الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة الجزائر 2
أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

التناص في روايات عز الدين جلاوجي
نماذج مختارة

Intertextuality in the novels of Ezeddine Djalawji

Selected models

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم
تخصص: مدارس نقدية وتحليل الخطاب

إعداد الطالبة:
عفاف صيفي

إشراف الأستاذ:
أ.د. رشيد كوراد

لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة الأصلية	الصفة
01	مشري بن خليفة	أستاذ *التعليم* العالي	جامعة الجزائر2	رئيسا
02	رشيد كوراد	أستاذ *التعليم* العالي	جامعة الجزائر2	مقررا ومشرفا
03	زاوي لعموري	أستاذ *التعليم* العالي	جامعة الجزائر2	عضوا
04	نادية نعاس	محاضر أ	جامعة الجزائر2	عضوا
05	محمد العماري	أستاذ *التعليم* العالي	جامعة البليدة2	عضوا
06	فريدة بوزيداني	أستاذ *التعليم* العالي	المدرسة العليا للأساتذة–بوزريعة	عضوا

الموسم الجامعي: 2022–2023

People's Democratic Republic of Algeria

Algiers 2 University

Abu el Kacem Saâdallah

Faculty of Arabic Language, Literature and Oriental Languages

Department of Arabic Language and Literature

Intertextuality in the novels of Ezeddine Djalawji

Selected models

A dissertation submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Science

Specialization: Critical schools and discourse analysis

submitted by the student:

Afaf SAIFI

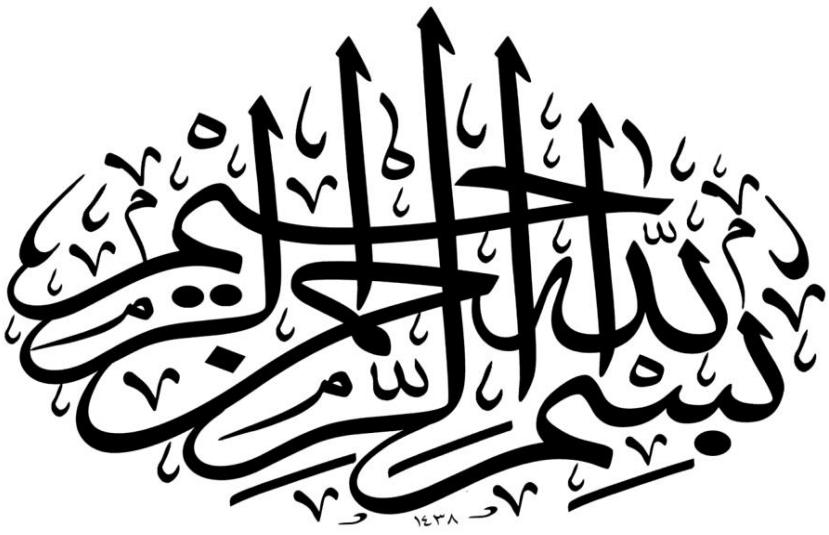
Under the Supervision of Professor:

Rachid KOURAD

Examination committe

N	Full Name	Academic Rank	Institution	Quality
01	Mecheri BENKHELIFA	Professor of higher education	Algiers 2 University	Chairperson
02	Rachid KOURAD	Professor of higher education	Algiers 2 University	Supervisor and reporter
03	Zaoui LAMOURI	Professor of higher education	Algiers 2 University	Examiner
04	Nadia NAAS	Professor Lecturer A	Algiers 2 University	Examiner
05	Med LAAMARI	Professor of higher education	Blida 2 University	Examiner
06	Farida BOUZIDANI	Professor of higher education	Higher Normal School of Teachers Bouzareah	Examiner

2023/2022


بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

قرآن کریم

إهداء

إلى أولئك الذين يجدون في نجاحي نجاحًا لهم

إلى أولئك الذين يشاركونني الفرح والقرح

مقدّمة

احتفى النقدُ مؤخرا بروايات عزالدين جلاوجي التي تعتبر حقلا خصبا للباحث، لأنه يجد فيها ما يريد بشكل مُترف، نظرًا للتنوع الإبداعي عنده، كونه صاحبَ مشروع إبداعي يسعى للتجديد والابتكار في كل مرة، فتجربته الروائية تستقطب إليها أنواعًا مختلفة من الخطابات المتباينة في الشكل والمضمون، مما يجعلها تتفاعل مع العديد من الأجناس الأدبية وغير الأدبية، ويظهر ذلك من خلال التوظيف المكثف للتراث والتاريخ، إضافة إلى عديد الروافد الثقافية والفنية والفكرية التي استثْمرها بطريقة تشكّل ظاهرةً لافتة تستحق التوقف عندها معمقا.

وبما أن هذه الثلاثية من أواخر ما كتب جلاوجي، فإنها تعبّر عن نضج تجربته الإبداعية، خاصة وأنّه حَمّلها مشروعهُ الفني الخَالص الذي يشتغل عليه في إطار التجريب بحثًا عن شكل جديد للإبداع، وقد أطلق جلاوجي على هذا المشروع الفني اصطلاح **"المسرديات"** التي يعرفها بأنها نوع من الكتابة أراد بها أن يطرق أبواب التجريب المنفتحة على المسرح عبر دمج السردي بالمسرحي، رغبة منه في تقريب المسرح لفئات أوسع من القراء بحكم الانتشار الواسع للرواية.

من هنا، فَرضت عليّ الفكرةُ نفسَها، فكان موضوع أطروحتي كالآتي:

" التناص في روايات عز الدين جلاوجي: نماذج مختارة "

وقد حددت هذه النماذج المختارة في ثلاثيته "الأرض والريح"، المتكونة من روايات ثلاث هي:

***حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر:2011.**

*** الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال:2017.**

*** عناق الأفاعي:2021.**

تَستقطبُ هذه الروايات الثلاث أنواعاً مختلفة من الخطابات المتباينة في الشّكل والمضمون، لتتفاعل معها قصد بعث إنتاجية جديدة.

وكان اختياري لهذا الموضوع مُؤسسًا على عدة دوافع منها الأكاديمية ومنها الشخصية، هذه الأخيرة التي كانت نابعة من هوسي بقراءة الرواية الجزائرية، إضافة إلى أن رواية «حوبة

ورحلة المهدي المنتظر»، التي اطلعْتُ عليها أول مرة سنة 2013، قد شغلتني وشغفتني بحثاً وقراءةً، ولأن الروائي وقتها أعلن أن هناك أجزاء لها سيصدرها تباعًا، قَررت أن تكون هذه الرواية وباقي أجزائها موضوعا لأطروحتي لمَّا لَمستُه فيها من تميز، وكان اختياري للثلاثية- دون باقي رواياته- تخصيصا للبحث كي لا أقع في التعميم، ورغبة مني في تقديم قراءة كاشفة تشمل الثلاثية كلها، سعيا لتقديم الإضافة والجديد، إلى جانب ما أجدهُ في التناص من مُتعة لغوية وفنية تُخفي داخلَها فكرًا وحوارًا واعييْن، فمنتهى المتعة والإغراء عندما أمسك بالفكرة وأقوم بإثباتها أو نفيها وفق منهجية تحليلية نقدية مضبوطة، انطلاقا من الإبداع نفسه.

أما الدوافع الأكاديمية فمردّها أنّ التناص يوفر تقنيات و آليات نقدية و تحليلية يتم من خلالها الكشف عن منطلقات الروائي ومصادره وكذا مقاصده وأيضا ما أنتجه من دلالة جديدة، خاصة وأن الروائي جلاوجي صرح أكثر من مرة أنه يخوض غمار مغامرة فنية حديثة اصطلح عليها هو كما وضحنا سابقًا بـ"المسرديات"، مما يضع الباحث أمام مبدع وناقد أكاديمي في نفس الوقت، يفرض عليه كَشفَ و تحديد هُوية مشروعه ورؤيته الفنية والفكرية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن الدراسات التناصية التفاعلية لا تقتصر على العلاقات النصية فقط، بل تتعداها إلى تفاعل الأفكار لتشكيل حوارية اجتماعية، وهذا تأكيدٌ على الجانب الأيديولوجي، لذا تسعى هذه الدراسة للاستفادة من الدراسات التناصية التفاعلية قصد الكشف عن تفاعل الرواية بالواقع والفكر الأيديولوجي فيها، وهو أمر في غاية الأهمية في الدراسات النقدية الحديثة.

إن التقاء الدوافع الشخصية بالدوافع الأكاديمية فرض عليّ انتخاب دراسة ثلاثية جلاوجي على ضوء منظور التناص، لمّا تتميز به من تجريب عالٍ ومكثف على عدة مستويات حكائية وسردية، أنتج نصًّا خرق المنطقَ الكرونولوجي للزمن وتراجعت فيه سلطةُ أحادية السارد ومركزيتُه، فاتحًا المجال واسعًا لتعدد الأصوات والرؤى والخطابات، ليخلق لنا حوارية تفاعلية فريدة، الأمر الذي قادني إلى طرح الإشكالية التالية:

"كيف تجلى التناص في ثلاثية "الأرض والريح"؟ "

وتندرج تحت هذه الإشكالية عدة أسئلة، هي :

1)- كيف تحقّق التناص عبر العتبات النصية؟

2)- ما مدى تحقّق الحوارية بين العتبات والنص الروائي؟

3)- كيف تجلى التناص الأدبي في الثلاثية ؟ وماهي أشكاله؟ وكيف يمكن أن نفرق بين التناص وتداخل الأجناس؟

4)- ماهي مظاهر التناص القرآني في الثلاثية؟وماهي مستوياته؟ وما هي الدلالة التي ينتجها؟

5)- ماهي أشكال توظيف التاريخ في الثلاثية؟ وما غاية ومقصدية هذا التفاعل؟

6)-ماذا أضاف التناص بأشكاله للرواية الجلاوجية، سواء من حيث الشكل أو المضمون؟

وبحثا عن إجابات لهذه الأسئلة، قمتُ بتقسيم دراستي "التناص في روايات عزالدين جلاوجي" إلى ثلاثة فصول تطبيقية ومدخل نظري استعرضتُ فيه مفاهيمَ وآليات اشتغال التناص والقوانين التي تحْكمه، تجنّبا للوقوع في تضارب المفاهيم بسبب فوضى المصطلحات وكثرتها، وهو المشكل الذي يعانيه التناصُ بسبب عمليات الترجمة المتعددة والمتباينة، كما أني لم أطل في استعراض المعطيات التاريخية المتعلقة بنشأة التناص وتطوره كي لا أغرقَ في التأريخ له.

أما الفصول الثلاثة لهذه الدراسة فقد كانت كلها تطبيقية تروُمُ الكشفَ عن تجليات وجماليات ومقاصد التناص في الثلاثية، وجاءت كالآتي:

الفصل الأول بعنوان " **التناص الأدبي في ثلاثية جلاوجي**" قسّمته إلى أربعة مباحث، قدّمت في المبحث الأول قراءة في استيراتيجة عتبات الثلاثية على اعتبار أنها أول محطات التفاعل النصي، لدراسة مدى تحقق التناص فيها، ومدى تحقق حواريتها مع النص الروائي، لأنها تعدُّ النص الموازي للنص الإبداعي ومفاتيحه، لذا وَجَب البدء بها وعدم إهمالها، ودرستُ في المبحث الثاني التناص مع الأدب العربي باستعراض تجلياته في المتن

السردي وكيفية توظيفه من طرف الروائي، للوقوف على الإضافة التي يُقدّمها على مستوى النص من خلال تحديد أنواعها قصد استقراء دلالاتها، وكشف مقصدية استدعائها من خلال السياق الذي وردت فيه.

في حين خصصت المبحث الثالث لدراسة التناص مع الأدب الشعبي للوقوف على أشكال التفاعل مع الأدب الشعبي والثقافة الشعبية على مستوى الأسلوب والبناء الفني، لإبراز وظيفةِ ومقصدية هذا التفاعل.

بينما درست في المبحث الرابع قضية التناص وتداخل الأجناس حيث خصصته لدراسة التناص وتَماسِه مع تداخل الأجناس في محاولة للتفريق بينهما من خلال الروايات المدروسة، فالتناص وتداخل الأجناس مختلفان من حيث تقنيات التوظيف والدلالات التي يؤديها الواحد منهما منفردا أو مجتمعين في النص الواحد.

أما في **الفصل الثاني** الموسوم بـ"**التناص القرآني في ثلاثية جلاوجي**" فدرست حضور الأساليب والقصص القرآنية في الثلاثية عبر أربعة مباحث، هي:

المبحث الأول : التناص على المستوى التركيبي لدراسة التراكيب القرآنية المتفاعل معها من خلال الاجترار والامتصاص والحوار، وما أنتجه هذا التفاعل من دلالة جديدة، وقد بدأنا به بسب كثافته العالية مقارنة بالمستوى الإفرادي الذي كان ضئيلا جدا.

أما المبحث الثاني: التناص على المستوى الإفرادي فكان لدراسة التناص على مستوى الكلمات الموحية وكذا ذات الدلالات المخصوصة.

في حين درست في المبحث الثالث استدعاء الشخصيات الدينية من خلال آليات هذا الاستدعاء ودلالاته.

وأخيرا كان المبحث الرابع حول حوارية العجيب القرآني مع العجيب الروائي لكشف وظيفة الخطاب العجائبي على مستوى الخطاب الروائي، ومن أجل ذلك قمت بمسح شامل للتراكيب والمفردات القرآنية وإحصائها، على مستوى متن الثلاثية المدروسة، ثم تصنيفها وفق قوانين التناص وآلياته، ثم قمت بدراسة نموذجين على الأقل من كل نوع من أنواع

التداخل النصي، ابتداءً من تحديد علاقات التفاعل وكيفية التوظيف، وانتهاءً بالدلالة الجديدة التي أنتجها هذا التفاعل في سياقه الجديد .

أما **الفصل الثالث** والذي جاء بعنوان**حضور التاريخ في ثلاثية جلاوجي**: فقسمته إلى ثلاثة مباحث، خصصت المبحث الأول لتوضيح العلاقة بين الرواية والتاريخ باستعراض أهم ما قاله النقاد في هذه العلاقة.

وكان المبحث الثاني بعنوان الشخصيات المرجعية وتحريك السرد وسعيت فيه لكشف كيفية تفاعل نصوص جلاوجي مع الشخصيات التاريخية على ضوء دراسة فيليب هامون، لكشف خصوصية توظيفها، حيث تميزت ثلاثيته بتفاعلها المكثف مع هذا النوع من الشخصيات لتصوير واقعية الحدث التاريخي .

وفي المبحث الثالث الذي عنونته بـ: الحدث التاريخي ضمن المتخيل السردي تتبعت الحدث التاريخي في الثلاثية وكيفية تفاعله مع الحدث التخييلي، ومن ثمة تأويله للوصول إلى مقصدية ورؤية جلاوجي.

من أجل دراسة الإشكالية المطروحة فقد اعتمدت في هذه الدراسة على عدة مناهج وهذا ما تفرضه علينا الدراسات التفاعلية، فقد استعنت بالمنهج الأسلوبي بغية الكشف عن التناص مع الأساليب القرآنية والأدبية كما استأنست بالمنهج التأويلي من أجل تأويل الأحداث التاريخية المتفاعل معها، والمنهج السيميائي لدراسة الشخصيات باتباع خطوات فيليب هامون المنهجية للكشف عن كيفية بناء الشخصية داخل متن الثلاثية، وكيف قامت الشخصيات بتحريك عملية السرد، كما اتبعت خطوات جيرار جينت المنهجية في دراسة شعرية العتبات وجمالياتها.

وقد اعتمدت على عدة مراجع أساسية، نذكر منها:

-جوليا كريستيفا: علم النص.
-ناتالي بيقي غروس: مدخل إلى التناص.
-جراهم ألان: نظرية التناص.
-جرار جينيت: مدخل لجامع النص.
-فيليب هامون :سيميولوجيا الشخصيات الروائية.

-تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين-المبدأ الحواري.
-Anne Claire Gignoux: Initiation a l'intertextualité.
- Antoine Compagnon : La Seconde main- ou le travail de la citation.

كما أني استأنست بعدة دراسات أكاديمية حول التجربة الإبداعية للروائي عز الدين جلاوجي، خاصة التي درست المدونة المختارة في هذه الأطروحة، من قبيل:
-عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا.
-عبد الحميد ختالة: بين سلطة التاريخ الثوري للجزائر وهيمنة الحكي في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر".
-منى بشلم: تجربة التأصيل الروائي في الرواية الجديدة عند عز الدين جلاوجي.

لأصل في الخاتمة إلى أن حضور الأساليب القرآنية في الثلاثية الجلاوجية يشكّل ظاهرة لافتة تكشف، من بين ما تكشف عنه، عن منابع ثقافة هذا المبدع الذي يتخذ من القرآن الكريم واحدًا من مجموع روافد كثيرة صاحبته في تجربته الإبداعية، أما بالنسبة لتفاعله مع التّاريخ فقد كان تفاعلا حواريا أيديولوجيًا، وقد استطاع التخلص من ثقله وجموده بتوظيفه للعجيب وتفعيل الشّخصية المرجعية التّخييلية على حساب الشخصيات التاريخية ذات الحضور الكمي الكبير والفاعلية المحدودة.

وإذا كان لكل بحث أهميةٌ علميةٌ يتوخاها وينشدها، فإني ركزت كل جهدي في بحثي هذا على الدراسة التطبيقية كقيمة نقدية، بعد أن صارت الكثير من البحوث الأكاديمية عبارة عن أطروحات نظرية مكررة بشكل اجتراري، حيث حاولت الاستفادة من الأدوات الإجرائية النقدية في قراءة الثلاثية بغية:

- الكشف عن آليات التجريب ومدى إفادة الرواية الجزائرية منها، والبحث في فنياتها وتنوعها، وكذا محاولة التفريق بين التناص وتداخل الأجناس.
- الكشف عن تناص جلاوجي وتفاعله مع النصوص السابقة، ومدى استيعابه لها، وانفتاحه عليها، وما الذي أضفاه هذا التناص لرواياته على المستويين الدلالي والجمالي.

◘ الكشف عن الآليات التي وظفها حتى استطاع التخلص من ثقل توظيف التاريخ، خاصة بعد تصريحه أنه يسعى لكتابة ملحمة تاريخية جزائرية للإمساك بما لم يكتبه التاريخ الرسمي، أو للكشف عن زاوية مخفية من زوايا التاريخ بالتأويل والقراءة، والتي أرى أنها خاصية فنية قد تفيد التخييل التاريخي، ومدى إفادة الرواية من التاريخ والتاريخ من الرواية، فالتاريخ يخبرنا بما حدث، لكن الرواية تُولّد فينا إحساسَ من عاش الحدث، وعندما نصلُ لهذا الإحساس تكتمل لدينا الصورة.

قبل الختام، لا أريد أن أبكي هنا على أطلال الصعوبات، لكن من باب الذكر سأذكر صعوبة واحدة كادت تعصف ببحثي في منتصف الطريق إن لم تكن في بدايته، حيث كنت قد قرأت سنة 2013 رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»التي صدرت سنة 2011 وشغلتني شخصياتها وأحداثها وطريقة دمج التّاريخي بالتخيّلي فيها بطريقة غاية في الإبداع، مُشَكلةً تَحديا فنيا بالنسبة لي، فقررت وقتها أن تكون دراسة الدكتوراه حولها وحول باقي الأجزاء لتكتمل الرؤية التي راودتني منذ قراءة رواية "حوبة"، هذه الأجزاء التي أعلن عنها الروائي- في ذلك الوقت- لكنه أجلها كثيرا جدا، لذا تركت عنوان المذكرة على العموم وكنت قد سجلت فعلا وبدأت الاشتغال على حوبة في انتظار صدور باقي الأجزاء، الذي طال كثيرًا، مما تسبب في فتور حماسي، ليعاودني هذا الحماس من جديد بعد صدور الجزء الثاني «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال» سنة 2017 ثم الجزء الثالث «عناق الأفاعي» سنة 2021، ومن هنا كانت انطلاقة رحلتي البحثية.

خِتامًا أرفع أسمى آيات الشكر والتقدير لمشرفي الدكتور رشيد كوراد الذي رافق هذا البحث بتوجيهه وتقويمه، كما أشكر زوجي الأستاذ عمر عاشور على مساعدته وتوجيهه، ولايفوتني تقديم جزيل الشّكر للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الموقرة على تجشمهم عناء قراءة هذا العمل المتواضع، وعناء تقييمه وتقويمه، بملاحظاتهم وتوجيهاتهم القيمة، فلهم مني كل الشكر والتقدير.

