أمام النّاس»[2] وهي بهذا تعني ما يظهر علية الشّخص في الوظائف المختلفة الّتي يقوم بها على مسرح الحياة.

لقد بقيت "الشّخصية" العنصر الأكثر غموضا في عناصر السّرد، ولعلّ ذلك ما دفع "بفرجينا وولف" إلى التّصريح في مقالها المعروف حول الشّخصية الرّوائية سنة 1925 بقولها : « دعونا نتذكّر مدى قلّة ما تعرفه عن الشّخصية»[3] ولعل أهمّ مصدر من مصادر الغموض في تحديد مفهوها هو الخلط القائم بين مفهومين مختلفين هما"الشخص Peronne " و"الشّخصية Personnage" و إلى اعتبارهما أحيانا مفهوما واحدا ؛ فالشّخص كائن حي ينتمي إلى ما هو واقعي وحقيقي، لا متخيّل، وقد تعاملت الروايات التقليدية كروايات "بالزاك Balzac" "ونجيب محفوظ" مع الشّخصية الرّوائية على أساس أنّها كائن حي، له وجود فيزيقي، إلى درجة أدّت على حسب تعبير "تودوروف" إلى تقديم قراءات ساذجة أدت إلى سوء التأويل والخلط بين الشّخصيات التّخيلية و الأشخاص الأحياء أو التّطابق بينهما.

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 1174-1175.

[2] ينظر : سعيد رياض، الشخصية (أنواعها، أمراضها، وفن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، ط 1، 1998، ص 11.

[3] ينظر : حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشّخصية)، ص 207.

لقد واجه البحث في موضوع الشّخصية صعوبات معرفية متعدّدة، حيث تختلف المقاربات والنظريات حولها تصل حدّ التضارب والتناقض، وسنحاول من خلال عرضنا التاريخي رصد أهمّ التّصورات الّتي قدّمها النّقاد حول هذا المفهوم.

لقد اعتبر "أرسطو" عنصر الشّخصية عنصرا ثانويا بالقياس إلى بقية عناصر العمل التّخيلي، فهي تخضع خضوعا تاما للحدث[1]، فكأنّ طبيعة الأحدث هي من تتحكم في رسم صورة الشّخصية إذ كان من الضروري انتقاء شخصيات معيّنة ذات مواصفات خاصّة تنسجم مع طبيعة الأحداث أي الأعمال الّتي تنسب إليها، وبذلك تصبح الشّخصية مجرّد وسيلة لتقديم الحدث.

انتقل التّصور الأرسطي لمفهوم الشّخصية إلى المنظّرين الكلّاسيكيين الّذين يعتبرون الشّخصية مجرّد اسم قائم بالحدث حيث «اكتفت الأشكال البدائية للسّرد في تميزها للشّخصية بإعطائها اسما دون أن تسند لها أيّة صفة أخرى»[2]؛ لم تكن الشّخصية محط اهتمام الرّوائيين بل كانت مجرد أداة لإبراز الحدث.

غير أنّه مع بدايات القرن التّاسع عشر تبوأت الشّخصية منزلة رفيعة حيث ركّز كثير من الرّوائيين على رسم ملامح الشّخصية ويعود سرّ الاهتمام المبالغ ذلك حسب " الان روب غرييه" « إلى ارتقاء قيمة الفرد في تلك الفترة ورغبته في السّيادة»[3]، ولعلّ من أبرز من يمثل مرحلة ازدهار الشّخصية في الرواية التقليدية "بلزاك Balzac" في الأدب الفرنسي، حيث كتب حوالي تسعين رواية تحتوي على أكثر من ألفي شخصية إضافة إلى الروائي "نجيب محفوظ" الّذي كتب زهاء ثلاثين رواية، إذ جاءت أعماله مرآة عاكسة لكلّ ما يحدث

[1] ينظر : المرجع السابق ،ص 208.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص211.

[3] ينظر : المرجع نفسه، ص 208.

في مجتمعهما[1]، حيث «اهتمت بإظهار المضمون السّيكولوجي للشّخصية سواء بتقديم الحياة الدّاخلية الّتي تعيشها أو عن طريق تحليل مظاهر تلك الحياة».[2]

لقد أولت الرّواية الواقعية أهمية كبرى للشّخصية الرّوائية حيث أكسبتها « تماسكا سيكولوجيا لم يكن متاحا لها في النّصوص الكلّاسيكية وأصبحت بذلك فردا بل شحصا أي كائنا كامل التكوين...وهكذا كفّت الشّخصية تبعيتها للحدث»[3]حيث اتخذت الشّخصية في الرّوايات الواقعية «بعدا انسانيًا، وجوهرًا سيكولوجيا وأصبحت تعبر عن واقع طبقي، يعكس وعيا أيديولوجيا».[4]

أمّا في النّقد الحديث فقد «استبعدت الشّخصية كجوهر سيكولوجي، وذلك حتّى عند تصنيفها بل ذهب "طوماشفسكي" إلى حد إنكار كلّ أهمية الشّخصية".[5]

إنّ أهمّ ما يميز نظرية النّقد الحديثة للشخصية هو « الانتقال من داخل الشّخصية إلى خارجها، أي بالعزوف عن تركيز الاهتمام على الشّخصية باعتبارها كائنا إنسانيا « مليئا بالحياة أي خارجها بدراسة الوظائف و الأدوار الّتي تقوم بها و الاستعمالات المختلفة الّتي تكون موضوعا لها»[6]، فهو لا ينظر إليها في جوهرها الّسيكولوجي ولا في بعدها الاجتماعي ولكن باعتبارها « علامة يتشكلّ مدلولها من وحدة الأفعال الّتي تنجزها في سياق السّرد وليس خارجه»[7]حيث نجد "فلاديمير بروب" في كتابه "مورفولوجيا الحكاية" يختزلها « إلى

---

[1] ينظر : ساكر حسيبة، بنية الشّخصيات في الخطاب القصصي البوطاجيني، مجلة البدر، المجلّد 10، العدد 08، 2018، ص 974.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص212.

[3] المرجع نفسه، ص211.

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط 1، 2010، ص 39.

[5] ساكر حسيبة، بنية الشّخصيات في الخطاب القصصي البوطاجيني،، ص 975.

[6] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص221.

[7] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 39.

أصناف بسيطة تقوم على وحدة الأفعال الّتي تسند إليها في السّرد وليس على جوهرها السّيكولوجي»[1]حيث لاحظ أنّ ثمّة "دوائر عمل" سبعا لا تخرج عنها مختلف شخصيات الخرافة، وهذه الدّوائر الّتي تمثّل أدوار هي :

- المعتدي أو الشرير Agresseur ou Méchant.
- الواهب Donateur.

1. المساعد Auxiliaire.
2. الاميرة Princesse.
3. الباعث Mandateur.
4. البطل Héros.
5. البطل الزائف Faux Héros.

ويرى "تودوروف" أنّ « قضية الشّخصية هي قبل كلّ شيء قضية لسانية، فالشّخصيات لا وجود لها خارج الكلّمات لأنّها ليست سوى كائنات من ورق؛ كما جرّد "تودوروف" الشّخصية من محتواها الدلالي وتوقف عند وظيفتها النحوية، فجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السّردية»[2].

إنّ الشّخصيات «تمثّل الأشخاص فعلا، ولكن ذلك يتمّ طبقا لصياغات خاصّة بالتّخيل»[3]، فالشّخصية هنا تصنعها اللّغة اذ لا وجود لها خارج الملفوظات.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 112.

[2] المرجع نفسه، ص 213.

[3] ينظر : المرجع نفسه، ص 213.

و يعرفها "رولان بارت"بقوله : « الشّخصية نتاج عمل تأليفي يقصد أنّ هويتها موزعة في النّص عبر الأوصاف والخصائص الّتي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي»[1] فهي تكتسب هويتها من داخل النّص عن طريق المتخيّل تعيش أو تموت على الأوراق، ولا وجود لها خارج عالم الكتابة «فهي تتكون من مجموع الكلّام الّذي يصفها ويصوّر أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها»[2]

أمّا السيميائيون فقد نظروا إلى الشّخصية على أنّها عاملا ويرى "غريماس" «أنّ العامل مفهوم أكثر عمومية وتجريدا من مفهوم الشّخصية، فقد يكون العامل شخصية أو حيوانا أو جمادا أو فكرة، أنّه يعادل مفهوم الوظيفة»[3] لقد أفاد "غريماس" من البحث الّذي قدّمه "بروب" إضافة إلى ما أعدّه "سوريو" للوظائف المسرحية أو الأدوار ليقدم فواعله أو عوامله»[4]

يتكون النّموذج العاملي عند "غريماس" من ستّة عوامل موزَّعة على ثلاثة أزواج، كلّ زوج يتحدّد من خلال محور دلالي يحدّد طبيعة العلاقة الّتي تربط بين طرفي كلّ زوج، وطبيعة العلاقة الّتي تربط بين الأزواج الثّلاثة :

الذّات–الموضوع محور الرغبة.

المساعد–المعيق محور الصراع.

المرسل–المرسل إليه محور الابلاغ.[5]

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2005، ص 11.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي–انجليزي–فرنسي، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002 ، ص133–134.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 65.

[4] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 270.

[5] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص ،ص 65–66.

2. الشّخصية من منظور فيليب هامون :

يعدّ "فيليب هامون" أهمّ من نظّر للشّخصية، حيث اعتبرها « علامة يصدق عليها ما يصدق على كلّ العلامات، بعبارة أخرى، إنّ وظيفتها خلافية، فهي كيان فارغ، أي بياض دلالي لا قيمة لها إلّا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدّلالة فيها، وهو منطلق تلقّيها أيضا»[1] فهي علامة يكتمل بناؤها من خلال التأليف والتّلقين بعد الانتهاء من الكتابة بالنّسبة للمؤلّف ومن القراءة بالنّسبة للمتلقّي؛ وهي عبارة عن كائن محكوم علية أن يعيش في الورق وحده. اقتصر فيليب هامون في تصنفيه للشّخصيات الرّوائية على ثلاث فئات :

- الشّخصيات المرجعية : "Personnages Référentiels".
- الشّخصيات الرئيسة : "personnages Embrayeurs".
- الشّخصيات المتكرّرة : "Personnages Anaphoriques".[2]

1.2.الشّخصيات المرجعية :

«تحليل هذه الشّخصيات إلى عوالم مألوفة، عوالم محدّدة ضمن نصوص الثّقافة ومنتجات التّاريخ الشّخصي أو الجماعي، إنّها تعيش في الذّاكرة باعتبارها جزءا من زمنية قابلة للتّحديد والفصل والعزل كما هي شخصيات التّاريخ أو الوقائع الاجتماعية، أو شخصيّات الأساطير هي نقطة مرجعية استنادا إليها يمكن إسقاط كلّ الانزياحات الممكنة عمّا تم تثبيته من مضامين»[3]؛تقوم هذه الشّخصيات بوظيفة الإرساء المرجعي تحيل إلى دلالات وأدوار وأفكار استقرّت في الثّقافة والمجتمع من أهمّ نماذجها :

---

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية، تر : سعيد بن كراد، تقديم : عبد الفتّاح كيليطو، ص12-13.

[2] ينظر : حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص 116-117، نقلا عن : PH. Hamon : pour un statut sémiologique du personnages " in poetique du recit", le seuil, Paris, p 122-123-124.

[3] فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية، ص 14.

- الشّخصيات التّاريخية : مثل صلاح الدّين الأيوبي...
- الشخصيّات الأسطورية : مثل سيزيف...
- الشّخصيات الاجتماعية : مثل العامل، البخيل...[1]

2.2.الشّخصيات الواصلة :

تلك المحافل التّي تدّل على وجود ذات مسرّبة إلى النّص في غفلة من التّجلي المباشرة للملفوظ الرّوائي، أو هي بعبارة أخرى شخصيّات ناطقة باسمه»[2]؛ وتسمّى بالشّخصيات الواصلة، تدّل على وجود صوت مختلف عن الشّخصيات الورقية، يدلّ على حضور المؤلّف»[3]

3.2.الشّخصيات المُتكرّرة :

يكمن دورها« في ربط أجزاء العمل السّردي بعضها ببعض، تقوم هذه الشّخصيّات بنسج شبكة من التّداعيات والتّذكير بأجزاء ملفوظيه من أحجام متفاوتة وهي الأداة التّي من خلالها يمتلك الخطاب ذاكرة، تتحوّل إلى مرجعية داخلية، لا يمكن فهم الأحداث دون استحضار هذه الذّاكرة».[4]

---

[1] ينظر : حسن بحراوي، بمية الشّكل الرّوائي، ص 116، نقلا : PH. Hamon P122.

[2] فيلب هامون، سيميولجية الشّخصيات الروائية، تر : سعيد بنكراد، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، ص 14.

[3] ينظر عبد الحق منصور بوتاب، "رسم الشّخصيات عند الرّوائي للأزهر عطية"، مجلّة الأثر، ع 26، سبتمبر 2016، ص 89.

[4] ينظر : فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية، ص 14-15.

3.أهمية الشّخصية وعلاقتها مع مكونات الخطاب الأخرى :

الشّخصية عنصر محوري في كلّ سرد، إذ لا يمكن تصورّ نص سردي بدون شخصيات ومن ثمة «كان التشخيص هو محور التّجربة الرّوائية»[1] فهي العنصر الفاعل في الأحداث وبدونها يفقد الزّمان والمكان قيمتهما، إذ تمثل «مع الحدث عمود الحكاية الفقري"[2] كما "تعدّ مظهرا أساسيا في الرواية»[3]فهي «واسطة العقد بين جميع المشكلّات الأخرى، حيث أنّها تصبغ اللّغة أو تستقبل الحوار، تصنع المناجاة، تصنف معظم المناظر الّتي تستهويها، تنجز الحدث، تنهض بدور تضريم الصّراع، أو تنشيطه من خلال سلوكها، وأهوائها وعواطفها...وهي تملأ الوجود صياحا وضجيجا، وحركة وعجيجا»[4]، وهي بذلك تمثل« العنصر الحيوي الّذي يصنع بمختلف الأفعال الّتي تترابط و تتكامل في مجرى الحكي»[5].

يمكن القول ممّا سبق أنّ الشّخصية تمثل العنصر الفاعل الّذي يساهم في القيام بالحدث يؤثر ويتأثر به وهي من يكسب الزّمان والمكان وجودهما ومعناهما وقيمتهما تكتسب هويتها من داخل النّص عن طريق المتخيّل، تعيش وتموت على الأوراق، ولا وجود لها خارج عالم الكتابة، وهذا ما قاله "عبد الملك مرتاض" في معرض حديثه عن أهمية الشّخصية في البناء

---

[1] محمد بوعزة : تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط 1، 2010، ص 29، نقلا عن : روجرب هينكل : قراءة الرواية، تر : د.صلاح رزق، ط 1، مصر، 1995، ص 231.

[2] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 270.

[3] ينظر : فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الروائية، ت تر : سعيد بنكراد، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2013، ص 29.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998، ص 91.

[5] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 1997، ص 87.

السّردي : « لا أحد من المكونات السّردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشّخصية فاللعة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء، فجّة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال والحدث وحده، وفي غياب وجود الشّخصية يستحيل أن يوجد في معزل عنها، لأنّ هذه الشّخصية هي الّتي توجد وتنهض به نهوضا عجيبا، والحيّز يخمد ويخرس إذ لم تسكنه هذه الكائنات الورقية : الشّخصيات[1]»، وهذا ما أورده أيضا "لطيف زيتوني" في تعريفه للشّخصية في "معجم مصطلحات نقد الرواية" فهي «فهي تتكون من مجموع الكلّام الّذي يصفها ويصوّر أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها»[2]

4. شخصيات" هاء، وأسفار عشتار" :

1.4.السّارد المشارك في الحكاية :

«قد يحضر السّارد بأشكال مختلفة، فالأصل أن يكون الفعل السّردي متخفيّا، وأن تكون العلامات المحلّية عليه نادرة حيث لا نجد علامة ظاهرة تدّل على فعل السرد»[3] غير أنّنا نجد في الرّواية المعاصرة خصوصا بروزا جليّا لفعل السّرد مختلطا بما يحكى من وقائع «إذ يعمد الكثير من الرّوائيين إلى الكشف عن ظهور جلي لفعل السرد يتحدّث عنه الرّاوي ليخلط فعل السّرد بأعمال الحكاية خلطا يقتضيه ميلٌ إلى التجريب لدى العديد من الروائيين، سعيا إلى تكسير الإيهام بالواقع».[4]

ومن خلال قراءتنا للرّواية نلاحظ إعلان السّارد حضوره كسارد مشارك في أحداث الحكاية وحتى نستطيع ضبط موقع السّارد يجب أن نتوقّف عند نوع الضّمير المستعمل في السّرد وقد أشار "عبد الملك مرتاض" إلى أنّ السّاردين محكوم عليهم سلفا التّأرجح بين هذه

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 104.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي–انجليزي–فرنسي، دار النهار للنشر، ط 1، لبنان، 2002، ص 133–134.

[3] ينظر : محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، ص 244.

[4] المرجع نفسه، ص245.

الضّمائر الثّلاثة استعمالا وقد شاع في بعض أشكال السّرد القديمة (كلّيلة ودمنة والسير الشعبية) ضمير الغائب بوجه عام.

سارد "هاء،وأسفار عشتار" داخل حكائي هو بطل الحكاية و ساردها يتواجد على كلّ المساحة النّصّية ولا تقدّم كلّ مكوّنات الرواية من زمن و شخصية و مكان إلّا من منظوره يتمثّل حضور السّارد الداخل حكائي من خلال القرائن النّصية التّالية :

1.1.4.ضمير المتكلّم : « يا روح قلبي والسّناء

يا إشراق روحي والضّياء»[1]

يأخذ ضمير المتكلّم المفرد نسبة عالية من حيث تواجد الضمائر الأخرى وقد ورد فيها في أشكال متنوعة سنحاول عرضها فيما يلي :

أ. **ضمير المتكلّم المنفصل المفرد أنا** : « فإذا أنا هي وهي أنا»[2]، « يا أنا»[3]، "ظللت متسمرا حيث أنا» [4]، « ولماذا أنا وحدي أسابق نفسي؟»[5]، «كانت فرحتي تسبقني وأنا أجهش ضحكا»[6]، «كنت أنخرط في ضحك هستيري وأنا أتحدّى صياحها، وصراخها وحتّى بكاءها»[7]، «كم كانت فرحتي غامرة وأنا أتلقّى كتابي الأوّل "الإنسان

[1] عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار ، صفحة الإهداء.

[2] الرواية، ص 8.

[3] الرواية الصفحة تفسها.

[4] الرواية، ص 11.

[5] الرواية، ص 26

[6] الرواية، ص 29.

[7] الرواية، ص 31.

الحر""[1]، "ظللت أحدّق فيه بخوف شديد، وأنا أنكمش في الزّاوية»[2]، «لم أبال أنا أيضا بموقفهما هذا»[3]

ب. **همزة وتاء المتكلّم** : لم« أسمع اسمي"[4]، «أسندت رأسي على راحتي»[5]، «حين أكون قريبا منه»[6]، «تذكرت قوله، وأنا أسعى إليه».[7]

ت. **ياء النّسبة** : «ونشأت طفلتي في حلية القلوب"[8]، «يا حبيبتي..."[9]،« وتمادت والدتي في عنجهيتها مع والدي ليصير حبّها له تملّكا وسيطرة».[10]

ث. **حالة ضمير الجمع متّصلا أو منفصلا** : «نظل نتجاذب، فنتعانق، ونتراقص ونبذر في الحياة فرحا هادئا راكنا لأقداره أحيانا»[11]، «لم يكن يعنيها إلّا أن أعود لنكون قريبين من بعض، نرتشف المعرفة طيلة سنوات»[12]، «ما أتعسنا ونحن نتقلّب في السّجون"[13]، "ونحن نمدّ أرجلنا حيث التيّار المتدفّق»[14]

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 43.

[2] الرواية، ص 70.

[3] الرواية، ص 82.

[4] الرواية ، ص 11.

[5] الرواية، ص 15.

[6] الرواية، ص 21.

[7] الرواية، ص 23.

[8] الرواية، ص 07.

[9] الرواية، ص 08.

[10] الرواية، الصفحة نفسها.

[11] الرواية، ص 07.

[12] الرواية، ص39-40.

[13] الرواية، ص 97.

[14] الرواية، ص 108.

نستنتج من خلال هذه المؤشّرات النصّية بروز الأنا كمشارك في القصّة ليتبين لنا أنّ السّارد الشخصية المحورية–البطل– اتّصفت بنمط الأنا المشارك كونه شخصية انتقلت من واقعها لتعبّر عن أناها ومعاناتها، فهو يشارك في الأحداث ويقترب من شخصيات الحكاية ومن جهة أخرى لا يتخلّى عن تأدية وظائف السّارد الموكلة إليه من تعليق و تمهيد وربط... وهذا ما يحقّق ما يسمّيه "جيرار جينات" بالتّركيز المعرفي على السّارد حيث يتحوّل الضّوء على السّارد في الخطاب الرّوائي إلى التركيز على البطل نفسه.

2.4.أسطرة شخصيّات أدبية :

1.2.4.البطل : هو الشّخصية المحورية، لا تحمل اسما، تنفتح الرّواية على حدث خروجه من السّجن – بعد أن قضى فيه« أكثر من خمس سنوات، أقصد ستين شهرا وثلاثة عشر يوما، وخمس ساعات وبضع دقائق، تجاوزت الآنّ السّتة والعشرين شتاء كأنّها القرن»[1]– بسبب آرائه الدّاعية إلى الحرية« أحلم بالحرّية لي، ولكلّ البشر، حرية في الأفكار والقناعات»[2]، إذ دعا إلى التّمرد على سلطة الدّولة «الوطن هو سجن القومية يطبّل له أفراد ليقنعوا بها العامّة ويضعوا لهم أسسا هي بمثابة سلاسل وقيود»[3] ؛وعلى سلطة الدّين «الدّين ليس إلاّ الاف من الأوامر و النواهي : أفعل ولا تفعل، الدّين في حياة البشر هو أكبر السجون و أعتاها»[4]، عاش متمردا على كلّ شيء منذ طفولته« كنت أتحدى كلّ شيء حتّى والدي ومعلمتي»[5]؛حين اشترى والده خروفا تعلق به، و بعد ذبحه، رفض أن ينال منه رغم تهديد والدته له ووصفه بالجبن، ويخلو قلبه من الرجولة حيث رفض الانّصياع لأوامرها« فقد بقيت مصرا على قراري»[6] ورغم صغره وكونه وحيد والدته إلاّ أنّها عاملته

[1] عز الدين جلاوجي ، هاء، وأسفار عشتار ، ص 12.

[2] الرواية ، الصفحة نفسها.

[3] الرواية ، ص 46.

[4] الرواية ، الصفحة نفسها.

[5] الرواية ، ص 41.

[6] الرواية، ص 124.

معاملة عسكرية كانت« تضع في يدي ملعقة صغيرة وبيدها أخرى، وتفرض عليّ أن آكلّ كما تُخطّط هي، وكنت أرفض ولا أستسلم وهي تشبعني ضربا»[1]، و«أنا الطفل الصغير وحيد والديه»[2]أحبّ الجدّ مصباح وآمن بأفكاره «بقدر ما ارتبطت ارتباطا قويا بالجدّ مصباح الّذي كان كلّما رآني أسرع إليّ يحتضنني» [3]؛ دخل الجامعة لكنّه اصطدم يتعصب الأستاذ لرأيه أو عدم تقبّله لآراء الآخرين« صرخ في وجهي يدعوني إلى مغادرة المدرج، رمى خلفي كلّمات ساخرة»[4]، فتأكد من أنّ «الجامعة تصنع العبودية»[5]؛ له قناعاته الخاصّة« كفرت بكلّ ما يؤمن به البشر»[6]يحلم بالحرّية له ولكلّ البشر، «حرية في الأفكار و القناعات»[7]، وكان يضيق بصرامة كلّ ما حوله من قوانين وضوابط وأوامر؛ يرى العبودية في كلّ ما يحيط به :

- يرى في مؤسسة الّزواج عبودية : « خاتما الزّواج يثيران حساسيتي وقلقي...سنوات عجاف مارسها الخاتم على والدي وهو يضغط على اصبعه دون رحمة».[8]
- ويرى أنّ الحب عبودية : «كثير من علاقات الحب بين المتحابين والعشاق هي عبودية»[9]، و« أنّ الحب الّذي يمارسه الإنسان ليس هو إلاّ مجرّد امتلاك، ليس هو إلاّ اغتصابًا للحرية، ليس هو إلاّ إمعانا في العبودية».[10]

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 95.

[2] الرواية ، ص 81.

[3] الرواية، الصفحة نفسها.

[4] الرواية، ص 34.

[5] الرواية ، ص 35.

[6] الرواية، ص 68.

[7] الرواية ، الصفحة نفسها.

[8] الرواية ، ص 16-17.

[9] الرواية ، ص 51.

[10] الرواية ، الصفحة نفسها.

- وأنّ الكتب أيضا تمارس عبوديتها علينا« كنت أقرأ بحذر شديد، وبرؤية نقدية ثاقبة ولذلك كنت أتخلّص ممّا أقرأ بمجرد أن أستوعبه وكثيرا منها لم تكن إلاّ طريقا للعبودية».[1]
- وأنّ العمل أيضا شكلّ من أشكال العبودية «إنّها حيلة شرسة لجأت إليها شراسة الإنسان لاستعباد أخيه الإنسان ».[2]
- ويرى أنّ الوطن سجن «هو سجن القومية، يطبل له أفراد ليقنعوا العامّة، ويضعوا لهم أسسا هي بمثابة سلاسل وقيود، بها يركبونهم ويحكمونهم و يحرشونهم على عامةٍ آخرين فعلت بهم مجموعة أخرى الفعل ذاته»[3].
- وأنّ الدّين أيضا سجن «الدّين ليس إلاّ آلاف من الأوامر والنّواهي« افعل ولا تفعل، الدّين في حياة البشر هو أكبر السّجون وأعتاها».[4]
- خرج من الجامعة لكنّه لم يتوقف عن دعوته إلى الحرّية ألف كتاب "الإنسان الحرّ" وأقام ندوة في الجامعة ليعرض فيها كتابه ويبشر بأفكاره لكنّه اتهم «بالجنون والكفر والخيانة»[5] وصودرت نسخ الكتاب كلّها الدّاعي إلى تكوين خلية سرية.
- أصرّ على نشر مقال "الأحرار قادمون «إلكترونيا بعدا رفض رئيس تحرير الجريدة نشره امتثالا لأوامر فوقية «هناك أوامر بعدم نشره».[6]

---

[1] عز الدين جلاوجي ، هاء، وأسفار عشتار ، ص 36.

[2] الرواية ، ص 33.

[3] الرواية ، ص 46.

[4] الرواية ، الصفحة نفسها.

[5] الرواية ، ص 47.

[6] الرواية ، ص 59.