مدخل

قضايا التناص

المبحث الأول: التناص..النشأة والتأصيل
المبحث الثاني: مفاهيم التناص، قوانينه وآلياته
المبحث الثالث: علاقات التفاعل النصي

المبحث الأول: التناص.. النشأة والتأصيل

شكل التناص(Intertextualité) محور الدراسات النقدية الحديثة ما بعد البنيوية، الذي أعاد النظر في كثير من مسلمات نظرية الأدب الحديثة، سيما المتعلقة منها بالتفكير البنيوي، وصار بذلك مفهوما ذائعًا الكل يحاول تطويعه وضمه إلى مجال تخصصه، فاشتغل به البويطيقي والسيميوطيقي والأسلوبي والتداولي والتفكيكي رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلاف وتناقض"[1] وهو المصطلح الذي وضعته الناقدة البلغارية جوليا كرستيفا(Julia Kristeva) أواخر ستينات القرن العشرين "من خلال البحوث والمقالات التي كتبتها بين سنتي 1966م و1967م، وقدمتها في مجلتي "تال كال" (Tel Quel) و "نقد" (Critique)، لتعيد فيما بعد تقديمه في كتابها الشهير (سيميوتيك) و(نص الرواية)"[2]، والتناص مصطلح جديد لمفهوم قديم، نعني هنا مفهوم "الحوارية، البوليفينة وتعدد الأصوات لدى باختين " وهو ما يظهر بوضوح في مقالها الشهير حوْل الشّكلاني الروسي **ميخائيل باختين** (Mikhaïl Bakhtine: 1895-1975) المعنوان ب. **(باختين: الكلمة، الحوار والرواية)**[3] الذي نشرته في مجلة "نقد" و أقرّت فيه أن التناص خاصية من خصائص الخطاب الأدبي، حيث تقول أنّ" كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى" [4] بمعنى أن النص هو عبارة عن تراكم عدة نصوص سابقة وتفاعلها مع نصوص حاضرة، ليُثير مفهوم التناص اهتمام الباحثين السيميائيين المعاصرين الداعين إلى نهاية عهد النص المغلق وبداية عهد النص المفتوح، فاشتغلوا على التناص من في عدة دراسات هامة من أجل " تعريفه وفهمه وضبط فعاليته النقدية، إذ أدرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية، فيما تناوله بعضهم الآخر في إطار جمالية التلقي، واعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب التي تتحكم في

[1] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، أفريقيا الشرق، المغرب،2007، ص17
2 جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة إبداع، الجزائر، ط1، د ت، ص 126
3 Anne Claire Gignoux: Initiation a l'intertextualité . Ellipses. Ed marketing. Paris. 2005.p15
4 عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنوية إلى التشريحية، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985، ص322

نصية النص"[1]، كما ينظر إليه البعض على أنه أداة تفكيكية وآخرون على أنه أداة تأويلية، وذهب البعض الآخر إلى ربطه بالفلسفة التي يستند إليها في رؤيته للنص.

نذكر منهم جهود جيرار جينيت (Gerard Gennete: 1930-2018) في كتابه (أطراس/ Palimpsestes) الذي يعود له فضل التأصيل النظري له من خلال كتابه "أطراس" Palimpsestes، بالإضافة إلى جهود كل من رولان بارث وجاك دريدا وريفاتير...، هذه الجهود المتميزة والدقيقة بصفتها تنظيرا وتحديدا دقيقا للآليات النقدية والخطوات المنهجية للتناص، وتوضيحا للمفاهيم المعتمدة، حيث ساهمت كلها في رسم نظرية نقدية بديلة لمفهوم المبدأ الحواري عند المدرسة الشكلانية الروسية، وفيما يلي سنفصل في اسهماتهم.

لكن قبل ذلك وَجَبَ توضيح سبب اعتماد مصطلح "التناص" في هذه الدراسة دون غيره، حيث نجده أقرب لطريقة الاصطلاح في اللغة العربية، وهو ما سنحاول توضيحه من خلال تتبع معنى الكلمة وكيفية اشتقاقها في اللغة العربية، ثم دليل اصطلاحها واستعمالها، لتوضيح سبب اعتماده دون باقي المصطلحات المُتجددة، خاصة وأنَّ جوليا كريستيفا نفسها تراجعت عنه سنة 1985 واعتمدت مصطلحا بديلا له سمته (المناقلة Transposition) .

و المعلوم أن التناص انطلق من فكرة انفتاح النص، وأنه لايوجد نص كُتبَ من عدم، فالنص هو تراكم و تفاعل عدة نصوص ، وبعبارة هو فسيفساء من نصوص سابقة.

فما هو النص ؟

سنحاول فيما يلي تتبع مفهوم النص عند العرب والغرب معا، ذلك المفهوم الذي منه انطلقت الدراسات مابعد البنيوية، لإيجاد صلة الوصل بين مفهوم النص ومفهوم التناص لنصل في الأخير إلى سبب اعتماد مصطلح التناص دون غيره في هذه الأطروحة.

[1] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي،ص20

أولا- مفهوم النص عند الغرب

لقي مفهوم **النص (Text)** اهتماما بالغا لدى الدارسين الغربيين الذين وضعوا له مفهوما مضبوطا"فالنص TEXT في اللغات الأجنبية مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية الأجنبية للفعلtexture الذي يعني: يحرك أو ينسج، وفي قاموس Robert الفرنسي: النص مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوبا أو منطوقا".[1]

ومن التعريفات الاصطلاحية نجد تعريف الناقد الدنماركي **هيامسلاف** (Louis Hjelmslev: 1899-1965) الّذي أطلق مصطلح النّص على كل ملفوظ وأي كلام منفّذ قديما كان أو حديثا مكتوبا أو محكيا، طويلا أو قصيرا".[2]

أما **تودروف تازفيتان**(Tzvetan Todorov: 1939-2017) فيرى أن النّص " يمكن أن يلتقي مع الجملة مثلما يلتقي مع كتاب بأكمله، فهو يتحدد بواسطة استقلاليته وانغلاقه...ويشكل النص نسقا لاينبغي مطابقته مع النسق اللسني ولكن وضعَه في علاقته معه ...إن النص نظام إيحائي، لأنه ثانٍ بإزاء نظام آخر للدلالة، إن النص بهذا المعنى هو وحدة اختبارية مادام أنه ليس بجملة ولا بمقطع وإنما هو تشكيل من هذه عبر توليفات حددها تودوروف في ثلاثة(التسلسل/التضمن/التداخل) ".[3]

في حين يذهب **رولان بارث** (Roland Barthes: 1915-1980) صاحب "لذة النص" إلى أن " كلمة نص (Texte) تعني النسيج (Tissu) ...بوصفه إنتاجا وحجابا جاهزا، ... ، فإننا سنركز الآن داخل النسيج، على الفكرة التوليدية التي يتخذها النص لنفسه، وينشغل بها من خلال تشبيك دائم.. ونستطيع أن نعرّف نظرية النص بأنها علم صناعة نسيج العنكبوت".[4] ويربط النص بالدلالة فيقول: " النص لا مكاني فإن لم يكن ذلك في

---

[1] محمد عزام: النص الغائب (تجليات التناص في الشعر العربي) ، ص13

2 زهرة خالص: التناص التراثي في" حدث أبو هريرة قال " لمحمود المسعدي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2006/2005، ص 16

[3] الميلود عثماني: شعرية تودوروف،عيون المقالات، دار قرطبة-الدار البيضاء،ط1، 1990،ص56

4 ينظررولان بارث:لذة النص،تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 ، 2002، ص104

استهلاكه، فلا أقل من أن يكون في إنتاجه، إنه ليس لهجة، ولا خيالا فالنظام فائض فيه ومنحل، وإن لهذا الفيض ولهذا الانحلال لإدلالاً Signfiance".[1]

وترى **جوليا كريستيفا** أن النّص عبارة عن"جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات، فالنص عندها يعني الإنتاجية Productivité ، وتقصد بذلك:

- علاقته باللسان الذي يتموضع داخله، هي علاقة إعادة توزيع.
- إنه ترحال للنصوص وتداخل، ففي فضاء النص تتقاطع وتتنامى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص"[2]، حيث اعتبرت النّص محورا للتحليل اللساني لأنه يعيد توزيع نظام اللغة كون اللغة موضوع علم اللسانيات، وهي هنا تتقاطع مع دراسات دي سوسير في اللسانيات وما أتى به من مصطلح التصحيفية، وقد استدعت كريستيفا هذا المفهوم كثيرا في كتابها "علم النص".

كما ترى جوليا كريستيفا أن النصوص تتناص وتتشارك مع نصوص أخرى سابقة أو متزامنة، ومن هنا بدأ مصطلح التناص يتضح ويأخذ مفهومه النقدي إذ تراه "موقع اللقاء داخل النص للملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، لأنه تحويل لملفوظات سابقة ومتزامنة معه"[3]، بمعنى أن النّص لا يقوم بذاته وإنما يتضمن أجزاء من نصوص أخرى سابقة له، أو متزامنة معه، ويتقاطع ويتفاعل معها.

وعليه تضع كريستيفا مفهوما للتناص مفاده أن" كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى".[4]

هو إذن:

- فسيفساء: من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

---

[1] السابق: ص57

2 بن الدين بخولة: الإسهامات النصية في التراث العربي، دكتوراه علوم، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران1، 2016/2015، ص12

3 هادية السالمي: التناص في القرآن- دراسة سيمائية للنص القرآني، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2014، ص 91

4 عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص322

- ممتص لها ، يجعلها من عندياته بتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محوّل لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

وهو مايعني أن "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[1]، وهذا التفاعل ارتبط بالإنتاجية فهو "عملية تحويل فضاء دلالي قديم إلى فضاءات دلالية جديدة لا منتهية"[2]، ولا يخفى علينا أن التناص كظاهرة أدبية ونقدية موجودة منذ القدم كما نجد له جذورا عند النقاد العرب القدامى إلا أنه كمصطلح نقدي فهو اسم جديد لشيء قديم، كما توضح ذلك صاحبة كتاب«مدخل إلى التناص» الباحثة ناتالي بيقي غروس(Nathalie Piégay-Gros: 1965-) حيث تقول"التناص على الدوام ماهو سوى التسمية "المعاصرة" المعطاة لنقد المصادر القديم، غير أن هدفه لم يكن تعويض هذا الأخير بل اقتراح صيغة جديدة للقراءة والتأويل".[3] والتناص يحتاج دائما إلى التأويل، فهو دون قراءة ودون تأويل جهد ضائع دون فائدة وعمل ناقص، وهو ما يصر عليه **أمبرتو ايكو** وكذا **ميشال ريفتير** .

1 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري-استيراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص121
2 عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2011، ص9
3 ناتالي بيقي غروس: مدخل إلى التناص. تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشروالتوزيع، دمشق، ط1، 2002، ص5

ثانيا- مفهوم النص عند العرب:

يأخذ مفهوم النص عند ابن منظور معنى الرفع والإظهار، يقول" النص: **رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكلما أظهر، فقد نص،** وقال عمر ابن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، أي أرفعه له وأسند يقال: نص الحديث إلى فلان، أي رفعه، وكذلك نصصته إليه- ونصت الظبية جيدها: رفعته، ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة، والظهور و المنصة ما تظهر عليه العروس".[1]

ونجده عنده أيضا بمعنى **تحريك الأشياء وترتيب بعضها فوق بعض**" ونص المتاع نصّا، جعل بعضه على بعض، ونص الدابة ينصها نصا: رفعها في السير وكذلك الناقة، والنص: **التحريك** حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها"[2]، وما يهمنا هنا هو قوله **(جعل بعضه على بعض)** وهذه خاصية التناص التي هي جعل النص على النص.

وهو يحمل دلالة منتهى الشيء وخلاصة القول، فالنص في المعجم الوسيط هو" صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، وما لا يحتمل إلا معنى واحدا أو لايحتمل التأويل، **والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه،** يقال بلغ الشيء نصه وبلغنا من الأمر نصه شدته".[3]

ومنه قول الفقهاء وأهل التشريع والفتوى في تشريعهم هذا ما نصّ عليه القرآن، أو هذا ما نصّ عليه الحديث، أو كقول القضاة والحقوقيين في مرافعاتهم هذا ما نصّ عليه القانون.، هنا النص دائما يحتاج إلى عمق القراءة و التفسير والتأويل للوصول إلى مبتغى النص.

وعليه، يمكن حوصلة ما جاء في هذه التعريفات اللغوية للكلمة، والتي نجدها ذات خاصية تناصية في:

-رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكلما أظهر، فقد نص...

-تحريك الأشياء وترتيب بعضها فوق بعض...

---

1 ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي: لسان العرب، تحقيق مجموعة من الأساتذة المختصين، دار الحديث، القاهرة ، 2003، مادة (ن، ص، ص)، ج8، ص576

2 نفسه: ص576

3 إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط5، 2011، ص964

وهو المعنى المطابق للمفهوم

-جعل بعضه على بعض ..وهذه خاصية التناص التي هي جعل النص على النص.

- والنص من الشيء منتهاه ومبلغ أقصاه ..

كل هذه الأفعال نجدها عبارة عن آليات وتقنيات وظيفية في مفهوم التناص عند كرستيفا كما أنها تحمل المعنى نفسه.

كما نجد أن اللغة العربية في الاصطلاح على أي ظاهرة لغوية أو نقدية تفضّل أن يكون اللفظ موجزاً و دالا، على الفعل دون أن يكون فعلا مثل : كلمة الاستشهاد، وكلمة الاقتباس، كلمة نظرية النظم ...وغيرها.

وعليه فالتناص من نص يَنصُ تناصّ نصًا ، على وزن فهو يحمل معنى التفاعل والمشاركة . ونجده في القواميس العربية بمعنى التداخل والازدحام والاتصال، مثل قول العرب "الفلاة تُناصي الفلاة" بمعنى أن أرضي الصحراء متصلة بعضها ببعض ويصعب التفريق .

ثالثا- التناص عند الغرب:

لا أريد في هذا المقام استعراض تاريخ التناص، بل ما يهمّنا هنا هو الكشف عن رؤية باختين لهذه القضية النقدية، فله فضل السبق في تحديد مفهومه تحت مصطلح الحوارية وتعدد الأصوات ، وهذا ما يقر به جُل الباحثين والدارسين المشتغلين على "التناص" حيث أن كريستيفا توصلت إلى وضع أسس التناص، استناداً إلى نظرية ميخائيل باختين حول الرواية، فمفاهيم التناص كانت واضحة عنده، حتى وإن لم تكن المسميات والمصطلحات نفسها.

1- ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا

تظهر فكرة التناص عند باختين تحت مسمى مغاير تماما هو الحوارية (Dialogisme) التي تقوم على فكرة مفادها أنه "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما"[1]، ويقصد بالعلاقة (علاقة التفاعل النصي)، يمكن قياس هذه العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا بالعلاقات التي تحدد تبادل الحوار، والحوارية كما يعرفها باختين هي"ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي، يفاجئ الخطاب خطابا آخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئا سوى الدخول معه في تفاعل حادٍّ وحي"[2].

ويشرح باختين "الحوارية" من منظور لساني تداولي، من خلال حديثه عن السياق اللغوي الذي حدده في الفضاء المشترك بين المتكلمين، والفهم المتبادل للسياق بين الباث والمتلقي، وهو ما سماه في البداية التفاعلَ اللفظي(L'interaction verbale) الذي لا يقصد به التبليغ اللساني المباشر بين مرسل ومرسل إليه، بل ما يجري ويتحقق على شكل

1 تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين-المبدأ الحواري. تر: فخري صالح، رؤية للنشروالتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص156

2 نفسه: ص161

تبادل للأقوال أو الملفوظات على شكل حوار بين باثٍّ ومتلقٍّ، وهو هنا يركز على صلة المتكلم بمتلقيه، صلة مؤسسة على قاعدة الحوارية".[1] هذه الحوارية تتجلى في مستويين:

* تداخل وتعالق النصوص داخل نص واحد.

* تداخل الأصوات وتمايزها لتظهر مرجعيتها الاجتماعية عبر نصوص حوارية.

ويرى ميخائيل باختين أن هذه العلاقات الحوارية تَبرزُ بصورة أوضح في الرواية عكس الشعر"بما أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية"[2]، وما يفهم من كلامه أن الحوارية متضمنة في الأجناس الأدبية التي تسمح بدخول أجناس أدبية أخرى إلى كيانها، ويختار بذلك الرواية التي من سّماتها البارزة تعدد الأصوات، وقد أشار ميخائيل باختين لهذه الميزة في كتابه "شعرية دوستويفسكي"بقوله:" إن كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة، وتعددية الأصوات (Polyphonie) الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة،كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لرواية دوستويفيسكي"[3] وبهذا تكون الرواية من أفضل الأجناس الأدبية التي تسمح بخلق الحوار داخلها وانفتاحها على باقي النصوص وبالتالي استيعابها لظاهرة التناص.

بحث ميخائيل باختين عن الأصوات التي تنبعث من البنية السردية للرواية، من خلال بعض النصوص الإغريقية والرومانية القديمة، بحيث كان له الفضل في التنظير النقدي الذي اغترفت منه البلغارية جوليا كريستيفا، كما اعتمد عليها الناقد الفرنسي رولان بارث في كتابه (لذة النص)، وأيضا الناقد الفرنسي جيرار جينيت في كتابه (أطراس) ليأتي دور القارئ لاستخراج الاقتباسات وإظهارها، دور لا يمكن أن يقوم به إلا القارئ النموذجي الذي يستطيع استنطاق الدلالات المتوالدة.

تربط كريستيفا التناص بالإنتاجية، وهو ما سبقها إليه باختين، حيث يقول "إن الكلمة المصورة تجتمع مع الكلمة المصورة على مستوى واحد وبحقوق متكافئة، إنهما تتغلغلان ببعضهما وتتراكمان على بعضهما من زوايا حوارية مختلفة، ونتيجة لهذا الالتقاء تتكشف

1 عبد الجليل مرتاض: التناص، ص14

2 ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص88

3 ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي. تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986، ص10

وتبين بوضوح وجلاء الجوانبُ الجديدة والوظائف الجديدة للكلمة "[1]، يُفهم من هذا أنه يَرفض فكرة النص المغلق، بل يعتبر النص مفتوحا على عوالم مختلفة تجمعه بها علاقة التأثير والتأثر "الأهم، هو التأثير المتبادل الحواري بين أنواع الكلام مهما كانت خصائصها اللغوية"[2]، وهنا تتفق كريستيفا مع باختيين، بل تذهب إلى اعتبار أن التناص لايتشكل إلا ضمن الإنتاجية النصية، وتعبر عن ذلك بأن الإنتاجية "ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة ومتقطعة من نصوص أخرى".[3]

2- رولان بارث

رولان بارث أستاذ كرستيفا تبنى فكرتها وخصص لها عدة دراسات، واستطاع أن يطور مصطلح التناص، ويوضح المراد منه، بعد أن كان غامضا مُبهما، وذلك بفضل أبحاثه ودراساته، و هو أول من قام بنقله من محور النص إلى محور النص /القارئ، لانفتاحه على آفاق أوسع، وعوالم آخرى ومصادر ثقافية مختلفة، بعضها فوق بعض"جيولوجيا الكتابات"[4]، وهذا تشبيه لتراكم الكتابات فوق بعضها البعض، كتراكم الطبقات الأرضية فوق بعضها البعض، حيث استطاع انطلاقا من فكرة موت المؤلف أن يفك انتماء النص لصاحبه، وبذلك يدخل النص إلى عالم التناص، وهكذا أضحى كل نص عنده عبارة عن تناص، حيث يرى أن أي نص يتكون من كتابات متعددة، تنبثق من ثقافات متنوعة، وتدخل في حوار وتفاعل مع النص الحاضر، أو في محاكاة تهكمية ساخرة.

والنص عنده "نتاج تفاعل نصوص لا حصر لها مخزونة في ذهن المبدع"[5]، ويعرفه بأنه عبارة عن "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، من اللغات السابقة أو المعاصرة".[6]

1 السابق: ص386
2 نفسه: ص386
4 خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008، ص 323
1أنجينو مارك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد. تر: أحمد المديني، مقال ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989، ص 105
5 نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة، الجزائر، 1997، ص79
6 رولان بارث: درس في السيميولوجيا، تر:عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2 ،1982 ، ص21

3- جيرار جِينيت

يُعد جينيت من الأسماء البارزة في الدّراسات النقدية حول التناص، إذ تعد آراؤه النقدية من أعمق التأصيلات النظرية التي عرفتها النظرية النقدية الحديثة، يقول:" لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص، وهذا ما أطلق عليه التعالي النصي وأضمنه التداخل النصي (التناص)"[1]، و قد قام في كتابه "أطراس" برصد جميع العلاقات النصية التي بإمكان النصوص أن تأخذها في حوار بعضها مع البعض الآخر"[2]، وفيه يقدم مصطلح التعالي النصي ويشرحه بقوله:" التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها النص، وفي هذا الإطار تداخل الأجناس وتحديداتها، وهي المتعلقة بالموضوع والصفة والشكل، ونميزها على المجموع حسب ما يحتمله الموقف"[3]. فهو يمثل النظرة الأعمق والأشمل في نظرية التناص، وقد عرّف جيرار جينيت مصطلح التناص ببساطة بأنه حضور نص أو عدة نصوص في نص آخر حضورا فعليا .[4] فظاهرة التناص عنده تتمثل في " كل ما يجعل نص يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[5]، والعلاقات النصية التي رصدها في كتابه تربط النصوص بعضها ببعض في حوار متفاعل، لتجديد الشعرية، في علاقة ظاهرة أو ضمنية، وقد حددها في خمسة أنماط من المتعاليات النصية وهي:

(1التناصIntertetualité/2 المناصParataxte/ 3الميتانصMétatextualité

/ 4 معمارية النص Archetextualité / التّعلق النصي Hypertextualité) .