- دخل السّجن بتهمة تكوين خلية سريّة وتعرّض فيه لقهر نفسي وبدني كبيرين «كنت كتمثال بارد»[1]، «لم أعد أرغب في أن أرفع عيني إلى الأعلى ولا أن أمدّهما إلى الأمام إلاّ نادرا».[2]
- بعد خروجه من السّجن وجد النّاس يتنفّسون عبودية، رأى أنّه ليس من الضروري ولا من السّهل تغيير قناعات البشر «ليس ضروريا أن أغيّر قناعات النّاس ولا قناعات الحيوان، يمكن أن أعيش لذاتي يمكن أن امارس قناعاتي بعيدا عن الجميع»[3]، لذا ارتأى أن يعيش لذاته ويمارس قناعاته بعيدا عنهم.
- مُسِخ ذئبا كشكلّ من أشكال مواجهة الواقع بالهرب إلى عالم الحيوان فرح بتحوّله «فلأكن ذئبا حرّا، انطلق كما يحلو لي في البراري والغابات والجبال، أعيش فطرتي دون تزييف، متحررا من قوانين ونواميس وأديان وفلسفات كبّلت بها نفسي فضيّعت كرامتي وحرّيتي»[4].
- ولكنّه لم يحقّق ما حلم به وأدرك أن لا مناص من الهرب من سجن العبودية : «أدركت أن القيام فجرا لا يكون إلاّ بإذن أمير المجموعة».[5]
- ووجد أنّ الحيوان ذاته مستعبد من سلطة الزّعيم من جهة ومن سلطة غريزته الجنسيه «ظلّ الزعيم ملتصقا بالأنّثى تجرّه حيث تشاء، حتّى إذ فقد توازنه أنّهار فتُوغل هي في جرّه، كأنّها توغل في إذلاله».[6]

---

[1] عز الدين جلاوجي ، هاء، وأسفار عشتار ، ص 11.

[2] الرواية ، ص 11-12.

[3] الرواية ، ص 131.

[4] الرواية ، ص 120-121.

[5] الرواية ، ص 127.

[6] الرواية ، ص 134.

- وبعد رحلته الطّويلة في عالم الحيوان وصل إلى قناعة مفادها أنّ «لا مناص من سجن العبودية».[1]

إنّ أهمّ ما يمكن استخلاصه هو تغييب الاسم، ليكون البطل نموذجا لكلّ انسان باحث عن الحرّية المطلقة الّتي لا يمكن الوصول إليها، لذلك ركّز على الجانب الأيديولوجي للشّخصية، خاصّة تمرّدها ورؤاها للحرية والعبودية.

غير أنّه ركّز على الوصف الفيزيولوجي للشّخصية خاصّة في السّجن، حيث سلّط الضّوء فيه على ما حلّ به من هوان في تلك الفترة «ذللت لحيتي الشعثاء بأصابعي محاولا أن أستفزّ جلد خدّي بأطراف أظافري المدببة بكنّ دون جدوى»[2]؛ «صرت أنحل بكثير، وقد غطّى الشّعر الكثيف رأسي ووجهي، واستطالت أظافري فغدوت مخيفا صارت رائحة جسدي لا تحتمل وداهمت جلدي حكّة مزعجة وصرت لا أقوى على تناول ما يقدّم لي من طعام»[3]، ليدل ذلك على قمّة الانكسار وشدّة انتقام سلطة الدّولة ممن يتجرّأ على التّمرد على ما سنّته من أسس وقوانين.

2.2.4.الغريم :

جاء في" لسان العرب" : «غرم يغرم غرما وغرامة...والغرم : الدّين...والغريم : الّذي له الدّين، والّذي علية الدّين جميعا...والغريمان : سواء، المغرم والغارم»[4].

وبين البطل والغريم دين قديم إذ كانا يتنافسان على رفقة الفتاة المدلّلة منذ أيّام الطفولة؛ أيّام المدرسة وهما على مقاعد الخامسة ابتدائية «كنت أتّبع طفلتي المدلّلة أرغب في أن أشاركها في طاولة واحدة، غير أنّ خيبتي كانت كبيرة وقد سبقني أحد الرّفاق»[5]، مارت نفس

---

[1] الرواية ، ص 145.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 13.

[3] الرواية، ص 71-72.

[4] جمال الدين، مكرم بن منظور : لسان العرب، ج12، ص 436.

[5] عز الدين جلاوجي ، هاء، وأسفار عشتار ، ص 90.

البطل غضبا وانسحب حانقا إلى طاولة فارغة في الأخير، والتفت إليه الغريم وتبسّم له في سخرية لأنّه هو من شاركها الطّاولة، لكنّها «التقت من خلف الصّف الاوّل وجلست إلى جانبي»[1]، فأثار تصرّفها ذاك غضب الغريم « كان غريمي حانقا جدّا راح يتوعّدنا بصوته المبحوح»[2]، ومن ذلك الموقف بقي هذا الغريم يطارد البطل ويتعقّبه «راح يسرد عليّ كلّ محطّات حياتي تقريبا بكلّ تفاصيلها الدّقيقة»[3]، ومن شدّة حقده على البطل ألحق به أقسى العقوبات في السّجن «وطوّق رقبتي ذراع مفتول، ثم ضغطني حتّى انقطع نفسي، راح يسحبني إلى الخلف، حاولت أن أتأمّل ملامحه كان مقنّعا»[4]،«وضغط على رقبتي بحذائه الغليظ»[5]، وصفه البطل بـ :

- السّجان «دخل عليّ سجّان مختلف، ممتدّ القامة، مفتول العضلات، يلبس قناعا أسود»[6].
- وبالعيون المتلصّصة« كنت أستطيع أن أرى الشّوارع بيسر... الا عيونا متلصّصة تطل تظهر وتختفي من أماكن مختلفة».[7]
- وبالسجّان «المتوحّش يقدّم لي هذه الخدمة الجليلة».[8]
- وبالرّجل الضخم" «كان الرّجل الضخم يهتف نشوان بحرق كومة الكتب».[9]

---

[1] الرواية ، الصفحة نفسها.

[2] الرواية، الصفحة نفسها.

[3] الرواية ، ص 37.

[4] الرواية ، ص 87.

[5] الرواية ، ص147.

[6] الرواية ، ص72.

[7] الرواية ،ص 14.

[8] الرواية ، ص 147.

[9] الرواية ، ص 67.

- وبالصوت المبحوح «لكن صوته المبحوح ألهمني شيئا ما».[1]

كانت هذه الشّخصية غامضة في البداية ثم تكشّفت هويّتها«حتّى إذ أسفر عن وجهه، ارتسم أمامي القسم والمعلّمة وطفلتي المدلّلة وهي تسعى إلى جانبي»[2]

3.2.4 : زعيم الذئاب :

اتّصف بالقوّة »كان قويّا جبّارا، صامتا في عينيه لمعان»[3] والصّرامة »وصرامة في كثير من الحركة»[4] وبالمسؤولية »يحمي القطيع من كلّ مكان إن هو أحسّ بخطر ما»[5]، كان صارما لدرجة أنّه »قتل الذئب لأنّه تصرّف من تلقاء ذاته»[6]، لقّب بالزّعيم تارة، مارس سلطته على بقيّه الذّئاب »كأنت زمجرة الزّعيم الّذي لم يرفع حتّى رأسه، كافية للإخافتي»[7]، وب الامير تارة أخرى »أعلن الامير وجوب انطلاقتنا»[8]، كما لقّب في موقع آخر بأمير المجموعة : أدركت أن القيام فجرا لا يكون الابإذن أمير المجموعة».[9]

غير أنّه وزعامته تتكسر على يد الانّثى، لكنّه ضعف واستسلم، ووقع في شرك عبودية الشبقيّة الماكرة، »ظل ملتصقا ب الانّثى، تجرّه حيث تشاء، حتّى إذا فقد توازنه أنّهار، فتوغّل في جرّه كأنّها توغل في إذلاله»[10].

---

[1] الرواية ، ص87.

[2] عز الدين جلاوجي ، هاء، وأسفار عشتار ، ص 147.

[3] الرواية ، ص 127.

[4]الرواية ، الصفحة نفسها.

[5] الرواية ، الصفحة نفسها.

[6] الرواية ، ص 128.

[7] الرواية ، الصفحة نفسها.

[8] الرواية ، ص 127.

[9] الرواية ، الصفحة نفسها.

[10] الرواية ، ص 134

زعيم الذئاب لا تختلف في سلطته واستعباده عن هولاء الّذين يشغلون مناصب في السّلطة(البشر).

3.4.الشخصيّات المتخيلة :

1.3.4.الطفلة المدلّلة :

هي زميلة البطل منذ الطفولة، كانا يدرجان معا إلى المدرسة في نفس الحي «كانت المدرسة بالنسبة إلينا عشّا دافئا متأرجحا لأحلامنا، وكان الطريق إليها ومنها أرجوحة ورد، شلالا يندفع ضاحكا مقهقها مثرثرا بالعبور والبهجة»[1].

- أحبّت البطل منذ طفولتها حيث اختارت الجلوس إلى جانبه «التفتت من خلف الصّف الأوّل، وجلست إلى جانبي»[2] وقد مارسا معا التّمرد وهما طفلين حين هربا من المدرسة ذات يوم وقصدا حديقة بيت البطل وكانت « مئات الأمتار كافية لأنّ تغيب عن أعين المدرسة والمعلّم والحارس والتّلاميذ وكلّ العيون المتلصّصة»[3].
- دخلت الجامعة« تخصص العجتماعيات...كانت ترى أنّ التّخصص...يجعلها أقرب إلى الإنسان وإلى فهمه، و إلى الآليات و الميكانيزمات الّتي تتحكم فيه وترتقي به».[4]
- ساندت البطل في تشر أفكاره رغم أنّها تعتقد أنّه يتجاوز«حدود ما يجب أن يقف عنده الإنسان من حرّية».[5]

---

[1] عز الدين جلاوجي ، هاء، وأسفار عشتار ، ص 111.

[2] الرواية ، ص 90.

[3] الرواية ، ص 29.

[4] الرواية ، ص 34.

[5] الرواية ، ص 35.

- تعرّضت للاعتقال بسبب ذلك «حوّل محضر طفلتي المدلّلة إلى الإدارة الّتي ستقترح حتما مثولها أمام المجلس التّأديبي»[1]
- لم تتخل عنه في أحلك سنوات عمره، وبقيت وفيه له بعد دخوله السّجن حيث كانت ترسل إليه ما يحتاجه «ما نسيتني طفلتي المدلّلة طيلة سنواتي في السّجن، وكانت رسائلها تصلني بانتظام»[2]، «وإنّي لعلي جادتك وعلى عهدك حتى ألقاك»[3].
- وأثناء تواجده في السّجن اعتنت بمنزله وبقطّه وتولّت دفنه في الحديقة بعد موته «ظلّت مدلّلتي وفية لي فاحتضنته حتّى توفي»[4].
- وكانت أوّل من استقبله بعد خروجه من السّجن «من زقاق قريب برزت سيّارة صغيرة...أنّها طفلتي المدلّلة»[5]، وجهّزت له كلّ ما يحتاجه «..وعلى المطبخة اعتلى قدر مغلق الاقفال، مازال يحتفظ بحرارته»[6].

ما يلاحظ أنّ الفتاة المدلّلة لا تحمل اسما وقد أغدق الرّوائي في وصفها ماديا ومعنويا من منظور البطل، برزت من أوّل جملة من صفحة الاهداء :

«إليك...

ملهمتي.» [7]

فهي ملهمته و مدللته جاء في "لسان العرب" : «الدلّ : الغنج والشّكلّ...وقد دلّت المرأة تدِل بالكسر...وتدلّلت وهي حسنة الدل والدلال...والدل قريب المعنى من الهدي...وهما من السكينة والوقار في الهيئة والمنظر والشّمائل وغير ذلك...الدلّ والهدي قريب بعضه،

---

[1] الرواية ، ص47-48.

[2] عز الدين جلاوجي ، هاء، وأسفار عشتار ، ص 106.

[3] الرواية ، ص 111.

[4] الرواية ، ص 93.

[5] الرواية ، ص 88.

[6] الرواية ، ص 95.

[7] الرّواية، صفحة الإهداء.

من بعض وهما من السكينة وحسن المنظر وهو يدل بفلان أي يثق به»[1]؛ فالمدلّلة هي الجميلة الحسنة الشّكلّ الهادئة، موطن الأمن والسّكينة والثّقة وقد تحقّق كلّ ذلك في الطّفلة المدلّلة :

- **حُسن المنظر** : «وكانت جميلة بل وفاتنة أيضا، سرقتني من كلّ ما يشغلني»[2]،كانت «في غاية البهاء والفتنة»[3]، «والحقيقة أنّني كنت أتأمل تفاصيلها الفاتنة، نعوسة عينيها السوداوين وبديع ترتيب شعرها الحريري...وأناملها البضّة الرقيقة كقطع البلّور»[4]، «شعرها الأسود...تركته ينساب على ظهرها حتّى تتأرجح نهايته على خصرها»[5]،
- **الدلّ والهدي والسّكينة** : احتوت خيباته وانكساراته وكانت ملاذه الآمن « جذبتني حيث عشّ الهدوء والسكينة، و غطّتني بأردية لازردية قوزحية من أحلام السّكينة»[6]وكانت «ابتسامتها العريضة فجرا أشرق على نفسي القلقة»[7]، كانت تهتم به وتحمل له الحلويات والمشروبات والقهوة السّاخنة في الأوقات الصّعبة حين يكون «فيها في حالة قلق واضطراب»[8]، يصاب باكتآب يهمل فيها نفسه تماما، «مدّت طفلتي المدلّلة يديها، فاحتضنت يدي، وأشرقت عليّ بابتسامة نقلت عدواها إليّ فصمت»[9]

---

[1] جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج11 ،ص 248.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 51.

[3] الرواية، ص51.

[4] الرواية، ص 38.

[5] الرواية ، ص 51.

[6] الرواية ، ص 7.

[7] الرواية ، ص 49.

[8] الرواية ،ص 10.

[9] الرواية ، ص 39.

- **يدلّ بفلان، يثق به :**
- أوكل لها مهمّة تنظيم ندوة الجامعة «راحت تشرح لي تفاصيل ما تمّ الاعداد له، وتفاصيل التّوقيع...[1]» ، « أسندت إلى نفسها تسيير الجلسة، وستكون صارمة في كلّ ما يلتزم بقواعد الحوار»[2]، وكانت «منضبطة شديدة الانضباط في كلّ شيء»[3]،إضافة إلى تفانيها في خدمته بسبب حبّها الكبير له «أنّها تحبّني، وأن قلبها الصغير لم ينبض إلاّ على إيقاع حبي مذ كنّا صغيرين»[4]

نستنتج أنّ صفة "مدلّلة تنطبق على هذه الشّخصية لما تحلّت به من جمال ساحر ومن انضباط شديد وحبّ كبير ووفاء للبطل أهّلها لأنّ تكون له عشا دافئا وسندا قويا يتكئ عليه في مشوار حياته الصّعب.

2.3.4. الوالدة :

هي امرأة خفيفة السّمرة، سوداء الشعر أنيقة تحسن اختيار ما يناسبها من ملابس، «اختارت والدتي لباسا أبيض ناسب جدًا سمرتها الفاتحة،...وكانت تسريحة شعرها الحالك أشبه بتاج رصّع رأسها»[5].

أراد الرّوائي أن يظهر أناقتها، وأن يكشف في الوقت ذاته خضوعها لتقاليد الزواج الأوربي باختيار لون الفستان الأبيض دون غيره لتلبسه في مناسبة كهذه؛ لها شفتين غليظتين «انتحرت الضحكة الّتي كأنت قد رسمتها على شفتيها الغليظتين»[6]واثقة من نفسها، قويّة يظهر ذلك من اختيارها لنوع خاص من العطور الخافتة الرّائحة،«

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 44.

[2] الرواية، ص 45.

[3] الرواية، ص 30.

[4] الرواية، ص41.

[5] الرواية ، ص 19.

[6] الرواية، ص 16.

وعبقت برائحة أقلّ نفاذا، هو عطرها المفضل الّذي لم تغيّر منذ وعيت روائح العطور»[1].

هي « أسيرة عواطفها، وأمزجتها وطموحاتها»[2]وهي أيضا امرأة مزاجية تثور فجأة وبعنف : «تحوّلت فجأة إلى عاصفة رعدية»[3]« أسرعت إليّ فصفعتني حتّى أنّهرت أرضا".[4]« راحت تجرّ طفلتى المدللة فتدفعها خارجا تحمي وجهها...حين وصلت بها عند الباب أمسكتها من ضفيرتها وراحت تخضّها مرّات، ثم رمت بها خارج البيت»[5] كانت «تنزل عليها بكلّ أشكال الضرب والتوبيخ".[6]« رمتها بقوّة، وسدّت الباب بعنف»[7]« تحوّلت والدتي إلى وحش، فأسرعت تسحبني، وتنزل عليّ ضربا جنونيّا»[8]و كانت تؤمن ببعض المعتقدات الشعبية ؛ حيث «كانت تصرخ في الجميع ليخصّوا والدي بالقلب، لتضمن حبّه ووفاء لها»[9] وهي امرأة متسلّطة على زوجها مستعبدة له؛ «تمادت والدتي في عنجهيتها مع والدي ليصير حبّها له تملّكا وسيطرة»[10]، «تستنجد بوالدي، تدعوه إليها تقوده من يديه كما يقاد الصغير»[11]؛«

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ص 19.
[2] الرواية ، ص 16.
[3] الرواية، الصفحة نفسها.
[4] الرواية، ص 32.
[5] الرواية، الصفحة نفسها.
[6] الرواية، ص 36.
[7] الرواية، ص 32.
[8] الرواية ، ص 123.
[9] الرواية ، ص 124.
[10] الرواية، ص 17.
[11] الرواية، ص 55.

سرقت منه حتّى ذوقه واحساسه»[1]؛ «تعدّ عليه حتّى أنفاسه»[2]«مع الأيام تحوّل إلى –مجرّد تابع أمين"[3] «كلّما ازدادت في غطرستها، ازداد هو خضوعا وتبعية»[4]

- هي ضحية تفكيرها الأنّثوي الساذج بخسران زوجها فتملّكته وهي امرأة متسلّطة أيضا على ابنها منذ كان طفلا، رغم أنّه وحيدها؛ «كانت تعاملني وأنا طفل معاملة عسكرية»[5]؛ «تفرض عليّ أن آكلّ كما تخطط هي»[6]

وهي شديدة الانضباط في البيت : «تتفقّد طلّ شيء قبل أن تغادر»[7]كانت تعمل في شركة بناء مع زوجها : « وكان كلّ همّ والديّ أن يعملان لأنّ العمل يحقق لهما كرامتهما كما يعتقدان»[8] وكان صاحب الشركة «يُسَرّ بهما وبتفانيهما، ولذا كثيرا ما يغدق عليهما بشيء من العلاوات، وربما بعض الشهادات»[9]« أقامت الشركة لهما حفل عزاء...أشرف عليه المدير شخصيا»[10]

3.3.4. الوالد :

هو والد البطل لا يقدّم إلاّ من منظور هذا الأخير :

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 17.

[2] الرواية، ص 18.

[3] الرواية، ص 17.

[4] الرواية، الصفحة نفسها.

[5] الرواية، ص 95.

[6] الرواية، الصفحة نفسها.

[7] الرواية، ص 31.

[8] الرواية ، ص 56.

[9] الرواية، الصفحة نفسها.

[10] الرواية، ص 57.

- كان «شابا ممتدّ الطول، أمْيَل إلى النّحافة، حالك الشعر لامع العينين، ممتلئا حيوية ونشاطا» [1]، تربّى في الريف، وله معرفة جيدة بتربية المواشي، وصف نفسه « بالذبّاح الماهر»[2]
- كان زوجا مُحبّا لزوجته، يساعدها في تحضير وجبات الفطور «..بعد وجبة فطور سريعة يحضرانها معا»[3]. و«يتفجر حبا في كلّ حركاته وسكناته مع والدتي»[4]«وكان متعلقا بها إلى درجة كبيرة حيث« كان الجميع يضجّون بالضحك والسخرية، وهم مدركون مدى تعلّق والدي بها»[5]؛ إلاّ أنّ حبّه الكبير لها قد« تحوّل لديه إلى خضوع واستسلام وتبعية»[6]إلى درجة أنه«صار أشبه بخاتم تضعه في أصبعها، تحرّكه كيفما تشاء»[7]، فكانت« تقوده من يديه كما يقاد الطفل الصغير»[8]و«سرقت منه حتّى ذوقه وإحساسه، تُعِدّ عليه أنفاسه»[9]، فصار كعبد مسلوب إذ تحوّل إلى «مجرّد تابع أمين»[10]لا يستطيع أن يدلي برأيه «كنت أسمع حديثا...لا يقوم على الحوار والرّفض، ولكنّه يقوم على الاستسلام»[11]«وكلّما ازدادت في غطرستها، ازداد هو

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 17.
[2] الرواية، ص123.
[3] الرواية، ص 56.
[4] الرواية، ص 17.
[5] الرواية ، ص 124.
[6] الرواية، ص 17.
[7] الرواية ، ص 55.
[8] الرواية، الصفحة نفسها.
[9] الرواية، ص 18.
[10] الرواية ، ص 17.
[11] الرواية ، ص 55.

خضوعا وتبعية»[1]و«قد رأيته يسدّ فمه بقفل ثبّته على شفتيه»[2]وقد «تمادت والدتي في عنجهيتها مع والدي ليصير حبّها له تملّكا وسيطرة»[3] فأصبح يخاف منها إلى حدّ أنّه «جمد والدي في مكانه، وهو يتفقد أصابعه وجيوبه، محاولا تهدئتها وقام من مكانه مرعوبا»[4]،« لا يملك إلاّ أن يجتر آلامه وأحزانه وهو يلوذ بالصمت»[5] وربما كان ذلك سببا في فقدانه لوزنه بسبب« ضربات السكري الّذي أصابه فجأة فصار في عامين أنحف بكثير حتّى منه حين زواجه»[6]، فأصبح شخصية ضعيفة مسلوبة الإرادة والحرّية و الإحساس والذوق، و الاعتقاد، «يميل إلى معتقداتها»[7]، فصار« أشبه بشجرة صفصاف عجفاء»[8]، و«فضّل أن يكون موظّفا حيث كانت تعمل والدتي»[9]لا يطيق بُعدا عنها كالطفل الصغير المتعلق بوالدته، وكان محبا لعمله، متفان فيه توفي في حادث مرور مريع« ذات صباح مضبّب جليدي، متجمد، حيث تدحرجت به السيارة وهو يسرع للحاق بالعمل في الوقت المضبوط»[10].

إنّ شخصية الوالد، شخصية مستلبة، خاضعة لسلطة الزّوجة خضوعا تاما، تعيش بذلك حياة الذّل والمهانة هي شخصية ضعيفة تحاول أن تعوض ذلك الشّعور بالضعف و الانكسار بالاعتناء بالمظهر الخارجي إذ« اختار والدي بدلة أنيقة،

---

[1] الرواية، ص 17،

[2]، عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ص 28.

[3] الرواية، ص 17.

[4] الرواية، ص 16.

[5] الرواية ، ص 55.

[6] الرواية ، ص 17.

[7] الرواية ، ص 55.

[8] الرواية ، ص 16.

[9] الرواية، ص 56.

[10] الرواية، ص 57.

وقميصا أبيض، وربطة عنق يتعانق عليها البياض والسواد في خطوط ومربعات»[1]، إذ يرى في ارتداء البدلة الرسمية تضخيما لذاته إضافة إلى اختياره« «لعطر نفّاذ»[2] يوحي بشعوره بالنّقص وحبّه للظهور ولفت الانتباه لتغطية ذلك العجز.

لم تحمل شخصية الوالد اسمًا يميّزها فجاءت أحيانا بلفظة" والدي"«اذا اختار والدي بدلة سوداء أنيقة...» [3]، وبلفظة "أبي" أحيانا أخرى «وأوقع أبي الخروف أرضا فقيّد أرجله».[4]

هو شخصية تكرّس معنى العبودية في مكان يفترض فيه أن يكون الآمر والنّاهي حتّى أنّه عندما مات لم يحزن البطل الابن لموت والده بقدر ما حزن لجرعات العبودية الّتي كان يتلقاها.

4.3.4.المدير :

هو مدير الشّركة الّتي عمل بها والد البطل، «وكان ربّ العمل الّذي كان صاحب شركة بناء، يُسَرّ بهما وبتفانيهما»[5]، ووصف ب "ربّ العمل" و بأنّه إله وكان يجازي من يرضى عن أعمالهم بشيء «من العلاوات وربّما ببعض الشّهادات».[6]

كان راضيا عن تفاني الوالدين في عملهما، لذا أقام لهما حفل عزاء «أشرف عليه المدير شخصيا»[7]، ليسلّم ابنهما «شهادة ورقية ودرعا نحاسيا سمع درع العامل الوفي»[8] اعترافا منه بإخلاصهما في عملهما.

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 19.

[2] الرواية، الصفحة نفسها.

[3] الرواية، الصفحة نفسها.

[4] الرواية، ص 122.

[5] الرواية ، ص 56.

[6] الرواية، الصفحة نفسها.

[7] الرواية ، ص 57.

[8] الرواية ، ص 58.

كان متعاليا، متكبّار «وما كاد يلج منتصب القامة شامخ الرأس حتّى اندفعوا حواليه»[1]وكان متصنّعا «ألقى كلّمة تأبينيه فيها كثير من التّصنع البارد»[2]وهو صاحب شركة بناء، وقد جاء التّعريف بالشّركة نكرة ليستفز عقولنا وفضولنا لمعرفة سبب ورودها على هذه الصّيغة، وكأنّه أبان عن نوع البناء الّذي تشيده فيما بعد في قوله «كان الجميع يلزمون كراسيهم وفق تراتبية مقيتة ترسّخ العبودية...وقف آخرون ككلّاب مدرّبة ينتظرون دخول المدير، ما كاد يقترب حتّى اعتدلوا كربوتات، ورسموا على ملامحهم ابتسامات باردة متشابهة كأنّما قيست بميزان»[3].

إنّ هذه الشركة ؛ترسّخ العبودية فهي تشيّد عبادا ممسوخين كالكلّاب المدرّبة والرّبوتات عبادا مدّربين مبرمجين مستعبدين، لا يملكون حرّيتهم، مستلبين دون مشاعر «رسموا على ملامحهم ابتسامات باردة متشابهة كأنّما قيست بميزان » [4]، حتّى ابتسامتهم مصطنعة محسوبة؛ فهي شّركة تصنع العبودية.

5.3.4. الاستاذ الجامعي :

يفترض في الأستاذ الجامعي أن يكون مستمعا جيدا لطلبته، مرنا قادرا على خوض النّقاشات بكلّ موضوعية إلاّ أنّ هذا الأستاذ جاء متعاليا متعصّبا لرأيه، قدّم نفسه على أنّه «كبير الأساتذة، وكبير الباحثين المتخصصين أيضا»[5]، «ولا أحد يجرؤ أن يردّ عليه أو يناقشه حتّى كبار الأساتذة والباحثين وحتّى في المحافل الدولية»[6]، فلم يتقبّل تعليق البطل على

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، الصفحة نفسها.

[2] الرواية ، ص57.

[3] الرواية ، ص 58.

[4] الرواية ، الصفحة نفسها.

[5] الرواية ، ص 35.

[6] الرواية ، الصفحة نفسها.

محاضرته «فصرخ في وجهي يدعوني إلى مغادرة المدرّج ورمى خلفي كلّمات ساخرة"[1] بل وحطّ من منزلته العلمية و الأخلاقية بقذفه بكلّمات ساخرة.

6.3.4.المعلّمة :

مدرّسة الصّف الخامس ابتدائي، شخصية تحترم رغبة التّلاميذ «دعتنا إلى دخول القسم عل أن يختار كلّ منا رفيقه في الطّاولة»[2]؛لا تمارس سلطتها على التلاميذ، بل تترك لهم حرّية اختيار مكان الجلوس، والرفيق في الطاولة وهي نقيض الأستاذ الجامعي، الّذي لم يتقبّل رأي البطل المخالف لرأيه، بل وطرده من القاعة.

7.3.4.رئيس تحرير الجريدة :

من المفروض أن يكون لرئيس تحرير الجريدة كلمته في اتخاذ قرار قبول نشر المقالات أو رفضها إلاّ أنّ هذا الرئيس لا يملك قراره بيده، حيث رفض أن ينشر مقال " الأحرار قادمون" امتثالا لأوامر جاءته من جهات أعلى، «أسرعت أتصل برئيس تحرير الجريدة أستفسر عن الأمر، لم يقدّم لي مبرّرا مقنعا، فهمت من ردّه المضطرب أنّ هناك أوامر بعدم نشره»[3].

8.3.4.القاضي :

هو السلطة التي تحكم بالعدل إذ من المفترض أن يكون حكيما رصينا شديد التّمحيص في كلّ ملابسات القضايا، مطّلعا على كلّ الأدلّة والشّواهد قبل أن يصدر أحكامه؛ غير أنّنا نتفاجأ نحن كما تفاجأ البطل بإسراعه في إصدار الحكم «وسريعا أصدر القاضي عليّ حكما ثقيلا بالسّجن » [4]، لم يدرس قضية البطل كما يجب أن يفعل القضاة الّذين يمثلون العدالة، بل ظلمه بحكمه السّريع والثّقيل بالسّجن ممّا ينبئ عن أنتشار الظلم في المجتمع و إلى فساد نظام الحكم، وفساد سلطة الدّولة.

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار وعشتار، ، ص 34.

[2] الرواية، ص 90.

[3] الرواية ، ص 58.

[4] الرواية ، ص 67.

9.3.4.كبير السّجانين :

كان يرتدي حذاء غليظا، يسمع صدى صوته من بعيد، شارباه معقوفان إلى أعلى« كقرنيْ جاموس متوحش قد تدلتا كأرجوحة قديمة » [1] وكان متعاطفا مع المسجونين وقف ليودّعهم عند خروجهم من السّجن «كان كبير السجانين يقف بعيدا عني عند البوّابة الكبير يودع آخر المساجين الّذين أطلق سراحهم اليوم»[2]وكان يكن للبطل عاطفة تقدير واحترام «كان كبير السجانين الجدّ يد يكنّ لي بعض التقدير و الاحترام»[3]ويتعاطف معه «فوجئت بكبير السجانين يقف خلفي منكسا، ثم ارتمى يحتضنني وهو يجهش».[4]

تعجّب البطل منه كيف يرضى أن يشتغل بهذه الوظيفة المخزية رغم ما يحمله من مشاعر تعاطف للمساجين« أنّى لهذا الأحمق أن يسعد بهذه الوظيفة المهينة، يغتال حرّية الناس مقابل فتات يملأ بطنه.» [5]

10.3.4.السّجين :

جار البطل في زنزانة السّجن، نشأ في حي شعبي فقير، أرهق نفسه في العمل ليبني أسرة صغيرة مع فتاة يحبها« كان يعمل ضعف ما يعمل غيره، يحرم نفسه من لذائذ الدنيا وحتّى من ضروریاتها، فجاع وتعرّى»[6]لكن أهلها زوّجوها لأحد أثرياء «اشتراها من والديها بمهر أسال لعاب الجميع»[7]حاول قتل العريس ليلة زفافه، لكنّه« فشل حتّى في قتل اللّعين الّذي سرق قلبه»[8].

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 11.

[2] الرواية ص 26.

[3] الرواية ، ص 84.

[4] الرواية ، ص 87.

[5] الرواية ، ص 26.

[6]الرواية ، ص77.

[7] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار وعشتار، ، ص 78.

[8] الرواية ، الصفحة نفسها.

11.3.4.دعاة الحرّية والمهاجمون :

وهم المؤمنون بفكرة البطل الدّاعية إلى الحريّة المطلقة أمّا المهاجمون فهم الذين يقفون إلى الجانب الآخر من هؤلاء المؤمنين بل إنّهم رموا دعاة الحرية بالحجارة عندما اجتمعوا في الحديقة.

الصيّادون :

هم أعداء الحرّية وأعداء الحياة، وصفهم بالقتلة، وبالماكرين والمغتصبين « هذا الصيّاد المغتصب الّذي سمح له ضميره بأن يؤذي ذئبا وديعا ليس في أغلب الحالات إلاّ للمتعة وإظهار المهارة»[1] « أنّهم القتلة أعداء الحرّية وأعداء الحياة».[2]

4.4.الشخصيات الأسطورية و العجائبية : :

الشّخصيات العجائبية هي شخصيات « المفارقة لما هو موجود في التّجربة»[3]، وترد بأنماط بمختلفة هي : الشّخصيات الأسطورية.؛ الشّخصيات الشعبية كالولي والجن؛ أسطرة شخصيات أدبية.[4]

1.4.4.الشّخصيات الأسطورية : من أبرز سمات الشّخصية الأسطورية هي أنّها رمزية، ومن أهم صفات الرمز أنّه يقدّم كلّ عصر دلالة جديدة[5] ولعلّ هذا ما يفسّر اهتمام الرّوائيون بالشّخصيات الأسطورية، إذ يجدون فيها الشّكلّ المرن الّذي يقبل كلّ ما يريدون أن يخلعوه عليها من دلالات، وهذا ما عمد إليه الرّوائي "عز الدّين جلاوجي" في توظيفه للرموز الأسطورية خلال ما يخدم رؤيته وقد ساهمت تلك الرّموز في اثراء النّص على المستويين الجمالي والدّلالي.

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 123.

[2] الرواية ، ص 127-128.

[3] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار النتوير، الجزائر، 2013، ص 324.

[4] ينظر : المرجع نفسه، ص 325 وما بعدها.

[5] ينظر : المرجع نفسه، 326.

1.1.4.4عشتار :

« غير أن ضوء خافتا تسلّل اللحظة فجأة من ناحية الشرق، اخترق الجدّ ار رويدا رويدا لا زرديا كأنّه الفجر، ثم راح يسلق الجدّ ران من حولي، حتّى كاد يستوي، وامتدت له أجنحة تهتز قليلا قليلا كأنّها تخرج للحياة من رحم بكماء، وامتد النور على الجدّ ار فاستوى أنثى[1]»، هي رمز للفتنة، «لا شيء يمكن أن يسرق منا حريتنا الامثل هاته الالهة وأضرابها وقد قضن فتنة لا تقاوم، وسحرا لا يدافع»،لم أر مثلها في حياتي»[2]، اتصفت بالفتنة الّتي لا تقاوم و تمثل رمز لأنثى الّتي يرى فيها البطل« أولى مدارج العبودية»[3]شبّه عرشها بعرش "بلقيس"ملكة سبأ، «استوت على عرش كأنما سيق إليها في لمح البصر، وقد طرّزة الذهب والدر الملوّن من كلّ مكان»[4]؛ كما وصفت بالساحرة «وممّا تخدعنا سحر سرقته من الملكين اللذين ببابل هاروت وماروت»[5] فقد حوّلت البطل ذئبا، لأنّه رفض الانصياع لفتنتها وإغرائها «تسلّلت أصابع الالهة عشتار حتّى كادت تلامسني، و مستني صعقة كهرباء ثم انسحبت تلك الأصابع...وجدت نفسي قد صرت ذئبا»[6]؛ اتسمت بالقوة، فهي «التي روضت كلّ جبابرة الأرض وملوكها»[7]؛ أغوت البطل بسحرها وفتنتها الّتي لا تقاوم، ولما رفض الانصياع لرغبتها مسخته ذئبا عقوبة له مثّلت قوّة الأنثى وسعرها و خطورتها في استعباد الذكر.

2.1.4.4.ڤلڤامش :

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 117.
[2] الرواية، الصفحة نفسها.
[3] الرواية، ص118-119.
[4] الرواية ، ص 118.
[5] الرواية، ص140.
[6] الرواية ،ص 119.
[7] الرواية، ص 139.

بطل ملحمي خاض رحلة شاقة للبحث عن الخلود، ولما حصل على النبتة، سرقتها أفعى وغدرت به فضيّعه، أدرك أن« لا مندوحة للإنسان من أن يسير طوعا أو كرها نحو الفناء والزوال»[1]وأنّ الخلود يكون في تخليد نفسه بعد ممّاته بالانّجازات الّتي حققها في حياته وأنّ الحرّية لا تكمن لا في الخلود أو في الموت.

هو بطل متمرد على أقدار الآلهة لعب دور المُخلص للبطل من فعل المسخ الّذي تعرض له من الالهة "عشتار« والمنتقم له منها سيأتي ليخلصني منها ويقتلها كما قتل الأفعى وحرّر الشجرة»[2] ؛جاء ليخلّص البطل من مسخه ليعيده إلى حالته الآدمية وينتقم له من الالهة "عشتار"، لكن ما إن كشفت "عشتار" عن فتنتها حتّى ضعف أمامها فصار«يرغي كبعير...فراح يحبو إليها على ركبتيه، وقد وزّع بصره في كلّ جسدها»[3]، وراح« يسعى نحوها في غير فتور وقد صار له فحيح وكشيش[4]» وصارت ضربات قلبه «كضربات طبل عملاق يتفجر رعدا في مسمع الكون»[5]وكادت "عشتار" أن تخنقه « وبلغت أصابعها .رقبته فاسقطته كخروف، و حملته فلوّح بقدميه في الهواء»[6]غير أنّ ريحا تفجّرت فجأة أسقطته وعاد إلى وعيه وفي عجلة من أمره و راح يعالج صدره بأصابعه الّتي غدت كأنّها نصل فأخرج بها من قلبه علقة سوداء بحجم ثعبان وما تلك العلقة سوى فتنة الأنثى الّتي سلبته فؤاده، وحرّر نفسه منها بإخراجها من قلبه ليتحرر من شركها وصوّبها نحوها «فسقطت

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 141.

[2] الرواية، ص 139.

[3] الرواية ، ص 142.

[4] الرواية ، الصفحة نفسها.

[5] الرواية، الصفحة نفسها.

[6] الرواية، ص 143.

وانطفأت إلى الأبد»[1] وجسّد بذلك لمقولة الجدّ مصباح « ليس الحرّية أن تخرج من العبودية، الحرّية أن تخرج منك العبودية»[2]، تتحقق الحرّية بتحرير الذّات من العبودية.

انتقم "ڤلڤامش" البطل من "عشتار"، استنجد به البطل ليحرّر الناس من العبودية، فأخبره بأنّ ذلك مستحيل وما من سبيل لذلك سوى إحداث طوفان كبير يفني به الحياة ويعيد بعثها من جديد فأصيب بخيبة كبيرة وتوسّل إليه ليرجعه إلى حالته الأولى فساعده على ذلك فمسح "ڤلڤامش" «على رأسي، وقد أحسّ بخيبتي الذابحة، ثم أمسك بي من رجلي الخلفيتين ولوّح بي مرارا ثم رماني في الاقصى، وأحسست نفسي سهما يعدو في الفراغ، ثم شعاعا إلى أن ارتطمت من حيث رحلت، وقد عد وقد عدت إلى آدميتي».[3]

3.1.4.4.سيزيف :

بطل أسطوري عاقبته الآلهة بالعذاب الأبدي جرّاء تمرّده على الأقدار الّتي سطرتها؛ «قبل أن يخرج ذكرني وهو يضغط على رقبتي بمصير سيزيف»[4]، أراد أن يخلّصه من عذابه إذ « يكفي أن يفلت الصّخرة لتهوي في الوادي السحيق، ويندفع هو إلى القمة، قمّة الجبل، صارفا في مسمع الكون كلّه : أنا حرّ[5]»، وفي ذلك دعوة إلى التّمرد على كلّ السّلطات الّتي تستبعد الفرد، لكنه وصل في النّهاية إلى أنّ ما يدعو إليه مستحيل وفهم في الأخير أنّ سيزيف لم تكن لديه خيارات أخرى غير الرضوخ لسلطة الآلهة والرضى بما حكمت عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار عليه من عذاب أبدى في قوله : «ما كنت أفعل إلاّ ما فعله سيزيف، وقد حكمت عليه الآلهة بالشقاء الأبدي»[6]ووصل إلى فكرة استحالة التّمرد

[1] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار وعشتار، ، ص 143.

[2] الرواية، ص 12.

[3] الرواية ، ص 146.

[4] الرواية، ص73.

[5] الرواية ، ص 69.

[6] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار وعشتار، ، ص 145.

والتحرّر من قبضة كلّ ما يمكنه أن يستعبدنا، فأصبح سيزيف بذلك رمزا للإنسان المستضعف، القليل الحيلة أمام قوة وبطش السّلطات العليا المستبدّة.

4.1.4.4 الإله زيوس :

يمثل قوة السّلطة وصرامتها وشدة انتقامها ممّن يتمرّد على قوانينها،«وتمطط عبر النّافذة الضيّقة جسم غريب كأنّه من دخان، أدخل رأسه والتف في الغرفة كأنّه أفعى عملاقة، وراح يتغير ويتشكلّ حتّى لم أستطع أن أكون عن أصورة محدّدة»[1]، «دوّى كالرعد مقهقها...ثم انسل خارجا»[2]؛إنّه«" زيوس" كبير الآلهة الّذي حكم على سيزيف بالشقاء الأبدي، جزاء تمرّده على الأقدار الّتي رسمتها، جزاء تطلعه إلى الخلود والأبدية، جزاء خبثه ومكره، في أن يغتصب المطلق من الالهة»[3].

5.1.4.4. الاله تأنتوس :

هو شخصية أسطورية مثلث صرامة السّلطة العليا وشدة انتقامها ممن يتجرأ على التّمرد على قوانيتها.طريقه هو طريق كلّ من يتمرد على الإله تانتوس».[4]

6.1.4.4.طائر الفينيق :

شخصية أسطورية ترمز إلى الانّبعاث من جديد بعد شدة العذاب والموت، والاحتراق وعدم الرضوخ و الاستسلام «أمّا نفسي التواقة للحرية، فهي كحمامة أسطورية، لا يمكن اغتصاب كرامتها، كطائر الفينيق الّذي ينتفض من تحت الرّماد ليبعث من جديد خلقا آخر، لا تزيده النار إلاّ توهجا وتألقا وقوّة».[5]؛ تمثّل هذه الشّخصية المعادل الموضوعي لروح البطل الّتي

---

[1] الرواية ص 69.

[2] الرواية ، ص 70.

[3] الرواية، الصفحة نفسها.

[4] الرواية ، ص 73.

[5] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار وعشتار، ، ص 69.

تتوق للحرية ولا تستسلم للعذاب الّذي لاقته في السّجن والّذي زاد من إصرارها في السعي إلى نشر أفكارها وضرورة التحرر من الاستعباد.

7.1.4.4.السّندباد : شخصية تراثية، اكتسبت صبغة أسطورية؛ هي رمز الإنسان المتحرّر المغامر المتحدي للعقبات« يراه النّموذج الأرقى في تحدي كلّ العقبات، ويراه النموذج الأرقى في إدراك كنه الحرّية الّتي مارسها تمرّدا عن رقّ الكائنات»[1]، «ويشرق ابتهاجا بانتصاره على الصّعاب».[2]

لقد كان حديث الجدّ مصباح عن السندباد الذي لقّنه دروسا في الحرّية في حضن الطّبيعية ليدعوه في فيها إلى التّحرر من كلّ أشكال العبودية بالرجوع إلى الطّبيعة، والعيش على الفطرة وهو «مولع بالحديث عن مغامرات السّندباد»[3]، لكنّنا نتفاجأ بصورة مغايرة لشخصية السّندباد إذ يصورها الرّوائي تصارع الصّعاب، لكنّها لا تنتصر دائما وتضطر إلى الاستسلام والرضوخ« وبين أمواج المحيط المتلاطمة، وحده السّندباد كلّن يواجه العاتية بابتهاج شديد، يوجّه شراع السفينة، ويلوّح لنا تارة أخرى بعمامته البيضاء»[4] يصوّره مستسلما يلوح بالعمامة البيضاء وكأنّه وصل إليها قبلا يعود إلى نفس النتيجة وهي لا مناص من سجن العبودية.

8.1.4.4. لوكيوس :

شخصية أدبية من أوّل رواية مكتملة في التاريخ" رواية الحمار الذهبي" لأبوليوس ؛تميّزت هذه الشّخصية بالعجائبية« لقد تحولت كما تحوّل لوكيوس فصار حمارا على يد حبيبته

[1] الرواية، ص 24.

[2] الرواية، ص 25.

[3] الرواية، ص 13.

[4] الرواية ، ص 148.

فوتيس»[1]التي مثلث خطورة الانصياع إلى الأنثى، هي من تسبّبت في تحوّله إلى حمار «ما أتعس أن يتحوّل الإنسان إلى حمار ليعيش حياة مليئة بالقهر والمذلة والعبودية » [2].مثّلت تعاسة الإنسان المستعبد من طرف الإنسان

9.1.4.4.بامفيلة : شخصية أدبية من رواية " الحمار الذهبي" للوكيوس أبوليوس؛ هي شخصية عجائبية : «لقد دهنت بامفيلة نفسها بمرهم، طارت وحلقت في الفضاء»[3]مثّلث تحقيق أمنية تحرّر البطل بالتّحول إلى طائر، التّحرّر من شكل جسدها الآدمي الّذي يعيقها عن الطيران.

2.4.4. الشّخصية العجائبية الشّعبية :

1.2.4.4.العرّاف :

هو الّذي أحضرته الأم ليحلّ لغز اختفاء الخاتمين وجاء على وزن فعّال لصدق تنبؤه وهو عراف ذائع الصّيت «هذا الذائع الصّيت الّذي يتهافت عليه الناس طبعا الأثرياء منهم، ليحظوا بموعد معه».[4]هذه الطبقة الّتي تبدو ظاهريا بمنأى عنى السّحر والشعوذة.

وهو شخصيه عجائبية« يعوي كذئب جائع»[5]، «رأيت اصبعه ترتجف ثم تدور بسرعة، أشبه

ما تكون يعقرب بوصلة عملاقة»[6]؛ ملابسه غريبة بعض الشّيء، يغطّي رأسه وبعضا من وجهه الملتحي، يحمل حافظة بها كتاب كبير به طلاسم سحرية، يتعاون مع الجن، له قدرة على قراءة المستقبل.

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص120

[2] الرواية ، ص120

[3] الرواية ،ص121

[4] الرواية ، ص 28.

[5] الرواية، ص 28.

[6] الرواية، ص 27.

5.التسمية بين التّغييب و الحضور :

..... يرى معظم المحلّلين البنيويّين للخطاب الروائي ضرورة إرفاق الشّخصية باسم يميّزها ويعطيها بعدها الدّلالي الخاّص، وتعليل ذلك عندهم أنّ الشّخصيات لابدّ وأن تحمل اسما وأنّ هذا الأخير هو الذي يعيّن الشخصية ويجعلها معروفة فردية[1]فالاسم الشخصي «علامة لغوية بامتياز، وقد وجب علينا أن نبحث في الحوافز التي تتحكّم في المؤلف وهو يضع أسماء لشخصيّاته» [2] ؛ ذلك أنّ الاسم « يفسّر طبيعة الشّخصية الرّوائية، ويفسّر موقعها في السّلم الاجتماعي، ويفسّر منزعها الإيديولوجي، كما أنّ أسماء الشّخصيات الرّوائية ليست منفصلة على بعضهما البعض، سواء كان ذلك من خلال علاقات التّماثل أو من خلال علاقات المخالفة».[3]

غير أنّ الروائي ليس مجبرا على وضع أسماء شخصية لشّخصياته، فبإمكانه أن يطلق عليهم ألقابا مهينة، أو يعيّنهم بألفاظ القرابة، وبإمكانه أن يسميهم بنسبة إلى مواطن إقامتهم، كما يمكنه أن يكتفي بوصفهم ببعض الصّفات الظاهرة أو المعنوية، أو أن يطلق عليهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم، وربما ترك كلّ هذه الصفات واستخدم الضّمائر النّحوية المختلفة للدلالة على شخصياته[4]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 274-248، نقلا عن : Charles Griuel : Production de L'Internet romanes que, Ed Mout on, 1973, P120.

[2] المرجع السّابق نقلا عن : PH. Hamon, pur un statut sémiologique du personnage du récit, coll point seuit, paris, 1977, P147.

[3] بوقرة فتيحة، "دلالة أسماء الشّخصيات في رواية" حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، جامعة المسيلة. نقلا عن : عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث دراسات تطبيقية، منشورات تالة، الجزائر، 2001، ص 103.

[4] ينظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص247، نقلا عن : Philipe Hamon : pour un statut sémiologique du personnage, P134.

ما يلاحظ في رواية "هاء وأسفار عشتار" هو غياب الاسم إذ لا نجد شخصية واحدة تحمل اسم علم يميّزها عن غيرها من الشّخصيات، حيث عمد الروائي في عرض شخصيّاته وبنائها إلى توظيف تقنيات مختلفة وقد قدّمت كلّ الشّخصيات من منظور البطل حيث ميّز بعضها بألفاظ القرابة كقوله : والدي، أبي، والدتي، أمي، جدّي، الجدّ مصباح، الأهل، الأصدقاء، طفلتي، الجارة،...

ووصف بعضهم ببعض الصّفات الظّاهرة أو المعنويّة كقوله : العزيم، الرّجل الضّخم، ضخم الجثة.

كما قدّم أغلب الشّخصيات بألقاب مهنية منها : السجّان، كبير السجّانين، حارس السّجن، القاضي، وكيل الجمهورية رئيس التّحرير، مدير شركاء بناء، الأستاذ، كبير الباحثين، المتخصصين، الطبيب، المعلمة، الأستاذ الجامعي، كما لقب بعضهم حسب انتماءاتهم الإيديولوجية كالمناصرين، والمهاجمين والمؤمنين، الاتباع، أعداء الحرّية...

- غياب الأسماء عن كلّ الشّخصيات الواردة في النّص ماعدا الشّخصيات المرجعية الّتي دعّمت بناء النّص على المستويين المضموني والجمالي؛ يعود تغييب التسميات حسب رأينا إلى ما يلي :

- رغبة الرّوائي في تجريب طريقة جديدة في عرض الشّخصيات تتماشى والتطوّر التكنلوجي الّذي يتعامل مع الشّخصيات كرموز وهذا ما نجده في حسابات الأشخاص عبر مواقع التّواصل الاجتماعي حيث يُمتنع أصحابها بالتّصريح بأسمائهم الحقيقية ويكتفون بوضع بعض الصّفات أو الرّموز،
- لكي لا ترسخ أسماء الشّخصيات في وعي المتلقّي وتحمّل بدلّالات يمكن أن تؤثر في تلقيه لنصوص أخرى لنفس المؤلف بنفس التّسميات.
- لأنّ الرّوائي يدعو إلى الحرّية فلم يشأ أن يقيّد شخصياته بأسماء معيّنة لأن الاسم قيد.

- لأنّ الرّوائي يريد إشراك المتلقي في اختيار أسماء لشخصياته وفق ما قدمه من صفات لها.
- حتى تتحوّل الشّخصيات إلى مجرّد رموز دالة على فكرٍ، ما تتجاوز حدود الزّمان والمكان.
- لإحداث توافق بين الفكرة الّتي تتبني عليها الرّواية على أحد مستويات الخطاب– الشّخصيات–من خلال التّحرر من الأسماء حيث تصبح التّسمية شكلّا من أشكال العبودية.

6. ظاهرة استنساخ أرواح الشّخصيات :

إن ما انتباهنا في بناء "عز الدّين جلاوجي" لشخصياته في رواية "هاء وأسفار عشتار" اعتماده لظاهرة استنساخ أرواح الشّخصيات إذ تنتقل روح الشّخصية بعد وفاتها لتعيش في روح شخصية أخرى؛ فبعد وفاة الجدّ مصباح ركن البطل إلى غرفته لا يغادرها غارقا في يم من الدموع الكئيبة، سمع« مواء ضعيفا عند الباب الخارجي»[1] أثار أنتباهه، فأسرع يتفقده «كان قطا صغيرا يموء بضعف ويتحرك بصعوبة»[2]، فعجّل إليه، حمله برفق وضمه إلى صدره، وطبع على رأسه قبلات فركن إليه القطّ، واطمأن فنام، ومذ ذاك الوقت نشأت بينهما صداقة حميمة عوّضته عن فقدان جده مصباح، «غير أن القط في لحظة من الزّمن تغيّر كلّ التغيّر، بدا شيئا فشيئا يكتسي فروا أبيض ناصعا منفوشا، ممّا منحه هيبة لم تكن له من» قبل[3]، وذات مرّة كان البطل نائما حين تناهى إلى سمعه مواء القطّ، وما إن فتح عينيه حتّى أثارت ملامحه دهشته «ما هذا؟ أنّه جدي مصباح، أجل هو ذاته...كلّما كبر ازداد شبها بجدي مصباح»[4]، وبعدما أرجع اللّحاف فوق رأسه أحس بأصابع جدّه مصباح تفرك

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 82.

[2] الرواية ، الصفحة نفسها.

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 21.

[4] الرواية، ص 21–22.

شعره فأشرع يبعد اللّحاف ويفتح عينيه ويدفع يديه ليتلمّس الأصابع «لم تكن إلاّ كفيّ القط الّذي استمرّ لحظات يدلّك فروة رأسه»[1]فجمد مكانه وتملّكه الخوف والحيرة وخيل إليه« أنّه يبتسم...ذات البسمة الّتي كأنت تعيق بها ملامح»[2]، جده مصباح فتساؤل« أيّ سر في القط؟ وأي سر في الجدّ »[3]، «تبادرت إلى ذهني عقيدة تناسخ الأرواح، هل يمكن أن تكون روح جدي مصباح تسكن هذا القط»[4].

وفي غرفته الجدّيدة بالسّجن فوجئ ب «عنكبوت ينسج خيوطه في زاوية»[5]، قرّب رأسه تساءل عن سر ذلك، هل «يكون ذلك صدفة أم هي الطّبيعة تبوح بأسرارها الّتي لا نعرف منها شيئا فقال : لكن العنكبوت الصغير ظلّ يتأملني محدّقا في كأنما يرغب في أن يبوح بشيء، لم أفهم كنهه»[6]، لم ينم تلك الليلة وتذكّر قطه الأبيض الوديع وتساءل إن كان ما زال على قيد الحياة، «وأين مصباح الآن؟ أغادر الحياة فالتحق بجدي مصباح ؟ وهل سيبعث في مخلوق آخر؟» [7]

ونشأت علاقة صداقة بينه وبين العنكوت «تذكرت عنكوبي المدلل، فتشت في الكناسة الّتي راكمها العمال في الركن القصي، التصقت بعض ذبابات وغادرت»[8]ولما كان يستعد للخروج من السّجن تغيرت طبائع صديقه عنكوب ولم يعد يرغب في الأكلّ« لا شك أنّ عنكوب قد أحسّ أيضا بأننا سنفترق لذا تغشاه حزن كما تغشّاني[9]»فتساءل« هل يمكن أن

---

[1] الرواية، ص 22.

[2] الرواية، الصفحة نفسها.

[3]الرواية، ص 23.

[4] الرواية، ص 81.

[5] الرواية، ص 79.

[6] الرواية ، ص 80.

[7] الرواية، ص 83.

[8] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، الصفحة نفسها.

[9] الرواية، ص 85.

تكون روح مصباح تسكن الآنّ روح عنكوب؟ هل يمكن أن يكون وقت ظهوره عند سريري في غرفتى في السّجن هو ذات الوقت الّذي قضى فيه مصباح؟، عجيبة هذه العوالم من مصباح الجدّ إلى مصباح القط إلى عنكوب الّذي يستحق الآن اسم مصباح أيضا»[1].

وبعد خروجه من السّجن اصطحب معه صديقه عنكوب إلى البيت، وذات يوم خرج عنكوب من حفرة بحديقة البيت «وخرجت من خلقه أنثاه فدفعته فسقط، ولكنه عاود القيام واستوى عليها وفي لحظات انقلب على ظهره لاهثا، وامتدت هي فوقه فقطعته إربا، ومن خلفها خرج عشرات الأبناء فاعتلوا الأم و عنكوب أيضاء حتّى تلاشيا في لحظات كأن لم يغنيا بالأمس»[2].