1 جيرار جينيت:مدخل لجامع النص . تر:عبد الرحمان أيوب، دارتوبقال، الدارالبيضاء، المغرب، ط4 ،ص9

2 عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص21

3 جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص91

4 ينظرأحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا-مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة،وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان الأردن ، ط2 ، 2000، ص15

5سعيد سلام: التناص التراثي- الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط1، 2005، ص33

4- ميشال فوكو

ساهم فوكو(Michel Foucault -1926-1984) في إضافة بعد جديد إلى مفهوم التناص في كتابه"نظام الخطاب"، إذ يطور مفهوم بارت عن نظرية القارئ ويتوسع في هذه المسألة، مشيرا إلى أن الكتابة أو النص يمر عبر ثلاث حالات أو مراحل تتفاعل معًا لإثراء النص وإعادة إنتاجه " فالخطاب ...ليس سوى لعبة، لعبة كتابة في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، ولعبة تبادل في الحالة الثالثة، وهذه القراءة، وهذه الكتابة لا تستعمل أبدا إلا العلامات، فالخطاب يلغي نفسه إذن في واقعه الحي بأن يضع نفسه في مستوى الدال"[1]، وفوكو هنا يقدّم فكرة جديدة من خلال تتبع مراحل إنتاج النّص منذ بدايته في ذهن الكاتب ثم كتابته نصا ثم قراءته ثم تداوله ونقده، وفي كل هذه المراحل تتشكل الرموز والعلامات، وربما تتغير وتتعمق كما يحدث تناص في أثناء الكتابة ثم تناص آخر في أثناء القراءة ثم تناصات آخرى في أثناء تبادل أو مقارنة هذه النصوص ".[2]

5. - تودوروف

تظهر جهود تودوروف حول التناص من خلال كتابه "ميخائيل باختين: المبدأ الحواري" الذي نشره سنة 1981، وفيه يقترح ترجيح مصطلح (الحوارية) بالمعنى الذي حدده باختين كحوار بين لغات أو مستويات للكلام، ومصطلح (التفاعل النصي) بالمعنى الحصري للمفردة كتبادل بين نصوص عدة، كما يقترح تسمية إنتاج النص انطلاقا من نص آخر(تعليقا) بحيث يقوم على إقامة علاقة بين النص الخاضع للتحليل وبقية العناصر التي تشمل سياقه، ويقسم هذا السياق إلى سياقين :

السياق الأول: سياق إيديولوجي ويتمثل في مجموعة الخطابات التي تنتمي إلى عصور معينة سواء كانت سياسية ، علمية ، اقتصادية، دينية.

1 ميشال فوكو: نظام الخطاب.تر:محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت،ط1، 1984،ص2009
2 أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص15

السياق الثاني: السياق الأدبي وهو يتوازن مع ذاكرة الكاتب والقراء فيتبلور في (الأعراف الواعية) و(الأنماط السردية) بما فيها من خصوصيات أسلوبية وصور ثنائية.[1]

6- جاك دريدا

يشير دريدا (Jacques Derrida:1930-2004) إلى التداخل بين النص الفلسفي والنص الأدبي، ويرى أن التداخل النصي يلغي فكرة أن النص ذاتٌ مستقلة ولكنه سلسة من العلاقات مع نصوص أخرى ويؤكد على تداخل النص مع نصوص كثيرة ومتنوعة، بحيث يكون التناص مباشرا أو غير مباشر، فيعيش النص حالة صراع وتوتر، يهاجر مع الزمن والأحداث والأماكن والشخصيات التراثية والأسطورية والدينية والتاريخية، ليجمع أشتاته من تداخله مع نصوص أخرى تدعمه، حتى يصل إلى مرحلة الاستقرار.[2]

7- ميشال ريفاتير

يمثّل التناص عن ريفاتير(Michael Riffaterre:1924-2006) قدرة ملاحظة القارئ للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه، حيث يرى أن التناص إنما هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة، فجعل التناص آلية خاصة للقراءة الأدبية، والتناص هو إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى، وهي نفس رؤية ايكو حول دور القارئ.

8- امبرتو ايكو

طرح ايكو (Umberto Eco:1932-2016) في كتابه **(دور القارئ)** وجهة نظر غاية في الأهيمة عندما ربط التناص بالقارئ النموذجي من وجهة نظر تركز على دور القارئ الذي يقف عليه فعل القراءة فهو الذي يقع على عاتقه الدور الأهم في فك شفرة النص، واستحضار تناصاته الغائبة، كون النص خليطا من نصوص عدة، وتناصات كثيرة، انطلاقا

1 ينظرسمية حطري: التناص في الفكر النقدي، تداخل النصوص وتفاعلها، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، 2013، ص42/41

2 ينظرنفسه: ص 41

من فكرة انفتاح النص التي هي الفكرة المركزية في الدراسات السيميائية، وبما أن النص منفتح كذلك تكون القراءة منفتحة ومتعددة.

وكلّ قراءة هي تأويل يحتمل بانفتاحه تأويلات عدّة تتنوّع بتنوّع قرّائه، فالنّص هو فعالية متحركة ديناميكية، وهو يمتلك أكثر من ذاكرة، وكلّ قراءة تولد فيه معاني جديدة، ليصبح هنا القارئ هو المبدع الجديد لمعاني النّص، وبذلك تصبح القراءة فعل كتابة جديد.

وما دام النص توليفا لأسنن بالغة التنوع والتعدد، فلا وجود لأية ضفة قادرة على استعاب مخلفات سلسلة التأويل.

هنا قام ايكو بوضع شروط للتأويل حيث يرى أنّ التأويل الجيد هو الذي يحظى بتأييد من علامات النّص، ويقصد بذلك جوامع النص، فقصدية القارئ النموذجي رهن مجموع النّص بما هو كلّ عضوي، فالبحث عن عمق تأويلي يُشكل وحدة كلية تنتهي إليها كل الدلالات. [1] وعلينا ألا ننسى الطبيعة الحداثية للمفردة باعتبارها رهانا حاسما اعتمدته الكثير من الدراسات النظرية الحالية، ويتمثل هذا الرهان في فكرة أن التناص يسمح بفهم الصفة الأساسية للأدب وتحليلها، والمتمثلة في الحوار الدائم وهو ما توضحه **تيفين ساميول** في كتابها **(التناص ذاكرة الأدب)** تقول:"الحوار الدائم الذي يجريه الأدب مع نفسه والذي لا يشكل ظاهرة بسيطة بين ظواهر أخرى، بل يعتبر حركة الأدب الأساسية، لنستعيد تاريخه منذ البداية"[2].فالأدب يجري حوارا واعيا والتناص استوعب هذه الخاصية وجعلها نقطة الإنطلاق ونقطة الوصول.

[1] ينظر أمبرتو إكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية .تر:سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 2000 ، ص12

2 تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب. تر: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1 ،2007، ص7

وعليه فالتناص كما شبهته **نتالي بيقي غروس** أشبه بالعجلة المحركة التي تحرك المياه الراكدة، فتبعث فيها التجدد والحياة، كذلك التناص يبعث الحياة والتجدد في التراث الذي يمنحه بدوره فاعلية إنتاجية.

- كما يجب الإشارة إلى مجموعة من النقاد الذين قدموا إضافات تنظيرية للتناص في غاية في الأهمية مثل : **وليم راي** في كتابه **(المعنى الأدبي)، ميشال أريفي** في دراسته (**السيميوطيقا الأدبية: اللسانيات والأدب)**، وكذا **ناتالي بيقي غروس** في دراستها المتميزة **(مدخل إلى التناص)**، وغيرهم .

لقد انصبت جهود كل هؤلاء الدارسين والنقاد المعاصرين نحو التأصيل النظري للتناص، فجل الدراسات التي طرحها هؤلاء المنظرون حول التناص هي التي نقلته وطورته من مجرد آلية نقدية عند كريستيفا إلى مصاف النظرية، لكن المثير جدا بعد ذلك أنه بعد كل هذه الجهود التنظيرية حول التناص تقوم كريستيفا نفسها بالانقلاب على المصطلح و"تستبدله بمصطلح "المناقلة" وتُرجع سبب هذا الانقلاب إلى سئمها من سوء فهم النقاد للتناص، وتعرّفه بأنه النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو"اقتطاع" أو"تحويل"...وهو عينة تركيبية تُجْمعُ لتنظيم نصي معطى التعبير المتضمن فيها أو الذي يحيل إليه".[1] وهذا من شأنه أن ينسف كل الجهود السابقة، ويعيدنا إلى نقطة البداية، ولن يخدم النظرية النقدية ولا تحليل الخطاب، فجوهر التناص يكمن في وظائفه النقدية وآلياته المختلفة التي ضبطت بفضل تراكم الجهود والدراسات السابقة، والتي يحتاجها الباحث، فالباحث لا يحتاج لمصطلح جديد لمفهوم قديم، دون ضبط ودون آليات التحليل .

1 أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص11

رابعا- التناص عند العرب المحدثيين:

لقي التناص -حين ميلاده- اهتماما بالغا من قبل النقاد الغربيين الذين كان جميعهم تقريبا زملاء كريستيفا، فأفاد جيرار جينت النظرية الجديدة بدراساته الدقيقة والمفيدة، وكذلك فعل رولان بارث، والشيء نفسه قام به ميشال ريفاتير وغيرهم، ما نتج عنه ثراء مفاهيمي نظري كثيف في وقت وجيز.

وعندما وصل التناص للعرب بمفهومه الغربي، وجد قابلية وأرضًا خصبة لدى الدارسين العرب، فقد وجدوا لهذا الوافد جذورا في تراثهم النقدي " وجدوا فيه تقاربا كبيرا مع مفهوم السرقات وما تشتمل عليه من مصطلحات كالاقتباس والتضمين والمعارضة..."[1]، هنا بدأ اهتمامهم بنظرية التناص فقاموا بدراستها ونقلها، وهذا بترجمة كتب سابقيهم من الدارسين والمنظرين الغربيين.

ومن أهم النقاد العرب الذين اهتموا بدراسة التناص نذكر:

1- عبد المالك مرتاض

يتبنى مرتاض رأي كرستيفا في كون التناص جهاز عبر لساني (Translinguistique) موزّع للغة، يقول:" النص هو عبارة عن استبدال للنصوص، أي التناص: ذلك بأن في حيز النّص مجموعة من العبارات مأخوذة(مسروقة) بالاصطلاح العربي القديم من نصوص أخرى "[2]. فلا يخلو نص من خطابات أخرى متفاعلة مُسهمة في تكوين بنيته، كما يذكر مرتاض أن التناص ألغى انغلاقية النص، فقد أصبح منفتحا على نصوص عالمية أخرى، قديمة أو حديثة وكذا السياقات الخارجية كالسياقات الاجتماعية والثقافية وتجارب المؤلف الذاتية، إن أهم ما انتهى إليه التناص في تأسيساته أنه خلّص النص من الانغلاق على نفسه، والانزواء حول ذاته، بل جعله ينفتح على كل النصوص في العالم"[3]، أي أن التناص يمتص جميع النصوص العالمية دون تمييز أو عنصرية، ويمتص الأفكار من كل لغات العالم.

1 عيسى بن سعيد الحوقاني: التناص التراثي في شعر نزار قباني، مكتبة الغبيراء، عمان، ط1، 2012، ص36
2 عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة ، الجزائر، ط2، 2010، ص 278
3 نفسه:: ص 281

2- محمّد بنيس

يستخدم مصطلح "التّداخل النّصي" بدل "التنّاص" ويرى أن"التداخل النصي يشمل كل نص شعري أو نثري قديما كان أو حديثا، ويظهر التّداخل في النّصوص الحاضرة من خلال خطابات غائبة قد تكون دينية أو ثقافية أو تاريخية، حيث يحوّل المبدع هذه الخطابات إلى بناء شعري عن طريق الحوار معها"[1]، فلا يخلو أي نص مهما كان من علاقات تفاعلية (تناصية) مع نصوص سابقة وهي ما أطلق عليها مصطلح "النّص الغائب"، وهو مصطلح ظهر جليا في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، حيث يقول" لا نص يوجد خارج النّصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنّص الغائب"[2]، أي أن النّص الغائب هو مجموع النصوص اللانهائية التي شكّلت النص الحاضر.

3-محمد مفتاح

هو واحد من الدارسين العرب المهتمين بالبحث في التناص من خلال كتابه (تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص) حيث" حاول من خلاله التوفيق بين عدة مفاهيم غربية للمصطلح، مستخلصا أن التّناص هو تعالق (دخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3]، فبعدما درس محمد مفتاح تعاريف الباحثين الغربيين من أمثال كريستيفا وريفايتر، قدّم تعريفه الذي يرى فيه أن التناص هو تعالق نص بنصوص أخرى، وقد حافظ مفتاح على مصطلح التناص، وقسّمه إلى قسمين هما:

- التناص الداخلي: هو أن المؤلف "يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسّر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيما بينها".[4]
- التناص الخارجي: هو" امتصاص المؤلف لنصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها في حيز زماني وتاريخي معين".[1]

1 السابق: ص73
2 محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط2، 1988، ص85
3 حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2009، ص38
4 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 125

4- عز الدّين المناصرة

ركز عزالدين مناصرة على مصطلح "التّلاص" وشرح كيف يتداخل مع التناص وكيف يختلف عنه "(التلاصّ- plagiat) القريب من الانتحال والاقتباس والإخفاء، حيث ظلّ التلاص مرتبطا بمفهوميّ السرقة والانتحال، وهو أيضا يشتمل على درجات مختلفة، أعلاها النقل الحرفي مع الإخفاء...وبالتالي: فالتلاصّ يتداخل مع التناصّ، لكنّه مصطلح فرعي أساسي، وله أشكال متنوعة"[2]، فالمبدع ينقل عمل غيره محاولا إخفاءه بإجراء تعديلات بسيطة عليه، حتى يتمكن من نسبته إليه، كما قدّم من خلال كتابه "علم التناص المقارن" دراسة نقدية قيمة لمفهوم التناص، عرض فيها مقولات كل من جوليا كريستيفا، بارث، لوران جيني، مارك أنجينو، جيرار جنيت، وتناول أيضا نشأة التناص في النقد العربي الحديث مسلطا الضوء على كل من محمد بنيس، مفتاح.[3]

5- صلاح فضل

يرى صلاح فضل أن " علم النص" هو أحد المناهج المعاصرة الأكثر تبلورا، ويعتبره آخر منهج لا لأنه ظهر في الآونة الأخيرة فحسب بل "لأنه أكثر المناهج إفادة من المقولات السابقة واستيعابا لها لإدراجها في منظومتها العلمية بعد أن كانت مبثوثة في أشتات مبعثرة"[4]، فالنص عنده بمثابة فضاء تتقاطع في خطابات أخرى، كما درس تعريفات كل من جوليا كريستيفا وبارث والباحث الروسي يوري لوتمان[5]، فالتناص عنده يقوم بوظيفة إنتاج نص جديد بعد تحويل عدة نصوص، هو الذي وضع مصطلح "شفرات النّص"، حين ارتأى أن ظاهرة التناص تعتمد في الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر[6]، إذ أن كل نص يحمل إشارات

1 ظاهر محمد الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر- التناص الديني نموذجا، مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013، ص56

2 عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن- نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عمان، ط1، 2006، ص 154

3 سهام بولسحار: التناص التاريخي في رواية المدايدة لمحمد مفلاح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الاداب واللغات، جامعة الجزائر2، 2012/2011، ص34

4 صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002، ص 161

5 أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، ص17

6 ينظرنفسه: ص17

(شفرات) لها مقصدية محددة، كون النّص أحد الظواهر الأدبية والثقافية ولابد من فك شفراته.

6- محمّد عزّام

قام محمد عزام في كتابه "النّص الغائب" بتحديد النص الغائب ودراسة إشكالياتي النّص والتّناص ومنهج التحليل التناصي في بابه الأول، "فالنّص الغائب" حسبه مصطلح نقدي جديد وهو "مكوّن رئيسي للنّص (الماثل)، ذلك أن (النّص الماثل) لم ينشأ من لاشيء، وإنما تغذى جنينيا بدم غيره، ورضع حليب أمهات عديدات، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة".[1]

كما تناول إشكالية التّناص وتعدد مرادفاته وتعدد مصطلحات كالمتعاليات النّصية والتفاعل النّصي، مقدما نبذة مختصرة عن نشأته، معرّفا التناص على أنه "تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النّص المتناص خلاصة لعدد من النّصوص الّتي تُمحى الحدود بينها وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لا يبقى من النصوص السّابقة سوى مادتها"[2]، وهذا يعني أن النصوص المتداخلة الغائبة هي من تشكل النّص الجديد الذي لا حدود له، لكن من خلال إعادة صياغتها بشكل جديد فلا يستطيع إدراكها إلا القارئ المثقف.

7- عبد الله الغذامي

يعد عبد الله الغذامي واحدا من الدارسين العرب الذين اشتغلوا على التناص من خلال كتابه "الخطيئة والتفكير" [3] وفيه حاول التأصيل للتناص بربطه ببعض المفاهيم المطابقة والمشابهة في الطروحات النقدية العربية القديمة، في محاولة للكشف عن وجود جذور عربية لمفهوم التناص الغربي، ولاسيما نظريات الناقد عبد القاهر الجرجاني، ويترجم

1 محمد عزام: النّص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 11
2 نفسه: ص29
3 عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكيرمن البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي، جدة، ط1 ،1985

الغذامي التناص ترجمات عدة، فهو يطلق عليه تداخل النصوص ويطلق عليه تارة النصوصية وقد اعتمد في دراسته على آراء كريستيفا وبارت وريفاتير .

ومن هنا نخلص إلى أن للتناص عند النقاد العرب تعريفات متباينة، وكذلك الأمر بالنسبة للمصطلح، فبعضهم أبقى عليه كما هو، والبعض الآخر اصطلح عليه بـ(النصوصية) وفريق أطلق عليه (التناصية) وآخر (تداخل النصوص)، ورابع (النص الغائب) وخامس (شفرات النص) وآخر (بالتفاعل النصي) وغيرهم وهو أمر مربك جدا ومشوش للباحثين.

المبحث الثاني: مفاهيم التناص، قوانينه وآلياته

استوى التناص نظرية (Théorie de l'intertextualité) قائمة بذاتها في حقول النقد الأدبي لها مصطلحاتها ومفاهيمها.[1] ونظرًا لرغبة الباحثين في الوصول إلى أدق جزئيات التناص، ضبطوا له مفاهيمه وقوانينه وآلياته، نذكرها على التوالي فيما يلي

أولا-المفاهيم: هذه أهم المفاهيم التي وضعتها كرستيفا وزملائها

1/ التناص: ظهر هذا المصطلح للمرة الأولى على يد جوليا كريستيفا عام 1966 في مجلة (تال كال Tel Quel) الفرنسية.[2]

2/ التفاعل النصي: بين بنيتين، بنية النص والبنيات النصية، لا يكون مباشرا دائما، فقد يكون ضمنيا... و(التفاعل النصي) مصطلح يؤثره بعض النقاد على مصطلح التناص.

3/ البنيات النصية: حيث ينتج كل كاتب نصوصه ضمن بنية نصية معاصرة له، أو سابقة له.

4/ التعالق النصي (Hypertextuality): وهو أن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة.

5/ المناص (Paratexte): وهو ما نجده في العناوين، المقدمات والخواتم، وكلمات النشر والصور.[3]

6/ المصاحبات الأدبية (ParaLittérature): هي الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصية معينة.

7/ التناصية: هي مجموعة من العلاقات بين النصوص، وهي تتجاوز قضية التأثير والتأثر إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم والفضاء الإبداعي.

---

1 Nathalie Limat-Letellier & Marie miguet-Ollongnier : L'Intertextualité. Annales littéraires de l'université de France-comité. N°637-1998. Pp18/22

2 محمد عزام: النص الغائب، ص28

3 ينظرنفسه: ص29

8/ المتناص (Intertext): هو مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها من النص سواء كانت في ذاكرة الكاتب أو القارئ، أم في الكتب، وهو النص الذي يستوعب عددا من النصوص، ويظل متمركزا من خلال المعنى (لوران جيني)، بينما يناقش (ريفاتير) الخلط السائد بين (التناص) و(الميتناص)، فيرى أن (الميتناص) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا، من نوع التعليقات العلمية، الدينية والفلسفية التي يوردها الروائي كتعليق على حادثة أو موقف.[1]

9/ المتعاليات النصية (Trans Textuality): هي كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى، بشكل ضمني أو مباشر، وقد خصص لها الناقد جيرار جينت كتابه أطراس حدد فيه أنماط المتعاليات النصية في خمسة أنواع ، وقد سبق وأن أشرنا إليها.

ثانيا- القوانين:

ينقسم التناص إلى قسمين هما: التناص الداخلي والتناص الخارجي، والمقصود بالتناص الداخلي، أن المبدع يقوم بمحاورة آثاره السابقة أو بتجاوزها، أما التناص الخارجي فهو أن يمتص المبدع "نصوص غيره أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال".[2] وقد وضعت كريسيتفا للتناص ثلاثة قوانين هي:

1/ الاجترار:

الاجترار أسهل قوانين التناص وأبسطها، و هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحرير وهذا القانون يسهم في مسخ النص الغائب، لأنه لم يطوره ولم يجدد فيه ولم يحاوره، ويعود ذلك إلى قداسة بعض النصوص لا سيما الدينية منها، وقد يعود أيضا إلى عدم مقدرة المبدع فنيا وعدم امتلاكه لتخريجات إبداعية تمكنه من تجاوز هذه النصوص شكلا

1 Voir: Anne Claire Gignoux : Initiation a l'intertextualité . P88

2 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص125

ومضمونا ، فيكون تفاعله مع النص الغائب تفاعلا سطحيا دون أن يحمله رؤاه وأفكاره ، تعامل جامد لا حياة فيه ولا تغيير، إذ يتفاعل الأدباء في هذه الحالة "مع النص الغائب بوعي سكوني لا قدرة له على اعتبار النص إبداعا لا نهائيا، فساد تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص... وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا تضمحل حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.[1]

2/ الامتصاص:

هو مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب والتفاعل معه، وهو القانون الذي يقر بأهمية النص الغائب وقداسته فيتفاعل معه ويحوّله دون أن ينفيه أو يخالفه "بل يسهم في استمراره كجوهر قابل للتجديد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، بل إنه يعيد صياغته فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص الغائب غير مَمْحٍ ويحيا بدل أن يموت".[2] وهكذا تبقى النصوص متتالية حية معتمدة على نصوص متشابكة.