ولما مُسخ البطل ذئبا، أراد أن ينتقم من "عشتار" وفكر في اللجوء إلى "قلقامش" ليساعده على ذلك، «تناهى إلى سمعي فجأة مواء قطي مصباح، لكنه كان آتيا من بعيد بعيد جدًا، تلاها صوت خافت لابتسامة جدي الشيخ مصباح أبعد ممّا يمكن أن يُسمع لولا حاستي الذئبية»[3]

اعتدل في جلسته وبدأ الظلام يتبدّد، واقترب منه «وقع اقدام غليظة تضرب على الأرض بثقة وخيلاء»[4] وامتدت إليه يد خشنة فأنّهضته، ومدّ عينيه ليرى أمامه رجلا «ممتد الهامة غائر العينين، كثّ اللّحية، في صدره تتجلى الحياة والحكمة»[5] وأمره بالوقوف فعرفه «أنّه قلقامش المخلِّص»[6]، فتتبعث روح الجدّ مصباح بذلك من جديد في شخصية "قلقامش" وترافق البطل و تكمل معه رحلته إلى نهايتها، ليعيش معه، ويسانده في كلّ محطة من

---

[1] الرواية، ص 94.

[2] الرواية، ص 105.

[3] الرواية، 141.

[4] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، 141

[5] الرواية، الصفحة نفسها.

[6] الرواية، الصفحة نفسها.

محطات حياته، ليحقق الفكرة الّتي اقتنع بها الجدّ مصباح، ورسخها في ذهن البطل والتي ترددت كلّازمة نصية على مدى صفحات الرواية «ليست الحرّية أن تخرج من العبودية، إنّما الحرّية أن تخرج العبودية منك»[1]، والتي جسدها "قلقامش" في الصورة التالية : «وفجأة خيّل إلي أنّ "قلقامش" يعدو بقوّة حتّى ارتقى صخرا، ثم في عجلة من أمره، راح يعالج صدره بأصابعه الّتي غدت كأنّها نصلات، ومن جوف قلب أخرج علقة سوداء تتلوى في حجم ثعبان عملاق، وما كاد يضغطها بأصبعه حتّى سكنت، ثم صوبها نحو الإلهة "عشتار" فسقطت وانطفأت إلى الأبد»[2].

يمكننا أن نرى بوضوح تام من خلال توظيف الرّوائي لتقنية استنساخ روح الجدّ مصباح في الشّخصيات الّتي لازمت البطل على مدى الرواية وجود إشعاع ساطع وقوي لأسطورة "السّندباد" الّذي يحيا بدوره في شخصية الجدّ الّذي «يراه النموذج الأرقى في تحدي العقبات، ويراه النموذج الأرقى في إدراك كنه الحرّية»[3]؛ إلاّ أنّنا نُفاجأ في آخر فقرة من الرواية بكسر لأفق توقعنا «وحده السّندباد كان يصارع اللّجج العاتية بابتهاج شديد، يوجِّه تارة شراع السّفينة، ويلوّح لنا تارة أخرى بعمامته البيضاء»[4] إذ نتفاجأ باستفحال ظاهرة العبودية والاستيلاب في المجتمع،مشيرا بذلك إلى استحالة تحقيق الحرّية المطلقة الّتي ينادي بها الرّوائي، وهذه هي حال معاركنا الّتي نخوضها فيها، فننتصر أحيانا ونخفق أحيانا أخرى فنستتسلم مرغمين على ذلك.

نخلص ممّا سبق إلى ما يلي :

- تميزت الرّواية بهيمنة ضمير المتكلّم، فهو سارد داخل حكائي تجسد في دور البطل في الحكاية.

---

[1] الرواية، انظر : ص12–ص71، ص101، ص137.

[2] الرواية، ص 143.

[3] الرواية،ص24

[4] – عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص148

- وظّف الرّوائي عدّة شخصيات من أنماط مختلفة : شخصيات تراثية، أسطورية، أدبية وأخرى عجائبية كما قام بأنسنة الأفضية كالمكان والزمان، والجمادات والحيوانات.
- أكسب الرّوائي بعض الشّخصيات الواقعية سمات عجائبية كشخصية الغريم، والبطل من خلال سلسلة التّحولات الّتي طرأت عليها.
- أكسب الرّوائي بعض الشّخصيات الأسطورية سمة العجائبية كشخصية زيوس، وعشتار وڤلڤامش.
- التّجريب باستحداث نظرية استنساخ الأرواح، حيث قام باستنساخ شخصية الجدّ مصباح في شخصية القط ومنه إلى شخصية عنكوب، وأعاد إحياءها من جديد في شخصية ڤلڤامش.

الفصل الثالث : آليات التّجريب على مستوى اللّغة

الفصل الثالث : مظاهر التجريب عل مستوى اللغة :

1. اللّغة الرّوائية المعاصرة :

تقول "نتالي ساروت" أنّ لا شيء يوجد خارج اللّغة ويصفها "عبد المالك مرتاض" بسيّدة المكونات السّردية إذ يذهب إلى أنّه لا يمكن بناء عمل روائي دونها، لأنّها المادة الّتي ينبني عليها، فبها يوصف المكان والزّمن والحدث وبها توصف الشخصيات أوتصف بها هي، فلولاها لما كان وجود لهذه العناصر أو المُشكلات، ولو نزعناها عن العمل الرّوائي لأنّهار بناؤه وتهاوت أركأنّه شظايا، فلا شيء يوجد بذلك من دونها[1].

إن الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية التصاقا بالواقع، تصوّر حياة الأفراد وتعكس عمق تجاربهم الإنسانية وتصوّر مختلف الّتحولات والتّطورات الاجتماعية والاقتصادية والسّياسية والثّقافية الحاصلة فيه، وإنّ هذا التطوّر السّريع لهذا الواقع يتطلّب بالضّرورة تغيرّا في أشكال التّعبير عنه، لذا عمد الرّوائيون إلى البحث عن أدوات جديدة قادرة على مقاربة الوضع الجديد، ممّا دفعهم إلى تجاوز الأنماط التّقليدية للكتابة الرّوائية لأنّ المرحلة الّتي تسم واقع مجتمعهم تقتضي نوعا آخر من الكتابة، يركّز على إشكالات الواقع الرّاهن، والعدول عن الشّكلّ التّقليدي الّذي كان يركز على استعادة أمجاد الماضي وبطولاته[2] ؛ لذا سعوا إلى تأسيس نصوص جديدة تكسر رتابة النموذج التقليدي القائم على لغة إبلاغية تقريرية لما حدث ويحدث في الواقع بالبحث عن أشكال بديلة مُغايرة فاشتغلوا على أفق اللّغة من أجل إغنائها وتطويعها حتّى تستوعب الأسئلة المتناسلة الّتي يطرحونها عليها ويتداخل فيها الذّاتي بالجماعي والقومي بالإنساني والتراثي بالحداتي والواقعي بالمتخيّل، بتجاوز النّمطية والسّكون بإنتاج لغة سرد، تتبلور فيها طرائق مستحدثة تضم خواص اللغة الشّعرية الّتي تُغني النّص

[1]–ينظر : الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص339، نقلا عن عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص125، ص229.

[2]– ينظر : بن جمعة بوشوشة ، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص26.

جماليا وغنائيا فتحوّلت مهمة اللّغة بذلك من سبيل إلى الإبلاغ إلى أفق للإبداع، سعى فيه الرّوائي المبدع في كثير من الأحيان إلى محاكاة اللّغة الشّعرية الّتي تُسعفه في التّعبير عن واقعه الجديد، فحقّق بذلك هدفا دلاليا وجماليا في الوقت ذاته، فتحوّلت لغة الخطاب الرّوائي التّقليدي المألوف إلى لغة شعرية مفعمة بالرّمزية وبالكثافة الدّلالية، حيث أصبحت هدفا في حدّ ذاتها، يطوّعها الرّوائي من أجل تفجير طاقاتها الكامنة لبناء عالم متخيل يشعّ جمالية، فراح «يلعب بلغته، وهو ينفخ فيها من روحه معان جديدة ويحملها طاقات دلالية لم يعهدها أحد من ذي قبل[1] » عن طريق «ما يطلق عليه في اللّغة النّقدية المعاصرة بـ"الإنزياح»"[2]، وذلك ما يحقق للرّواية شعيرتها« إنّ هذا الاحتفاء الكبير باللغة، أهّل الرّواية لأنّ تكون "سيدة الألوان والأجناس" إذ سلبت الشّعر أدواته وتسلّحت بسلاحه، وسرقت متلقّيه وروّاده على حد سواء».[3]

لقد غرف "عز الدين جلاوجي" من منبع الشّعر في كتابة مُتونه السّردية مصورا معاناة الفرد المحلي والعربي بل والعالمي،« ولم تكن تجربته تقنيّة بقدر ما كانت إنتاجا لنصّ لغويّ متميّز، متدفّق، تتدفق اللّغة فيه تدفّقا سلسلا تلاحق فيه الأفكار وتنتصر عليها».[4]

وقد توسّل في ذلك بآليات سنحاول التّفصيل فيها فيما بعد :

---

[1]–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص109.

[2]–.ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– ينظر : نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحدبث، إربد الأردن، ط1، 2005، ص108.

[4]ينظر : محمد تحريبشي، أدوات النص، دراسة إتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا ،ط1، 2000، ص121.

2. التّجريب الرّوائي على مستوى اللّغة :

لا تخضع الرّواية التّجريبية في بنيتها إلى نظام مسبق يحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الّذي تحتكم إليه الأنماط التّقليدية في الكتابة الرّوائيّة، بل «تستمدّ نظامها من داخلها، وكذلك منطقها الخاص بها، وهو ما يُضفي على بنية خطابها سمة الحداثة الّتي تتأكد من خلال الاشتغال على اللغة أفق إبداع لا سبيل إبلاغ فحسب» [1]؛ ينتج عن ذلك الاشتغال انفتاح الرّواية على عدّة نوافذ تطلّ منها على مختلف الأجناس الأدبية، تستغل لغتها الإيحائية وأبعادها المختلفة، ممّا مكن الرّوائي من إثراء نصوصه بكلّ تلك العوامل المتعددة.

لعل أهم قضية تتعلق باللغة هي : عدم ارتباط الدال بمدلول واحد عبر "الانّزياح" الّذي يساعد الرّوائي على أن« يسخّرها لمعان جديدة كثيرة تحيي مواتها، وتوسّع دلالاتها، وذلك بالاضطراب بها في مضطربات بعيدة لا عهد للّغة المعجمية بها».[2]

انزاحت اللّغة الرّوائية عن دلالات اللّغة المُعجميّة، « فتهجّنت حيث متح الرّوائيون من مصادر عديدة فأخذوا من الشّعر ومن الأساطير والخبر والقرآن الكريم، كما تنوعّت مستوياتها بين الفصحى والعامية وبين اللّغة العربية والأجنبية، وكلّ هذا ساعد على زيادة انفتاح اللّغة الرّوائية على المجهول والغريب، والخفيّ والجميل والفنيّ الإيحائي [3] »

فكأنت النّصوص المعاصرة حُبلى بالدّلالات محاطة بهالة من الغُموض منفتحة على عدة تأويلات متميزة بلغتها، وببنائها وشعريتها، مُفنّدة بذلك مقولة "جون كوهين" «التي يحصر

---

[1] بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربين، ص365.

[2] –عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص107.

[3] –بورطان كريمة : اللغة الشعرية في الرواية الجزائرية المعاصرة ، العشق المقندس لـ عز الدين جلاوجي، أنموذجا ، حوليات الأدب و اللغات، المجلد 05، العدد 10، فيفري 2018، annales letres à gmail.com. ، تاريخ الإطلاع : 10 جانفي2024.

فيها الشّعرية بالشعر دون النثر، وأن قمةّ الإنزياح والعدول تكون في القصيدة لا في النّصوص النثرية»[1].

إذ تتحقّق الشّعرية بدرجة انزياح اللّغة عن الدّلالة الأصلية الّتي وضعت لها سواء في النّصوص الشّعرية أم النّثرية.

إن الّرواية على حدّ تعبير "ميخائيل باختين" جنس غير مكتمل فهي «لا تسكن إلى الثابت بل تنزع دوما إلى التّحول والتّغير،فهي كتابة في سفر دائم وارتحال متواصل، تشق وجودها من اختراق مفاهيم التّنظير النّقدي في تحديد النّوع وضبط شرائطه».[2]

وإن الرّواية التّجريبية هي رواية الحرّية «لتي تؤسّس قوانينها الذّاتية وترفض أيّة سلطة، وتخوّن أيّة تجربة خارج التّجربة الذاتية المحضة»[3]، تقوم على « تجاوز المألوف والمغامرة الفنية باستثمار ما يسمى بـ"جماليات الاختلاف" » [4]،وذلك من خلال «البراعة في البناء، والحرص على التّجويد إلى مخالفة السّائد مخالفة حبلى بالإضافة الجمالية»[5].

تقول "نتالي ساروت" : أنّ« الواقع بالنّسبة للروائي هو المجهول و اللّامرئي، هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له أنّه أوّل من يستطيع رصده، الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكال جديدة ليكشف عن نفسه».[6] فالرّوائي صاحب وعى يرى مالا يراه غيره، ولكي يرصد الواقع الجديد الغامض، يتطلّب

---

[1]–ينظر : جون كوهين، بناء لغة الشعر واللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة،ط4، 1999،ص16.

[2]–بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص74، 75.

[3]–محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص257.

[4]–صلاح فضل،لذة التجريب الروائي، ص63.

[5]– عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم، الدرعوني الفصصية والروائية، ص9.

[6] نتالي ساروت وآخرون، الرواية والوقائع، منشورات عيون، الدّار البيضاء، المغرب، تر : رشيد بن حدو، ط1، 1988، ص92.

منه ابتكار شكل جديد من الكتابة قادر على التقاط ما يحدث به، وذلك ما يبرّر غرابة الأشكال المستحدثة، التّي هي انعكاس لما هو واقع.

يعرض الرّوائي بطلا مأزوما يعيش دائما مع ذاته وداخلها، ومن خلال استغراقه في ذاته يكشف رؤيا الذات للواقع بوسائل تختلف بطبيعة الحال عن وسائل الواقع الخارجي، فالذّات رافضة للواقع ولمنطق هذا الواقع وبالتالي فإنّ وسائل التوصيل المستخدمة في هذا الواقع ستكون وسائل مرفوضة، من هنا لجأ الرّوائي الى استحضار وسائل التوصيل المختلفة؛ جمعها ومزج بينها ليشكل نصّا متميِّزا متمرّدا على النّمط الكلاسيكي المعروف؛ وما يلفت انتباهنا من الوهلة الأولى شكل البناء الرّوائي الجديد إذ يفاجئنا الرّوائي بداية ببناء فنّي خاص تجلّت فيه نزعته إلى التّجريب حيث خرج عن نمط البناء الكلاسيكي، فجاءت الرّواية مقّسمة إلى فصلين معنونين بـ (أ) أسفار التيه، و(ب) أسفار المسخ، مقسمة إلى سبعة وعشرين مقاطعا صغرى مُرقّمة من 1 إلى27، حوى الفصل الأوّل 19 مقطعا بينما حوى الفصل الثاني 8 مقاطع أدّت إلى كسر رتابة الامتداد الخطي للسّرد، و مايزيد من تأكيد نزعته التّجريبية استهلال روايته بإهداء جاء على شكل مقطع شعري كُتِب بحجم خط غليظ ثم أردفها بنافذة على شكل سرد نثري بلغة صوفية تخلّلته بعض المقاطع الشّعرية التّي كسرت رتابة الكتابة الخطّية الرّوائية بخط غليظ أقل حجما من نوع الخط المعتمد في كتابة صفحة الإهداء، لينتقل بعدها إلى ديباجة الفصل الأول المعنون بـ(أ) أسفار التيه بتغيير ملحوظ في حجم الخط المستعمل ونوع أسلوب التّعبير الذي بدا أقل شعرية من الصّفحات السابقة، وسنحاول في دراستنا رصد أهمّ سمات اللغة البارزة في الرّواية منطلقين في ذلك من تأكيد الرّوائي على ظهر الرّواية من خصوصية هذا النّص الذي "إذا استوى كان خلقا متفرّدا فى تيمته وهندسته، وفي كلّ عوالمه ما ظهر منها وما بطن، وما تحرّك منها وما سكن»[1].

[1] عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، صفحة الغلاف الخلفي.

لقد نزع "عز الدين جلاوجي" إلى خوض غمار التّجريب، بالتمرد على القوالب المستهلكة وابتكار أساليب جديدة في التّعبير، من خلال الاشتغال على اللّغة بالانفتاح على مجالات متنوعة ليحقّق تميّزه على السّاحتين الإبداعية و النّقدية.

1.1.2.جماليات التّناص :

« التّناص آلية حوارية تعبّر عن فيض النّصوص والأصوات والقيم، وقد غدا تقنية فعّالة في تفكيك النّصوص وإبراز تعالقها مع نصوص أخرى، بالكشف عن دلالات النّص الظّاهرة أوالمخفية، حيث أن النّص تسكنه مفهومات الاختلاف والكتابة وثنائيات الحضور والغياب»[1]

اختلفت الدّراسات النّقدية العربية في تحديد مفهوم التّناص وتحديد أصول نشأته، فمنهم من ربطه بالثّقافة العربية ومنهم من أرجع أصوله إلى النّظريات الغربية.

2.1.2.مفهوم التّناص :

1.2.1.2.لغة :

جاء في "لسان العرب" : «النصّ، رفعك الشيء، نص الحديث، ينصّه نصًا، رفعه، وكلّ ما أُظهر فقد نُصّ».[2]

وجاء في "تاج العروس من جواهر القاموس" : « نصّ المتاع إذا جعل بعضه فوق بعض، ويأتي بمعنى الازدحام، فتناص القومُ إذ ازدحموا»[3]

---

[1] نهلة فيصل الأحمد، التّفاعل النصّي (التّناصية) والمنهج –الهيئة العامّة لقصور الثقافة–، القاهرة، ط1، 2010، ص83.

[2] جمال الدّين بن مكرم بي منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج7، ص 97.

[3] محمد مرتض الزبيدي، تاج العروسة من جواهر القاموس، منشورات دار مكينة الحياة، بيروت، ج1، د.ط، ص 440.

و جاء في "جمهورية اللّغة" : « نصصتُ الحديث، أنصّه إذا أظهرته : ونصصتُ الحديث إذ عزوتُه إلى محدّثِك به».[1]

جاء النّص بمعنى الرّفع و الإظهار،و ضمّ الشيء إلى الشيء'و إرجاع القول إلى صاحبه.

2.2.1.2.اصطلاحا :

مفهوم التّناص في التّراث العربي :

«لقد عَرف التّراث العربي الإسلامي إجراءات التنظيم في أسمى مراتبها وأرقى أدواتها».[2] « ومن بين هذه القضايا النّقدية التي عالجها النّقد البلاغي العربي نظرية السّرقات الشّعرية، حيث أطلق على مفهوم تبادل التأثير بين النّصوص وتفاعلها في الكتابة بمصطلح "السّرقات الأدبية»[3]؛ وأشار«"ابن طباطبا" إلى عدم اقتصار السّرقات الأدبية على الشّعر فقط بل تعدّاه إلى النّثر بما فيه من خطب ورسائل ووصل إلى نتيجة انّ الكلام كلّه مأخوذ بعضه من بعض»[4]

وتناول "الجرجاني" مسألة التّناص «من خلال البحث في أصول السّرقات الشّعرية، وأصنافها ومظاهرها وانتهى إلى التّأسيس لقضية "المشترك" حيث أنكر وجود السّرقة الأدبية كون الأدباء ينطلقون من نفس الأمور التي جرت عادة العرب في إطلاقها في أحوال معيّنة كثيرة لا يكادون يغيّرونها كالتّشبيهات التقليدية ولعلّ تلك نظرية تناصيه مبكّرة».[5]

---

[1] ينظر : ابن دريد، جمهورية اللّغة، مؤسسة الحلي وشركاه للنشر والتّوزيع، القاهرة، ج1، 1932، ص 132.

[2] ينظر عبد المالك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، ص 186-187.

[3] المرجع السابق، ص 191.

[4] ينظر : المرجع نفسه، ص 230.

[5] المرجع نفسه، ص 235.

« ويذهب "حازم القرطاجني" –في تناوله لقضيّة اللّفظ والمعنى –إلى التنظير لقضيّة التّناص بمنحى الطّريقة الغربية خاصة في مسألة المحاكاة والتخيّل، إلّا أنّ درجات المُحاكاة أو التأثّر أو السّرقة أو التّناص كلّها معاني مقرّبة».[1]

نلاحظ ممّا سبق أنّ النّقاد العرب قد حاموا حول مصطلح التّناص بالمفهوم الغربي غير أنّهم لم يؤسّسوا له مثلما فعل النّقاد الغربيين.

مفهوم التّناص في النّقد الحديث :

«برز مصطلح التّناص في السّاحة النّقدية إلى حيّز الوجود الفعلي على يد النّاقدة البلغارية الأصل "جوليا كريستيفا»[2]معتمدة آراء ميخائيل باختين، الذي عرّفه، ووضع قواعده في كتابه "الماركسية فلسفة اللّغة"، إذ تعتبر أنّ كل نصّ سردي يتشكّل في صورة فسيفساء من الشّواهد وأنّ كلّ نص هو تشرّب لنص آخر وتحويله»[3]

انتشر هذا المفهوم بعدها في السّاحة النّقدية فاستخدمته معظم المدارس كالتفكيكية، البنيوية، السيميولوجية، والأسلوبية، وتبيّن أن الإشارة الأولى لفكرة التّناص كانت ل"شيكلوفسكي" أحد أقطاب المدرسة الشّكلانية الرّوسية حيث عبّر عنه بقوله : «إنّ العمل الفنّي يُدرك في علاقته بالأعمال الفنّية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التّي تقيّمها فيما بينها وليس النصّ المعارِض وحده الذي يُبدع في توازٍ وتقابلٍ مع نموذج معيّن بل إنّ كلّ عمل فني يُبدع على هذا النّحو»[4].

[1] ينظر : المرجع السابق، ص 240.

[2] ينظر : محمّد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، ص 114.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر : إبراهيم عبد العزيز السّومري، اتجاهات النّقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 375.

تتجلّى العناصر الأسطورية فى النّص الأدبي بأشكال مختلفة، عن طريق التناص، يصنف التّناص إلى ثلاثة أشكال[1] على النّحو التّالي :

3.1.2.أشكال التناص :

1.3.1.2. التناص الظّاهر أو الصّريح :

ويقصد به وجود نصوص من الموروث الثّقافي الجمعي لجماعة بشرية معينة، كالنّصوص الدّينية، والأساطير والأمثال، والأقوال السائرة داخل النّص الأدبي.

ويكون صريحا عندما يشير المؤلف صراحة إلى الخطابات أوالنّصوص الّتي ضمّنها في خطابه.

2.3.1.2. التناص المستتر :

يعمد فيه المؤلف إلى تذويب خطابات أو أجزاء من خطابات الآخرين في نصه أو خطابه بعد أن يضفي عليها سمات جديدة غنية.

2.3.1.2. التناص نصف المستتر :

يقوم هذا النّوع على تلميح المؤلف في خطابه سواء في العنوان أم في متنه، وينثر بعض العلامات الّتي ترشد القارئ إلى مرجعيات النّص الأصلي.

4.3.1.2.التناص الاقتباسي :

ويمثّل هذا الشّكلّ من التناص "الدرجة العليا" لهذا الحضور النّصي، حيث يُعلن النّص الغائب عن نفسه فى النّص الحاضر ويرِد هذا التناص الاقتباسي بشكلّين :

1. التناص الاقتباسي الكامل :

[1] ينظر : شجاع العاني، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص75-77.

«ويقصد به اقتباس جملة كاملة دون التّغيير في البنية الأصلية لا بزيادة ولا بنقصان، ولا بتعديل، ولا بتقديم ولا بتأخير، سواء وُضعت علامتا تنصيص أم لا».[1]

2- التناص الاقتباسي المُحوَّر :

«ويقصد به اقتباس جملة مع التغيير والتحوير في البنية الأصلية بزيادة أو بنقصان، بتقديم أو بتأخير، سواء كان هذا التغيير والتحوير بسيطا أم مُركّبا».[2]

كما يعتمد التناص على ثلاثة قوانين تحدّد علاقة النّص الغائب بالنّص الحاضر وهي على التوالي :

4.1.2.قوانين التناص :

1- الاجترار :

« يعني استمداد الأديب من عصور سابقة، وتعامله مع النّص الغائب بوَعْي سُكوني، وذلك القانون يُنتج انفصالا بين عناصر الإبداع السّابقة واللّاحقة»[3]، ويظهر في تكرار النّص الغائب دون تغيير أو تحوير.

2- الامتصاص :

« يعني إعادة صياغة النّص حسب متطلبات تاريخية لم يكن يعشها في المرحلة الّتي كتب بها، ويستمر النّص الغائب غير ممحوّ ويندرج في مرحلة أعلى من المرحلة السابقة».[4]

---

[1] أحمد طعمة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي أنموذجا-الهيئة العامة السورية للكتاب- سوريا، 2007، ص 157.

[2] المرجع نفسه، ص 163.

[3] إبراهيم عبد العزيز السمّري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 2011، ص 382.

[4] محمد ينيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2011، ص 382.

3- الحوار أوالتّناص العكسي :

وهو«أعلى مرحلة في قراءة النّص الغائب، يسمى "العكس والقَلب"، وهو إعادة صياغة النّص الغائب بشكلّ يقبل فيه النّص تغيرا كثيرا شاملا، وينتهي إلى قَلْبه و تحويله في النّص الجديد، خصوصا في المحاكاة الساخرة».[1]

2.2.التّناص في رواية " هاء،وأسفار عشتار" :

1.2.2.التناص القرآني :

نلاحظ نزعة "عز الدين جلاوي" إلى التناص مع القرآن الكريم ويظهر ذلك من خلال النّماذج التالية :

« اشتد غضب عشتار فرمتهم بشواظ من نار ودخان غطى المكان كلّه»[2]. وهذا يتناص مع قوله تعالى : { يُر سَلُ عَلَي كُمَا شُوَاظ مِّن نَّار وَنُحَاس فَلَا تَنتَصِرَان} (سورة الرحمن : 36)كأنما يشبّه شدة غضب عشتار من الرعاة الّذين رفضوا الامتثال لرغباتها بشده غضب الله عزّ وجل من المكذّبين فعاقبتهم بالنار.

- « وما عساني أن أفعل وقد غيبوا قمري في غيابات الظلم والعبودية» [3]. يتناص مع قوله تعالى : { قَالَ قَآئِل مِّن هُم لَا تَق تُلُواْ يُوسُفَ وَأَل قُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱل جُبِّ يَل تَقِط هُ بَع ضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُم فَٰعِلِينَ} (سورة يوسف : 10) وكأنّه أراد أن يظهر براءة البطل وشدة الظلم الّذي تعرض له من سلطة الدولة، كظلم إخوة" يوسف "لأخيهم حيث رموه في البئر.

[1] يُنظر أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 2006، ص 54.

[2] عز الدين جلاوجي : هاء وأسفار عشتار، ص 135.

[3] الرواية ، ص 108.