3/ الحوار:

هو المرحلة الأعمق من مراحل قراءة النص المرجعي والأعلى والأهم من حيث الدلالة والوظيفة، لأنه يعتمد على النص الغائب كقاعدة صلبة ينطلق منها لإنتاج نص جديد يحمل دلالة جديدة، ضمن علاقة حوارية تفاعلية، "وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية".[3] وترى كريستيفا أن "هناك ثلاثة أنماط للحوار بين المقاطع الشعرية والنص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصلية"[4]، وهذه الأنماط الثلاثة هي "النفي الكلي، النفي المتوازي، النفي الجزئي".[5]

1 محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، لبنان، ط1، 1979، ص252
2 نفسه: ص253
3 نفسه: ص253
4 جوليا كريستيفا: علم النص. تر: فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص73
5 نفسه: ص55

ثالثا- آليات التناص:

يّصنفها النقاد ضمن مجموعتين أساسيتين هما التمطيط والإيجاز[1]، وهي آليات لايمكن اغفال دور المتلقي في إعمالها كونه محورَ عملية التأويل، لأن النص" يكون ممططا أو مكثفا بفضل القارئ".[2]

وهنا تأتي أهمية القارئ في قراءة التناص وتأويله، والتناص مرتبط بالتأويل ارتباطا وثيقا، حيث يّفسح المجال واسعا أمام نظرية القراءة التي تُفسح المجال هي الأخرى للمتلقي ليعملَ فكرَه وذاكرتَه ومخزونَه الثقافي بكل حرية.

1/ الإيجاز:

أخذ نفس المفهوم المتعارف عليه في البلاغة العربية، وهو التعبير عن أكبر معنى بأقل لفظ، وهو سمة أساسية في البيان الذي هو جوهر العملية الأدبية، ويدخل ضمنه: الأمثال والحِكم، وقد كان الإيجاز غاية الكتاب والشعراء العرب.

2/التمطيط:

عبارة عن عملية توسيع للنص ودلالته المركزية"النص كوحدة دلالية وكيان دلالي متميز تتأتى وحدته من تمطيط دلالته المحورية، يعبر عنها ريفاتير بلفظ(Matrice) أي تفجير مركز النص[3]، بمعنى التوسع في الفكرة المركزية بالشرح والاستعارة والتكرار ... لضمان استيعابها وفهمها من قبل المتلقي.

1 أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، الشركة العالمية للنشر والتوويع، مصر، ط1، 2004، ص71

2 راي وليم: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية. تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1،1995 ، ص200

3 محمد أديوان: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، فكرية عامة تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، العراق، عدد4/5/6. 1995، ص46

المبحث الثالث: علاقات التفاعل النصي

التناص هو علاقة تفاعل بين نص غائب ونص حاضر، وتظهر هذه العلاقة التفاعلية في أنماط عدة أوضحها الاستشهاد وأقلها وضوحا الإحالة، السرقة والتلميح والتناص هو علاقة تفاعل وتحاور وتحويل ومن أشكال هذا التحاور والتحويل: المحاكاة الساخرة، والتحريف الهزلي والمعارضة، وتقسّم ناتالي بيقي غروس أنماط التناص الى قسمين أساسيين، علاقات الحضور المتفاعل وعلاقات الاشتقاق، وفيهما تُرتب الأشكال السابقة على النحو التالي:

أولا- علاقات الحضور المتفاعل : تتحقق عبر أربع علاقات هي الاستشهاد، الإحالة، السرقة، التلميح، سنشرحها فيما يلي:

1/ الاستشهاد(Citation)

يعتبر الاستشهاد أدنى أشكال التفاعل النصي بسبب بساطته ووضوحه"يأخذ الاستشهاد مشروعيته كواجهة للتناص، يجعل إدراج نص في آخر واضحا، تجلي الرموز الخطية، عزل العبارة المستشهد بها، استخدام الحروف المائلة أو علامات التنصيص"[1]، فالمتلقي لا يبذل أي جهد لاكتشافه واستخراجه، لكن يبقى على المتلقي مهمة" اكتشاف هويته وتأويله: اختيار النص المستشهد به، حدود تقطيعه، طرق تركيبه، المعنى المضفى على إدراجه في سياق مستجد"[2]، ويشبه الاستشهاد في أبسط صوره عملية تقطيع وتلصيق[3] ، يتم من خلالها تطعيم النص الحاضر بكلمات أو جمل من نص غائب، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وقد تكون العملية اجتثاثا (Ablation)، فحين يقتبس الكاتب فهو يقوم باستحضار موضوع أولي ثم يقوم بتشويهه بفعل عملية التحويل التي هي خروج الكاتب من النص الحاضر ليعود إلى الوراء لجلب فكرة أو معنى من النص الغائب.[4]

1 ناتالي بيقي غروس: مدخل إلى التناص، ص59
2 نفسه: ص60
3 Antoine Compagnon : La Seconde main/ ou le travail de la citation Seuil.Paris. 1979.p16
4 Ibid :P17

2/ الإحالة (Reference)

هي مثل الاستشهاد، "شكل صريح للتناص، لكنها لا تعرض النص الآخر الذي تحيل عليه، فهي تقيم علاقة غياب، لهذا فهي مفضلة لما يتعلق الأمر فقط بإحالة القارئ على نص دون استحضاره حرفيا".[1] فهي تحيلنا للنص الغائب دون ذكره كاملا أوبالتفصيل كأن يقول الكاتب مثلا(التوحيد وهو ما تنص عليه سورة الاخلاص)

3/ السرقة(Plagiat)

إذا كان الاستشهاد يعلن عن نفسه فإن السرقة تكون ضمنية ، وهي تحمل نفس المعنى التراثي للسرقة تقول ناتالي بيقي غروس "بقدر ما تكون السرقة بالنسبة للتناص ضمنية يكون الاستشهاد صريحا، تحدد هكذا بصفة دنيا لكنها مقبولة كاستشهاد غير معلم، أي سرقة عمل، وهي: أن نستحضر فقرة بدون أن نبين المستخدم للفقرة بأنه ليس مؤلفا لها، وتُستعار للدلالة على السرقة تعابير مثل السطو والاختلاس، وتكون أكثر عرضة للاستهجان لما تكون الفقرة مأخوذة بحرفيتها وطويلة، فهي تمثل اعتداء على حق الملكية الأدبية ".[2]

هذا الاستهجان الأخلاقي للسرقة سمح بإعادة الاعتبار للاستشهاد كونه يسمح بإحداث توازن بين دوران الأفكار واحترام الملكية الأدبية.

4/ التلميح(Allusion)

وهوطريقة ذكية في نقل فكرة معروفة جدا إلى الخطاب، بحيث يختلف عن الاستشهاد فهو ليس في حاجة إلى أن يسند باسم المؤلف، الذي يكون معروفا من جميع الناس، خاصة وأن الملمح الذي يستعيره هو استدعاء مباشر لذاكرة القارئ أكثر منه سلطة كما هو الأمر في الاستشهاد الخالص، مع ذلك فإنه لابد من التذكير بأن التلميح يقوم على "الإحساس بعلاقة الشيء الذي نذكره بآخر لا نذكره، حيث أن هذه العلاقة نفسها توقض

1 ناتالي بيقي غروس: مدخل إلى التناص، ص64
2 نفسه: ص66
3 نفسه: ص69

الفكرة"[1]، ويعتبر التلميح غمزة مقصودة موجهة للقارئ لاستحضار نص معروف بكلمة أو كلمتين.

ثانيا-علاقات الاشتقاق: وتنقسم إلى ثلاث أقسام هي المحاكاة الساخرة ، التحريف الهزلي، المعارضة، نشرحها تباعا فيما يلي :

1/ المحاكاة الساخرة: حسب ناتالي بيقي غروس فالمحاكاة الساخرة" تتمثل في تحويل نص، فتغير موضوعه تماما محافظة على الأسلوب"[2]، فتدرج النص في سياق تهكمي ساخر، وينتج هذا التهكم "عن الصدمة الناتجة عن إدماج بيت شعر مأساوي في سياق تهكمي: لم يتغير لا الأسلوب ولا حرفية النص، عبر تغير السياق عن تغيير في الموضوع وهو ما أنتج تحويلا للمعنى. يمكن للمحاكاة الساخرة إذن أن تتمثل في مجرد استشهاد، كل استشهاد هو نفسه شكل من المحاكاة الساخرة، تقطيع مقطع، تغيير موقعه في سياق مستجد ينزع دوما لتحريف المعنى".[3] والمحاكاة الساخرة لا تهدف إلى السخرية من النص الغائب، بل هي تسخر من الواقع في محاولة لقراءته وفهمه.

كما أن لها هدفا فنيا يتمثل في إنتاج نادرة جيدة، حسب ناتالي بيقي غروس "فضل وهدف المحاكاة الساخرة، لما تكون جيدة، تجعلنا نحس بعلاقة قوية: تناقض وتشابه، هذه هي مصادر النادرة الجيدة، ومن هنا فإن المحاكاة الساخرة ذكية ولاذعة".[4]

2/ التحريف الهزلي: يتمثل التحريف الهزلي في "إعادة الكتابة بأسلوب هابط لعمل حيث يتم الاحتفاظ بموضوعه"[5] فالتحريف الهزلي عكس المحاكاة الساخرة التي تحافظ على الأسلوب بحرفيته وتغير من موضوعه وسياقه، فإن التحريف الهزلي على النقيض تماما يحافظ على الموضوع (السياق) ويغير الأسلوب تماما، وهو ما ذهبت إليه ناتالي بيقي

1 السابق: ص76
3 نفسه: ص78
4 نفسه: ص83
5 نفسه: ص76

غروس "التحريف الهزلي يعيد معالجة الموضوع لكنه يبتعد كثيرا عن حرفية النص الذي يحوّله، إنه إذن ذاكرة لوقائع وحوادث لأغراض وشخوص مفترضة، مادامت فعاليتها تتعلق بالتعرف على النص الذي التصقت به".[1]

ويتميز التحريف الهزلي بخاصية مميزة وهي أنه يستند "على وعي حاد بالتفريق وبالتراتبية بين الأنواع وتعالقها المحدود مع مستوى في الأسلوب... فيتولد التهكمي والهجائي في الواقع من تناقض مؤسس للهزلي، بين نمط الموضوع والسجل الأسلوبي الذي عولج فيه"[2]، كما تختلف المحاكاة الساخرة عن التحريف الهزلي من حيث النظام الوظيفي فـ"للمحاكاة الساخرة نظام (وظيفة) لعبي وللتحريف الهزلي نظام هجائي، يعود في نهاية المطاف للقارئ تحديد طبيعة الفعالية"[3] أي طبيعة الوظيفية التي يؤديها داخل النص وضمن السياق.

3/ المعارضة: المعارضة تقنية تقوم على محاكاة الأسلوب، ولكن هناك معنى عاما بجانب هذا المعنى الخاص وهو" محاكاة أي صنع وأي فعل"[4]، هي إذن التقليد في أدق التفاصيل في إنتاج إبداع ما، فالمقصود بالمعارضة في الأدب هو "أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة «معْلم» فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما".[5]

ختاما يمكن القول أن التناص الذي يرقى به بعض كبار المنظرين إلى مصاف النظرية، حسب مارأينا في هذا العرض، مازال يثير الكثير من الأسئلة الجوهرية، وهذا نظرا لتعدد مشارب هؤلاء المنظرين(لسانية، نقدية، فلسفية، دينية، إيديولوجية، اجتماعية...إلخ)، ويعد ذلك طبيعيا كون أن أقدم نظرية نقدية(المحاكاة) مازالت تثير الكثير من النقاشات الجوهرية.

1 السابق : ص83
2 نفسه: ص83
3 نفسه: ص88
4 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص122
5 نفسه: ص121

الفصل الأول

التناص الأدبي في ثلاثية جلاوجي

المبحث الأول: شعرية العتبات في الثلاثية
المبحث الثاني: التناص مع الأدب العربي
المبحث الثالث: التناص مع الأدب الشعبي
المبحث الرابع: بين التناص وتداخل الأجناس

المبحث الأول: شعرية العتبات في الثلاثية

تعد العتبات النصية ويصطلح عليها أيضا **بالمناص** أو **ملازمة النص**[1] النمطَ الثاني من المتعاليات النصية التي جاء بها جيرار جينت في كتابه "أطراس"سنة 1982 ثم أتبعه سنة 1987 بكتاب خصصه للعتبات بعنوان (عتبات/ seuils) وفيه وضع مصطلح المناص الذي تمثّله في "العناوين، المقدمات والخواتم، كلمات النشر والصور..."[2]، ويدخل ضمن المناص أيضا "الإهداءات والعبارات.. المقتبسة والمقدمات ويوضح جينت أن هذا المجال يمكن أن يكون له تأثير كبيرعلى تفسير النص".[3]

يعتبر مصطلح العتبات من أكثر المصطلحات النقدية التي أثارت جدلا كبيرا في الدراسات النقدية سواء الغربية أو العربية، ومن بين هذه الدراسات نذكر"عتبات" للناقد جيرار جينت حيث أن المناص عنده هو" كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره"، ويمثله"العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية...أشرطة التزيين الذي يتخذ شكل حزام، الرسوم، نوع الغلاف، أنواع أخرى من الإشارات، الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحياناً بشرح رسمي أو غير رسمي".[4] ذلك أن " الهوامش هي غالبا المواضع التي يكشف فيها المؤلف عن نفسه بطريقة أو أخرى"[5]، فالهامش عنصر مساعد للمؤلف والقارئ على حد سواء إذ "غالبًا ما يزيل صعوبة ويعالج صدعًا".[6]

تصدرت دراسة العتبات الدرس النقدي المعاصر، إذ أصبح يُنظر إليها بوصفها نظامًا سيميائيًا وإشاريًا دالًا ومكونًا جوهريًا من مكونات أي نصٍّ أدبي شأنها شأن بقية المكونات

1جراهام ألان: نظرية التناص.تر: باسل المسالم، دار التكوين، دمشق، ط1، 2011، ص142
2 محمد عزام: النص الغائب، ص29
3 جراهام ألان: نظرية التناص، ص 145
4 جيرار جينت: أطراس- الكلام في الدرجة الثانية. ترجمة وتقديم المختار حسن، موقع فكر وأدب، نشر في ماي 2012: https://alantologia.com شوهد يوم:2019/09/04
5 جي هيلبس ملر: أخلاقيات القراءة. تر: سهيل نجم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1 ،1997، ص29
6 نفسه: ص29

الأخرى التي تدخل في شكل بنية أي نص، وفي بناء شعريته، لا زائدة تجميلية أو حلية نصية لا قيمة ولا مكانة لها ،كما كان ينظر إليها سابقًا أو نصوص عابرة وهامشية لا تستحق وقفة تمحيصية تأملية.[1]

تكمن أهمية العتبات في تلك السلطة التأكيدية في ضبط ونقل المعلومات مثل اسم المؤلف، تاريخ النشر، أو شرح وظيفة، أو عنوان، أو تحديد الجنس الأدبي مثل السيرة الذاتية التي تفرض عقدا من المصداقية. وكأنَّها تقوم بعملية تنظيم العلاقة بين النص والقارئ، بوصفها خطابًا مساعدًا مخصصًا لخدمة شيء آخر يُشكل سبب وجوده الذي هو النص، وتخص هذه التبعية وظيفته بالتحديد[2]، وتحدد ملامح النص الموازي حسبما هي عليه عند جينيت أنه:

1- ضرورة طباعية تتناول النص بوصفه كتابًا مطبوعًا، أي أنَّه سمة المدون لا الشفاهي.

2-مساعد قرائي غايته فتح الأفق لدى المتلقي لكيفية الولوج إلى أغوار النص واستنطاقه قصد الشروع في تأويله تأويلا فاعلًا.

3- بلورة مخصوصة وموسعة لمفهوم التناص بالمعنى الكريستيفي، ولابد أن تتم عملية تلقي النص على أساس معطيات نظرية التناص فضلا عن العلاقات الأربع الأخرى التي تبلورت حولها شعرية جيرار جينيت في تفسيرها للواقعة النصية.

4- لا تقتصر هذه العلاقة على العلامات اللغوية، بل تنشأ هذه العلاقة بين علامات لغوية وأخرى بصرية.

إذن " إن العتبات وإن كانت تسهم إسهاما فاعلا في صناعة الخطاب وبناء شعريته إلا أن ذلك كله لا يغني عن قراء المتن النص، بل إن قراءة العتبات لاتكتسب مشروعيتها إلا من الوقوف على المتن ذاته بوصفه غاية البحث الأساسية".[3]

1 ينظرسهام حسن جواد السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال، ط1، دارشرفات، نينوى،2013، ص 65
2 كريستين مونتالبيتي: جيرار جيينت- نحو شعرية منفتحة. تر: غسان السيد ووائل بركات، الجمعية التعاونية للطباعة، توزيع دار الرحاب،2001، ص111
3 سهام حسن جواد السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص30

لذلك اخترت أن أقف على عتبات المناص ممثلة في (العنوان، الإهداء والتقديم) لاستقراء حوارية المناص مع النص، على النحو التالي:

أولا: عتبة العنوان

يُعد عُنوانُ النص العنصرَ الأهمَ في سيميولوجيا النص، وفيه تتجلّى مجموعةٌ من الدلالات المركزية للنص الأدبي، وهوعنصر بنيوي يقوم بوظيفة جمالية محددة في النص، إلى جانب كونه المركز الذي تدور حوله الدلالات ومنه تنطلق القراءات، ذلك أن العنوان "يلعب دور المؤول الذي يخلق الدلالة المركزة للنص "[1]، فالرواية المعاصرة تعطي أهمية بالغة للعنوان، فما هو مفهوم العنوان؟ وما هي وظائفه؟

1/ مفهوم العنوان: ما يهمنا هنا هو التعريف الاصطلاحي للعنوان وليس اللغوي، لذا سنركز على ما اصطلحه الباحثون والدارسون عنه:

أ) ليو هوك (Hoek Leo): يعد المؤسس الفعلي لعلم العنونة، له كتاب مهم بعنوان"سمة العنوان" جاء فيه أن " العنوان ليس فقط ذلك العنصر الذي نتلقاه بشكل أولي في الكتاب، ولكنه أيضا عنصر سلطوي، يبرمج القراءة، هذه السلطة التي يملكها العنوان لها في الواقع تأثير على أي تفسير ممكن للنص."[2] فكل نص يحمل في الغالب عنوانا يعرف به، وهذا العنوان له سلطة وهيمنة كبيرة، بحيث تؤثر في تفسير النص وكشف دلالاته.

ب) شارل غريفل (Charles Grivel: 1936-2015) : يعرف العنوان بأنه "أهم مرجع يتضمن بداخله العلامة، والرمز، وتكثيف المعنى، إذ يحاول الكاتب من خلاله أن يثبت فيه قصده برمته، بوصفه النواة التي يخيط عليها نسيج النص، دون تحقيق أي اشتمالية أو

1 عبد الحق بلعابد: عتبات-جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص44

2 Hoek Léo : La Marque Du Titre, Ed Mouton, Paris, 1973, p12

اكتمال - ولو بتذييل عنوان آخر يكون فرعيا- والعنوان يأتي باعتباره تساؤلا يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للمتلقي كإمكانية الإضافة والتأويل".[1]

ج) جوزيف بيزا كومبروبي Camprubi Besa): عرف في كتابه "وظائف العنوان" بأن العنزان عبارة عن "تعليمات لسانية كلية للانتظار أو التوقع حول النص، إنه يفعّل مضمون هذا النص، لكن لا يفعله كله بل جزء منه فقط، لأنه يظهر بشكل مستقل عن النص".[2]

من خلال هذه التعاريف يمكننا أن نستشف أن العنوان يحمل إشارات تحيل مباشرة إلى ما يحتويه النص، أو إلى مكون أساسي فيه، وتوضح مضمونه، فيصبح العنوان كبنية صغرى مفتاحا لبنية كبرى.

د) أمبرتو إيكو (Umberto Eco: 1932-2016) يرفض أن يكون العنوان كاشفا لمحتوى المتن "على العنوان أن يشوش الأفكار، لا أن يحصرها"[3]، فمنه يبدأ كسر أفق الانتظار، فليس من وظائف العنوان أن يقدم لك كل شيء من أول قراءة، فدلالة العنوان خفية، مراوغة، مباغتة، تحتمل الكثير من التناقضات والكثير من التأويلات، حيث تتباين من قارئ إلى آخر، ما يدفع بالقارئ إلى ضرورة الكشف عن دلالته، من خلال البحث في تعالقه مع النص اللاحق دلالياً ولغوياً، فالعنوان والنص يشكلان علاقة إشارية توليدية، حيث يتحول العنوان إلى المكون التفاعلي الذي يحقق تفاعلات النص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية، فالعلاقة بين العنوان والنص هي علاقة مؤسسة، قد تأخذ عدة صور كي تتجلى، وكي يتحقق مدلول النص من خلال العنوان الدال، وهو ما يؤكده الناقد لعموري زاوي بأن" العنوان بقدر ما يفضح يتوارى ويختفي، ولا يقدم المعنى جاهزا مستخلصا، بل يُناور القارئ حتى يستكمل فعل القراءة، فهو يعكس النص في تضاريسه السطحية والعميقة، والعلاقة بينهما علاقة تفاعلية جدلية، وهو فضلا عن ذلك بؤرة النص وتيمته

1 Grivel Charles: Production De L' Intérêt Romanesque, Ed,Mouton,Paris,1973,Page16

2 Josep Besa Camprubi: Les Fonctions Du Titres, Ed Pulim,Frace,2002, Page13

3 الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان، بسام قطوسة، أشغال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، قسم اللغة العربية، مطبوعة جامعة بسكرة، الجزائر، أفريل 2000، ص25/24

الكبرى التي يتمحور حولها، وما النص إلا تتمة للعنوان وتمطيط له عبر التوسيع فيه وتقليبه في صيغ مختلفة".[1]

هـ)جيرار جينيت يرى أن العنوان ينتمي إلى ما يسمى بالمناص أو النص الموازي (paratexte) الذي هو بمثابة مفتاحٍ للنص، وكاشفٍ لرموزه، ومحقق لدلالاته، وهنا تظهر لنا أبرز ميزتين يتميز بهما العنوان:

- العنوان بنية مغلقة مكتفية بذاتها.
- العنوان بنية منفتحة على النص.

فما هي وظائف العنوان؟ وإلى أي مدى يكون العنوان دالا على مدلول النص؟

2 : وظائف العنوان

تعد وظائف العنوان من المباحث المركبة والمعقدة للنص الموازي، لذا اتجه بعض الدارسين إلى تحليله متخذين من الوظائف اللغوية التواصلية التي قال بها الناقد الروسي رومان جاكبسون (Roman JacobsonM:1896-1982) سبيلا للمقارنة، ليُفتَحَ البابُ بعد ذلك أمام السيميائيين للبحث في هذه الوظائف على تعقيدها واختلاف وجهات مقاربتها.

بعدما فصَّلَ جيرار جينيت في وظائف العنوان تاريخا واشتغالا وإجراءً، أراد أن يلملم استراتيجيته بأن أعاد ترتيبها، وهذا وعيا منه بمدى تداخلها وتعالقها، مما سيصعّب من مهمة الباحث، فما بالك بالقارئ، في تتبعها ومن ثمة فهمها، لهذا يَقترح هذه النمذجة المنهجية كقائمة لوظائف العنوان:

1 لعموري زاوي: شعرية العتبات النصية، دار التنوير، الجزائر، ط1 ، 2013، ص168

أ- الوظيفة التعيينية:

هي الوظيفة التي تُعيّن اسم النص، وتُعرِّف به القراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس، ونجد تسميات أخرى لهذه الوظيفة مثل:

- الوظيفة الاستدعائية: عند شارل غريفل(Charles Grivel:1936-2015).
- الوظيفة التسموية: عند هنري ميتيران(Henri Mitterand: 1928-2021) .
- الوظيفة التمييزية: عند غولدنشتاين(Jean-Pierre Goldenstein:1953-)،

وتعتبر هذه الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف الأخرى لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى[1]، ويجمع النقاد أنها الوظيفة الأبرز للعنوان حيث" يشترك فيها مع الأسماء، ويقتصر دورها على التفريق بين المؤلفات والأعمال الفنية وهي وظيفة قد نسميها الوظيفة درجة الصفر".[2]فهي وظيفة تستلزم لتحقيقها تظافرها مع باقي الوظائف، فهي لا تتحقق لوحدها.

ب-الوظيفة الوصفية:

هي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص، وهي الوظيفة المسؤولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان، ولا بد أن يُراعى في تحديدها الوجهة الاختيارية للمرسِل(المعنوِن)، أوالملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي، والتأويلات المقدمة من المرسَل إليه (المعنوَن له)، الحاضر دائما كفرضية لمحفزات المرسِل (المعنوِن)، وهذه الوظيفة لا مناص منها حيث يعتبرها إمبرتو إيكو (Umberto Eco:1932-2016)مفتاحا تأويليا للعنوان، لايمكن تجاهلها، وقد كثرت تسمياتها هي الأخرى، فنجدها تارة بإسم الوظيفة التلخيصية عند غولدنشتاين، وتارة أخرى الوظيفة اللغوية الواصفة عند الناقد كونتور وويس.

1 ينظرمحمد رشد مدخل نظري لدراسة العنوان، مجلة ديوان العرب، مجلة الكترونية، 11شباط 2014، https://www.diwanalarab.com شوهد في2022/8/20

2 الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيميائية العنوان، ص25

ج-الوظيفة الإيحائية :

هي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، أراد الكاتب ذلك أم لم يرده، فلا يستطيع التخلي عنها، فهي ككل ملفوظ لها طريقتها في الوجود، إلا أنها ليست دائما مقصودة، مما يُحول البحث عن هذه الوظيفة إلى البحث عن القيمة الإيحائية، لهذا دمجها جينيت في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي.

د-الوظيفة الإغرائية:

إن العنوان المناسب هو الذي يغري قارئه المفترض جاذبا إياه للقراءة، ويتميز عندما ينسجم مع داخل النص، خالقا بذلك حالة من الجذب، كما يقول جاك دريدا غير أن جينيت يرى بأن هذه الوظيفة مشكوك في نجاعتها عن باقي الوظائف، لهذا يطرح هذا التساؤل: أيكون العنوان سمسارا للكتاب، ولا يكون سمسارا لنفسه؟، في إشارة إلى أولئك الذين يلهثون وراء العناوين الرنانة والطنانة دون وعي بجماليتها والتي تكون في الأغلب بلا معنى"أن يكون الكِتاب (النص) أغرى من عنوانه، أحسن من أن يكون العنوان أغرى من كتابه (نصه)" [1]، وهي الوظيفة التي لقيت رواجا واسعا لدى المبدعين المعاصرين.

إلى جانب هذه الوظائف هناك وظائف أخرى قال بها النقاد كالوظيفة التجنيسية (الكشف عن الجنس الأدبي)...وأيضا الوظيفة التناصية...وقد دُرس العنوان كنوع من التكسير لأفق الانتظار وكنوع من المراوغة والغواية والمفارقة، كما دُرس العنوان كلافتة وكقناع.[2]

ويختزل أغلب النقاد وظائف العنوان في ثلاث وظائف أساسية، يحددها الناقد ليو هوك من خلال تعريفه للعنوان بقوله"هو مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات، وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[3]، ونستشف من هذا التعريف أن وظائفه تتمثل في:

1 ينظرمحمد رشد: مدخل نظري لدراسة العنوان، شوهد: 20 /2022/8

2 ينظر الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيميائية العنوان، ص27/26

3 Hoek Léo : La Marque Du Titre, p17

- تعيين النص

-تحديد المضمون

- جذب القراء.

بينما يُقدّم الناقد هنري ميتران تحديدات أخرى أعمق في الدلالة وأسهل في الدراسة، وهي كالآتي[1]:

- الوظيفة التسموية/ التعيينية

- الوظيفة الإغرائية أو التحريضية.

- الوظيفة الإيديولوجية.

فالعنوان يشغل موقعا استراتيجيا بوصفه دليلا (Signe) به تتميز الرواية عن غيرها، وعبره يعلن الروائي نواياه ومقاصده، وعبره كذلك يشي النص بمحتواه دون أن يفصح عنه بكيفية كليّة، وعلى ضوء هذه المقاصد يضع المؤلف عنوانا لنصه، بمعنى أن العنوان من جهة المرسل هو نتاج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل، أما المستقبل فإنه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأوّلا له[2]، فهو المصدر الذي "يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كليا أوجزئيا، إنه النواة المتحرّكة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص، دون أن تحقق الاشتمالية وتكون مكتملة- ولو بتذييل عنوان فرعي، والعنوان بهذا المعنى يأتي باعتباره تساؤلا يجيب عنه النص إجابة مؤقتة، كإمكانية الإضافة والتأويل".[3]

يحتل عنوان الرّواية مركز الصدارة في الصفحة الأولى للغلاف، ممّا يعطيه أهمية خاصة رغم الطابع الاختزالي الذي يُميزه[4]، فهو الذي يأخذ بيد القارئ ويساعده على دخول النص، وبه أيضا يخرج منه، ليختزله فيه، لذلك فمن الضروري الوقوف عند الدلالات اللغوية والفنية والاجتماعية التي يحملها العنوان، فهو "العلاقة التي ما إن تدخل في اتصال فعلي

1 عبد الحق بلعابد: عتبات، ص73/72

2 ينظرلعموري الزاوي: شعرية العتبات النصية، ص126

3 شعيب حليفي: هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، دار النايا، سورية، ط1 ،2013، ص14

4 سليمة عذراوي: شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص110

حتى تعيد توزيع وتنظيم مجموع العلامات".[1]حيث يَحملُ العنوان "رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة، مشبعة برؤية العالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي"[2]، لذلك كان الوقوف عند الدلالات اللغوية، الاجتماعية والفنية ضرورة للاقتراب منْ التجربة الفنية والإمساك ببعض مفاصلها المعرفية.[3]

قد يشير العنوان إلى الشخصية الروائية الرئيسية كـ"حوبة" مثلا أو إلى الحدث الروائي مثل"البحث عن المهدي المنتظر"، أو إلى الأسطورة الموظفة في النص الأدبي[4] مثل "الحـُب ليلاً في حَضرة الأعْور الدجالْ" أو إلى ثنائية جدلية حديثة مثل "عناق الأفاعي" التي تميل إلى الصراع بين الخيْر والشرّ، ولأنه يُستحال أن نفهم العنوان بمعزل عن النص، لأن العلاقة بينهما علاقة جدلية، فالعنوان مفتاح النص وعتبته والنص بدوره حامل للعنوان ومبرمج له[5].

فإلى أي مدى مثّلت عناوين جلاوجي الدالة لمدلول النص ؟

هل ساعد العنوان في الكشف عن الرؤيا والفكرة ؟

أم أنه كان هو أيضا لغزا وجب البحث عمّا يرمي إليه الكاتب من خلاله؟

ماطبيعة العلاقة التي يحققها العنوان مع النص؟ هل هي حوارية؟ أم تقريرية؟

وكيف كانت العلاقة بين العنوان والقارئ؟

1 محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص138

2 جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلة فكرية محمكة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، م25، ع3، 1998، ص106

3 ينظرمحمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص138

4 محمد عزام: النص الغائب، ص26

5 ينظر الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيميائية العنوان، ص27

3: حوارية العنوان في الثلاثية

سنحاول فيما يلي فك هذه الشفرات، وتقصي الدلالات المسكوكة في العنوان والمفصلة في النص، والإمساك بما توحي به عناوين ثلاثية جلاوجي "ثلاثية الأرض والريح"، ومحاولة تحديد وظائفها من خلال التحليل:

أ. في رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»[1]:

يعد عنوان «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» عنوانا طويلا جدا، ولتفسيره وتأويله اقترح تقسيمه إلى: حوبة / ورحلة البحث / عن المهدي المنتظر، حيث نجد:

- حوبة: هو الاسم الذي اتخذه المؤلف لروايته وهو نفسه اسم صديقة السارد في الرواية التي كانت توحي ببعض أحداث الحكاية للكاتب وأحيانا تقوم بالكتابة بدله، ويلحظ أنها المرة الأولى التي يقوم فيها جلاوجي باتخاذ اسم علم أنثى عنوانا لروايته، والأغرب منه هو الاسم في حد ذاته! هذا الإسم الذي يثير الكثير من علامات الاستفهام والكثير من الغَرابة! حيثُ إنه اسم غريب جدا على مستوى الأسماء الجزائرية وحتى على المستوى العربي، وهذا دون مبالغة.

فما معنى هدا الاسم ؟

ولماذا هذا الاسم بالتحديد؟

(حوبة) في الرواية هي صديقة السارد الذي هو كاتب نفسه، وهي التي تروي له أحداث الحكاية، وقد تعمد المؤلف ذكرها في العنوان، وجعلها المبتدأ لينبهنا إلى الوظيفة المحورية التي تشغلها، فهي"المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والإيديولوجية"[2]، ليس فقط في هذه الرواية بل سوف تظهر حوبة مرة آخرى في الجزء الثاني والثالث من الثلاثية، لذا وجب الوقوف على هذه العتبة لغة واصطلاحا.

1 عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011

2 جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص106

■ **لغة:**

-حَوب : (اسم)، الحَوْبُ : الوحشة، الحَوْبُ :الحاجة والمسكَنة، حوب : (اسم)، الإثم".[1]

وجاءت في قوله تعالى: ﴿ إِنَّهُ كَانَ حُوباً كَبِيرًا ﴾ سورة النساء الآية 2

الحُوبُ: الإِثْمُ العَظِيمُ وقَرَأَ الحَسَنُ " إِنَّه كانَ حَوْباً " أَي ظُلْماً.

عن خالِدِ بنِ جَنبَة قال الشاعر:

إنَّ طَرِيقَ مِثْقَب لَحُوبُ (أَيْ وَعْثٌ صَعْبٌ)

مما سبق، واستنادا إلى حركات تشكيل حروف كلمة حوبة في الرواية، حيث نجد أن الروائي تعمد ضبط تشكيل هذه الكلمة بالذات وحركة حرف الحاء فيها بالتحديد على غير العادة، وهو ليس بالأمر العشوائي، إنما هوعمل مدروس ومحسوب من طرف الكاتب، لتمييز المعنى ، نستنتج مايلي:

بما أنها جاءت في الرواية بضم الحاء(حُوبَه)[2]، فمعناها اللغوي هو الإثم العظيم، والظلمُ الكبير و الخيانة العُظمى.

■ **اصطلاحا:**

- حُوبة: كإسم علم أنثى غير موجود في الجزائر -بلد الروائي- كما سبق توضيحه، لا كاسم ولا كصفة، بينما نجد له مفهوم في اللهجة العامية في المشرق العربي فحوبة في العامية السورية تعني **الغبية** فيقولون **يا حوبة** أي يا غبية، فهل يسمي الكاتب بطلته باسم يحمل مذمة لها، ويدّون لها أشعارا كثيرة بهذا الاسم؟؟ !!

بينما في الخليج العربي تعني «لعنة الحق الضائع» أو «العاقبة الأخلاقية»؛ أي أنه إذا ظلم شخص شخصاً آخر ولم ينصفه فإنه إذا ما أصيب بقدر معيّن أو انتكاسة ما نقول عنه (حوبة فلان)، وفي معتقد العامة في الخليج أن الحوبة قدر لا مفر منه ويقول المثل الشعبي الخليجي «الحوبة لو تبطي ما تخطي»، ومفهوم الحوبة قديم لكنه تطور عبر الزمن، فقد

1 قاموس كلمات: https://kalimmat.com/define يوم 2022/08/20
2 ينظر عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص7

كان قديماً يعني الإثم، والسبيل الوحيد للتخلص من الحوبة يكون عن طريق التوبة والاستغفار، قال الإمام علي رضي الله عنه" حُسْنُ التَّوْبَةِ يَمْحُو الْحوْبَةِ" واشتق من ذلك المثل الشعبي المشهور «التوبة تغسل الحوبة».[1]

وكترجيح، فإني أرى أن الاستخدام الخليجي أقرب للمعنى اللغوي، حيث نجد هناك توافقا بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي، ولأن اسم حوبة يعتبر اسما غريبا في المجتمع الجزائري، وقد اختاره عز الدين جلاوجي عن سبق اصرار وتحديد اسمًا لحبيبة السارد، اسم البطلة المتواجدة على طول الثلاثية وكأنّي بالروائي يكتب روايته للجانب الآخر من الوطن العربي ألا وهو الخليج العربي، وهو الانطباع الذي سيتحول إلى رأي منطقي قوي، والذي سوف يؤكد هذه الفرضية هو الجزء الاخير من العنوان، "المهدي المنتظر" لما للمهدي الموعود من مكانة في المجتمع الخليجي على وجه الخصوص.

- ورحلة البحث: يأخذ مفهوم الرحلة عدة دلالات بحسب السياق، دلالات متعددة لدى مجتمعات وديانات مختلفة، لكننا سنحاول استقراء دلالتها انطلاقا من العنوان الكامل "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، فالمؤلف يستجدي العدل وإرجاع الحق لأصحابه، فيخرج باحثا عنه في شخص المهدي المنتظر والذي هو لحد الساعة شخصية لم يتحقق وجودها على أرض الواقع، في وجودها محقق في المخيال العجائبي لدى العامة، وعليه فالرحلة أيضا رحلة عجائبية، بحثا عن شخص عجائبي.

- عن المهدي المنتظر: يتكون هذا المؤشر من اسم وصفة، وهو يتفاعل مع شخصية غير اعتيادية، شخصية لديها الكثير من الحمولات والدلالات، حيث يحمل معنى مادي ومعنى روحي، لذا يمكننا استقراءه من جانبين، جانب إيديولوجي وجانب فني تخييلي على النحو التالي:

1 ينظرحسين محمد حسين: الحوبة لعنة الحق الضائع، صحيفة الوسط البحرينية، 9 أكتوبر 2011، ص16

- **الجانب الايديولوجي:**

المهدي عند المسلمين هو المنقذ و المخلّص الذي سوف يخلّص المظلومين والمغلوب عن أمرهم من الطغاة الجبابرة فيملأ الأرض عدلا وقسطا كما مُلئت ظلما وجورا، فيسعد أهل الأرض به وكذا أهل السماء، وهو ما وعد الله به رسوله محمد صلى الله عليه وسلم.

وهو أيضا المهدي الذي سيهدي الناس إلى الدين الإسلامي الصحيح بعد أن يكون تجار الدين قد عاثوا في شريعته افسادا وتحريفا لتفسير آياته ويحارب أهل الشرك والدجل.

أما رأي ابن خلدون فيقول في مقدمته موضحا فكرة المهدي المنتظر: "إن المشهور بين كافة أهل الإسلام على مرّ الأعصار أنه لابد في آخر الزمان من ظهور رجل من أهل البيت يؤيد الدين، ويظهر العدل، ويتبعه المسلمون، ويستولي على الممالك الإسلامية ويسمى بالمهدي".[1]

فالمؤلف الذي يبحث عن العدل ويسعى لإرجاع الحق لأصحابه، يُخرج شخصيته التخييلية حوبة لتبحث عن المهدي المنتظر، رمز الأمل الوحيد لكل المظلومين على الأرض، والذي هو لحد الساعة شخصية لم يتحقق وجودها على أرض الواقع، وعليه فالرحلة أيضا رحلة عجائبية، بحثا عن شخص ظهوره لا يتطلب رحلة بحث .

- **الجانب التخييلي:**

المهدي المنتظر هو المعادل الموضوعي للمنقذ والبطل الخارق الذي سوف ينقذ العالم من الطغاة، لذلك ينجذب نحوه الخيال بصورة آلية ويحاول استرجاع كل ما قِيْل وكُتِب عن **المهدي** المنقذ فيخلق له صورة واقعية، ونجده في مخيال الشعر الشعبي الجزائري هو عبارة عن الحركات الثورية التي اندلعت لمقاومة الاحتلال الفرنسي، فهذا المهدي قد يكون بيننا، و**حُوبة** هي الوطن الضائع.

و يمكننا القول أن للبطل الخارق وظيفة أساسية في التشكيل الدرامي للأحدث، حيث أن الإشارة إليه تدل على أنه جرى أو سيجري شيء عظيم في مكان ما، فمجرد الإشارة هنا إلى

1 ينظرابن خلدون: المقدمة، تحقيق: عبد الله محمد الدرويشن ج1، الفصل الثالث والخمسون في أمر الفاطمي ومايذهب إليه الناس في شأنه وكشف الغطاء عن ذلك، دار يعربن دمشق، ط1، 2004، ص من 414 إلى544

المهدي المنتظر كافية لكي تدخل القارئ في جو انتظر قيام حدث عظيم، وترفع له آفاقًا لتوقعات عدة، وذلك لأنه ليس هناك بطل جبان، فكيف إن كان هذا البطل التخييلي له وجود بطولي محقق ذهن المسلم، لذلك فالمهدي عامل (فاعل) أساسي في الرواية، فهو الغاية المنشودة للسارد، والذي بعد مهمة بحث شاقة وطويلة عنه – أرى أنّه يتجلى في الثورة ضد المحتل الغاشم، وعلى أساس هذه الثنائية (المهدي والطغاة) يكون المهدي هو المعادل الموضوعي للثورة والجهاد (رمزيا وتخييليا)، ورحلة البحث عنه هي رحلة دينية، وجدانية، تاريخية، اجتماعية، مصيرية، رحلة عجائبية سحرية، وعليه فالعنوان هنا عنوان رمزي تخييلي أسطوري في قالب فني.

ب-العنوان في رواية «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال»[1]:

هذا العنوان«الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال» ظاهريا يحملنا على أن الرواية رواية غرامية بين اثنين يدخل بينهما طرف ثالث يمنعهم من الوصال، هو الدجال ودلالة اسمه هي أنه رجل يدّعي الإصلاح بينما هو المفسد الحقيقي، رجل يدّعي الصدق والأمانة بينما هو الكذاب المنافق، والقارئ للرواية يجد فعلا علاقات حب وعشق وغرام بين عدة ثنائيات لكن يتخللها الكثير الخداع والكذب (العربي وحمامة)،(العربي وسوزان)،(عبد الله وحورية)،(وريدة وعلال القهواجي)،(سي رابح وحليمة) يشبه كثيرًا عنوان الرواية الأولى من الثلاثية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»، فالتركيب هو نفسه، وكذلك سمة الثنائية الضدية التي تميزت بها عناوين معظم روايات عزالدين جلاوجي، فبالإضافة إلى عناوين ثلاثية الأرض والريح، نشير هنا-على سبيل التأكد- إلى رواياته الأخرى مثل رواية «الفراشات والغيلان»، «سرادق الحلم والفجيعة»، «الرماد الذي غسل الماء»،« العشق المقدنس»، فهذه الروايات كلها تحمل دلالات ضدية، أما ما ينفرد به عنوان الجزء الأول والثاني من الثلاثية هو الدلالة الرمزية والأسطورية فيهما وارتباطهما الموضوعي، فحوبة ليست حبيبة الكاتب بل هي الحق الضائع، هي الجزائر التي خانوها وضيعوها، فقامت تبحث عن بطلها ومُخلصها، تبحث عن ثورتها وعن شرفها.