- و«بين إحدى صديقاتها الّتي تظهر لها مودّة وتبطن لها فيما تزعم حقدا وكرها»[1]. يتناص بهذا مع قوله تعالى : { وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يُعجِبُكَ قَولُهُۥ فِي ٱلحَيَوٰةِ ٱلدُّنيَا وَيُشهِدُ ٱللَّهَ عَلَىٰ مَا فِي قَلبِهِۦ وَهُوَ أَلَدُّ ٱلخِصَامِ } (سورة البقرة : 207) ليؤكد بذلك طبيعة الناس وصفة النفاق المتجذّرة في المجتمع.
- « فإن قصد والدها إلينا لمعاتبة والدتي فحتما ستكون الطامة الكبرى»[2]. يتناص مع قوله تعالى : { فَإِذَا جَآءَتِ ٱلطَّآمَّةُ ٱلكُبرَىٰ } (سورة النازعات : 34) وذلك ليصف هول ما يمكن أن يحدث إن قصد والد مدلّلته بيتهم لمعاتبة والدته على ما فعلته بابنته.
- «الواجب فقط أن ترتقي ونزيل عشاوة اللحظة عن العيون»[3]. حيث يتناص مع قوله تعالى : { لَّقَد كُنتَ فِي غَفلَة مِّن هَٰذَا فَكَشَفنَا عَنكَ غِطَآءَكَ فَبَصَرُكَ ٱليَومَ حَدِيد} (سورة ق : 22) ليؤكد على شدة غفلة الناس عن حقيقة العبودية الّتي يعيشونها، ويجب أن يروا الأمور على حقيقتها فما أشكال الحرّية الّتي يطلبونها سوى عبودية مضمرة مُغلّفة باسم الحرّية.
- « الّذين رانت على قلوبهم طبقات سميكة سوداء من العبودية»[4]. يتناص مع قوله تعالى : {كَلَّا بَل رَانَ عَلَىٰ قُلُوبِهِم مَّا كَانُواْ يَكسِبُونَ } (سورة المطففين : 14) ليظهر بذلك شدّة عماء قلوبهم عن الحقيقة، كثافة طبقات الحجب السّوداء الّتي تحجب عنهم نور الحقيقة، حقيقه أشكال العبودية الّتي يرون فيها تحضيرا وحُباً وتحقيقا للكرامة والحرّية.

---

[1] عز الدين جلاوجي،هاء و أسفار عشتار، ص 29.

[2] الرواية، ص 33.

[3] الرواية ، ص 37.

[4] الرواية، ص 40.

- «وفجأة خرج عنكوب...خرجت من خلفه أنثاه فدفعته فسقط، ولكنه عاود القيام واستوى عليها، وفي لحظات انقلب على ظهره لاهثا، وامتدت هي فوقه فقطعته إربا، ومن خلفها خرج عشرات الابناء فاعتلوا الأم وعنكوب أيضا، حتّى تلاشيا في لحظات كأن لم يغنيا بالأمس»[1]. يتناص هنا مع الآية الكريمة في قوله تعالى : {مَثَلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَولِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَت بَيتا وَإِنَّ أَوهَنَ ٱلبُيُوتِ لَبَيتُ ٱلعَنكَبُوتِ لَو كَانُواْ يَعلَمُونَ} (سورة العنكبوت : 41) كأنّه يريد أن يركز على خطورة الأنثى ورابطة الزّواج الّتي دمّرت عنكوب وقتلته.
- «كطائر الفينيق الّذي ينتفض دوما من تحت الرّماد ليبعث من جديد خلقا آخر»[2]. يتناص مع قوله تعالى : { ثُمَّ خَلَقنَا ٱلنُّطفَةَ عَلَقَة فَخَلَقنَا ٱلعَلَقَةَ مُضغَة فَخَلَقنَا ٱلمُضغَةَ عِظَٰما فَكَسَوَا ٱلعِظَٰمَ لَحما ثُمَّ أَنشَأنَٰهُ خَلقًا ءَاخَرَ فَتَبَارَكَ ٱللَّهُ أَحسَنُ ٱلخَٰلِقِينَ} (سورة المؤمنون : 14) أراد أن يعزّز من صمود البطل وصبره على عذاب السّجن، وإعادة انطلاقة من جديد كما ينطق طائر الفينيق بقوة أكبر لبداية حياة جديدة.
- «فعاثوا في الأرض فسادا، وبغيا، وأهلكوا بعضهم مستترين بأوهام صنعها خبثهم وانحرافهم»[3]. يتناص مع قوله تعالى : { وَلَا تَبخَسُواْ ٱلنَّاسَ أَشيَآءَهُم وَلَا تَعثَواْ فِي ٱلأَرضِ مُفسِدِينَ}، (سورة الشعراء : 183)، ليظهر قوّة الفساد واستعباد النّاس وخطورة ذلك عليهم.
- «ولم يكن من حلّ سوى ارتكاب جريمة طعن في يوم الزّينة"[4]. يتناص مع قول الله تعالى : { قَالَ مَوعِدُكُم يَومُ ٱلزِّينَةِ وَأَن يُحشَرَ ٱلنَّاسُ ضُحى} (سورة طه : 59) ليظهر أن انتقامه ممن ظلموه كان بشهود النّاس جميعا يوم الزّفاف.

---

[1] عز الدين جلاوجي،هاء، وأسفار عشتار، ص 105.

[2] الرواية، ص 63.

[3] الرواية، ص 30.

[4] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 78.

- «تذكّرت رسائل طفلتي المدلّلة، استخرجتها رتّبتها ثم شرعت في تعليقها على طول الجدار، كأنت احدى عشر رسالة» [1]. يتناص ذلك مع قول الله تعالى : {إِذ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَٰٓأَبَتِ إِنِّي رَأَيتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوكَبا وَٱلشَّمسَ وَٱلقَمَرَ رَأَيتُهُم لِي سَٰجِدِينَ} (سورة يوسف : 4) ولأنّها تحسّ بخطر يهدّدها ليسلبها حياتها، كأنّها تستغفر من ذنوبها، لأنّ مصيرها حسب ما أكملت حديثها هو الموت المحقق فقالت له : ليظهر عظم الرّسائل ومكانتها عنده. كما يتناص مع الحديث في قوله : « وإني لعلى جادتك وعلى عهده حتّى ألقاك»[2]. إذ يتناص مع دعاء سيد الاستغفار "اللهم أنت ربي لا اله إلاّ أنت خلقتني وأنا عبدك وأنا على عهدك ووعدك ما استطعت"، ليظهر أنّ شدّة ارتباط الفتاة المدلّلة بالبطل كشدة ارتباط المؤمن الموصول لربّه، « فإني أنتظرك هناك في العليين»[3]. حيث تناص أيضا مع قوله تعالى : {كَلَّآ إِنَّ كِتَٰبَ ٱلأَبرَارِ لَفِي عِلِّيِّينَ } (سورة المطففين : 18) تقصد أنّهم إن قتلوها بسبب حبّها له فستكون في أعلى مرتبة من الجنّة منتظرة إيّاه، وأنّها لا تأبه لما سيفعولنه بها وستبقى على عهده وستلتقاه في عالم آخر أطهر عالم من عالم الدّنيا الّذي يسوده الظلم والعبودية.
- « وبعضها قد نفخته من روحك في روحي فإذا أنا خلق آخر»[4]. يتناص مع قوله تعالى : {فَإِذَاسَوَّيتُهُ وَنَفَختُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَٰجِدِينَ } (سورة الحجر : 29) لتظهر مدى عشقها له إلى درجة أنّها صارت عبدة له. ومن تناصه مع القرآن قوله : « وممّا تخدعنا به من سحر سرقته من الملكين اللذين ببابل هاروت وماروت»[5].

---

[1] الرواية، ص 106.

[2] الرواية، ص 111.

[3] الرواية، ص 114.

[4] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 108.

[5] الرواية، ص 140.

إذ يتناص مع قوله تعالى : { وَٱتَّبَعُواْ مَا تَتلُواْ ٱلشَّيَٰطِينُ عَلَىٰ مُلكِ سُلَيمَٰنَ وَمَا كَفَرَ سُلَيمَٰنُ وَلَٰكِنَّ ٱلشَّيَٰطِينَ كَفَرُواْ يُعَلِّمُونَ ٱلنَّاسَ ٱلسِّحرَ وَمَآ أُنزِلَ عَلَى ٱلمَلَكَينِ بِبَابِلَ هَٰرُوتَ وَمَٰرُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِن أَحَدٍ حَتَّىٰ يَقُولَآ إِنَّمَا نَحنُ فِتنَة فَلَا تَكفُر فَيَتَعَلَّمُونَ مِنهُمَا مَا يُفَرِّقُونَ بِهِۦ بَينَ ٱلمَرءِ وَزَوجِهِۦۚ وَمَا هُم بِضَآرِّينَ بِهِۦ مِن أَحَدٍ إِلَّا بِإِذنِ ٱللَّهِ وَيَتَعَلَّمُونَ مَا يَضُرُّهُم وَلَا يَنفَعُهُم وَلَقَد عَلِمُواْ لَمَنِ ٱشتَرَىٰهُ مَا لَهُۥ فِي ٱلأَخِرَةِ مِن خَلَٰق وَلَبِئسَ مَا شَرَواْ بِهِۦٓ أَنفُسَهُم لَو كَانُواْ يَعلَمُونَ} (سورة البقرة : 102) تناص مع الآية ليظهر خطورة سحر عشتار.

- «كنّا قد بلغنا مرتفعا، هضبة ذات قرار ومكين»[1]. يتناص مع قول الله تعالى : {فَجَعَلنَٰهُ فِي قَرَار مَّكِينٍ } (سورة المرسلات : 21) بعدما صارا في مكان أمين، وبلغا هدفهما بالانتقام من عشتار.

شكلّ التناص رافدا لغويا ثريا بوصفه ظاهرة فنية جمالية مفروضة على كلّ النّصوص وقد أغنى "عز الدين جلاوجي" تجربته الرّوائية "هاء، وأسفار عشتار" بإشارات ورموز وعناصر لغوية مستنبطة من القرآن الكريم ليضفي عليها جانبا من القداسة و التكثيف اللغوي،كشفت عن سعة اطلاعه على النص القرآني و الحديث الشؤيف و قدرته الفذّة على تذويب الحدود بين الآيات القرآنية والعبارات المتناصة وعن براعته في اقتناص النّماذج الّتي تزيد من تقوية المعاني الّتي أراد أن يوصلها، فزاد بذلك تأثيرا وجمالا.

التناص مع الحديث :

كما تناص مع الحديث في قوله : « وإني لعلى جادتك وعلى عهده حتّى ألقاك»[2]. إذ تناص مع دعاء سيّد الاستغفار "اللهم أنت ربي لا اله إلاّ أنت خلقتني وأنا عبدك وأنا على عهدك ووعدك ما استطعت"، ليظهر أن شدّة ارتباط الفتاة المدلّلة بالبطل هي كشدة ارتباط المؤمن بربّه ما زاد من قوة و جمال التعبير.

[1] الرواية ، ص 146.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 111.

2.2.2.التناص الأسطوري :

يعرفه "حسين العربي" في قوله :

« هو استحضار الكاتب بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات نصّه لتعميق رؤية معاصرة يراها الكاتب في القضية الّتي يطرحها.» [1]

انبنت " هاء، و أسفار عشتار " على الأسطورة، بدْءا من العنوان " عشتار" و انتهاء بالسّندباد جاءت مكتنزة، ثرية، مليئة بالأساطير، ظهر بعضها بصفة جلية في حين احتجت أخرى إلى درجة يصعب فيها على القارئ اكتشافها لقد قام "عز الدين جلاوجي " بالحفر العميق في التراث العالمي و الإنساني، و استثمر منه ما مكنه من أن يخدم رؤيته و فكره، وسعى في ذلك إلى البحث عن أجوبة لأسئلته الفلسفية الوجودية عن ماهية الإرادة البشرية، هل نحن أحرار؟ وإلى أي درجة يمكننا أن نمارس حريتنا؟ في ظل كلّ ما يمارس علينا من سلطات في الواقع؟

لجأ إلى مساءلة الأساطير عله يجد فيها أجوبة لما هو حاصل في الواقع الراهن قرأها بتمعن ثم فككها بوعي تام، و أعاد بناءها محافظا على أبعادها التنويرية و التثويرية تقوى بتيماتها و برموزها الخصبة الّتي لا تنضب و أعاد صياغتها بما يتوافق مع أجواء الرواية و مع ثقافته الشّخصية، فبنى على أنقاضها أسطورته الأدبية الخاصّة الّتي جاءت ثرية مكتنزة بالرّموز الدّلالات و المعاني و الايحاءات و الحمولات الثقافية و السياسية الايديولوجية.

استدعى الرّوائي أسطورة " سيزيف" بكلّ ما تحمله من طاقات سلبية لحتمية الرضوخ والاستسلام وشدة معاناة الفرد من قهر سلطة الالهة، ليقدم لها قراءة جديدة فدعى سيزيفه إلى أن يتمرد ليتخلص من عذابه الأبدي،« يكفي أن يفلت الصّخرة لتهوي في الوادي

[1] ينظر : حسين العربي، التناص وجماليته في شعر مصطفى الغماري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير،إشراف : فاتح علاّق ، جامعة الجزائر،2006-2007، ص 143.

السحيق، ويندفع هو إلى القمة، قمّة الجبل صارخا في مسمع الكون كلّه، أنا حر، أنا الإنسان الحر، أنا الإنسان المتمرد على سجونكم و قضبانكم و آلهتكم الّتي تعبدون»[1] و أظهر مخاطر الرضوخ للعبودية و معاناة الإنسان المعاصر الّتي يعيش مستعبدا في صورة "لوكيوس"، "رواية الحمار الذهبي"، ليعمق من دلالة المهانة و الذل الّذين يتجرعهما من يرضى بحياة الاستلاب ليحيا ممسوخا كحمار دليل، حياة مليئة بالقهر و المذلة و العبودية، و استدعى أسطورة " السّندباد" للاقتداء به للخلاص من تلك الحياة البائسة و يعيش حرا منطلقا « يراه النموذج الارقى في إدراك كنه الحرية الّتي مارسها تمردا عن بعض الكائنات و قطعا لجميع العلائق و الأغيار[2] ».

و أراد أن يظهر للإنّسان المستلب أنّه قادر على أن يكسر القيود الّتي كبل بها نفسه لينتفض من جديد كما لينتفض" طائر الفينيق" الّذي يأبى الانهزام و يرفض الاستسلام "نفسي التواقة للحرية فهي كحمامة أسطورية لا يمكن اغتصاب كرامتها كطائر الفينيق الّذي ينتفض دوما من تحت الرماد ليبعث من جديد خلقا آخر، لا تزيد النار إلاّ توهجا و تألقا و قوة[3] »، ليشحن همته و يحرّضه على التحرر و عدم الرضوخ و الخنوع. وقف بنا الرّوائي في عدة محطات جلّى لنا في كلّ واحدة منها شكلّا من أشكال العبودية فاستدعى أسطورة عشتار رمز "الأنوثة المقدسة" الّتي كانت المعبود الأوّل الّذي عبده الرجل و قدسه، و أسلمه زمام القيادة [4]». ليظهر لنا أول شكلّ يراه من أشكال العبودية فبين لنا شدة خضوع الذكر لسيطرتها منطلقا من فكرة أن «الانّثى أولى مدارج العبودية[5]» محذرا من خطورة الانّصياع

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار : ص69.

[2]– الرواية ، ص25/24.

[3]– الرواية، ص69.

[4]– فراس السواح : لغز عشتار الآلوهية المؤنثة و أصول الدين و الأسطورة، دار علاء الدين للنشر و التوزيع و الترجمة، سوريا، دمشق، 1985، ص25.

[5]–عز الدين جلاوجي، هاءأسفار عشتار، ص118.

لها بالتركيز على الجانب الشرير من عشتار « الكاهنة و الساحرة الاولى[1] »، و التركيز على قيمة التحول التى حفلت بها الأساطير القديمة كأسطورة " نرسيس و أسطورة " رأس ميدوسا ".

تناص مع قصة عشتار الّتي حولت حبيبها راعي الخراف إلى ذئب في ملحمة قلقامش، وبنى على أنقاضها أسطورته الخاصّة، حين حولت البطل ذئبا " شكرا الالهة عشتار و قد حولتني ذئبا[2] " وكان ذلك عقابا له على عدم الامتثال و الخضوع لفتنتها الّتي لا تقاوم ممّا دفع البطل المتحول ذئبا إلى اللجوء إلى البطل الأسطوري " قلقامش" ليخلصه من تحوله ذلك و ينتقم له من الالهة "عشتار" على ما فعلته به " وحده قلقامش عدوها اللدود، سينقذني من اسرها، من الكرب العظيم الّذي بخبثها و دهائها و سحره [3]».و بعد أن حرره قلقامش منها شكاه ما يعانيه الإنسان من عبودية رانت على قلبه و عجز أن يحرره وأن يبصره بحقيقة ما يعيشه من استيلاب، وتوسل إليه أن يفيده بما أوتي من معرفة وحكمة لإيجاد طريقة ما لغسل « العقول من كلّ الادران و الترسبات و الفلسفات و القوانين و الاديان و الاسيجة الشائكة الّتي سجنت قيم القيم لدى الإنسان [4] »

فاقترح عليه أن يحدث طوفانا كبيرا، مستحضرا بذلك بأسطورة "الطوفان" الأول الّتي جاءت في مختلف الأساطير القديمة بإرجاع الإنسان والارض إلى حالهما الأول، فشعر البطل بـ « خيبة كبيرة [5]»، و وصل إلى نتيجة أن « لا مناص من سجن العبودية»[6]، وأيقن أن

---

[1]–فراس السواح، لغز عشتار، الالوهية المؤنثة، و أصل الدين و الأسطورة، ص31

[2]عز الدين جلاوحي، هاء و أسفار عشتار، ص120.

[3]الرواية ، ص31

[4] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص145.

[5]–قو بيتك و انت سفينة، اهجر ممتلكاتك، وانج بنفسك، أترك متعك و انقذ حياتك و أحمل فيها بذرة كل ذي حياة، أسطورة بابلية، للاستيزادة ينظر : فراس السواح لمغلمرة العقل الأول، ص151.

[6]–عز الدين جلاوجي، هاء و أسفار عشتار، ص145.

سيزيف لم يكن له حل آخر غير القبول بحكم الالهة، وإن لا فائدة من السباحة ضد التيار « ما كنت أفعل إلا ما فعله سيزيف[1]»، و يختم الرّوائي أسطورته بكسر لأفق توقعنا ليعطل دلالة حرية السّندباد و قوته في مجابهة الصعاب، و يقدم لنا سندبادا آخر « وحده سندباد كان يصارع اللجج العاتية بابتهاج شديد، يوجه شراع السفينة و يلوح لنا تارة بعمامته البيضاء[2]». سندبادا يلوح بعمامته البيضاء مستسلما لمكرهات الواقع يصور حال الإنسان في الحياة ينتصر أحيانا و ينهزم فيستسلم أحيانا أخرى

و قد يساهم هذا التوظيف المكثف لأساطير في رصد مفارقات الراهن عبر نقد اجتماعي يراهن على الرمزية باعتماد لغة تنحوا إلى الايحاء و الرمز، بعيدة كلّ البعد عن الاسلوب التقريري المباشر، فمثلت الرواية الواقع تمثيلا أسطوريا وفق رؤية واقعية فنية جعلت الأساطير ترتحل من حاله تكلّس إلى حالة حضور و بعث جديد في نص جديد.

لقد عمد عز الدين جلاوجي من أجل إثراء نصه و إغنائه بالدّلالات إلى تطعيمه بالأساطير و المرويات الشرقية كآلية من آليات التّجريب بوعي كبير إذ انتقى منها ما يبنى به عالمه السّردي المتخيل بمزج الواقعي بالمتخيل الأسطوري، ولم يقصر على توظيف الأساطير، بل أنشأ عالمه الخاص فأبدع في إخراج أسطورته بالاتكاء على الركائز الاساسية و التيمات الكبرى الّتي أنبتت عليها الأساطير و الّتي تمثلت في توظيفه للصراع القائم بين البشر و الالهة من خلال صراع الالهة مع بعضها من خلال صراع قلقامش و عشتار و من خلال توظيف تيمة التحول الّتي اختفت بها الأساطير القديمة، و كذا توظيف تيمة السحر و بحث المسحور عن المخلص ليخلصه و يرجعه إلى هيئته الاولى، إضافة إلى استغلال الرّموز الأسطورية المكتنزة دلالة كرمز الماء بمدلوليْه "التطهر " و افناء الحياة و إعادة بعثها من

[1]– الرواية، صفحة نفسها.

[2]– الرواية، صفحة نفسها

جديد"، ورمز الريح الدال على تحول الاوضاع بشكلّ كبير من حال إلى آخر إضافة إلى صياغة كلّ ذلك بأسلوب فني متميز.

- **لغة الأسطورة :**

تتمتّع الأسطورة ببنية لغوية رمزية، إنّها حمّالة أوجه وتأويلات، قد تتطلّب قراءات متعدّدة ورؤى مختلفة للنص، لهذا « لاتزال أحد أهم منابع التّجريب الرّوائي في مستوييه الحكائي والسّردي لدى الرّوائيين العرب محقّقين بذلك إنجازا نوعيا في هذا المضمار»[1].

وقد سبق أن تطرّقنا إلى أهمية الرّموز الأسطورية وإلى كثافتها في إثراء النّص فنيا و دلاليا.

3.2.2.التناص الشّعري :

لعلّ أوّل ما يشدّ أنظارنا كسر خطية السّرد الرّوائي بإسقاط الحدود الفاصلة بين جنس الرّواية وجنس الشّعر إذ استهل الرّواية بإهداء جاء على شكل مقطوعة شعرية على شاكلة قصائد النثر :

«إليكِ...

ملهمتي.

يا روح قلبي والسّناء

يا إشراق روحي والضياء

يا نبع الأنوثة

يا رضاب البهاء.» [2]

[1] محمد رضوان، التجريب وتحوّلات السّرد في الرّواية السّورية، ص 15.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، صفحة الإهداء.

جاءت هذه المقطوعة الغزلية تفيض شاعرية وعشقا تشعر فيها بهمس الشعر وإيقاعه من خلال تكرار نفس القافية (السّناء، الضياء، البهاء) مازاد من جمالية النّص الرّوائي وشعريته.

وكذا قوله :

«وأنى أكون لو لم تكن؟

وأنّى تكون لو لم أكن؟

لسنا إلّا روحا خفّاقة سكنت جسدين، ينبضان بذات الايقاع

فإذا أنا هي وهي أنا.

يا أنا...

يا طفلتي المدلّلة...

يا ملهمتي...

يا حبيبتي...» [1]

انزاح الرّوائي عن نثرية الرّواية بهذه المقطوعة الشّعرية متوسّلا بلغة صوفية طافحة بالشّعرية ليمنح النّص إيقاعا مميّزا يعلو فيه البوح والمنجاة تعبّر عن شَدَة تعلّقه بهذه الفتاة المدلّلة وحبّه لها إلى درجة أنه ربط كيانه بوجودها، وربط وجودها بكيانه ؛ إنّه يمنح لنفسه البوح والتأكيد على هذا التعالق الروحي بدلا عنها وجاءت على شاكلة شعر الحلّاج« فإذا أنا هي وهي أنا»[2]، بتجسيد فكرة "الاتحاد والحلول" عند الصّوفية،" فإذا أبصرتني أبصرته...وإذا أبصرته أبصرتنا،" كما نلاحظ كسره مجدّدا لنمط توزيع أبيات قصيدة النّثر بمقطوعة سردية ثرية تشعر وكأنّها تتمّة للمقطوعة الأولى وزّعها بطريقة مختلفة عنها من باب تجاوز نمط كتابة قصيدة النثر في حدّ ذاتها، وذلك من خلال توالي نفس الأسلوب

[1] الرواية، ص، ص 7،-8.

[2] الرواية، ص8.

الشّعري الصّوفي، وتوالي نفس القافية (هلمي، حبيبتي) التي حوّلها إلى فقرة مسجوعة بذات الإيقاع (هلمي...هلمي، دربى، وحشتي، التحلّي، التجّلي، التحدّي) نزوعا منه إلى التّجريب والخروج عن كلّ قاعدة في الكتابة، نثرية كانت أم شعرية ليؤسّس لقاعدته الخاصة في الكتابة.

كما تجده يضمّن نصه مقطوعة شعرية من "ملحمة ڤلڤامش" مُبرزًا إياها ومشيرا إلى أنّها ليست من إبداعه عن طريق كتابتها بخط غليظ مختلف عن الخطّ الذي كتب به روايتة، اقتطفها من الملحمة ووشّح بها نصّه جاءت كما وردت في المتن الأصلي بنقل حرفي دون تصرّف، دون أن يلحق بها تغييرا كمن يقتطف زهرة بجذورها واستنباتها في تربة نصّه، واعتنى بها في كنفه ودمجها في أحداث روايته يشكل مُتماهٍ زاد من جمالها ومن جمال نصّه ليرتقي بأسلوبه الى أسلوب الكتابة الشّعرية الملحمية ليعود إلى الماضي، يستمد من ثراثه وفق رؤيته فيشكّل بذلك حلقة تواصل مع الماضي والحاضر لأنّ "المشروع التّجريبي يتوق إلى التّحديث من خلال التّأصيل، ويقتضي استكناه الوجود الحضاري، والرّجوع إلى التراث بتصوّر ابداعي»[1]،وذلك بالتّوق إلى قطع الحبل السّري مع نمط الكتابة الغربية والتأصيل لنمط خاّص بالكتابة العربية عامة، و الجلاوجية بصفة أخصّ، لأنّ« الأصيل هو القديم الذي يتجدّد ولا يجمد» [2]إذ يحيي التّراث مجدّدا في النّصوص الجديدة بروح حداثية فحقّق بذلك هدفين؛ هدفا جماليا وتأصيليا يُثبث من خلاله قدرته على كسر التبعية للرّواية الغربية وتحقيق هويّته الخاصة به.

4.2.1.التّناص الصّوفي :

الأدب الصوفي هو « الأدب الّذي أنتجه الزّهاد والصّوفيون، يبحث في النّفس الإنسانية بعمق فلسفي يسعى لتطهير النّفس والرّوح من حب الدّنيا وزينتها وإدخال الطمأنينة إليها

[1] ينظر : بن جمعة بوشوشة، التّجريب و ارتجالات السّرد المغاربي، ص 30.

[2] حميدي خميسي، "اللّغة الصّوفية"، مجلّة اللغة والأدب، مجلّة علمية أكاديمية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 01، رجب 1417، ديسمبر1996، ص 33.

بأنواع مختلفة من القصائد أو النثر الفنّي،بأسلوب راقي البيان، وله أغراض متعددة أهمها : المدائح التنويرية ورسائل الشوق إلى الأماكن المقدسة والتوسلات، وشعر الزهد والتصوف السني والتصوف الفلسفي»[1] ويعبّر «الشعر الصوفي عن تلك التجربة الوجدانية الروحانية الّتي يعيشها السالك المسافر إلى ملكوت الحضرة الالهية،والذات الربانية من أجل اللقاء بها عشقا ووصالا، تحلية وتخلية وتجلٍ، محبة الله والفناء فيه، والاتحاد به كشفا وتجليا من أجل الإنتشاء بالأنّوار الربّانية والتمتع بالحضرة القدسية»[2].

***لغة المتصوفة** : لغة مخادعة قائمة على التلويح والاشارة والرمز، هي لغة مستغلقة على القارئ العادي ظاهرها غزل وباطنها مشبع بالإشارات والدّلالات الرّمزية.ويتميز الشعر الصّوفي بالتكثيف، فالألفاظ الصوفية قائمة على التكثيف فنجد للمصطلح الصوفي الواحد عشرات بل مئات التعاريف والمعاني.

أمّا الرمز عند الصوفية فهو مخزون تحت كلّام ظاهر، «لا يظفر به إلا أهله».[3]

لقد نهل الرّوائيون التّجريبيون من النبع الصوفي بما يكتنزه من مصطلحات كثيفة ورموز لأجل إثراء أعمالهم فنيا ولإكسابها شعرية ما كان لها أن تحققها في الأنّماط التقليدية السائدة، لتكون أعمالهم غنية منفتحة أكثر على باب التأويل بأكثر من وجه

لقد تجلت طريقة الكتابة بالرّوح الصّوفية التي من خصائصها الغنى الدّلالي و الشّعرية العالية، متح الروائي منها فخصّب بها لغته الرّوائية وأغرقها في عوالم جديدة زادت من شعريتها وانفتاحها على التّأويل اللّامحدود؛ فاستغل الرّموز الصّوفية«لأن اللّغة عند الصوفي

---

[1]–ينظر جميل حمداوي، التصوف والأدب، ندوة، مجلة إلكترونية للشعر المترجم

[2]–ينظر قاسمي كاهنة، موضوعات الشعر الصوفي الجزائري القديم، مجلة التحرير، مجلد : 2، العدد2، جوان 2020، ص9.