1 عزالدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017

أما " الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال" فهو عصر الزيف والكذب والخداع المبطن في صورة الحب والجمال والتحضر، كأن تستعمرك فرنسا بحجة نقل الحضارة والفكر والحب، يقول الروائي على لسان فرحات عباس" ما أقول يا سي الهادي؟ كنت أرجو في فرنسا خيرا، كنت أنوي أن نبقى معها لنأخذ الحضارة، وبلغت بي الحماسة أن قلت لم أجد في القرآن ما يمنعني أن أكون فرنسيا، ولكن ...فرنسا لا خير فيها يا سي الهادي، ولايمكن أن تنظر إلينا إلا كما ينظر السادة إلى العبيد"[1]، ونجد الفكرة نفسها في الجزء الأول "حوبة"، لكن في سياق مختلف، على لسان شخصية محبة لفرنسا متعلمة في مدارسها، يقول الصالح القاوري :

"-قلت لكم ألف مرة، إن الاستقلال عن فرنسا مستحيل، بل هو جريمة لأنه هروب من نور الحضارة إلى ظلام الهمجية"[2]، وهذا الخطاب الكولونيالي تكرر عدة مرات وبأساليب مختلفة على مدار الرواية، مفاده أن بقاء فرنسا يعني الحضارة والرقي والتقدم، وخروجها من الأراضي التي احتلتها يعني التخلف والخسران، وهو نفس الخطاب الذي يُؤكده "فرانز فانون Frantz fanon" حيث يخبرنا بما يحاول الفرنسي إقناعنا به" هذه الأرض نحن صنعناها...إذا نحن ذهبنا، زال كل شيء، وارتدت هذه الأرض إلى القرون الوسطى...وليس أمامهم إلا أشخاص خاملون تهدهدهم الأمراض والعادات الموروثة عن الأجداد ".[3]

هنا تكمن الحوارية بين العنوان والنص، ويكمن الترابط الموضوعي بين الروايتين، فظهور الدجال يستوجب ظهور المهدي، وكلاهما من العلامات الكبرى لقيام أي قتال أو الساعة، حيث يقول جلاوجي على لسان العربي الموستاش "وما كاد العربي الموستاش يسمع صوته حتى لبى سريعا، وقد علت على وجهه الدهشة، جلس إلى كرسي بجواره محييا، ثم بادر بالسؤال:

-هل ستشرق الشمس اليوم من المغرب؟

لف الصالح القاوري الجريدة، وقال:

1 السابق: ص 167

2 عزالدين جلاوجي: حوبة، ص379

3 فرانز فانون: معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط4 ، 2004، ص43

-لا، ستشرق هذه المرة من بطن الأرض".[1]

نرى في هذا المقطع أن صالح القاوري رد على العربي الموستاش كأنه يسخر منه، لكن ذلك ما سيحدث في مستقبل أحداث الرواية، فستشرق الشمس من بطن هذه الأرض ومن أجل هذه الأرض وبقيادة أبناء هذه الأرض، ولأن ظهورالدجال والمهدي معا يستوجب المواجهة، أي القتال والحرب، ففي منتصف الرواية الثانية ستندلع أعظم وأشرس ثورة تحريرية عرفها التاريخ.

بعدها ستظهرلنا الرواية الثالثة من الثلاثية تحت عنوان «عناق الأفاعي» الذي سيحيي ذاكرة المواجهة والمقاومة الأولى، ليقوم باسترجاع أحداث سابقة ومقاومات سابقة، أبطالها هم أبناء هذه الأرض، الذين لم يهربوا منها ولم يهاجروها بل استشهدوا فيها دفاعا عنها، وهو ما يأكده الروائي في مقدمةالرواية.

ج– العنوان في رواية «عناق الأفاعي»[2]:

يتكون عنوان رواية«عناق الأفاعي» من دالين متضادين (ثنائية التضاد)، فالجزء الأول من العنوان (عناق) يحمل دلالة الخير، الحب والأمان، أما الجزء الثاني (الأفاعي) فيحمل دلالة الشر والخوف وعدم الأمان حتى أضحى رمزا له، وهنا تظهر بوضوح ثنائية (الخير والشرّ)، وهذه الثنائية نفسها تحيلنا إلى ثنائية أخرى هي (الأمن والخوف)، ولكلٍّ منا مخاوفه، والكل يبحث عن الأمان، إما بالهروب مما نخاف أومواجهته، وعلى قدر هذه المخاوف والمخاطرتتحدد ضرورة المواجهة من عدمها، فهناك حالات لا يتحقق فيها الأمان حتّى نواجه ما نخاف ونقضي عليه، وهنا تظهر لنا ثنائية جديدة هي(السلم والحرب)، وعليه فهذ العنوان يولد لنا ثلاث ثنائيات ضدية هي :

- ثنائية الخير والشر
- ثنائية الأمن والخوف

1 عزالدين جلاوجي: حوبة ص392
2 عزالدين جلاوجي: عناق الأفاعي، دارالمنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر،2021

- ثنائية السلم والحرب

فيما يلي سأقوم بإحصاء واستقراء لهذه الثنائيات- كما هي مترتبة أعلاه- لاستكشاف حوارية النص الموازي مع النص السابق، وكذا حواريته مع النص السردي:

- ثنائية الخير والشرّ:

تتجلى هذه الثنائية في أكثر من موضع داخل الخطاب السردي، وقمت برصدها داخل متن الرواية على النحو الآتي:

الموضع في الرواية	ص	الدلالة
" إلى المتحابين في حدائق الانسانية المتسامين على جراح الأنانية المتعالين على سبل الكراهية ".	5	الحب / الكراهية الانسانية /الأنانية
-الحبر الذي خان أوراقه	13	الخيانة / الوفاء
قالت شامخة هامسة: أسمعت؟ أجل ، سمعت سما في العسل.	112	الخير والشر.
"إلى المتحابين في حدائق الإنسانية المتسامين على جراح الأنانيةالمتعالين على سبل الكراهية ".	5	الحب / الكراهية الانسانية /الأنانية
-الحبر الذي خان أوراقه -إنّي أرى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ.	13 13	الخيانة بدل الوفاء ثنائية ضدية تماما كثنائية العنوان
"فلولا جهوده الجبارة ما فتحت القلوب الخيرة ... -فليسقط محور الشر.".	330	الخير/ الشر
" ...الحمد لله في السراء والضراء والحمد لله في الأفراح والأقراح".	121	السراء /الضراء الفرح /القرح الخير/الشر
قلب الأمير عبد القادر الخنجر بين يديه وقال بأسى: إن انتصرنا على الخونة والجواسيس سننتصر على الفرنسيين، العدو الخفي أخطر، وخائن الدار أخطر.	312	الخيانة / الشرف الجهاد / الخيانة مدنس·/ غامض
الصقر الذي خانته براثيه		الشجاعة /الخيانة
إن ينصركم الله فلا غالب لكم		النصر /الهزيمة
داء الخيانة إن لم نعالجه سيودي بنا، لكل داء دواء إلا الخيانة أعيت من يداويها		الداء/ الدواء

- ثنائية الأمن والخوف:

تبدأ هذه الضدية في الظهور على لسان الشيخ أبي حمزة القرطبي الذي عبّر عن تخوفه من المستقبل، لدرجة أنّه حسد الموتى على رحيلهم عن الدنيا قبل حدوث هذا الحدث الذي يتوجس منه" الوضع على غير ما يرام، مقبلون على زمن فتن تُصِيرُ الحليمَ حيران*، فازت أمُّك أنْ رحلت عن هذه الفانية، وفاز قبلها أبوك رحمهما الله "[1]، لتأتي بعد ذلك البطلة شامخة لتؤكد المخاوف نفسها من المستقبل، رغم أنهم الآن في رغدٍ من العيش ينعمون، حيث قالت عندما سألتها نانا عن سبب حزنها وبكائها :

"...قالت نانا:

- صرت أراك كثيرة الحزن.

مسحت دموعها بأناملها، وقالت:

- لست مطمئنة لهذا المستقبل، يهيأ** لي أن القيامة قريبة".[2]

قام جلاوجي هنا بعرض مخاوف الأستاذ وشامخة اللذين يعتبران جزءا من الشعب، وكلاهما لم يحدد مصدر الخطر أخارجي هو أم داخلي؟

لكن ماذا عن الطرف الأخرمن مكونات الدولة، أقصد السلطة، هل كانت تستشعر هذا الخطر؟

نجد الإجابة عن هذا التساؤل في مقطع سردي درامي يصف فيه جلاوجي خلوة صوفية بالداي حسين الذي يمثل رأس السلطة في الجزائر أنذاك"...مدّ بصره إلى جنبات القاعة، وقد بدأ وجهه حزينا، ثم مدّ يده إلى جيبه فأخرج سبحته الطويلة ذات الحبات الكبيرة، توسط البهو وجلس أرضا على بساط مستديرأخضرفاخر، كأنما وضع خصيصا له، تخلّص من عمامته فوضعها جانبا وشرع في مداعبة حبات السبحة، متمتما حتى يغرق في عوالم روحانية، غير أن صدى تردد فجأة، وخيل إليه أنه سمع: خطر ...خطر...

فاندفع فزعا، ومدّ بصره إلى الشبابيك، وقد عبثت به ريح بدأت خفيفة ثم اشتدت.

---

*هكذا وردت في النص.

1 عزالدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص27

*/**: هكذا وردت الكلمتان.

2 عزالدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 30

عاد إلى مكانه متمتما.

-لاحول ولاقوة إلا بالله.

وغرق ثانية في التسبيح، عاوده الصوت أشد وأعلى".[1]

هنا نجد الروائي جلاوجي وظف العجائبية لاستحضار الخطر وتنبيه الداي في جلسة تأمل صوفية، جاء التحذير على شكل هاتف خفي يهتف للداي (خطر...خطر)، يفزع على إثره الداي ويقوم باحثا عن مصدر الصوت فلا يجد أحدا؟ ثم يعود إلى جلسته، فيعود الهاتف محذرا من جديد وبصوت أعلى...فالخوف عند الداي لم يكن شعورا يشعر به بل جاء من ذلك الهاتف مكررا تحذيره مرارا...لعل الداي يتحرك وينظر في شؤون دولته لكن دون جدوى كأن الداي مستسلم حتى قبل بدإ المعركة؟

فالشئ الوحيد القادر على تحقيق الأمن هو مواجهة الخوف الذي بدأ بالانتشار شيئا فشيئا في المجتمع الجزائري، بعد تحطم الأسطول الجزائري في معركة نافرين سنة 1827، أين تحطم الدرع الحامي في معركة في سواحل الإمبراطورية العثمانية مدافعا عنها..تحطم الأسطول الجزائري جدد مطامع أوربية قديمة لاحتلال الجزائر، وفتح لها الشهية للانتقام من هذا الأسطول الذي أذلهم في البحر المتوسط على مدارقرون، ومن الجهة الأخرى أثار رعبا وخوفا لدى الجزائريين، إضافة لطغيان من هم في السلطة وانغماسهم في تحقيق مصالحهم الشخصية على حساب مصلحة الوطن والشعب، لقد جسد جلاوجي صراع الأجنحة هذا في قصة المؤامرة التي حاكها ابراهيم باشا على يحي باشا.

لقد تم استسلام الداي حسين بالفعل ونفيه مع أهله وحاشيته من الأتراك، لكن لم يكد الداي يصل إلى منفاه حتى انتظمت صفوف الجزائريين من أجل دحر المحتل، فاشتعلت المقومات هنا وهناك، لأنهم قرروا مواجهة خوفهم كي يحققوا الأمان، يقول محمود المجاهدي وقد بدا شديد الانفعال:

"-يا قوم، نحن في معركة شرسة وعلينا أن نصبر، ليس على منازلة العدو في ساح القتال فحسب، بل نصبر أيضاعلى نقص في الأرزاق والثمرات، ونقص في الأمن والدعة

1 السابق: ص27

والإنبساط، (لنبلونكم بشيءٍ من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات وبشر الصابرين)".[1]

- ثنائية الحرب والسلام:

تبْرز هذه الثنائية في نقاشات ديوان الداي حسين بعد الهجمة الفرنسية واقتراب الفرنسيين من العاصمة، ونستطيع لمسها من خلال هذا المقطع"ضجيج صاخب يهز قصر الداي حسين، مئات ازدحموا داخل القاعة وخارجها...وقف محمود الحوات متحديا آلامه، صاح في القاعة:

نقاتلهم إلى آخر رمق.

أضاف صوت أخر:

المنية ولا الدنية.

ثم أضاف لسنا رجالا إن سلمنا بلد الإسلام لأعدائه الصليبيين.

صاح الجميع:

الجهاد، الجهاد ".[2]

تكشف عتبات الثلاثية من الوهلة الأولى أن الصراع سيكون متن الأحداث، وهو ماتقف عليه عملية القراءة، خاصة ظاهرات الثنائية الضدية التي تجلي الكثير من الصراعات، أي أن العتبات كانت عنوانا موجها للمتن وكاشفا عن فحواه بطريقة فيها الكثير من الفضول والتشويق مما يدفع القارئ إلى مواصلة القراءة بشغف قصد الوصول إلى مآلات الأحداث.

1 السابق: ص311
2 نفسه: ص121

ثانيا- عتبة الإهداء في الثلاثية:

الإهداء هو أحد مفاتيح أي قراءة مفترضة للنص، حيث يعدّ الإهداء إحدى عتبات النص التي "تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية"[1]، وقد أسميته الوجهة المقصودة، لأن إهداء عمل معين لشخص بعينه له دلالة عميقة خفية ومقصدية دقيقة، كأن يكون له مكانة خاصة عند الكاتب، أو يكون له علاقة وأهمية بالنسبة النص، يقول صاحب أول دراسة مطولةعن التناص الآن جراهم هذا الشأن"فمن الواضح أن المسألة ليست من قبيل عدم الاكتراث فيما إذا كان النص مهدى إلى الملكة أو عامة الناس"[2]، بمعنى أن المهدى له كذلك جزء من عملية التناص بشكل أو آخر.

حيث يرى الناقد يوسف العايب أن "الإهداء ممارسة اجتماعية داخل الحياة الأدبية يستهدف عبرها الكاتب مُخَاطبا معيّنا، ويشدّد على دوره في إنتاج الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره. وعلى هذا الأساس لا يخلو الإهداء من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه أو في اختيار عبارات الإهداء وشكل ديباجته".[3]

وقد جاءت إهداءات عزالدين جلاوجي في ثلاثيته تدور حول الإنسان وقضايا الإنسانية كقاسم مشترك، وهي إهداءات بمثابة علامات لغوية تتعالق مع المتن بطريقة تجعل الإهداء نصا مصغرا يختزل فحوى الرواية، وهذه إهداءات ثلاثية جلاوجي:

1 – الإهداء في رواية « حُوبَة ورحْلةُ البحْث عن المَهدي المُنتظر»:

جاء الإهداء في هذه الرواية كالآتي:

"إلى بني الإنسان
****
يا بني الإنسان
الأرض واحدة، والشمس واحدة

1 حسين محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية-دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، ص64

2 جراهام ألان: نظرية التناص، ص145

3 يوسف العايب: الإهداء كمصاحب نصي في رواية "وطن من زجاج" لياسمنة صالح:
https://thakafamag.com يوم:2022/10/10

تحابوا

لا تفرقوا في دهاليز الظلام ".[1]

جاء هذا الإهداء موجها إلى جمهور عام، وهذا النوع عادة ما يستهدف جماعة، أو حيزا مكانيا، أوظرفا زمنيا أوشيئا معينا.. يحس الروائي في قرارة نفسه ضرورة إشراك وتوريط المهدي إليه في بعض تبعات ما سيصدر، فالإهداء هو استغلال مساحةبيضاء من النص، وفي نفس الوقت استغلال للعنصر الحميم بين أكثر من طرف، وكلها عناصر أساسية يراهن الروائي على حضورها واستحضارها[2] نجد في « حوبة ورحلة البحث عن المهدي المُنتظر» نسقا دقيقا في التآلف بين المناص المتمثل في الإهداء والنص، يميل إلى افتراض المطابقة بين الشخصيات المُهدى إليهم وكذا العنوان، فدور المهدي المنتظر الذي أملى نصا موازيا، يحمل إمكانات متعددة الدلالات الاجتماعية والايديولوجية، توازيه إسقاطات في المنحى ذاته في النص، تجلي تطورات الحدث الآتية والمحتملة، وهوما يؤكده جلاوجي بالضبط في إحدى حواراته التي يقول فيها أنه خصص هذه الثلاثية للثورة الجزائرية، ليكتب ملحمة البطولة والنضال، في سبيل الوطن والحق، ونصرا لكل إنسان مظلوم على وجه الأرض، لأن المهدي سيأتي لإحقاق الحق على الأرض كلها، ونشر العدل بين الناس جميعا دون تمييز.[3]

فهذا التصريح للمؤلف يمثل مناصا خارجيا يؤكد تآلف الإهداء مع النص، كما أنه يسهم في وضع النص ضمن المسار الذي يرسمه له المؤلف، فيوجه القارئ كاشفا له المسكوت عنه في النص.

2– الإهداء في رواية «الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال»:

الإهداء تقليد عريق معروف في مقدمة الكتب العربية القديمة، على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة وهو في الرواية السابقة(حوبة) لايختلف عن الإهداء في هذه الرواية فهو على النحو التالي:

1 عزالدين جلاوجي: حوبة، ص8

2 عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009، ص223

3 أم السعد مكي: حوار مع الكاتب عزالدين جلاوجي، صحيفة الخبر، يومية وطنية، الجزائر، ع 2017/9/15، ص16

" إليكم
إلى كل الأرواح النبيلة التي ارتقت
ومازالت ترتقي دفاعا
عن شرف الإنسان وكرامته
ضد وحشية الإنسان وهمجيته.
لا مكان في الأرض لجحافل الظلم والأحقاد،
لا مكان للشر والاضطهاد".[1]

جاء الإهداء هنا مشحونا بقضايا الإنسان الحر، حيث يكون "القارئ في هذه الحالة، شديد التعاطف مع القضايا التي يبثها الكاتب في إهدائه بصيغة حماسية وخطابية، يتم من خلالها تأجيج عوطف القراء واستثارتهم من أجل القضية إياها، وهذا ما يضمن للكاتب توسيع مساحة القرءة، وتوريط أكبر عدد ممكن من القراء في عملية الدفاع عن الكتاب، وضمان ترويجه"[2]، لذا خصّص جلاوجي هذه الرواية «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال» لسنوات الثورة التحريرية، بكل ما فيها من تقلبات سياسية واجتماعية وفكرية، من ثورة على الظلم والتمييز العنصري والاحتلال والعنف واستغلال ثروات الغير، خصصها لأعظم ثورة تحريرية في التاريخ البشري، لسبع سنوات من الجهاد والقتال في سبيل الحرية، ودفاعا عن الإنسانية، ثورة أصبحت فيما بعد رمز فخر لكل أحرار العالم، لذلك جاء الإهداء لكل الأحرارفي هذا العالم المدافعين عن حرية الإنسان وكرامته، الكارهين للظلم وتغول الإنسان على أخيه الإنسان، هذه الرواية تجسد صراع الأنا مع الآخر، صراعٌ عنيف وشرس بكل ما تحمله الكلمة من معنى، معنى تضامن معه أحرار العالم، ولعل هذا المقطع يكفي لتوضيح التآلف بين اللإهداء وبين ما جاء في الرواية "..غيّر البشير دفة الحديث وقد وصل من المقهى يحمل المذياع، كان صوت العرب يقدم أنباء عن مظاهرات باريس، صمت الجميع وتعلقت أسماعهم بالصوت الرخيم:

1 عزالدين جلاوجي: الحب ليلا، ص5
2 عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص225

-أيّها الشعب الجزائري الأبي: تتواصل إلى حد الأن مظاهرات الكرامة في شوارع باريس، تزرع الرعب في قلوب المحتلين فلا يملكون إلا مواجهتها بالقمع، مئات القتلى، مئات المفقودين، آلاف الجرحى والمعتقلين، على درب الكرامة يطرز الجزائريون في أرض المحتل ذاته لوحات للبطولة والشجاعة، فرنسا أيها الشعب الجزائري العظيم تهتز من الداخل، ونار الثورة تنتقل بقوة إلى أرضها، وإنه لنصر قريب، وإنه لنصر قريب".[1] ثم يضيف جلاوجي"...عشرات الدول من كل أنحاء العالم تتسارع في الاعتراف بالجمهورية الجزائرية".[2]

ومن هنا يتتجلى بوضوح حوارية الإهداء مع النص، حيث نلمس تفاعلا تآلفيا بين الإهداء وداخل النص، مما يجعل الإهداء-باعتباره نصا موازيا يحمل خصوصية وتميزا- يُشكّل موجها للمعنى في النص الجلاوجي.

3- الإهداء في رواية «عناق الأفاعي»:

جاء الإهداء في رواية «عناق الأفاعي» على النحو الأتي:

"إلى المتحابين في حدائق الإنسانية
المتسامين على جراح الأنـانية
المتـعالين على سبل الكراهية
أرفع هذا السفر".[3]

هنا جاء الإهداء محملا بشحونات فكرية محددة، أي أنه ذو طابع فكري وهو"شكل من أشكال الكتابة لدى الروائي، وعتبة إضافية من عتبات توجيه القارئ إلى نوعية النزوع الأدبي والفني، ولم لا الفلسفي للكاتب"[4]، لقد كانت الروح الوطنية والقومية الدافع الأساسي عند جلاوجي لكتابة هذه الثلاثية، فإحساسه بالمسؤولية دفعه إلى تسخير قلمه لخدمة القضية الوطنية والعربية، حتى أصبح الأمر بالنسبة له على رأي مالك حداد(محبرتك هي المنبع، هي الإنسان)، فإيمانه بما يكتبه يُكسبه قيمته من شواغل الحاضر الذي لا ينبغي أن يحجب شمس المستقبل، فالكاتب يدرك جيدا قوة الكلمة واستمراريتها، لأن الكلمة لا تموت، قرر

1عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص540
2 نفسه: ص553
3 عزالدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص5
4 عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص229

أن تكون كلمته عن الثورة، وبالتالي يستمر الجهاد وتستمر المقاومة حتى بعد موت أصحابها، لتصدح الكلمة معلنة ثورة الإنسان الحر، حاملة رسالته، مدافعة عن حقوقه، مقرة بوجوده"لأن للحروف أرواحا لايدركها إلا العارفون"1، بهذا يتفاعل الإهداء تفاعلا توافقيا بينه وبين النص، مما يجعله متحكما في المعنى العام للرواية وموجها له، أي أنه بمثابة الضوء الذي يقرأ عليه القارى النص.