[3]– ينظر : الشيخ السراج الطوسي، اللمع في التصوف، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960، ص186.

تكتسي أبعادا أنطولوجية وجودية...هي موقف من يُعبّر عن نوع معيّن من المعرفة»[1]؛ ولأنّ الرّوائي واع يرى مالا يراه غيره بتطرّقه إلى موضوع فلسفي وُجودي يستدعي لغة صوفية تشخّص أزمة الفرد المُستلب وعلاقته بالسّلطة العليا.

و قد اتكأ عز الدين جلاوجي في رواية "هاء، و أسفار عشتار" على القاموس الصوفي ليضفي على الرواية شعرية الغموض و تجلى ذلك من خلال عنوان الرواية ذاتها« هاء، وأسفار عشتار[2] » والأسفار مفردها «سفر، وهو عند الصوفية عبارة عن القلب إذا أخذ في التّوجه إلى الحق[3] » كما تجلّت أيضا من خلال عنواني القسمين الداخليين للرواية« أسفار التيه [4]» و« أسفار المسخ[5] » حيث يدلانّ على أسفار البطل الروحية، انطلاقا من القلب للوصول إلى الحقيقة. دعا طفلته المدللة لتشاركه في رحلته الروحية بحثا عن ماهية الحرّية وحقيقتها،« هلمي هلمي و قد أزمعت على السفر الطويل[6] » أي تعالي و قد قررت أن أخوض رحلة البحث الروحية من القلب لاستجلاء الحقيقة« فلتكوني رفيقة دربي و مؤنسة وحشتي نهوى معا إلى دركات التحلي و نعرج معا إلى درجات التّجلي، ثم نكتب معا أسفار التيهان في شعاب الأسئلة و الحيرة و التّحدي»[7]. تحمل الفقرة في المعنى العام دعوة البطل لطفلته المدللة لتشاركه رحلته الروحية انطلاقا من القلب بحثا عن الحقيقة، حقيقة الحرّية، يخوضان معا منعرجات مختلفة، يتوهان عن هذا الوجود يتحديان الصعاب ليجدا أجوبة عن الأسئلة الّتي حيرتهما، فتكون له سندا، و معينا للوصول إلي اليقين، «نعرج معا إلى درجات

---

[1] أدونيس، زمن الشّعر، ص 143.

[2]– عز الدين جلاوجي : هاء و أسفار عشتار صفحة الغلاف

[3]– بخوش مفتاح : محاضرات في الأدب الصوفي، موقع : moodle.univ–medea.dz تم الاطلاع عليه يوم 13أكتوبر 2023.على الساعة 21 : 17.

[4]– عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، ص9.

[5]–الرواية، 115.

[6]– عز الدين جلاوجي،هاء، وأسفار عشتار،ص 08

[7]–الرواية، صفحة نفسها.

التّجلي"، يعرجان من المعراج، وهو الارتقاء إلى السّماء نحو اللهّ لنصل إلى درجات التّجلي" و يقصد به ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب و التيهان، يقصد به الغياب عن الوجود غيابا روحيا للوصول إلى الحقيقة، كما يجسد قضية "**الاتحاد و الحلول**"في قوله :

« وأنى أكون لو لم تكن؟

و أنى تكون لو لم أكن؟

لسنا إلاّ روحا خفاقة سكنت جسدين بذات الإيقاع، فإذا أنا هي و هي أنا [1]»

تناص في هذه المقطوعة مع أبيات " الحسين بن منصور الحلاج"

أنا من يهوى و من يهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصرته فإذا أبصرته كان أنا

تجسد هذه الأبيات "الحلول والاتّحاد"، حيث يتّحد الجسد المخلوق من الطين بروح الذات الالهية ليصيرا واحدا بمفهوم الحلاج.

ينزاح الرّوائي عن قضية "الاتحاد و الحلول" فتكون روح البطل، و روح مدللته روحا واحدة انقسمت إلى جسدين، فهما يحييان بذات الرّوح و ذات الإيقاع، فيكون هو هي، و هي هو، ويجسد بذلك قضية أخرى من قضايا التّصوف و هي قضية "**وحدة الوجود**" الّتي قال بها "ابن عربي"، فهما جسدان يعيشان بذات الروح، الروح الالهية الّتي انقسمت في جسدين هي ذاتها الروح التي نفخها الله تعالى في مخلوقاته.

توهمنا من الوهلة الأولى أن الرّوائي يتحدث عن قضية "الاتحاد و الحلول" في ذات واحدة و تناصه مع الحلاج «فإذا أنا هي و هي أنا'»[2]، ثم نتفطن لمراوغتة في طرح قضية "وحدة

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص7-8

[2] – عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص8.

الوجود"الّتي نادى بها ابن عربي، فينقلنا من قضية الحلول للحلاج إلى قضيةوحدة الوجود لـ "ابن عربي" بطريقة مراوغة.

كما عرض لنا " جلاوجي" في "هاء و أسفار و أعشار" صورة :

شيخ الطريقة الصوفية ومريده : [1] التي تجلت في صورة الشيخ مصباح الأب الروحي للبطل المريد التابع له المستنير بأفكاره« ماذا يريد جدي مصباح بالضبط من هذه الرحلة؟ و لم يزد أن أشار إلى بأن أصمت » [2] ؛ يشير الرّوائي هنا إلى ما يعرف عند الصوفية ب"**الخلوة**"، بهجران الناس و التفرغ للعبادة لتنقية الروح و تصفيتها من المعاصي و ذّنوب الجسد، فتصفى و ترتقي و تتحرر من الجسد رمز الخطيئة «حيث عدنا أدراجنا من معبد الطّبيعة و قد تحررت تماما [3] »بعد رحلة الخلوة الّتي اصطحب فيها الشيخ مريده البطل الصغير إلى معبد الطّبيعة و دعاه إلى الصمت و التأمل صفت روحه و تحررت.

ويصور الرّوائي أيضا علاقة الشيخ بمريده في صورة البطل المتحول ذئبا بملخصه قلقامش لكن قلقامش قام و سار، فلحقت به كمريد مخلص يبحث عن الخلاص[4] »إذ يصور البطل المريد الّذي يتبع شيخ الطريقة الصوفية ليدله إلى الطريق إلى الله. وظّف عدّة مصطلحات صوفية منها ما يؤكّد على الاستيلاب وفقدان الإرادة والقرار والحرّية؛ المريد عند الصّوفية هو المتجرّد عن إراداته، يكون المريد مع شيخه كالميت بين يدي مغسِّلِه لا كلام ولا حركة ممّا يؤكّد الاستعباد والاستيلاب والتّبعية لشيخ الطريقة.

---

[1]–شيخ الطريقة عند الصوفية هو الدليل و المرشد السالك إلى المعرفة و هو من يدل مريده على الطريق إلى الله

[2] عز الدين جلاوجي هاء و أسفار عشتار،ص20.

[3] الرواية، الصفحة نفسها

[4]– الرواية، ص145.

كما أشار إلى انقسام شيوخ الطرق الصوفية إلى طرائق مختلفة، و ينقسم بذلك المريدون فيختارون الطريقة الّتي يرونها أفضل و يتبعونها و يتصارعون فيما بينهم و هذا ما هو حاصل بين الطرق الصوفية المختلفة« سيأتي بعدي شراح، و مفسرون و سيكون لهم مؤولون، و سيكون لهم أتباع و مريدون [1] »

قضيّة الطّمس والكشف عند الصّوفية : تواتر هذا المفهوم في النّص فعرض الرّوائي قضية الطمس و كشف الحجب بإزالة الغشاوة عن العيون في أكثر من موضع.إن مصدر المعرفة الصوفية هي القلب، والمعرفة القلبية نبع الحقيقة وتنكشف من القلب.

وقد أشار الرّوائي إلى عمى القلوب الذي جاء في قول الله تعالى : «أفلم يسيروا في الأرض فتكون لهم قلوب يعقلون بها أو آذان يسمعون بها فأنّها لا تعمى الأبصار و لكن تعمى القلوب الّتي في الصدور» سورة الحج. الآية : 46،و ورد ذلك في قوله : «ورحتُ أحدّثها عن مفهومي للحرية التي يجب أن نُعيدها إلى البشر الذين رانت على قلوبهم طبقات سميكة سوداء من العبودية...تحجب النّور عن الانسان»[2]؛ النور عند الصوفية هو الحقيقة و الحقيقة الوحيدة هي وجود الله الواحد الأحد، و عندما يرتقى المتصوفة بأرواحهم يتحررون من أجسادهم، و يرتقون في درجات المقامات ليكرمهم الله فيكشف لهم الحقيقة و تتجلى لهم الذات الإلهية و عبر عن ذلك قي قوله : «حتّى إذا أسفر عن وجهه[3] » حين تكشف وجه الغريم تجلت ملامحه فعُرف كأنّه أراد أن يشير إلى لحظة كشف الحجب بتجلي صورة الغريم و معرفة هويته.

يظهر عمى قلوب البشر عن حقيقة وجوهر الحرّية ونور الحقيقة الذي حجبته عنهم طبقات سميكة من العبودية فيبين أنّهم يعيشون في ظلام حالك وأنّ الأديب صاحب وعي وفكر

[1]– عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص50.

[2] الرواية، ص 40.

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص147

يرى أنّ «الواجب فقط أن ترتقي ونزيل غشاوة اللحظة عن العيون[1]» ؛لقد جاهد من أجل ذلك غير أنّه أدرك صعوبة ما يدعو إليه؛ أراد أن ينوّرهم ويُبصّرهم ويُظهر لهم زيف ما يعتقدونه ويؤمنون به وأدرك صعوبة ذلك «لأَنْ تذيب الجبال المتجمّدة في قطبي الأرض أهون من أن تذيب جبال القناعات التي رانت على قلوب البشر وعقولهم»[2]، جاهد لنشر أفكاره لكنّه قوبل بالقمع بدءا من أستاذه الجامعي «فجرت فيه نقاشا ناريا مع أوّل أستاذ أخضر له»[3]، إلى رئيس تحرير الجريدة الذي فهم من كلامه أنّ "هناك أوامر بعدم نشر مقاله المعنون ب« الأحرار قادمون»[4]، إلى مهاجمة الطلبة له في ندوة الجامعة حين عرض كتابه "الانسان الحر"، «ارتفعت في القاعة أصوات خافتة تتّهمني بالجنون والكفر والخيانة»[5]، إلى محاكمته و سجنه لمدّة خمس سنوات فاقتنع أن لا جدوى من ذلك ويمكنه أن ينعزل عن الجميع ويمارس قناعاته بعيدا عن الجميع،« الجميع الذي رانت على عقولهم وقلوبهم أطنان من القناعات الزّائفة المنمّقة بالأكاذيب والزّيف»[6].

وليظهر خطورة الانصياع للأنثى التّي أخرجت آدم من الجنّة مشيرا إلى «تفّاح الخطيئة الأوّل»[7]، و«حين أغْرت حواء آدمها»[8]، ليشير بذلك إلى حجم الضّرر الذي يلحق بالذكر لو سمح باستعباده ووقع في شرك الأنثى، إنّ إضفاء الأجواء الصوفية في مفاصل النّصّ يعطيه أبعادا سريالية وتوسع شريحة القرّاء. إنّ اللّغة الصوفية «تغدو قيمتها في الايحاء لا

---

[1] الرواية، ص 37.

[2] الرواية، ص 48.

[3] الرواية، ص 35.

[4] الرواية، الصفحة نفسها.

[5] الرواية ، ص 47.

[6] الرواية، ص 131.

[7] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص7.

[8] الرواية، ص 42.

في الإخبار، وهي الغاية القصوى في التجريب الرّوائي لغويا»[1] استغلّها "عز الدين جلاوجي" ليطّعم نصّه بشعرية لامتناهية مغلّفة بهالة من الغموض لا يُسفر عن معانيها غير القارئ الحصيف الذي يستطيع استنطاق المسكوت عنه،انتقى لغة غامضة تعكس غموض الواقع وعمى الناس عن حقيقة العبودية المُضمرة المغلّفة بهالة من زيف الحضارة والتمدّن يحاول من خلالها بثّ بعض الإشارات الصوفية عبر لغة مستغلقة مستفزّة استعارية، مفعمة بالدّلالة، قائمة على التّكثيف والغرابة و المجاز

5.2.1.التناص الفلسفي :

للبطل فلسفته الخاصّة و قناعاته الخاصّة الّتي تختلف عن قناعات البشر «كفرت بكلّ ما يؤمن به البشر[2] »

بطل متمرّد على الجميع و على كلّ القوانين و الضوابط و الفلسفات و الأديان الّتي تحكمه، متمرد على طفلته المدللة الّتي أحبها منذ طفولته، وهما على مقاعد الخامسة ابتدائي و متمرد على ذاته نفسها « كنت اضيق بصرامة كلّ من حولي من قوانين و ضوابط و أوامر[3] »و« لا أؤوب إلاّ على ذاتي الّتي أتمرد عليها أحيانا لأنّني أؤوب إلى حريتي[4]»بطل يحلم بالحرّية له و لكلّ البشر حرية في الأفكار و القناعات.

***فلسفته في الحب :**

كانت فلسفته في الحب مختلفة عن فلسفته من حوله «كأنت طفلتي المدللة تحبني، و كنت أحبها لكن طريقتنا في الحب اختلفا [5] »يرى في الحب مجرد امتلاك و استعباد « ليس هو

---

[1] ينظر : محمد رضوان، التّجريب في الرّواية الغربية السّورية، ص 45.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص68.

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص30

[4] الرواية، ص42.

[5] الرواية، ص37.

إلا اغتصابا للحرية، ليس هوإلا إضعافا في العبودية[1] »و يشترط فيه الحرّية« يسعدني أن تحبني، و أن أحبها لكن لن أقبل أن يكون أحدنا تابع للثاني[2]».فهو يريد أن يكون الحب غير خاضع لشروط، حب متحرر من الالتزامات للطرف الثاني. رفض أن تتوج علاقته بفتاته المدللة بالزواج كنهاية طبيعية لكلّ علاقة صادقة، مؤمنا بفكرة أنّ الزّواج قيد، دعاها لتكون سندا له للبحث عن أجوبة لما يلازمه من أسئلة فلسفية أعلنها من خلال نافذة أطل منها إلى عالمها «هلمي...هلمي، و قد أزمعت على السفر الطويل، فلتكوني مؤنسة وحشتي، نهوى معا إلى دركات التّحلي، و نعرج معا إلى درجات التّجلي، ثم نكتب معا أسفار التيهان في شعاب الاسئلة و الخبرة و التحدي»[3] دعاها لتكون له سندا في البحث عن جواب لماهية الإرادة البشرية، هل نملك حريتنا بيدنا ؟أم أننا نعيش تحت وطأة الاستعباد؟، ودعوة إلى تحريرالعالم تحريرا مطلقا من كلّ أشكال الالتزامات و القوانين والأنّظمة والأديان ومن عبودية وتبعية للأفراد على اختلاف أشكالها.

***فلسفته في الحياة :**

ظل متسائلا هل يمكن للأنّسان أن يحقق حريته في ظل كلّ ما هو موجود من استعباد و سلطة قوية، سلطة الآلهة، و سلطة الدين، و سلطة الدولة، وسلطة القوانين، وسلطة المجتمع، وسلطة الأعراف والتقاليد، وسلطة الأسرة، و سلطة العلاقات الاجتماعية، سلطة الأفراد علينا، وسلطة ذواتنا و سلطة الفلسفات و..... لكنه وصل في النهاية إلى قناعة مفادها أن« لا مناص من سجن العبودية[4]»

إن الإنسان مستعبد لا يملك حريته :

---

[1] الرواية، صفحة نفسها

[2] الرواية، ص51-52.

[3] الرواية ، ص07.

[4] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 146.

* مستعبد من ذاته من أفكاره من رغباته، من أحاسيسه« و أفكارنا وذواتنا، و كلّ شيء يمارس سطوته علينا حتّى رغبتنا في الاكلّ و النوم و الكلّام و الصمت[1] »

*مستعبد من المجتمع بكلّ ما سنه الإنسان من قوانين وضوابط و فلسفات ليحكم بها الإنسان الأضعف من قوانين خدمة لمصالحه و يرى أنّهم يضعونه في سجون كثيرة« ما أوقح هؤلاء البشر الّذين يملكون القدرة على تحويلك من سجن إلى سجن، ليجعلوا من حياتنا كلّها سجونا على اختلاف بينها إلاّ في سعتها و وضيقها[2]» و عدّد من أشكال السجون الّتي نسير إليها طوعا بفضل ما أرسوه في عقولنا من فلسفات قوانين و أسيجة، بل ووصل تمرده إلى اعتبار الدين سجنا يجب التحرر منه «الدين ليس إلا آلافا من الأوامر والنواهي، أفعل و لا تفعل، الدين في حياة البشر و أكبر السجون و أعتاها[3] » يدعو إلى الرجوع إلى الطّبيعة، لأنّها مصدر الفكر و الفلسفة و« أفتح بوابات روحي على السماء أحاول أن أتهجى كلّ رسائل الطّبيعة [4]». « إنما تجيبنا عن الكثير من أسئلتنا الحائرة حيث نعرف كيف نسألها و حيث نحسن تأملها، و نحسن الإصغاء إلى أجوبتها[5]»

يدعو الإنسان إلى الرجوع إلى فطرته الأولى، ليحقق حريته و يستقي معرفته من حضن الطّبيعة فيكسر كلّ القيود الّتي سنتها البشرية باسم الحضارة والتمدن لاستعباد الإنسان الّذي قبل بحياة الاستعباد بل و يرى في عيشته المستعبدة سبيلا إلى تحقيق الحرّية و الكرامة متأثرا في ذلك بأفكار الفلسفة الموجودة الّتي جاء بها " جون جاك روسو" الّذي رأى أن

[1] الرواية، ص42.

[2] الرواية، ص85.

[3] الرواية ، ص46.

[4] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص24.

[5] الرواية، ص49.

الحيوان أذكى من الإنسان لأنّه لم يتخل عن طبيعته أما الإنسان فقد ابتعد عن طبيعته لما استخدم عقله فألحق بنفسه الأذى و الدمار.

يكون التحرر من كلّ تلك الأدران متأثرا بأفكار جده مصباح مربيه و شيخه الروحي عن طرق مقولته الّتي تكررت في النّص « ليست الحرّية أن تخرج من العبودية، بل أن تخرج منك العبودية[1] »، هي دعوة إلى إخراج العبودية من ذواتنا، من دواخلنا، يرفض كلّ ما يأسرنا من قيود داخلية نابعة من ذواتنا أو من قوانين خارجة عنا سنّها الإنسان، ليتحكم بموجبها في أخيه الإنسان، إذ تكمن الحرّية في الرفض و في التملص من كلّ القيود.

وهل يمكن للأنّسان أن يتحرر من كلّ شيء؟ من أفكاره ؟؛ " اختلط الأمر عليّ بين حرية في الحب دعت إليها طفلتي المدللة، و فرضتها الإلهة عشتار و بين حرية دعا إليها قلقامش منبعها الخلود أوالموت، كنت مضطربا لأنّني كنت أبحث عن طريق ثالث[2]»

***فلسفة فتاته المدللة في الحب :** "أن الحرّية هي الحب و لا حرية خارج عبودية الحب[3]».

***فلسفتها في الحياة :** هي« المنضبطة شديدة الانّضباط [4] »و « كانت صارمة إلى حد كبير فيما تعلمت من معارف و مناهج[5] »، ساندت البطل و لكنها لم تكن توافقه في كلّ ما يراه و كلّ ما يعتقده بقدر إيمان طفلتي بقناعاتي، فهي تعتقد أني اتجاوز حدود ما يجب أن يقف عنده الإنسان من حرية، و إلاّ صار مجرد تمرد سلبي مدمّر مجرد عبث وفوضترى الفتاة أن تحقيق الحرّية لا يكون بالتمرد المطلق على كلّ الأسس والقوانين و إلاّ صار ذلك عبثا.

---

[1] الرواية، ص12

[2] الرواية ، ص144

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص110.

[4] الرواية، ص30

[5] الرواية، ص 37

6.2.1.التناص الوثائقي :

يحاكي النّص الجديد نصوصا رسمية كالخطابات و الوثائق أو بعض الأوراق كالرسائل الشّخصية لتكون النّصوص المبدعة واقعية أكثر

إن فن الترسل من أكثر الفنون النثرية قربا للنفس، وذلك لحاجة الإنسان إلى التواصل، و بث اللواعج و المكنونات للأشخاص الذين يرى فيهم خير ملاذ في كثير من الأحيان، استثمر " عز الدين جلاوجي" فن الرسالة « تذكرت رسائل طفلتي المدللة، استخرجتها، رتبتها، ثم شرعت في تعليقها على طول الجدّار، كانت إحدى عشرة رسالة، تمنيت اللحظة لو أنني عثرت على رسائلي إليها، حتما سأعلقها أيضا فتكون اثنين و عشرين رسالة»[1].

و لقد جاءت مطالع هذه الرسائل طافحة بالشعرية « و رحت أتهجى مطالع رسائلها كأنني أتهجى لوحات فنية[2]»يحمل بعضها ذكريات جمعتهما « لكن قطراته المتراقصة أعادت إلى ذكرياتنا معا، و نحن نمد أرجلنا حيث التيار المتدفق نداعب بأناملنا ثنيات الموج، كراقصة محترفة[3]».

« وعادت بي الذكريات إلى براعم طفولتنا، و قد أينعت، كأنت المدرسة بالنسبة إلينا عشا دافئا متأرجحا لأحلامنا و كان الطريق غليها و منها أرجوحة من ورد[4]».

لقد حملت هذه الرسائل ذكريات الطفولة و أحلامها و آلامها أيضا من خلال الدروب الّتي قطعاها مع بعض و هما صغيرين فكانت بالنسبة لطفلته المدللة نفثات من الم تفجرها تلك

---

[1] الرواية ، ص106

[2] الرواية، ص107.

[3]– عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص108.

[4]– الرواية، ص111.

الأمكنة الّتي صارت تحن إليها، و تذهب إليها «و إني لأخطو الآن كلّ يوم على ذات الدرب ذهابا و إيابا اشحن القلب بما يجدد طاقته و براءته و أريج الحب فيه[1] »

غير أنّها عبثا تحاول الاحساس بنفس الدفء و بنفس النبض وقد « فقدت دفء أناملك و إيقاع ضحكاتك و تيار جنونك و عفرتتك[2]»؛ و حملت بعضها حزنا و ألما بسبب الفراق « وها دمعتي تنهار فجأة، و قد أعياها التحدي[3]»،« لكن دموعي تسبقني فأنّهار[4]»و « ما صار شيء يزرع في أعماقي أنتشاء و لا فرحا بل... [5]»، «سأكفكف اللحظة دموعي، و انسي ما حصلت عليه و سأؤجل كلّ فرح حتّى نلتقي».

لقد جاءت مطالع هذه الرسائل شبيهة بالمقدمات الطللية لشعراء الجاهلية، إذ وقفت المدللة لترثي ما مضى من ذكريات، تذكرت فيها الاماكن الّتي جمعتهما في الماضي بعبارات تعتصر ألما و حزنا، فتفيض دموعا حارة.

كما حملت عتابا و لوما« و أنى لها أن تبوح، وأنت تجلدها بصقيع نسيانك و تعاليك»و « ليت الضباب بقي ضبابا فقط، ولم يرتفع أسوارا من الصخور عملاقة، ولكنه.....[6]» كما حوت بعضها فلسفة، منها ما عبر عن فلسفة البطل في الحياة كقوله '« قد تعتقد بغلطتك أن الحب عبودية، لأنّك دوما تردد أن الحرّية هي الحرّية و لا شيء آخر، فمتى خالطها شيء و أفسدها[7]» و قوله « أدرك انك ستقول كما قلت لي دوما أنك تناضل من أجل ما

[1]– الرواية، ص111

[2]– الرواية، صفحة نفسها.

[3]– الرواية، ص109.

[4]– الرواية ، ص109–110.

[5]– الرواية، ص112.

[6]– عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص110.

[7]– الرواية، ص110

تؤمن به من أفكار، سواء أعتنقها الناس أم لم يفعلوا[1]»وفلسفته في الحب فهو يؤمن أن الحرّية تسقط في حالة الحب، لأنّه مبني على التّملك، وأنّه مؤمن بضرورة مواصلة دعواته إلى التحرر من العبودية، كما أظهرت فلسفة الفتاة المدللة

« ما الحرّية يا حبيبي وما الحب ؟ إن لم تكن هي هو و يكون هو هي.... إنّ الحرّية هي الحرية لا حرية خارج عبودية الحب[2] » كما حملت خوفا من المستقبل،« و إن امتدت إليّ براثنهم الاثمة لتقطفنني كما الزهرة، و إن قلبي ليحدثني أنّهم فاعلون[3]»،'« فأشرقت علي قبل أن يكفنني الصقيع، و يسرق مني بسمة الحياة، قبل....» [4]

و قد جاءت هذه الرسائل مليئة بالعجائبية كقوله « و حاءات تراقص باءات فقط في انتشاء بين الصخور والأعشاب و الأمواج ثم تنحدر جدلي إلى البحر البعيد لتسقي بعده الأرض كلّها بالحب'»[5]، تثنية حرفي الحاء و الباء، بالطيور أو بالفراشات الّتي تتراقص فرحا في الطّبيعة ثم تغوص فى أعماق البحار لتملأ الكون كلّه حبا ليدل على قوة الجب الّذي يجمعهما و إذ يمكنه أن يغرق العالم كلّه حبا.

لقد أحالتنا هذه الرسائل إلى رسائل مي زيادة لجبران خليل جبران ساهمت هذه الرسائل في إضفاء جو رومانسي على الرواية '« و جلست هذا المساء يا حبيبي إلى النهر أساله عنك و عن أخبارك، وهو حامل الأسرار و كاتمها ثم أصخت إليه طويلا و هو يثرثر بموسيقى« الجداول وإيقاع السواقي[6]»، نجد هذا المقطع يفيض رومانسية، كما نلمح فيها غرور البطل

---

[1]– الرواية، ص108

[2]– الرواية، ص107

[3]– الرواية ، ص109

[4]– الرواية، ص108

[5] الرواية، ص109

[6]– الرواية، ص108

و شدة تكبره و عدم انسياقه وراء مشاعره اتجاه طفلته " أيها القمر الموغل في عليائه[1] »، و قوله « و أنّى لها أن تبوح و أنت تجلدها بصقيع نسيانك و تعاليك[2]» كأنّنا من خلال هذه المقاطع نتذكر نرجسية "عمر بن أبي ربيعة"، له و قد ساهم تضمين هذه الرسائل على اختلاف أغراضها في إضفاء جو شاعري على الرواية يجعلنا ننأى قليلا عن جو الرواية الفلسفي فأضفى بذلك جوا مليئا بالمشاعر المتنوعة فتتفاعل معها بالفرح أحيانا في حين سرد أجمل الذكريات لتوحي لنا من ناحية أخرى بواقعية الرواية، فنحزن أحيانا لما تعانية الفتاة و تكابده من ألم الشوق و الفراق،« وكم أمد أصابعي لألتحف بكفن الليل الحالك فيأخذني إلى غير رجعة، لكنه هو حاكم و خبيث حيث يقدمن طعما سائغا للنهار فأستيقظ على مكره و خبثه[3]»، و كأنّه يظهر شدة العذاب اللامتناهي، كأنما الليل و النهار قد تداولا مهمة تعذيبها و أنّها لا تجد مخرجا من حزنها و قهرها و شدة عذابها، تمنت الموت طلبا للخلاص لكنها لم تجد و قد ساهم تضمين هذه الرسائل في إثراء النّص جماليا و فنيا، و اظهار براعة الأديب في استغلال فن الرسائل ليكرس رؤية البطل الفلسفية عن الحب و رؤية فتاته المناقضة لما يؤمن به بأسلوب شعري و قدرته الفذة في دمج هذا الفن بفن الرواية في نسيج بنائي مميز بلغة طافحة بالأحاسيس والمشاعر المرهفة، غارقة في الشعرية قادرة على ملامسة دواخل الإنسان و قد أسهم هذا النّوع من التناص في إعطاء الرواية بعدا واقعيا أكثر.

خلاصة التّناص :

لقد نهّل "عز الدّين جلاوجي" مادة كتابته من عدّة نصوص ليبدع نصّا بعيدا عن أعراف الكتابة السّائدة مطلقا العنان لخياله الجموح المتمرّد عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار عز

[1]– الرواية، ص107

[2]– الرواية، ص109

[3] الرواية، ص109

الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار« حتّى إذ استوى كان خلقا متفرّدا في تيمته وهندسته وفي كلّ عوالمه، ما ظهر منها وما بطن، وما تحرّك منها وما سكن»[1] فأفرز لنا نصّا غنيّا ثريا تظافرت في تشكيل فسيفسائه وجماليته عدّة عوامل توسّل في بنائه إلى الأسطوري والعجائبي الصّوفي والقرآني، والشّعري وإلى تيمة المسخ الكافكاوي*.

تقوّى برموز الأساطير سعيا للإيجاد لغة جديدة قادرة على استيعاب الواقع بكل تناقصاته وتعقيداته.

تجاوز الرّوائي اللغة التقريرية السّطحية وخاض غمار التّجريب مراهنا على اللّغة الشّعرية المناسبة لموضوع روايته الحافل بالأساطير والعجائبية؛ حيث بنى عالمه الرّوائي انطلاقا من اللّامعقول ومزج الواعي بالخيالي فجاءت الرواية مثقلة بالمجاز متكّئا على العجيب والغريب والانزياح عمّا هو واقعي ومعقول بتوظيف التّحوّلات والمُسُوخ و أنسنة الأفضية والأزمنة عبر صيغ الأسطورة بلغة عجيبة ساحرة ساخرة «173وكان السّرد العجائبي بوصفة أسلوبا في الكتابة الرّوائية الجلاوجية السّبيل الأنجع لتسجيل موقفه من قضايا عصره والهرب من الرّقابة بمختلف أشكالها».[2]ليورّط القارئ في شرك فهم النّص.

إنّ أبرز كم تناصي درج في النّص هو التّناص القرآني، وكان توظيف لغة القرآن انطلاقا من وعي عميق بقوّة دلالة لغته المقدّسة؛ ويعود إلى التّراث اللّغوي الأصيل من باب قطع الحبل السرّي مع الرّواية العربية والتّأصيل لأسلوبه الخاص.

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ظهر الغلاف.

* نسبة إلى فرانز كافكا صاحب رواية : "المسخ" ليظهر بلغته المتعددة الأوجه فضاعة ما استقرّ من قناعات في قلوب البشرية وعقولها، محاولا لتغذية صور أشكال العبودية المغلفة بزيف الحضارة والتمدّن.

[2] ينظر : الخامسه علّاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 361.

3.2.اللّغة العجائبية :

يعترف عبد المالك مرتاض في فاتحة كتابه النصّية "في نظرية الرّواية" بجمالية لغة "عز الدين جلاوجي" إذ يقول أنّها «تتميّز بشعريّة سردية بارعة للبعد التخييلي في تشييد عالم سردي تكون فيه العجائبية مادة كبرى جبّارة تعيد بناء وإنشاء العالم الفعلي عبر لغة حيّة دافعة بلغة إعجازية فاتنة طليقة، بالغة الثّراء والجزالة، عالم سردي لغوي عجائبي يكاد يكون غير مطروق من قبلُ، باستثناء شذرات متفرّقة في ثنايا بعض الرّوايات العربية».[1]

إذ حاول الرّوائي "عز الدين جلاوجي" «تكسير النّمط السّردي القديم وتأصيل الرّواية العربية وربطها بتراثها العربي القديم، والمشاركة في ارتياد آفاق العالمية عن طريق تمويه الواقع والسّمو بالخيال وتغريبه بشكل عجائبي»[2]، فجاءت روايته على شاكلة حكايات كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة، و من تمظهرات اللغة العجائبية :

1.3.2. الإمتساخ والتّحولLa Métamorphose :

يعد الامتساخ نوعا من الحكاية العجيبة، يجري موضوعها على أساس تحوّل في الأشكال وهو شكل أدبي متميّز بموضوعه وبتركيبه و تأليفه وشعريته وبلاغته.

«ويعد الامتساخ دينامية للعديد من الرّوايات العربية حيث برز الامتساخ في صوَرِه المتعدّلة ويشمل الكائنات البشرية والحيوان والجماد أيضا»[3] وقد تطرّقنا إلى عنصر التّحوّل في الفصل السّابق الخاص بشخصيتيّ البطل والغريم وفي مسألة استنساخ أرواح الشّخصيات

[1] عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص 67.

[2] حسين علّام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 68.

[3] شعيب خليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ص 90.

وجدير بنا أن نذكر أنّ "عز الدين جلاوجي" قد عنون فصله الثّاني ب«أسفار المسخ»[1]، وبذاك تدخل الرّواية في إطار العجيب.

لقد تعمّد الرّوائي كسر نمط السّرد التّقليدي من خلال المسخ «هو المبدأ الفاعل في تشغيل التخييل الرّوائي مسخ فني يجعل (الخلفية الواقعية) للرّوائي تطرق تخوم العجائبي، أو يمكن اعتباره (فوق طبيعي)» [2]إذ تلعب لغة المسخ والتّشويه عند "جلاوجي" دورا مهمّا باسطة نفوذها على مستوى المفردات إذ جاء مستوى اللّغة في النّص «سرديا شعريا مراهنا على الخاصّيات البلاغية المتمثلة في المجاز والاستعارة وتكسير منطق الحكي الاعتيادي و إلى اللّجوء لنحت أفعال وأسماء ومصادر تخييل المعنى المراد نقله وإيصاله»[3] للمتلقّي الذي وجد نفسه أمام مفاجآت ومصادفات، ومن ذلك كثرة استخدام النحت.

1.4.2.النّحت في اللغة العربية :

تعريفه : الاشتقاق الأكبر أو النحت.

1.1.4.2.لغة : «هو النّشر والبري والقطع، ويقال : نحت النّجار الخشب والعود إذا تراه وهذّب سطوحه، ومثّله في الحجارة والجبال».[4]

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 115.

[2] محمد أمنصور، خرائط التّجريب الروائي، ص 114.

[3] ينظر : نور الدين صدّوق بلاغة النّص "دراسة وقراءات في جمالية السّرد الحديث"، دمشق، سوريا، ط1، 2013، ص 139.

[4] فرهاد ديو سالار، ظاهرة النحت في اللغة في العربية، موقع ديوان العرب، : HTTPS //WWW.diwanalarab.com، تاريخ الاطّلاع : 6 جوان 2024 على الساعة16 : 20.

2.1.4.2.إصطلاحا : «أن تعمد إلى كلّمتين أو جملة فتنزع من مجموع حروف كلّماتها كلّمة فلذة تدلّ على ما كانت عليه الجملة نفسها، ولمّا كان هذا النزع يشبه النّحت من الخشب والحجارة سُمّي نحتا».[1]

2.4.2.النّحت في هاء، وأسفار عشتار :

يعمد "عز الدين جلاوجي" إلى التمرّد على مفردات اللّغة، بأنتاج مفردات جديدة تميّزه وتثبت وجوده، وتترك بصمته في اللّغة، ونجد في رواية "هاء وأسفار عشتار" عدّة كلّمات جديدة منحوتة منها :

- **القوزح** : «وسريعا تحولت الزوبعة نورا متوهجا ساحرا ملوّنا بألوان القوزح البهيج»[2]، «ورحنا ننجذب يغير إرادتنا كأنما النور القوزحي كان معنطيسا لا يقاوم»[3]، فكلّمة "قوزح "كلّمة منحوتة من كلّمتين" قوس قزح "فصارت كلّمة جديدة مميزة تجذب القارئ بحمالها و تشد أنتباهه إليها وتستفزه لفهم معناها، وأضافت هذه الكلّمة المنحوتة سحرا وجمالا على النّص.
- **العقتصاديات** : «وتخصصت في العجتماعيات بعد أن كأنت تنوي دراسة العقتصاديات».[4] فكلّمة" العقتصاديات "كلّمة منحوتة من كلّمتين" العلوم الاقتصادية" فصارت كلّمة جديدة تستدعي الوقوف عندها وتأويلها.

[1] عبد الرحمن ولد أخيارهم : من أنماط النحت في اللغة العربية ص 91، مقال من موقع : HTTP //WWW.aspj.cerist.DZ، تاريخ الاطّلاع : 6 جوان 2024على الساعة 20 : 00.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 135.

[3] الرواية، ص 142.

[4] الرواية، ص 34.

- **العجتماعيات** : «وبالتالي لا فرق بين تخصص العجتماعيات و العقتصاديات كما يحلولي أن أطلق عليهما».[1] فكلّمة "العجتماعيات "كلّمة منحوتة من كلّمتي العلوم الاجتماعية فاصبحت كلّمة جديدة من أنتاج "عز الدين جلاوجي"
- **ديناغول** : «تعوي الرياح كديناغول جبّار»[2]، وهذه الكلّمة أيضا كلّمة منحوتة من كلّمتين هما : "ديناصور غول" ونحتها لينتج كلّمة متميزة" ديناغول".

كما نجده يخترع مسميات جديدة منها« ورغم أني أعشقها على طبيعتها الا أنّها ظلت عنيدة تصر على استعمال فخاخ الانّوثة كما يحلو لي أن أسميها»[3]، فيطلق تسمية "فخاخ الأنوثة" بدلا عن كلّمة "المساحيق" الشائعة من باب التمرد على اللغة ومن باب الاتيان بالجديد بالتّجريب.

نستنتج ممّا سبق أنّ "عز الدّين جلاوجي" يتلاعب باللغة بشكلّ عجيب، ينحت منها ألفاظا جديدة غير مألوفة، فيتصرّف معها بحرّية وطلاقة، يشكلّها بسلاسة من أجل الاتيان بالجديد المبدع وخروجا من الاستعمال العادي لها وخلق لغته الخاصة به.

5.2.عدم الملاءمة* :

نلاحظ أن "عز الدين جلاوجي" يوظّف بعض الكلّمات (توظيفا) يخالف الاستعمال المألوف والسّائد داخل العبارات والجُمل أو داخل السياق، من باب انعكاس تبمة المسخ و التحول على الكتابة و من باب التّجريب والخروج عن التوظيف المتعارف عليه لها، ومن ذلك قوله :

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، الصفحة نفسها.

[2] الرواية، ص 103.

[3] الرواية ، ص 38.

* ينظر : أ. هنية شريقي، أ.د ملياني محمّد "تمظهر اللّغة الشّعرية في رواية "حائط المبكى" لـ"عز الدين جلاوجي"، مجلّة "المدوّنة" : مج 8، العدد 3، سبتمبر 2021، ص 2831.

«احتضن الخنجر بأسنأنّه»[1]، فالحضن لا يكون في الفم، إضافة إلى عدم ملاءمة احتضان الخنجر فكيف للمرء أن يحضن خنجرا.

كما نلاحظ أنّه لا يتقيّد بمعاني الكلّمات ويستعملها بمعان مخالفة لمعانيها المتعارف عليها، ومن ذلك :

يستعمل كلّمة "الشمال" قاصدا بها اليمين كقوله : «حيث تأتي قمّة العصماء تجد شمالا تجد النجاة والمنعة»[2].

لا يمكن أن يرتبط مفهوم الشمال بالنجاة والمنعة، أو الفوز، وما يحيلنا إل استنتاج ذلك، توظيفه لكلّمة "اليمين" في الجملة الّتي تليها مباشرة بدلالة "الشمال" في قوله «وتأتي هاوية الظلام عن يمين حيث الارواح الشريرة النتنة الروائح»[3]، وتؤكد هذه الجملة أنّه يوظف كلّمة اليمين قاصدا بها الشمال، إذ يستحيل أن يرتبط مفهوم اليمين بالشرّ والظلام، و ما يزيد من تأكيد ما استنتجناه توظيفه لكلّمة " الأيسر"، «كأنت القاعة غاصة، توزع فيها الحضور على صفين، أحدهما للمناوئين والثاني للأنّصار، تبيّن لي ذلك من التصفيق الحار الّذي اندفع من الصف " الأيسر»[4]، ومن المتعارف عليه أن الصف الأيمن يكون غالبا مخصصا للأنّصار لا للمناوئين وبما أن التصفيق الحار يصدر عن الانّصار فأنّه لا محالة يشير إلى اليمين لا إلى اليسار. فيعبّر عن جهة "اليسار" بجهة "اليمين". ومن ذلك أيضا قوله : «استدرت فجأة على جانبي الأيسر وغرقت في النوم»[5]، نلاحظ أن تمرّده على الواقع قد تجسد فى النّص في تمرده على معاني الكلّمات، فوظفها حسب ما يريده هو ليخلق نوعا من الغرابة تستفز القارئ لفك شفراتها وهذا ما تجده أيضا في توظيفة لكلّمة

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 28.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 132.

[3] الرواية ، الصفحة نفسها.

[4] الرواية، ص 45.

[5] الرواية ، ص 25.

"الخلف" الّتي يقصد بها " الامام" في قوله : «تبيّن لي ذلك من التصفيق الحار الّذي إنبعث من الصّف الأيسر، ومن بعض الّذين وقفوا في الخلف»[1]، إذ من المعروف أن مكان المناصرين يكون دائما في المقدّمة، وأن الاماكن الخلفية يرتادها من يبدون اهتماما أقلّ بالقضايا الّتي يطرحها أصحابها في القاعة، لكن يجدر الاشارة إلى أنّه لا يتقيد بهذا التوظيف اللامألوف للكلّمات على طول الرواية بل يستعمل كلّمة" الخلف" للدلالة على المعنى المتعارف عليه للكلّمة فى قوله : «وخلفي طفلتي المدللة، أمسك بأناملها أسحبها بقوة، فتسلس النسيم العليل»[2]، وهذا ليس غريبا لأنّه يشير في متن الرواية إلى أنّه يتمرد، وهو شديد التمرد بل يتمرّد على نفسه أيضا : «وما عساك تفعلين، وأنا المتمرد على كلّ شيء حتّى على نفسي؟»[3]، وقد انعكس تمرده ذاك على معاني الكلّمات الّتي يوظفها.

ومن التوظيفات الغريبية غير الملائمة للسياق قوله« رياح خفيفة توقّع على أفنان الغابة ألحانا باهتة»[4]، إذ وصف الالحان بصفة" باهتة" الّتي تقترن بالاجسام المرئية لا المسموعة، ترتبط في المعنى المتداول بالصور و الالوان.

ومن ذلك أيضا قوله :

«واشتد غضب عشتار فرمتهم بشواط من نار ودخان غطّى المكان كلّه»[5]، إذ أن الشواط هو اللهب الّذي لا دخان فيه.*

كما يقول في موضع آخر :

ولماذا أنا أسابق نفسي؟ من المعروف أنّ السباق يكون أقل عدد مشارك فيه هو اثنان، فكيف للمرء أن يسابق نفسه.

---

[1] الرواية، ص 45.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 29.

[3] الرواية، ص 92.

[4] الرواية، ص102.

[5] الرواية ، ص 135.

* ينظر : ابن منظور، لسان العرب، ج07، ص 446.

ومن الكلّمات الّتي شذّت عن التوظيف الدّارج أيضا كلّمة "سرب" الّتي اقترنت في المفهوم المتداول بالطيور، حيث وظفها للدلالة على مجموعة الذئاب بقوله : «وقد كان الامر على قدر وأنا أصطدم بسرب من الذئاب لا يتجاوز الخمسة»[1]، ليقوي من دلالة الحرّية الّتي انشدها، والتي اعتقد أنّه سيحققها لما حولته "عشتار" ذئبا كما نلاحظ توظيف كلّمة "أجهش" في غير موضعها أيضا في قوله «كأنت فرحتي تسبقني وأنا أجهش ضحكا»[2]، نلاحظ غرابة لأنّ الاجهاش مرتبط بالبكاء لا بالضحك ما يظهر قدرته الفذة على ما يظهر الخروج عن المألوف في توظيف الكلّمات بدلالات جديدة.

ومن خرجاته أيضا قوله «وامتدت له أجنحة تهتز قليلا قليلا، كأنّها تخرج للحياة من رحم بكماء»[3]، إذ نجده يصف الرحم بصفة لم تخطر على بال أحد "رحم بكماء" الصفة الّتي اقترنت بالصوت ليقصد بها رحم عقيم أو بور.

أضفى عليها دلالة جديدة مدهشة أضافت معنى جديدا وجمالا فنيا على لغة الرواية.

كما نجده يستعمل صفة "الوديع" المرتبطة بدلالة الالفة : ليدل بها على الذئب المفترس المتمرد الغير قابل للترويض في قوله : «غير أن قلبي قد امتلأ حقدا على هذا الصياد المغتصب الّذي سمح له ضميره بأن يؤذي ذئبا وديعا ليس في أغلب الحالات الا للمتعة»[4]، تضامنا معه وتعاطفا، وتأسٍ لما حلّ به.

كما تستغرب توظيفه لكلّمة "نهم" في غير موضعها في قوله : «ألتهم رفيقي بنهم شديد، وفي عيني دموع وفي أعماقي حرقة، وفي نفسي لعنات، رحت أصبّها على الالهة "عشتار"

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 125.
[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 29.
[3] الرواية، ص 117.
[4] الرواية ، ص 129.

»[1]، فكيف يمكن لمن يُجبر على افتراس رفيقه وهو رافضٌ لذلك وفي عينيه دموع وفي قلبه حرقة أن يلتهمه بنَهم شَدِيد.

ومن استعمالاته الخارجة عن المألوف أيضا وصفه للأمراس بالنّعومة الّتي تعني الحبال الشديدة المتينة الّتي يقيّد بها بالنعومة في قوله : «حرية الإنسان بعيدا عن الأمراس الناعمة التي خلقها الإنسان بغبائه»[2] "فكيف للقيود الّتي ترمز لاغتصاب الحرّيات وللاستعباد أن تكون ناعمة و جاء هذا التوظيف من باب المفارقة الساخرة، كما نجده يوظف كلّمة "مبحوحة" في غير موضعها في قوله : تمتد أصابع مبحوحة إلى أذني تشعرنا بنوع من الغرابة في التّعبير حيث ارتبطت كلّمة "مبحوبة" بالصوت، وكيف للأصابع أن تكون مبحوحة، كأنّه يريد أن يقول أنّه لن يتمكن من النيل منه بخنقه بتلك الاصابع المبحوحة الّتي لن تبلغ هدفها.

نلاحظ ممّا سبق نزعته إلى خلق معانٍ جديدة، بعدم ارتباط الدال بمدلول واحد، ما يوحي بزئيقية اللغة وارتحالاتها اللّامستقرّة عند نقطة واحدة، فينتج بذلك دلالات جديدة فهو : «يسخّر لغته لمعان جديدة كثيرة تحيي مواتاها وتوسّع دلالاتها، وذلك بالاضطراب بها في مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها»[3]، فيخرج عن طرق التّوظيف المعروفة المتقيّدة بالدلالة المعجمية للكلّمة عن طريق تجريب طريقة جديدة مغايرة لخلق لغته الخاصّة من باب السخرية من مآلات الواقع المرير، ما ضمن له التميّز والتفرّد.

6.2.الجمع بين المتضادات في الجملة :

عمد الرّوائي إلى طريقة جديدة في التّعبير هي الجمع بين الكلّمتين المتضادتين في نفس الجملة ومن ذلك قوله :

---

[1] الرواية، ص 130.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 44

[3] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرّواية، ص 107.

«يتفجّر حبا في كلّ حركاته وسكناته»[1]، إذ يجمع بين الحركة والسكون في الجملة ليعبر عن شدة حب والده لوالدته و شدة خضوعه لها،و"خفق قلبي فرحا وخوفا"،

و«كانت فرحتي تسبقني وأنا أجهش ضحكا»[2]، إذ يجمع بين البكاء والضّحك.

و«لم يتحمّل تصرفي فصفعني صفعا رقيقا لطيفا رغم ما تملكه من غضب شديد».[3]

و«رسمت على ملامحي ابتسامة حزينة»[4]، جمع بين الفرح والحزن معا.

«القناعات الّتي رانت على قلوب البشر وعقولهم»[5]، اذ جمع بين القلوب والعقول معا.

و«بعد أيام من الحادثة المأساوية أقامت الشركة لهما حفل عزاء»[6] إذ كيف يمكن أيفات ن يحتفل بالعزاء وكانت كل تلك التوظيفات من باب الخروج عن المألوف و عدم التقيد بالتعبير السائد من باب التجريب و احياء اللغة و تجديد المعاني.

7.2.لغة الأنسنة :

تعدّ لغة الأنسنة من أروع القيم الجمالية في الفن، لأنّها رؤية فنيّة لا تخضع للمقاييس المنطقية ولا إلى تشابه الأحداث الواقعية يضفي على الأمكنة والحيوانات والطّيور والأشياء وظواهر الطبيعية صفات إنسانية محدّدة حيث يشكّلها تشكيلا إنسانيا ويجعلها كأي إنسان تتحرّك وتحس وتعبّر وتتعاطف وتقسوا حسب الموقف الذي أُنسنت من أجله وقد عمل "عز الدين جلاوجي "على أنسنة :

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 17.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 29.

[3] الرواية، ص97.

[4] الرواية، ص140.

[5] الرواية، ص 41.

[6] الرواية ،ص57.

***أنسنة الأمكنة** : لقد أنسن الّروائي الطبيعة وجعلها تتعاطف مع الذئب المقتول «يقينا إنّها الطبيعة تبكي خسارة ابنها».[1] وتحتضن جثّة الجد مصباح "لم أزر قبره إلّا مرّة واحدة مذ احتضنته الأرض»[2] وجعلها في موضع آخر تقف ضدّ البطل «علت قهقة البحر فجأة ومدّ موجه كلسان أسطوري ليمسح كلّ ما وقّعته على الرّمل ثم انسحب كأنّه يضحك في بسخرية»[3] كأنّ الطبيعة تريد أن تقنعه بعبثية ما يدعو إليه من حرية؛ كما وقف الموج ضدّه «وارتفع الموج فجأة ولطمني بقوة حتى ارتطمت بالصخر الذي أعادني نحو الموج وظلّا يتقاذفاني وقد علت قهقهاتهما»،[4] فالطبيعة تهزء من قناعات البطل في التحرر من العبودية.

***أنسنة الجمادات** : «مازالت المدينة تغط في نوم عميق كأنّها ابتلعت صهريجا من الحبوب المنوّمة»،[5] ليظهر وحشة الانسان و عزلته في المدينة و غفلة أهلها.

***أنسنة الأزمنة** : «كان نور ضئيل يشع وهو يكاد يلفظ أنفاسه الأخيرة»،[6] وفي هذا كناية عن تفشّي الجهل و انعدام والوعي.

وقد أضفى هذا التوظيف لمسة جديدة على الرّواية قام من خلاله استهداف الواقع عن طريق العجائبي كاستراتيجية فنية لأجل إظهار عجائبية الواقع الذي نعيش فيه من جهة ونقده بطريقة ساخرة من جهة أخرى.

لقد أبدع "عز الدين جلاوجي" في استهداف الواقع ليلج إليه من باب العجائبي لأجل نقده عن طريق توظيف السخرية المرّة وكان بتوظيفه لهذا الطابع الحكائي التراثي السردي من

---

[1] الرواية، ص 129.

[2] الرواية، ص 24.

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 103.

[4] الرواية، ص 104.

[5] الرواية، ص 63.

[6] الرواية، ص 137.

باب التنصل من التبعية للغرب والتأصيل للرواية العربية بإرجاعها إلى التّراث من جهة أخرى.

8.2.لغة الصّمت* :

تعج الرّواية بلغة الصّمت عمد الروائي إلى طريقة جديدة مغايرة في التعبير لخلق لغته الخاصّة به لتضمن له التّميز والتّفرد وهي لغة الصمت،يعتبر الرّوائي أن الصمت لغة «وينصت طويلا لعزف الطّبيعة، وصوتها، أي حركة فيها من حيّ أو جماد هو لغة، وأيّ سكون هو لغة»[1]، فالسكون عنده لغة، ونجده كثيرا ما يلجأ إلى الصمت حين يعجز عن إيجاد الكلّمات المناسبة للتعبير عن مواقفة أو مشاعره ومن ذلك : «رفعت فيه عينيّ الحزينتين دون أنبس بكلّمة، بل ودون أرسم على ملامحي ما يعتبره إجابة عما قال»[2]، نفهم من صمته هذا تشوشا كبيرا في ذهنه لأحاسيسه إلى درجة أنّه لم يفهم كيف يتعامل مع الموقف، ولم يشأ أن يعبر عن شعوره ليخلق نوعا من الفضول لدى القارئ يحفزه على إكمال قراءة الرواية ليفسر سبب ردة فعله تلك وما يخفيه صمته من كلّام.

ونجده يتعامل مع المواقف الحساسة بلغة الصّمت حين تخونه اللّغة أمام شدّة المواقف في عدّة حالات منها لحظات الفرح في قوله : «مددت طفلتي المدلّلة يديها، فاحتضنت يدي، وأشرقت عليّ بابتسامة نقلت عدواها إليّ فصمت»[3]، نجده يحجم عن التّعبير عن فرحه لأنّ الكلّمات لن تتمكّن من إيصال شعوره، إضافة إل أنّه يأبى أن ينساق وراء شعوره لكي لا يكون عبدا لها.

---

* يمكن للبياض أن يتخلل الكتابة للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة يملأ البياض بنقاط متوالية قد تنحصر في نقطتين أو أكثر، ينظر : حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص 58.

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 23.

[2] الرواية ،ص 12.

[3] الرواية، ص 39.

كما يلجأ للغة الصّمت أيضا في لحظات الخوف «وكادت نتدّ مني صرخة مدوية أسرعت إلى فمي فزمّمته»[1]، كما يلجأ للغة الصّمت أيضا في لحظات العجز «وذهبت كلّ محاولاتي مناقشة سدى، ولذت بالصّمت»[2]، حين أيقن عدم جدوى الكلّام في النقاش وإيصال أفكاره اختار أن يصمت، لتكون لغة الصمت أبلغ من الكلّمات

ومن ذلك أيضا عجزه عن إقناع مدلّلته بنظرته للحب «أردت أن أقول لها ها أنا أجلس إلى جانبك كما جلسنا ذات طفولة، وسنظل إلى الأبد، وستظلين طفلتي المدللة ولكني وجمت»[3]، ويبرر سبب صمته فيقول : «كانت الكلّمات تخونني، وكان لساني يأبى أن ينطق وتأبى شفتاي أن تتحركا »[4]، يُعبّر بلغة الصمت التى تكون في الكثير من الاحيان أبلغ من لغة الكلّام و من ذلك «وتنزّل إليّ أحدثك حديث قلبي العاشق، حيث كبدي الحرّى، حديثا تجمجم به أعماقي ولا تبوح، وتمور به عيوني ولا تهمي»[5]،

وقد يحصل أن تخون اللغة صاحبها فلا يجد إلاّ الصمت أمام شدة المواقف فتكون بذلك "اللاّلغة "أبلغ من اللغة ذاتها، إذ نجد الرّوائي يعبّر عن صمته في النّص بلغة الصمت الّتي تترجم على شكلّ بياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلّمات والجمل فقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين، وقد تصبح ثلاث نقط او أكثر فينفتح النّص بذلك على :

لغة الصمت كقوله :

«يا أنا...