1 السابق: ص341

ثالثا - عتبة التقديم في الثلاثية:

ونقصد بذلك إن كان التقديم يقيم علاقة تفاعل مع النص الروائي، هل يقدم للقارئ ما يساعده على فهم النص ؟ وفهم مقاصد المؤلف ؟ أم أنه دون فائدة تذكر، فيما يلي سنوضح ذلك

1- وجهة نظر المؤلف:

يعتبر التقديم إحدى عتبات النص التي تشد انتباه القارئ، إنه قراءة يمارسها المؤلف على نصه "ليوجه القارئ إلى استراتيجيات الاستقبال لديه، ويحدد مسارات تلقيه"[1]، وهو الخطاب الذي يبرز فيه المؤلف نيته التي هي "جانب أساسي في نظرية التناص".[2]

وقد جاءت عناوين التقديم في ثلاثية عز الدين جلاوجي (ثلاثية الأرض والريح) على النحو التالي:

- (الْبَوحُ الْأَولْ .أنَاتُ الْنَاي اَلْحَزِين) في رواية "حُوبَة ورِحْلةُ الْمَهْدِي الْمُنْتَظَر".
- (حبيبي) في رواية "الحُب لَيلًا في حضرة الأعور الدجال".
-(المبتدأ) في رواية "عِنَاقُ الأَفَاعِي".

إن عناوين التقديم عند جلاوجي هي بمثابة صورة نص موازٍ للنص الروائي، وعليه يمكن لهذه الثلاثية أن تندرج ضمن ما يعرف بـ"التجريب داخل الكتابة الروائية الحديثة وذلك من خلال لجوء الروائي - على غير عادته- إلى استعمال تلك المقدمة الاستهلالية في الرواية، فكأنما أراد بذلك توجيه القارئ، ووضعه ضمن السياق المراد"[3]، فالخوف من أن يبتعد المتلقي عن المقصود، أصبح هاجسا للمؤلف، لذلك لجأ جلاوجي للتقديم لعمله الأدبي، وهذا الهاجس دفع روائيين كبارا للتقديم لرواياتهم، مثل ما قام به شيخ الرواية الجزائرية الطاهر وطار الذي يقول بهذا الخصوص"هذا الهاجس يحتم علي أن التجئ إلى

1 حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص150
2 جراهام ألان: نظرية التناص، ص146
3 عفاف صيفي: وطار متأثرا بالقرآن، قراءة في الثلاثية من منظور التناص، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط*1*، *2015*، ص*36*

عمل، لا صلة له أصلا بالعمل الفني ولا بالعملية الإبداعية إنه المقدمة وما يشبهها، إنارة للقارئ، وللناقد والباحث".[1] وهو ماتفرضه الرواية التجريبية على كاتبها، من أن يوضح فنه، رؤيته ومرجعيته.

2-التقديم ما بين الواقع والتخييل:

ظهرت الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر، وهي رواية تقوم على نقل الأحداث بصدق وكيفية خاصة عبر قالب لغوي مميز، فهي" "كأي ظاهرة اجتماعية أو أدبية لم تنبع من فراغ"، فهناك ظروف اقتصادية، ثقافية وتاريخية تعاقدت فيما بينها لتفرز لنا أسلوب منهج الواقعية.

ويُعد جلاوجي من رواد الرواية التجريبية ، بامتياز، فقد خاض مغامرة التأليف الروائي، بعد أن كتب وألّف في الكثير من الأنواع الأدبية كالقصة والمسرح والمقال...وغيرها بالإضافة إلى كونه الأستاذ الجامعي والباحث الأكاديمي، أي أنه محمّل بالكثير من الخبرات والتجارب الفنية والإبداعية والعلمية، ما يجعل تجربته غنية جدا ومتميزة، حيث يقول في حوار معه "في كل كتاباتي الروائية والمسرحية أحاول كتابة كل نص بطعم مختلف، أخوض مغامرة تجريب كبيرة، على غرارما حصل مع (الرماد الذي غسل الماء) وهي رواية بوليسية تحضر فيها تقنية تراثية الحواشي، ثم في (سرادق الحلم والفجيعة) فيها تجريب على مستوى الشخصية، الحدث، اللغة وهندسة النص، إذ تنقلب هيكليته فتراه يبدأ بخاتمة وينتهي بمقدمة، مع تعدد اللغات، وأحيانا أخرى تنتهي إلى (اللالغة)، حيث الصور الرمزية التي تعج بها الرواية تحيل إلى جملة من المتناقضات، وتجعل القارئ يدرك بأن طقوس العبادة بلا معنى، وحتى من يتلونها لا يفقهون ما يقولون، وهو ما يدل على أن هذه الأمة العجائبية ليست متأثرة بشخص معين، بل بركام عربي كبير..وليس لديها مرجع ولا شخصية ثابتة يمكن تقليدها"[2]، وهذا ما يميز رواياته، فهو يحلل وينقد واقع هذا المجتمع

السابق: ص36
2 مكي أم السعد: حوار مع الكاتب عز الدين جلاوجي، ص15

في قالب فني، لأنه يدرك أن التعبير عن انشغالاته وتطلعاته وقيمته الأصلية المتجذرة هي التي تمنح الرواية خصوصيتها ومضمونها الحيوي، فتضمن لها تميزها وتفردها.

لقد التزم جلاوجي "بهذا الاتجاه التجريبي" الذي من سماته أن يقوم المؤلف عن غيرالعادة بالتقديم لعمله الإبداعي، وفي هذا التقديم يصرح الروائي، تارة ويلمح تارة أخرى أن همه الأول هوالتاريخ، فنجده يقول في مقدمة "حوبة" مثلا "لقد قررت أخيرا أن تحكي قصتها لي، لم تشأ أن تبدأ، مذ ولدت وهي تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي، الماضي السحيق"[1]، أشير هنا إلى ما تطرقنا إليه في تحليلنا لحوبة، حوبة هي الحق الضائع، حوبة هي الجزائر الضائعة، هي التي تاريخها يمتد إلى الماضي السحيق، وما أثار الطاسيلي إلا مؤشر بسيط لحضارة عريقة، ضف إليها آثار سيرتا وكذا مداوروش، وأيضا شرشال وجميلة وتيمقاد وضريح امدغاسن ...كلها شواهد على حضارة الإنسان فيها، حضارة ممتدة إلى ما قبل التاريخ، فمن الصعب أن تحكيها في جلسة واحدة أو أن تكتبها في كتاب واحد، وهذا ما يقره جلاوجي نفسه في تقديم روايته الثانية "الحب ليلا" بعد أن حاول كتابة قصتها التاريخية في الرواية الأولى "حوبة.."، يقول" هذه المرة قررت يا حبيبي أن أتخلى عنك، آن لك أن تشق طريقك للبحث عن الحقيقة المحفوفة بالمزالق، وآن لك أن تركب وحدك قطار التقصي في تضاريس التاريخ، ويقينا هي مهمة خطيرة جعلتني التفت إلى علم التاريخ وأتخصص فيه .."[2]، فالجزائري جزء لا يتجزأ من هذا التاريخ، أثّر فيه وتأثّر به، ومنه فالكاتب هو ظاهرة تاريخية قبل أي شيئ آخر، وما هذه الرواية رغم مافيها من تجريد وتخييل، إلا أنها عمل واقعي يتناول تاريخ أعظم الثورات التحررية في العالم.

يُعدّ عز الدين جلاوجي من بين الروائيين القلائل الذين اختاروا التأصيل عن طريق التفاعل مع الواقع العربي، عن طريق محاكاة التراث العربي، فالروائي يوظف التاريخ لكتابة الواقع، معلنا كتابة نص متميز وإنتاج عالم روائي له كيانه واستقلاليته، وهدفه من وراء

1 عزالدين جلاوجي: حوبة، ص12
2 عزالدين جلاوجي: الحب ليلا، ص7

ذلك إعادة قراءة التاريخ وفهمه، والبحث عن الحقيقة التاريخية لنستطيع فهم الواقع، يقول" أول درس تعلمته هو أنه من الصعب أن نصنع تاريخا عظيما، ولكن من الأصعب أيضا أن نحافظ عليه، بل وأنْ نكتبهُ بصدق "[1] محاولا فهمه، وفي نفس الوقت يدرك أنَّ مهمة البحث عن الحقيقة التاريخية مهمة صعبة جدا إنْ لم تكن خطيرة .

3- التقديم.. لمسة فنية:

لعل ما يميز عز الدين جلاوجي أنه يحاول ابتكار جنس أدبي جديد سماه **المسرديات،** فهو لا يقبل القالب الثابت المتعارف عليه، لا يقبل النمط الجاهزوالجامد، فلا يفسح له المجال للتغيير أو التطوير، وهو المبدع الذي يخوض مغامرة التجريب ويسعى جاهدا للتغيير، ويتجلى التجريب كمرتكز أساسي في أعماله الروائية انطلاقا من العناوين المخادعة والعامرة بالدلالات والتناقضات، مرورًا بالإهداء، ثم التقديم، هذا الأخير الذي نوّع فيه وأضفى عليه لمسته الشعرية والمسرحية، فكان التقديم كأنه قطعة مسرحية بين حبيب وحبيبته، أو رسالة غرامية بينهما، بث فيها الشوق والحب، والغزل المتبادل وكذلك إنشاد الأشعار الغزلية، كل هذا في المقدمة، وقد تكررعلى مدار الثلاثية، وهو ما أجده تفردا فنيا، وتجديد التجديد، ذلك أنّ المقدمة التي درج عليها الروائيون التجريبوون عادة ما تكون من الروائي إلى قرائه مباشرة، يوضح لهم فيها أسباب كتابته للرواية مثلا أو مقصديته أو نيته، على غرار تقديم وطار لرواياته مثلا[2]، فجلاوجي في تقديمه تميز بإبداع طريقة جديدة للتقديم لنفسه، حيث قام بدمج وإدخال الأجناس الأدبية والفنية من سرد وشعرومسرح وصور[3] يقول: " أزعم ابتكار جنس أدبي جديد اسمه المسردية وأخوض التجريب على مستوى الفنون"[4]، فنجد مشهدا مسرحيا بين حبيبين يتبادلان أطراف الحديث ، الذي ينهيه الحبيب بأبيات شعرية قائلا:

1 السابق: ص7
2 ينظر عفاف صيفي: وطار متأثرا بالقرآن، ص35
3 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص11/10
4 مكي أم السعد: حوار مع الكاتب عز الدين جلاوجي، ص16

" آه....
ليتنا يا حوبتي غيمتان
تلهوان على أرجوحة الريح في أمان
تسبحان في لجة السماء وتضحكان
وفي المساء يا حبيبتي
نسقي شفاه الأرض
عشقا وحنان
ليتني يا حلوتي غيمة كالملاك
تناغي الحكايا في حضن علاك
أنام كطفل رضيع
وفي فمي:
أهواك أهواك".[1]

هذه القصيدة من تأليف الروائي جلاوجي نفسه وليست تناصا مع شاعر أخر، مما يؤكد ما ذهبنا إليه من فكرة خوضه للتجريب على مستوى تداخل الفنون والأجناس، وهذه القصيدة نفسها سيكررها في مقدمة رواية «الحب ليلا»، حيث هذه المرة سيوردها جلاوجي على لسان الحبيبة التي تريد تذكير حبيبها بترنيمتهما الخالدة، فنجدها كاملة كما ذكرها أول مرة دون أن ينقص منها أي بيت تقول حوبة:

"...وسألقاك بعد كل محطة لأجس بمبضعي ما تحبره أناملك
وسأظل دوما أذكر ترنيمتك الخالدة:
آه....
ليتنا يا حوبتي غيمتان
تلهوان على أرجوحة الريح في أمان
تسبحان في لجة السماء وتضحكان
وفي المساء يا حبيبتي
نسقي شفاه الأرض
عشقا وحنان

1 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص13

ليتني يا حلوتي غيمة كالملاك
تناغي الحكايا في حضن علاك
أنام كطفل رضيع
وفي فمي:
أهواك أهواك".[1]

هذا التكرار المقصود لابد أن له مقصدية ما، فماهي؟

تأكيدًا على فكرة التجريب على مستوى تداخل الأجناس، نجده مزج السرد والشعر والمسرح، إذ تكررت القصيدة نفسها في مقدمتي روايتين متباعدتين زمنيا، فالأولى نشرت سنة 2011 والثانية سنة 2017، وقد ألف الروائي مابين هاته السنتين عدة روايات خاض فيها التجريب بصور مختلفة، لذلك أجد أن هذا التكرارالمقصود أراد به الروائي التأكيد لقرائه أن "الحب ليلا" هي جزء ثاني تابع لروايته"حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر".

4- التقديم: حضور النص المرجعي

استحضر عز الدين جلاوجي النص المرجعي متمثلا في المهدي المنتظر وكذا أبطال ألف ليلة وليلة " شهرزاد وشهريار"، بالإضافة إلى صور لوثائق تاريخية .إذ يقول في البوح الأول "أنا لا أؤمن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة رسمها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما، سيشرق يوما ليهزم ظلماتهم، لكن حوبة تؤمن به وتنتظره بشوق كبير، وتظل تحكي عنه دون ملل أو كلل "[2]. والتنقل من هذه اللحظة إلى تلكم، ومن هذه الواقعة إلى تلك، ولقد تعمد حينا واضطر حينا آخر إلى طي الزمن وجعله وقتا حليما.

كما يستحضر في التقديم نفسه؛ واحدة من أعرق الأثار الأدبية العربية ألا وهي "ألف ليلة وليلة" باستدعاء أبطالها، يقول "حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال، وإن

1 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص8
2 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص 11

تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالما بمجرد أنْ تدغدغ الحكاية أحلامه القصيرة "[1] ، ويضيف" انهمرت تحكي... كما حكت جدتها شهرزاد في سالف العصر والأوان مستفتحة بقولها:

" بلغني أيّها الحبيب السعيد، ذو العقل الرشيد أنّه ..."[2].

1 السابق: ص11
2 نفسه: ص13

رابعا- العناوين الداخلية:

تميزت ثلاثية الأرض والريح بإهتمامها البالغ بالعناوين الداخلية، لذلك وجب الوقوف عندها، ودراستها لما إكتسته من أهمية بالغة في توضيح واختزال مضمون كل قسم من أقسام الرواية.

*حيث قسم جلاوجي رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» إلى ثلاثة أقسام أطلق عليها عناوين كالاتي:

1-البوح الأول: **آنات الناي الحزين**

2-البوح الثاني: **عبق الدم والبارود**

3-البوح الثالث: **النهر المقدس**

*وقَسَمَ رواية «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال» إلى تسعة أقسام، وعنونها كما يلي:

1-الرحيل باتجاه القلب .

2-الشمس تشرق من الغرب .

3-الجواد الأسود بثلاثة قوائم .

4- المفاجأة المزهرة بلون الدم.

5-القلب الذي ينبض موسيقى .

6-الأحقاد الشائكة التي أدمت مقلها.

7-البنادق تنبت أزهار.

8-التحليق في سماء زئبقية.

9-الخنجر الصدئ .

*لنصل إلى الرواية الثالثة والأخيرة «عناق الأفاعي»التي قسمها إلى ثلاثة أقسام مثلما فعل في الرواية الأولى"حوبة"، إلا أنها تميزت عنها وعن الرواية الثانية" الحب ليلا"بإضافة فنية جديدة تمثلت في الجملة العتبة، لكن المثير للإهتمام ما قاله الروائي حولها في الهامش عندما يؤكد أن كل من العنوان والجملة العتبة اسم القسم، كل هذا من وضع المحقق، وأن

العنوان الذي وضعه هو مختلف عن هذا الذي وصل إلى المتلقي، قال هذا في هامش الصفحة لوضع المتلقي في الصورة ، ويبدو أنه يوافق على هذا التغير الذي أحدثه المحقق، وقد جاءت التقسيمات و العناوين كالاتي:

*القسم الأول: "الحبر الذي خانته براثينه"

"إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف"

هنا لدينا عبارتان الأولى عنوان للقسم وهي تناص أدبي مزدوج، حيث نجد هذه العبارة كعنوان لإحدى قصائد...ونجدها أيضا كبيت شعري في قصيدة..

والثانية عبارة عن الجملة العتبة، تناص قرآني

*القسم الثاني: "الصقر الذي خانته براثينه"

-"قال وإني ليحزنني أن تذهبوا به وأخاف أن يأكله الذئب وأنتم عته غافلون "

*القسم الثالث:" الدرب الذي اكتشف سبيله"

-وعلامات وبالنجم هم يهتدون.

واللافت أن كل هذه العناوين من وضع المحقق وليست من اختيار الكاتب ، لكنه وافق عليها وقبل بنشرها مع ملاحظة في الهامش أنها من وضع المحقق، والمثير أيضا أنها عبارة عن ملخص دقيق ومركز جدا للنص الروائي، فنجدها تتفاعل معه بطريقة حوارية، محققة علاقة حضور متفاعل.

المبحث الثاني: التناص مع الأدب العربي

التناص مع الموروث الأدبي هو علاقة تربط نصا أدبيا بنص آخر أو استحضار نص أدبي داخل نص آخر، وهو مرتبط بوجود علاقات بين النصوص المختلفة، ويقوم على فكرة عدم وجود نص بدأ من العدم، فكل نص موجود هو معتمد في وجوده على نص آخر، إما في الفكرة وإما في استخدام التراكيب والألفاظ، التناص كما سبق توضيحه هو تقنية فنية يستخدمها المبدع، لإضافة ثراء وغنى للنص، وتجعله أكثرعمقًا وتعقيدًا، يمكن استخدام التناص لإضافة معانٍ جديدة للنص، أو لإظهارعلاقات بين المفردات والأفكار المختلفة في العمل الأدبي.

يعتبر جلاوجي من بين أكثر الأدباء استحضارا للنصوص الأدبية في أعمالهم، فتفاعل مع أدباء مختلفين عربا وغربا، وأزمنة وعصورا مختلفة قديمة وحديثة. واقتصر التناص الأدبي في الثلاثية على الشعر العربي أشعار أبي نواس والمتنبي ومفدي زكرياء والشابي ونزار قباني والأمير عبد القادر، وغيرهم ...

وفيما يلي سأحاول حصر التناصات الأدبية وتبيان الكيفة التي تشتغل بها في الثلاثية قيد الدراسة:

أولا- في رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»:

1- مع أبي نواس:

هو أحد أشهر الشعراء في تاريخ الأدب العباسي، و يُعتبر مثالا للشاعر المتمرد والمثير للجدل، ولد أبو نواس في عائلة عربية فارسية، وكان يتقن اللغة الفارسية والعربية، وكان يُوصف بأنه شاعر الخمر والمجون والعربدة بسبب شغفه الكبير بالخمر وكثرة حديثه عنه، وكذا حديثه المستباح عن المجون والشذوذ، وهو في الوقت نفسه المتعلم في الكتاب والحافظ للقرآن في سن صغيرة، عاش ابي نواس حياة التناقضات الفكرية الكبرى، وظهر ذلك في شعره، ويعود ذلك لعدة حوادث فارقة في حياته، جعلت منه ذلك الإنسان التائه

فتارة نجده ماجنا وفاحشا في شعره وتارة يكون زاهدا تائبا، من أشهر أشعاره حول توبته وزهده القصيدة التي وُجِدَت أسفل مخدّته عند موته، يقول فيها:

يا رب إن عظمت ذنوبي كثرة
فلقد علمت بأن عفوك أعظمُ
إن كان لا يدعوك إلا محسن
فمن الذي يرجو ويدعو المجرم
أدعوك رب كما أمرتَ تضرّعاً
فإذا رددتَ يدي فمن ذا يرحم
ما لي إليك وسيلة إلا الرّجا
وجميل عفوك ثمّ أني مُسلم .

يحفظ القرآن ويعرف أحكامه ويؤمن بما جاء فيه، لكنه عربيد ماجن، هاته الحالة سماها الكثير من دارسيه بحالة التيه . قال فيه الشافعي لولا مجونه لأخذت عنه العلم، فقد كان يعيش حياة مركبة مشوشة غير مستقرة، يعيش حالة تيه نفسي وفكري، وهي ما تفاعل معها الروائي في وصف حالة علال وحبه لوريدة المرقومة، فهو يعلم أن حبه هذا مستحيل الوصل، لكنه يأمل أن تقبل به وريدة المرقومة، وهو تناص باستدعاء الاسم العلم والصفة التي اشتهر بها، يقول:

"..رفع فيه سي رابح بصره وقال:

. مالي أراك كئيبا يا علال؟ كأن الأمواج التهمت أساطيلك.

رد علال القهواجي دون أن يتحرك أو يغير وضعيته:

-ايه ياسي رابح ، كل الناس وجدت لهم حلولا إلا أنا تركتني تائها كأبي نواس .[1]

2- مع مفدي زكريا:

شاعر الثورة الجزائرية، ومؤلف النشيد الوطني الجزائري «قسما» الذي كتبه بدمه داخل الزنزانة اسمه الشيخ زكرياء لقبه زميل البعثة والدراسة سليمان بوجناح بـ: «مفدي»، فأصبح لقبه الأدبي مفدي زكريا الذي اشتهر به، وقد وظفه جلاوجي بذر اسمه وذكر

1عزالدين جلاوجي: حوبة ، ص214

أشعاره في عدة مواضع، مثل: "حين تداول الجميع بشأن اختيار الأناشيد التي ستررددها حناجر الكشافة أسرع يوسف الرُّوج بحماسته المعهودة يقدم ورقة لحسان بلخيرد قائلا: "أيُّها الإخوان لقد وصلني نشيد النجم، كتبه شاعرنا مفدي زكريا، وأنتم تعرفون أنَّ قادتكم في السجون، والوفاء يقتضي تذكركم، أقترح أنْ يتخذْ فوج الحياة هذه القصيدة نشيدا له.