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 105.

[2] الرواية، ص 62.

[3] الرواية، ص 91.

[4] الرواية، ص137.

[5] الرواية ، ص 107.

يا طفلتى المدللة...

يا ملهمتي...

يا حبيبتي...» [1]

عند ما عجز الكاتب عن إيجاد الكلّمات الّتي تعبر عن شعوره اتجاه طفلته المدللة ارتأى أن يغير عنها بنقاط حذف خوف ألاّ تفيها الكلّمات حقها من التّعبير.

كما تجده يوظف لغة الصمت ايضا في قوله : «ما صار شيء يزرع في أعماقي انتشاء، ولا فرحا، بل...» [2]، أمام موقف الحزن الشديد نجد الرّوائي يكتفى بوضع نقاط الحذف كلّغة صامتة لم يتمكن من التعامل مع الشعور الحزين إلاّ بهذه اللّغة، وهذا ما نجده أيضا في لحظة اليأس« فإني أنتظرك هناك فى العليين...» [3]،

كما ارتأى أن لا يتكلّم في مواقف الخوف «فأشرق عليّ قبل أن يكفّنني الصقيع ويسرق مني بسمة الحياة، قبل»[4]و مواقف الندم« ليث الضباب ظل ضبابا وفقط، ولم يرتفع أسوارا من صخور عملاقة، ولكنه..» [5].

وحين لم يجد من الكلّمات ما يعبّر به عن لوعة الشوق «وقد افتقدت دفء أنا ملك، إيقاع ضحكاتك، وتيار جنونك وعفرتتك.. »[6]،وتجده ينتقل إلى لغة من الصمت المبهم جدًا، حيث لا يمكننا أن تفهم أبدا ما طبيعة الكلّام المسكوت عنه وذلك من خلال المجال

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص8.

[2] الرواية، ص 110.

[3] الرواية، ص 111.

[4] الرواية، ص 109.

[5] الرواية، ص 111.

[6] الرواية، الصفحة نفسها.

المفتوح جدًا للنقاط المتوالية الّتي وظفها في نصه في أسطر مستقلة عن الجمل فى بداية الجزء المرقم ب 16 من الرواية

16 »

.....

صاح السّجان في أذني».[1]

وبين أسطر المقطع المرقّم ب2.

«التي ستحرر والدي من هذين القيدين المقيتين

.....

غير أن ذلك لم يتحقق، وأدخل الوالدين في دوّامة من الخلاف والشّك»[2]

وفي آخر النّص المرقم ب "1"

«تهاويت علية و نمت.

.....» [3]

كأنّه يترك المجال مفتوحا جدًا لزملائه بما يمكن أن نتوقعه، لتشارك في بناء القصة

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 83.

[2] الرواية ، ص 18.

[3] الرواية، ص 15.

لا نفهم من هذه المجالات المفتوحة ما تم حذفة من كلّام من احداث أو احاسيس أو...، إن كلّ تلك الفراغات هي عبارة عن كلّام محذوف من قبل الرّوائي يروم بها تجريب لغة جديدة أو اللاّلغة أو لغة الصمت، فيعبر ذلك الفراغ عن صمت لم تخلق اللغة المناسبة بعدُ لملئه، فالأفراح والأحزان والمشاعر بصفة عامة مواقف لا يمكن أن تعبر عنها إلا بلغة الصمت اللي تكون أحيانا أبلغ من لغة الكلّام وهذا ما نعتقد أيضا أنّه آلية من آليات التّجريب الّتي تمّ الاشتغال عليها.

التعريف بالكاتب عز الدين جلاوجي :

الدكتور عزالدين جلاوجي : أديب وأكاديمي، صدرت له العديد من الأعمال الإبداعية والنقدية، وقد قُدمت حول أعماله عشرات الأبحاث والرسائل الجامعية داخل الوطن وخارجه. يعتبر من الأسماء التي تخوض غمار التجريب في كتاباته الروائية والمسرحية والقصصية، وسعى لتأسيس اتجاه جديد في الكتابة المسرحية أسماه "المسردية". من أهم أعماله :

❖ **الروايات :**

1. الفراشات والغيلان
2. سرادق الحلم والفجيعة
3. المحنة رأس1+1=0
4. الرماد الذي غسل الماء
5. حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر
6. العشق المقدنس
7. حائط المبكى
8. الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال
9. عناق الأفاعي

10. هاء، وأ سفار عشتار

11.علي بابا و الأربعون حبيبة

12.الشجرة التي هبطت من السماء

❖ **القصص :**

11. لمن تهتف الحناجر؟

12. صهيل الحيرة

13. رحلة البنات إلى النار

❖ **المسرحية :**

14. البحث عن الشمس

15. الفجاج الشائكة

16. النخلة وسلطان المدينة

17. أحلام الغول الكبير

18. هستيريا الدم

19. غنائية الحب والدم

20. حب فوق الصخور

21. مملكة الغراب

22. الأقنعة المثقوبة

23. رحلة فداء

24. ملح وفرات

25. في قفص الاتهام

26. مسرح اللحظة، مسرديات قصيرة جداً

❖ **أدب الأطفال :**

27. الثور المغدور (11 مسرحية للأطفال)

28. السيف الخشبي (10 مسرحيات للأطفال)

29. الليث والحمار (10 مسرحيات للأطفال)

30. الدجاجة صنيورة (10 مسرحيات للأطفال)

31. عقد الجمان (3 قصص للأطفال)

32. السلسلة الذهبية (4 قصص للأطفال)

❖ **الدراسات النقدية :**

33. النص المسرحي في الأدب الجزائري

34. شطحات في عرس عازف الناي

35. الأمثال الشعبية الجزائرية

36. المسرحية الشعرية المغاربية

37. تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية

38. أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية

39. قبسات سردية : قراءة في المشهد السردي

40. قبسات مسرحية : قراءة في المشهد المسرحي

41. قبسات شعرية : قراءة في المشهد الشعري

42. النقد الموضوعاتي في نماذج تطبيقية

43. عوالم محمد جربوعة الشعرية : في الرؤيا والتشكيل

السيناريوهات :

44. الجثة الهاربة

45. حميمية الفايق

46. قطوف دانية، جني الجنتين

الخاتمة

الخاتمة :

من خلال دراستنا لمظاهر التجريب في رواية هاء، وأسفار عشتار للروائي "عز الدين جلاوجي "، توصلنا الى النتائج التالية :

- ✓ انطلق مفهوم التجريب من موقف نقدي من الحياة والفن
- ✓ اقترن مفهوم التجريب بالحداثة وأدى دلالاتها نفسها
- ✓ التجريب آلية فنية تقوم على مبدأ الرفض والتجاوز والتخطي والخرق لكل النماذج والأعراف والقواعد الجمالية السائدة والسعي المستمر نحو ارتياد آفاق بكر لم تطرق بعد
- ✓ اقترن مفهوم التجريب بالابداع والبراعة والتجويد في البناء والتأسيس لما يعرف بجماليات الاختلاف

من مظاهر التجريب على مستوى التوظيف الأسطوري :

- ✓ لم يبق الروائي مشدودا لمنطق الأسطورة بل تمرد عليها بتكييف العنصر الأسطوري وتطويعه بما يخدم رؤيته الخاصة
- ✓ لم يتقيد الروائي بطبيعة الشخصيات الأسطورية بل أكسبها أبعادا عجائبية من أجل استهداف الواقع وإبراز الحلم المستحيل من خلال السخرية المرة
- ✓ لم يتقيد الروائي بقداسة الأرقام الأسطورية بل قام ببناء اسطورته الأدبية انطلاقا من رقمه الخاص (5)
- ✓ نجح الروائي في دمج المستويين الأسطوري والواقعي معا بصورة مقنعة.

على مستوى اللغة :

- ✓ أبدع الروائي نصا متميزا متفردا بتيماته وهندسته وكلّ عوالمه جاء ثريا مكتنزا تظافرت في تشكيله فسيفسائه وجمالياته عدّة عوامل منها :

- ✓ كسر الروائي لخطية السرد بإسقاط الحدود الفاصلة بين جنس الرواية وجنس الشعر بتجاوز اللّغة التقريرية مراهنا على اللّغة الشعرية التي تسعفه في التعبير عن آلامه وأمله
- ✓ تكسير النمط السردي القديم وتأصيل الرواية العربية وربطها بتراثها العربي القديم بالكتابة على شاكلة أسلوب طألف ليلة و ليلة" والمشاركة في ارتياد آفاق العالمية عن طريق تمويه الواقع والسمو بالخيال وتغريبه بشكل عجائبي.
- ✓ وظف الروائي لغة المسخ والشويه فبسطت نفوذها على مستوى المفردات، إذ جاء مستوى اللغة في النص سرديا شعريا، مراهنا على الخاصيات البلاغية المتمثلة في المجاز والاستعارة، واللجوء الى نحت الكلمات لإنتاج مفردات جديدة تكيّز المبدع وتثبت وجوده، وتوظيف كلمات في غير موضعها المألوف والسائد داخل العبارات والجمل.
- ✓ توظيف لغة الصمت أثناء العجز عن التعبير في بعض المواقف.
- ✓ توظيف لغة الأنسنة التي هي من أروع القيم الجمالية في الفن.
- ✓ توظيف اللغة الأسطورية والتقوي برموزها وبتيماتها وتكثيف دلالاتها.
- ✓ الكتابة بالروح الصوفية الطافحة بشعرية الغموض والكثافة الدلالية والرمزية.
- ✓ توظيف اللغة الفلسفية لجعل النّص أقرب الى التفكير المنطقي.
- ✓ استحضار فنّ الترسل ليضفي على النص جوا رومنسيا ويجعل الحكاية أقرب الى الواقعية.
- ✓ توظيف لغة القرآن ليضفي على النّص جوّا من القداسة.
- ✓ ساهم كل ذلك في إثراء النّص على المستويين الدلالي والجمالي و أكسبه طاقة تأويلية لا تنضب.

على مستوى الشخصية :

- ✓ تميزت الرواية بحضور سارد داخل حكائي كشخصية من شخصيات الحكاية تجسدت في شخصية البطل.
- ✓ وظف الروائي عدة أنماط من الشخصيات، أسطورية، شخصيات أدبية، شخصيات تاريخية، وأخرى عجائبية.
- ✓ أكسب الروائي بعض الشخصيات الأسطورية سمة العجائبية.
- ✓ تميزت الرواية بغياب الأسماء عن الشخصيات ما عدا الشخصيات المرجعية.
- ✓ استحدث الروائي طريقة جديدة في عرض شخصياته باستغلال ظاهرة استنساخ الأرواح بتقديم ظاهرة استنساخ الشخصيات.

قائمة المصادر والمراجع

مصادر المصادر والمراجع :

المصادر والمراجع باللغة العربية

القرآن الكريم : القرآن الكريم مكتوب كامل المصحف الشريف عن موقع: https://surahquran.com

المصدر:

عزّ الدّين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، دار المنتهى للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2022.

المعاجم و القواميس :

1. إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، مصر، 1983.
2. إبراهيم مصطفى وأحمد الزيات وآخرون،المعجم الوسيط، مكتبة الرحمانية،القاهرة، ط5، 2011.
3. ابن دريد، جمهورية اللّغة، مؤسسة الحلي وشركاه للنشر والتّوزيع، القاهرة، ج1، 1932.
4. أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين،دار و مكتبة الهلال للمطبوعات، بيروت، لبنان.
5. أحمد مختارعمر، معجم اللغة المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007.
6. اسماعيل بن حمادة الجوهري, الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق : أحمد عبد الغفور عطار، ط4، 1990.
7. جبران مسعود، الرَّائد، معجم لغوي، دار العلم للملايين، ط 7، 1992.
8. جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج : 01، دط، 1977.
9. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1982.

10. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي–انجليزي–فرنسي، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.
11. مانفرد لوكرز، معجم المعبودات و الرموز في مصر القديمة، تر : صلاح الدين رمضان، مكتبة مذبولي، القاهرة، ط1، 2000.
12. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1199.
13. ماكس شابيرو، معجم الأساطير، تر : حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والطباعة والتوزيع،2024.
14. محمد القاضي و آخرون،معجم السرديات، دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010.
15. محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات دار مكينة الحياة، بيروت، ج1، د.ط،2006.
16. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 1983.
17. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط1998،6.
18. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2008.
19. ميجان الرويلي و سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

الكتب :

1. ابراهيم عبد العزيز السمّري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط 1، 2011.
2. أحمد طعمة حلبي، التناص بين النظرية والتطبيق، شعر البياتي أنموذجا–الهيئة العامة السورية للكتاب– سوريا، 2007.
3. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 2006.

4. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983.
5. أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، روايات حيدر حيدر انموذجا،عالم الكتب الحديث، 2011.
6. الخامسة علاوي، العجائبيه في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013.
7. الخطيب محمد الكامل : تكوين الرواية العربية، وزارة الثقافة، دمشق، 1990.
8. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين : تح : عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي يبضون، دار الكتب العالمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.
9. السعيد الورقي، في الأدب العربي المعاصر، دارالنهضة للطباعة و النشر، بيروت، ط 1، 1984.
10. الشيخ السراج الطوسي، اللمع في التصوف، دار الكتب الحديثة، مصر، 1960.
11. بن جمعة بوشوشة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي،المغاربية للنشر،2003.
12. جبرا إبراهيم جبرا، "الرّحلة الثّامنة"، دراسات نقديّة، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1979.
13. جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001.
14. جهاد فاضل، أسئلة الرواية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1993.
15. حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1، 1990.
16. حسين علّام،العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
17. حنا عبود النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999،
18. رامة عمر الأدلبي، الأسطورة معيارا نقديا في دراسة النقد العربي الحديث دار جهينة، عمان، الأردن، ط 1،2006.

19. رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة،دار الشروق االنشر و التوزيع،2003.
20. ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعاث ف الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1978.
21. سعيد حميد كاظم : التجريب في الرواية العراقية النسوية بعد عام 2003، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2016.
22. سعيد رياض، الشخصية (أنواعها، أمراضها، وفن التعامل معها)، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، ط 1، 1998.
23. سعيد يقطين، القراءة والتّجربة، حول التّجربة في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، 1985.
24. سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 1997.
25. سناء شعلان، الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي و الاجتماعي، دط،د س.
26. شاهين محمد، آفاق الرواية، النسبية والمؤثرات(دراسة)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.
27. شجاع العاني، قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999،
28. شعيب خليفي،شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
29. صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، المهندسين، القاهرة، ط 1، 2005.
30. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1983.
31. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998.

32. عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، لبنان، ط 3، 1983.
33. عثمان بدري، قمم ونماذج من الأدب العربي الحديث دراسات تطبيقية، منشورات تالة، الجزائر، 2001.
34. عز الدين المدني : الأدب التجريبي،، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط1، 2006.
35. عمر حفيظ، التجريب في كتابات ابراهيم الدرغوتي القصصية والروائية، دار ماجد للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، د.ط،1999.
36. فراس السواح، الأسطورة و المعنى،دراسات في الميثولوجيا و الديانات المشرقية،دار علاء الدين للنشر و التوزيع و الترجمة، دمشق، سوريا، ط2، 2001.
37. فراس السواح : لغز عشتار الآلوهية المؤنثة و أصول الدين و الأسطورة، دار علاء الدين للنشر و التوزيع و الترجمة، دمشق، سوريا، 1985.
38. فراس السّواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت، لبنان، ط 1981.
39. فيصل الدراج، نظرية الرواية، والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، د.ط، د.ت.
40. محمد الأمين بحري، الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد، منشورات الاختلاف،2018.
محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2000.
41. محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس–الدار البيضاء ط 1،2006.
42. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2011.
43. محمد بوعزة : تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط 1، 2010، ص 29، نقلا عن : روجرب هينكل : قراءة الرواية، تر : د.صلاح رزق، ط 1، مصر، 1995.

44. محمد تحريشي، أدوات النص، دراسة إتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا،ط1، 2000.
45. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة موسوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط 1، 2012.
46. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الشعري، مطابع النوبار، القاهرة، ط 1، 2012.
47. محمد رضوان،التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية، اتحاد الكتاب العرب، 2013.
48. محمد عزام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1987.
49. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2005.
50. محمود الضبع : غواية التجريب، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2015.
51. مدحت الجيّار، النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط2، 2005.
52. نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2005.
53. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010.
54. نهلة فيصل الأحمد، التّفاعل النصّي (التّناصية) والمنهج –الهيئة العامّة لقصور الثقافة–، القاهرة، ط1، 2010.
55. نور الدين صدّوق بلاغة النّص "دراسة وقراءات في جمالية السّرد الحديث"، دمشق، سوريا، ط1، 2013.

البحوث والمقالات العلمية :

1. أمال ماي، مقاربة ابستيمولوجية في كتاب "الأسطوري التأسيس والتجنيس والنقد" لمحمد الأمين بحري، مجلة قراءات مج13، ع01، 2021.
2. بخوش مفتاح : محاضرات في الأدب الصوفي، قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة المدية،الموسم الجامعي : 2023ـ2024. من موقع:moodle.univ-medea.dz
3. بورطان كريمة : اللغة الشعرية في الرواية الجزائرية المعاصرة، العشق المقندس لـ عز الدين جلاوجي، أنموذجا، حوليات الأدب و اللغات، المجلد 05، العدد 10، فيفري 2018.
4. بوقرة فتيحة، دلالة أسماء الشخصيات في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ،مجلة الخطاب، المجلد : 7،العدد : 12،2012.
5. جابر عصفور : المسرح والتّجريب، ج1، مجلة فصول، مج13، ع : 04، 1955.
6. جميل حمداوي، التصوف والأدب، ندوة، مجلة إلكترونية للشعر المترجم.
7. حميدي خميسي، "اللّغة الصّوفية"، مجلّة اللغة والأدب، مجلّة علمية أكاديمية، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 01، رجب 1417، ديسمبر 1996.
8. ساكر حسيبة، بنية الشّخصيات في الخطاب القصصي البوطاجيني، مجلة البدر، المجلّد 10، العدد 08، 2018.
9. الطّاهر الهمامي، التّجربة والتّجريب في الشعر التّونسي الحديث، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس، ع 164، أفريل، 2005.
10. عبد الحق منصور بوناب، "رسم الشّخصيات عند الرّوائي للأزهر عطية"، مجلّة الأثر، ع 26، سبتمبر 2016.
11. عبد الرحمن ولد أخيارهم : من أنماط النحت في اللغة العربية، جامعة ين طفيل، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، مجلة اللسانيات،العدد23 :، المجلد : 1.
12. عبد الكريم برشيد، "المسرح والتجريب والمأثور الشعري بين الفن والصناعة والعلم والاديولوجيا"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.
13. عبد المجيد حنون، "الموروث الأسطوري في الأدب العربي الحديث والأدب المقارن"، مجلة إشكالات، الجزائر، العدد : 11 فبراير 2017.

14. عصام السيّد، ندوة المسرح والتّجريب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مج : 14، ع : 01، يناير 1995.
15. عصام عبد العزيز، التجريب والشكل الشعائري المقدس، مجلة فصول، مج 14، ع : 01،.
16. فرهاد ديو سالار، ظاهرة النحت في اللغة في العربية، موقع ديوان العرب
قاسمي كاهنة، موضوعات الشعر الصوفي الجزائري القديم، مجلة التحرير، مجلد : 2، العدد2 :، جوان 2020.
17. محمد أبو العلاء السلاموني، "التجريب مع الشعور بالحرية"، مجلة فصول، الهيئة العصرية العامة للكتاب،، مج 14، ع : 01، ربيع 1995.
18. هجيرة لعور، الرواية والأسطورة –ابراهيم الكوني أنموذجا– مجلة التواصل الأدبي، مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة باجي مختار، العدد الثالث، ديسمبر،، عنابة، الجزائرن،2008.
19. هناء عبد الفتاح، "أصول التجريب في المسرح المعاصر بين النظرية والتطبيق"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج : 14،ع : 01، 1995.
20. هنية شريقي، أ.د ملياني محمّد "تمظهر الّغة الشّعرية في رواية "حائط المبكى" ل"عز الدين جلاوجي"، مجلّة "المدوّنة" : مج 8، العدد 3، سبتمبر 2021.

الرسائل والأطاريح الأكاديمية :

1. حسين العربي، التناص وجماليته في شعر مصطفى الغماري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف : فاتح علاّق، جامعة الجزائر،2006–2007.
2. رحال عبد الواحد، التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الادب الحديث،إشراف : رايس رشيد، جامعة العربي ين مهيدي أم البواقي،2014,2015.
3. رجاء بن منصور، الأسطورة في الرّواية الجزائرية–دراسة نقدية أسطورية مقارنة، أطروحة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي،تخصص : أدب حديث، إشراف : الطيب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2014،2015.

4. رشا أبو شنب، التجريب في روايات واسيني الأعرج، رسالة أعدت لنيل شهادة الماجيستير في الدراسات الأدبية، قسم اللغة العربية السورية، 2015-2016،

الكتب المترجمة :

1. آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر : مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، د.ط.
2. باربرا لاسوتسكا – باشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر : هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.
3. نتالي ساروت و آخرون، الرواية و الواقع، منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، تر : رشيد بن حدو، ط1، 1988.
4. جون كوهين، بناء لغة الشعر واللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، دار غريب، القاهرة،ط4، 1999.
5. دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر : غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997.
6. فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الروائية، ت تر : سعيد بنكراد، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2013،
7. كلكامش، ملحمة ڤلڤامش، تر : طه باقر، موفم للنشر، 1995، محمد حسين الأعرجي، دار موفم للنشر، 1995.
8. كلود برنارد، مدخل إلى دراسة الطب التجريبي، تر : يوسف مراد وحمد الله سلطان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2015.
9. لوسيان غولدمان وآخرون، الرواية الجديدة والواقع، تر : رشيد بن حدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء 1988.
10. لوكيوس أبوليوس : الحمار الذهبي، تر : أبو العيد دودو، منشوراتالاختلاف، ط1،2001.
11. مارك برنارد، إميل زولا، تر : غالية شملي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978،

12. ماكس اس-شابيرو رواد هندريكس، معجم الأساطير، تر : حنا عبود، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 3، 2008،
13. مانفرد لوكرز، معجم المعبودات والرموز في مصر القديمة، تر : صلاح الدين رمضان، مكتبة مذبولي، ط 1، القاهرة، 2000،
14. مرسيا إلياد : مظاهر الأسطورة، تر : نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1،1991.

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية :

1. Bunel pierre : muthocritique-Theorie et parcours.

Charles Griuel : Production de L'Internet romanes que, Ed Mout on, 1973.

2. Gilbert Durand : Introduction a La Mythotologie، édition : Albin S.Michel، 1996.
3. Le petit Larousse illustrée، édition anniversaire de la semeuse، 2010.
4. Louis Guilbert Et d'autres : Grand Larousse de la langue française، Tom quatrième(INO-NY)، Libarité Larousse، 1989، canada.
5. PH. Hamon, pur un statut sémiologique du personnage du récit, coll point seuit, paris, 1977.
6. Pierre Brunel : Mythocritique-théorie et parcours.
7. Pierre Rajotte : Mythes، Mythocritique et Mythanalyse، Théorie et parcours، Magazine la nuit blanche، N : 53، université، Sherbrooke، Canada، 1993.

شكر وعرفان.....2

إهداء.....3

مقدمة.....أ

المدخل :.....6

تمهيد :.....6

1-ماهية التّجريب :.....6

1.1 التّجريب لغة :.....6

2.1 التّجريب اصطلاحا :.....9

1.2.1التّجريب وارتحالات المصطلح :.....9

2.2.1.التجريب و الحقول المتاخمة له :..... 11

3.2.1. التّجريب والتلقي :..... 18

5.2.1. التّجريب موقف :..... 25

استنتاج :..... 25

الفصل الأول : مظاهر التجريب على مستوى التوظيف الأسطوري :..... 28

تمهيد:..... 28

1.تعريف الأسطورة :..... 28

1.1.لغة :..... 28

2.1.إصطلاحا :..... 30

3.1.خصائص الأسطورة :..... 31

4.1.الأسطورة والإنسان : 32

5.1.الأسطورة والأدب :..... 32

6.1.الأسطورة الأدبية :..... 33

1.2.منهج النّقد الأسطوري "La Mythocritique" : 35

2.2.خطوات منهج النّقد الأسطوري :..... 37

استنتاج :..... 46

ملخص الرواية :..... 47

3.2أ.مظاهر التجريب على مستوى التّوظيف الأسطوري في رواية "هاء، وأسفار عشتار" :..... 48

1.3.2.أسطورة عشتار :..... 48

2.3.1.أسطورة ڤلڤامش :..... 56

3.3.2.أسطورة سيزيف : 62

4.3.2.أسطورة السّندباد :..... 68

5.3.2.أسطورة طائر الفينق"Phonix" :..... 72

6.3.2. رواية الحمار الذهبيAsinnus aureus :..... 74

7.3.2.أسطورة الطّوفان :..... 80

9.3.2.تيمة الرّيح : 85

10.3.2.العدد الأسطوري :..... 86

4.2.خلاصة آليات التّوظيف الأسطوري :..... 88

الفصل الثاني : آليات التوظيف على مستوى الشخصية :..... 91

تمهيد :..... 91

1تعريف الشّخصية :..... 91

2.الشّخصية من منظور فيليب هامون :..... 97

1.2.الشّخصيات المرجعية :..... 97

2.2.الشّخصيات الواصلة :..... 98

3.2.الشّخصيات المُتكرّرة :..... 98

3.أهمية الشّخصية وعلاقتها مع مكونات الخطاب الأخرى :..... 99

4. شخصيات" هاء، وأسفار عشتار" : 100

1.4.السّارد المشارك في الحكاية :..... 100

2.4.أسطرة شخصيّات أدبية :..... 103

3.4.الشخصيّات المتخيلة : 110

4.4.الشخصيات الأسطورية و العجائبية : :..... 122

2.4.4. الشّخصية العجائبية الشّعبية :..... 128

5.التسمية بين التّغييب و الحضور :..... 129

الفصل الثالث : مظاهر التجريب عل مستوى اللغة :..... 137

1.اللّغة الرّوائية المعاصرة :..... 137

2. التّجريب الرّوائي على مستوى اللّغة :..... 139

1.1.2.جماليات التّناص :..... 142

2.1.2.مفهوم التّناص :..... 142

3.1.2.أشكال التناص :..... 145

4.1.2.قوانين التناص :..... 146

2.2.2.التناص الأسطوري :..... 152

3.2.2.التناص الشّعري : 156

4.2.1.التّناص الصّوفي :..... 158

5.2.1.التناص الفلسفي :..... 165

6.2.1.التناص الوثائقي :..... 169

خلاصة التّناص :..... 172

3.2.اللّغة العجائبية : 174

1.3.2. الإمتساخ والتّحولLa Métamorphose :..... 174

1.4.2.النّحت في اللغة العربية :..... 175

2.4.2.النّحت في هاء، وأسفار عشتار :..... 176

5.2.عدم الملاءمة : 177

6.2.الجمع بين المتضادات في الجملة :..... 181

7.2.لغة الأنسنة : 182

8.2.لغة الصّمت : 184

التعريف بالكاتب عز الدين جلاوجي :..... 189

الخاتمة : 194

مصادر المصادر والمراجع :..... 198