واستحسن الجميع الفكرة، قال سي الهادي:

-أرجو أن نسمع النشيد ونحفظه جميعا أيضا.

سلمت الورقة إلى حسان بلخيرد، تأملها لحظات ثم رفع صوته منشدا:

فداء الجزائر روحي ومالي
ألا في سبيل الحرية
فليحي حزب الاستقلال
ونجم شمال افريقية
وليحي زعيم الشعب مصالي
مثال الفدا والوطنية
ولتحي الجزائر مثل الهلال
ولتحي فيها العربية

وامتلأ المكان بإنشاد الجميع في حماس كبير لم يألفوه من قبل". [1]

وفي مقطع آخريقول: "...قاطعه سي الهادي:

-لا، الجميع بما فيهم النجم وعلى رأسه مصالي سيلتقون في مؤتمر إسلامي ثان صيف العام القادم.

-تدخل سي رابح شارحا:

-ورغم ما وقع مازال عند بعض الناس أمل في تفهم فرنسا، خاصة وقد دان الحكم فيها للجبهة الشعبية ذات التوجه اليساري، حتى أنَّ مُحمد العيد شاعر الجمعية أنشد قائلا:

فاز فيك اليسار، فاليوم لا عسر ألـيس اليسار فالا حميدا ؟
يا فرنسا ردي الحقوق علينا وأقلي الأذى، وكفي الوعيد

1 السابق: ص 462

نحن رغم الطغاة في الدين أحرا ر وإنْ حالنا الطغاة عبيدا".[1]

ويتفاعل معه أيضا في مقطع اخر، واصفا وضعية المناضلين يقول:" وزج بهم في سجن بربروس، ولم يكن لهم من أنيس إلا نشيد الرعد الذي كتبه مفدي زكريا بالسجن نفسه بالزنزانة رقم 65 يوم 29 نوفمبر 1937.

اعصفي يا رياح واقصفي يا رعود
واثخني يا جراح واحدقي ياقيود
نحن قوم أباة
ليس فينا جبان
قد سئمنا الحياة
في الشقا والهوان
لا نمل الكفاح لانمل الجهاد
في سبيل البلاد. [2]

وحين منعتهم السلطات الفرنسية من رفع العلم الوطني رفعوا العلم التونسي بدله، تأكيدا على أواصر الأخوة بين دول المغرب العربي، مرددين شعر مفدي زكريا:

"وحدة أحكم الإله سداها *من يرد قطعها أراد مـحالا
نصبوا حولها حدودا من الألواح* جهلا وخدعة وضلالا
فاجعلوا إنْ أردتم الكون سدا* وضعوا البحر بيننا والجبالا
نحن روح مزاجه الضاد والدين* فلن يستطيع قط انحلالا ".[3]

عاد حسان بلخيرْ ذلك المساء إلى سطيف دون أن يغادر رضاب تلك الأناشيد لسانه، نشيد ابن باديس، ونشيد مفدي زكريا، حالما يتحرر المغرب العربي، وإقامة الدولة الواحدة على ربوعه، دولة للخير والحب لكل البشرية:

"المجد لله ثم المجد للعـرب
من أنجبوا لبني الإنسان خير نبي
قومي هم، وبنو الإنسان كلهم
عشيرتي، وهدى الإسلام مطلبي". [1]

1 السابق: ص466
2 نفسه: ص479
3 نفسه: ص492

أراد الروائي أن يرفع من حالة تفاعل القارئ ليدخله أجواء الرواية والأجواء الحماسية التي يخلقها السرد، فاستعان بأشعار مفدي زكريا لما فيها من قوة وحماسة وحضور وجداني لدى القارئ النموذجي الذي يستهدفه الروائي.

3- مع ابن باديس:

تفاعل جلاوجي مع شعر ابن باديس لأنه يخدم رؤيته الفكرية والفنية ليطور مسار سرده نحو الإصلاح والتوعية، يقول: " التفت إليه ابن باديس وقد احمر وجهه وقال:

-بل لي ثمانية ملايين، نعم ثمانية ملايين، كل أبناء هذا الوطن هم أبناؤنا.

وانزرع في كل الربوع نشيده الخالد،....ظل الجميع يرددون :

شعب الجزائر مسلم * وإلى العروبة ينتسب
من قال حاد عن أصله * أو قال مات فقد كذب
أو رام إدماجا له رام * المحال من الطلــب
يا نشء أنت رجاؤنا * وبك الصباح قد اقترب
خذ للحياة سلاحها * وخض الخطوب ولا تهب
وأذق نفوس الظالمين * السم يمـزج بالرهب
واقلع جذور الخائنين * فمنهم كل العطــب
واهزز نفوس الجامدين * فربما حيي الخشـب
هذا عهــدي لكَ* حتَّى أوسد التـرب
فإذا هلكت فصيحتي* تحيّا الجزائر والعرب[2].

ولنقل حماس وفرحة الانتصار في الحرب العالمية الثانية، ليس هناك أقوى من تلك الأناشيد الحماسية يوم مظاهرات 8 ماي، في ذلك اليوم الذي كانت بدايته احتفالا بنهاية الحرب العالمية الثانية وتذكيرا لفرنسا بوعدها لهم، إن هم ساعدوها في حربها ضد هتلر ستمنحهم الاستقلال، كانت نهاية هذا اليوم بمأساة عالمية مروعة، فاقت ماقام به هتلر ضد اليهود.

1عز الدين جلاوجي: حوبة، ص492
2 نفسه: ص489

"انطلقت حناجر الكشافة بمجرد أنْ وصلها أمْرٌ منْ حَسان بلْخِيرْدْ وسعيدي السعيد لاجودان:

"شعب الجزائرمسلـمٌ
وإلى العروبةِ ينتسبْ
مَنْ قال حادَ عن أصله
أو قال مات فقد كذبْ" [1]

ويُضيف الروائي وصف الحالة الحماسية لدى الجمهور لتصوير مدى انسجام الجميع وتلاحمهم مع بعض "تفاعلَ الجميعُ مع الأبيات، فارتفعت صيحات الله أكبر، الجزائر مسلمة عربية ، وارتفعت معها الزغاريد تشق الكون".[2] هذا الوصف الحماسي زائد الأنشودة كفيل بأن يدخل القارئ في جوه.

4- مع الشابي:

أبو القاسم الشَّابِّي الملقب بشاعر الخضراء (1909 - 1934) شاعر تونسي من العصر الحديث ولد في قرية الشَّابِّية في ولاية توزر"[3]، من أصغر الشعراء في العصر الحديث، وعلى الرغم من ذلك فقد كان شاعرا وجدانيا يمتاز بشعره الرومانسي وهو أيضا صاحب اللفظة السهلة القريبة من القلوب.

وهنا تم استدعاء قصيدته المشهورة "إذا الشعب يوما أراد الحياة" وتوظيفها على لسان حسان، دون ذكر اسم الشاعر "قال العربي الموستاش وهو يقلب عينيه في الحشود متعجبا:

-أدهشني هذا الشعب، رغم الحرب ورغم الحصار وصلوا بكل هذه الأعداد؟

ردد حسان بلخيرد:

" إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد أنْ يستجيب القدر
ولابد لليل أن ينجــلي

1 السابق: ص 546
2 نفسه: ص547
3 أبو القاسم الشابي - ويكيبيديا(wikipedia.org) يوم: 12 ديسمبر 2022

ولابـد للقيد أن ينكسـر". [1]

5- مع محمد العيد آل خليفة:

يواصل جلاوجي التفاعل مع شعراء عُرفوا بشعرهم الوجداني والوطني، حيث يسعى لشحن القارئ بالمشاعر الوطنية الوجدانية من تحيين تلك الظروف التي عاشها الجزائري في تلك الحقبة، مستحضرا هذه المرة أشعار محمد العيد آل خليفة شاعر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، حيث يتفاعل مع شعره يقول:

"ارتفعت حناجرُ الكشافةِ ثانيةً:

يا بلادي يا بلادي
أنا لاأهوى سـواك
قد سلا الدنيا فؤادي
وتفانى في هـواك
نحن بالأنفس نفدي
كل جزء من ثراك
إننَّا أشبـال أُسْدٍ
فاصرفينا لـعداك". [2]

ويعاد النشيد نفسه مرة أخرى في رواية "الحب ليلا"، ولكن في سياق مختلف، يقول على لسان سي الهادي: " تركه سي الهادي في مكانه وانصرف يغادر المسجد، لم يستطع أن يتحرك ظل واقفا حالما، دغدغته أبيات محمد العيد التي حفظها وهو في الكشافة الإسلامية، فاقشعر بدنه، وخال الكون كله يردد معه:

يابلادي يا بلادي
أنا لا أهوى سواك
قد سلا الدنيا فؤادي
وتفانى في هواك
نَحْنُ بِالأَنفس نفدي
كل جزء من ثراك
إننّا أشبال أُسْدٍ
فاصرفينا لعداك". [3]

وهو تكرار يخدم الغاية المتمثلة في شحذ الهمم ورفع شعور الانتماء للوطن.

1 عزالدين جلاوجي: حوبة: ص495
2 نفسه: ص547
3 عزالدين جلاوجي: الحب ليلا، ص 375

ثانيا- في رواية «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال»

كان حضور الشعر العربي الفصيح في «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال» قليلا جدا مقارنة مع الجزء الأول من هذه الثلاثية، وهو ما يولد لدينا سؤال: لماذا؟ وما الغاية من وراء ذلك ؟ من جهة أخرى تجلى التناص مع الشعر العربي داخل المتن الروائي في مقطعين لشاعر الثورة وملهما مفدي زكرياء ومقطعين للأمام ابن باديس رائد الحركة الإصلاحية، وكأن هذا التساوي يرمز إلى اكتمال الهوية الجزائرية بتكامل الهوية الدينية والهوية الوطنية.

1-مع مفدي زكرياء:

من المنطقي جدا أن رواية تيمتها المركزية الثورة الجزائرية أن تتفاعل مع شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء، وهو ما نلمسه بكثافة في رواية «الحب ليلا» التي خصص جلاوجي متنها للسنوات السبع للثورة الجزائرية (1962/1954) ، ومن الأمثلة نورد هذا المقطع "لكن الليلة لم تكن للأسف في صالحه كما خطط، لقد زار الحمام أحد المترددين عليه من حين لآخر، ويظهر أن للرجل حظوة كبيرة ليس في الحمام فقط بل في قسنطينة كلها، ما إنْ دخل حتَّى قام إليه الجميع مرحبين، وقف بعضهم جانبا وراحوا ينشدون:

" فداء الجزائر روحي ومالي * ألا في سبيل الحرية
فليحي (حزب الاستقلال) * و(نجم شمال إفريقية)
ولتحي الجزائر مثل الهلال * ولتحي فيها العربية
سلاما سلاما أرض الجدود* سلاما مهد معالينا
فأنت في الكون دار الخلود* غرامك صار لنا دينا
فإنَّا حولك مثل الجنــود * لسان هواك يناجينا
سرى بالرّوح دّم الفاتحين * فأذكى فيها معاني الفدا
نخوض الكون مع الخائضين * ولا نرتد ولو بالردى
ونعلي الصرخة في الصارخين* ننادي: العزة والسؤدد
فلسنا نرضى الامتزاجا * ولسنا نرضى التجنيسًا
ولسنا نرضى الاندماجا * ولا نرتد: فرنسيسَا
رضينا بالإسلام تاجًا * كفى الجهال تدنيسًا ".[1]

1 السابق: ص46

لقد وظّف الروائي هذه القصيدة لوصف حالة الوعي بالقضية الوطنية لدى الشعب، حيث جاءة على لسان الكشافة الإسلامية ورددها منورائهم الجمهور، مما يخلق دفقا حماسيا لدى قارئ الرواية، أي أن التناص هنا يدخل في تشكيل وعي القارئ، حيث ينفعل السارد أمام هذا الحالة الشعورية الجماعية:"مدهش هذا الذي يقع أمامي، أيُّ وعي يحملهُ هؤلاء البؤساء في حمام بائس مثل هذا؟

وأيُّ تكوين نالهُ هؤلاء البسطاء في مكان بسيط مثل هذا؟". [1]

وفي وصفه لتمسك المجاهدين برسالتهم وجهادهم في سبيل الوطن رغم اشتداد وحشية فرنسا يقول جلاوجي "السفينة ستمضي قدما على أمواج دمائنا، سترسو، على شواطئ جماجمنا، هناك سنهتف جميعا:

يا فرنسا قد مضى وقت العتاب وطويناه، كما يطوى الكتاب

وتأمل العلم يرفرف على سارية خشبية شامخة، اقترب منه، وقف في استعداد عسكري صارم وهو يحييه، ارتفعت حنجرته بالنشيد الوطني:

قَسما بِالنازلات المَاحقات والدماء الزَاكيات الطاهـرات
والبنود اللامعات الخافقات في الجبال الشامخات الشاهقات
نَحْنُ ثُرنَا فَحَياةُ أو مَمـاة وَعَقَدْنَا الْعَزم أنْ تَحْيىَ الْجَزَائر
فَاشْهدُوا فَاشْهدُوا فَاشْهدُوا

حينَ التفتَ خَلْفَهُ، كانَ كلُّ جنوده يتراصونَ مُنْشدينَ معهُ، وأجهشَ يَبْكي كطفل صغير وهم يحضنونهُ مِنْ كل جانب، كان يردد وهو ينسحب إلى مضجعهِ مرهقا تعبا.[2]

2-مع ابن باديس:

يتفاعل جلاوجي مع شعر رئيس جمعية العلماء المسلمين ورائد الاصلاح، نجده في هذا المقطع السردي" الثورة الآن في منعرجْ خطير، قدمتْ الكَثيرَ من التضحيات، وتلقت الضربات الموجعة القاسية، لكنها أيضا أوجعت فرنسا وهي الآن توشك على الركوع، لن

1 السابق: ص46
2 نفسه: ص356

نستسلم هذه المرة، سنستمر إلى آخر رمق، وسننتصر، رنت في أعماقه أبيات ابن باديس التي حَفِظها صغيرا في مدرسة الكشافة:

وأذق نفوس الظالمينَ
السّم يمزج بالرهب
وأهزز نفوس الجامدين
فربما حيّ الخشب
واقلع جذور الخائنين
فمنهم كل العطب". [1]

ينقل لنا السارد صورة أخرى حول تنامي الروح الوطنية والأمل في التحررعند الجزائريين من خلال التناص مع شعر الإمام ابن باديس، حيث ينقل السارد "صافحه سي رابح ثّم ارتمى يقبّل رأسه ويعانقه، كانت دموعه تنهمر وهو يُنشد بصوت خافت:

يا نشء أنت رجاؤنا وبك الصباح قد إقتـرب
خذ للحياة سلاحـها وخض الخطوب ولا تهب
وأذق نفوس الظالمين السُّم يمزج بالــرهب

وكان بوطبيلة يردد معه وفي جسده رعشةُ.

قال سي رابح وهو يمسح دموعه عن عينيه وأنفه:

-استشهد قائد كبير في حجم ديدوش مراد، وإلقاء القبض على القائدين الكبيرين مصطفى بن بولعيد ورابح بيطاط أوهن العزائم فعلا".[2]

حيث لايكتفي السارد بنقل القصائد الثورية بل يصف أيضا الحالة الشعورية التي تحدثها عند الإنشاد الجماعي لها ومايرافقها من شعور بالوحدة الوطنية والالتفاف حولها، مما يعني أن جلاوجي كاتب ملتزم.

1 عزالدين جلاوجي: الحب ليلا، ص 343
2 نفسه: ص260

ثالثا- في رواية «عناق الأفاعي»:

يتناص جلاوجي في هذه الرواية مع عدة شعراء عرب وجزائريين وخاصة الأمير عبد القادر الذي يحارب بسيفه وقلمه، وهذه من نماذج من أشعار الشعراء الذين تم إخضارهم في رواياته:

1- مع الشاعر الأندلسي ابن زهر الحفيد:

يتناص جلاوجي مع الشاعرابن زهر الأندلسي، هو" عَبْدُ اَلْمَلِك بن زَهْرِ بْنْ عَبْدِ اَلْمَلِكْ بن مُحَمَّدْ بن مَرْوَانْ المعروف بِابْنِ زَهْر (557/464هـ) طبيب مسلم معروف في الأندلس، من أهل إشبيليا ولَقب «ابن زهر» هو كنيةُ أسرةٍ من علماء المسلمين نشأت في الأندلس من بدايةالقرن العاشر إلى أوائل القرن الثالث عشر الميلادي. وأشهرهم هو الطبيب «عبد الملك بن زهر»، ويسمى عادة «أبو مروانوي» وقد عُرف عند الأوربيين باسم (Avenzoar) وهو ينحدر من عائلة عريقة في الطب، فقد كان والده أبو العلاء طبيباً ماهراً في التشخيص والعلاج، وكان جده طبيباً أيضاً".[1]

في فاصل سردي يصف حالة حب وعشق غير معلن من طرف حمزة القرطبي لشامخة، حيث "لم يكن يأسره اللحن فحسب، إنما كانت تأسره هذه الحورية المدهشة يمد بصره إليها خلسة وقد تجلل القلب ورعا(...) وخرج أبو حمزة القرطبي من سبحاته، وشامخة تندفع مغنية في صوت خافت حزين:

أيُّها الساقي، إليك المُشتَكى قد دعوناك وإنْ لم تسمعْ
ونديمٍ هِمْتُ في غُرتـه وبشرب الراحْ من راحتـهِ
كلمَّا استيقظ من سكرتـه جذب الزقّ إليهِ واتكـى
وسقاي أربعاً في أربع
ما لعيني عَشيَت بالنظـر أنكرَت بعدك ضوء القمر
فإذا ما شئت فاسمع خبري عَشِيَت عينياي من طول البُكا
وبكى بعضي على بعضي معي". [2]

1 ابن زهر - ويكيبيديا(wikipedia.org) يوم: 22 ديسمبر 2022
2 عزالدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص29

نستشف من هذه التناصات الشعرية أنه قد غلب عليها الطابع الحماسي والثوري، وهو المناسب لرؤية الكاتب الذي يريد كتابة ملحمة تاريخية في مستوى الإنسان الجزائري ومستوى تضحياته عبر التاريخ.

2-مع ابن الرومي

هو أَبُو الحَسنِ المعروف بِابن الرُّومِيِّ شَاعِرٌ من شُعَرَاءِ القرن الثالث الهجري في العَصْرِ العَبَّاسِيِّ، شاعر كبير من شعراء العرب من أمثال المتنبي وبشار بن برد وابي نواس ...، وقد شهدت حياته الكثير من المآسي والتي تركت آثارها على قصائده، تنوعت أشعاره بين المدح والهجاء والفخر والرثاء، وكان من الشعراء المتميزين في عصره.

يتم استدعاؤه في الرواية من طرف جلاوجي بالاسم و القول (الشعر)، يقول:

"قالت لالّة الزهراء:

-ابنتي خديجة يافعة، ذات رهافة وملاحة، وذاتمبسم يفتر عن كثير من الإغراء، وفي عينيها دعج وبريق، قالت شامخة مداعبة وهي تتلمس حاجبها المقوس ببراعة:

نظرت فأقصدت الفؤاد بسهمها ثم انثنت نحوي فكدت أهيمُ
ويلاه إنْ نظرت، وإن هي أعرضت وقع السـهام ونزعهـن أليمُ

وهتفت خديجة وقد أشرق وجهها:

-يا الله، يا لروعتك يابن الرومي.

واصلت شامخة:

إنْ أقبلتْ فالبدرُ لاح، وإنْ مشت فالغصن راح ، وإنْ رنت فالرّيمُ ".[1]

جاء هذا في تقديم ووصف شخصية شامخة طالبة العلم الحافظة للشعر والعازفة الماهرة، أي أننا أمام شخصية مثقفة غير اعتيادية.

3-مع عنترة بن شداد:

ينتقل بنا جلاوجي إلى حالة حسية مختلفة تماما، مرتبطة بالفروسية، والشجاعة والدفاع عن الوطن ضد المستغليين والمغيرين على الحمى، شاعر فارس رفض الخذلان،

1 السابق: ص257

ورفض العبودية والاستعباد، هو عنتر بن شداد العبسي فارس عربي يُعد من أشهر شُعراء فترة ماقبل الاسلام، أشتهر بشعر الفروسية، وبغزله العفيف لمعشوقته عبلة.

يتفاعل الروائي مع شعر فارس البطولة عنتر بن شداد الذي وجد فيه الحث على الشجاعة وتفضيل الموت في ساحة المعركة بدل الموت في الفراش الوفير، مما حوّله إلى رمز ثائر ضد العبودية، وقد جاء توظيف شعره في الرواية على لسان الأمير عبد القادر، الأمير الفارس الشاعر المجاهد ، يتجلى هذا التفاعل في هذا المقطع:

"جذب الشاب إليه زمام جواده ...ثم قفز من فوق صهوة الجواد، واندفع باتجاه الخيمة الحمراء مُنْشدا في حماس:

إذا كَشَفَ الزَمانُ لَكَ القناعا
ومدَّ إليكَ صَرفُ الدَهرِ باعًا
فلا تخشَ المنيَّة واقتحمها
ودافِع ما استطعتَ لهاَ دِفاعًا
ولا تَخْتر فِراشًا من حريرٍ
ولا تَبكِ المنازلَ والبقاعا

قال محمود المجاهدي وهو يتابع مشهد الشاب:

-إنه عبد القادر.

-يستعرض فروسيته ".[1]

هنا نجد تطابق بين الشخصيتين

4-مع الأمير عبد القادر:

نالت شخصية الأمير عبد القادر احتفاءً كبيرًا من طرف عز الدين جلاوجي، و من الواضح أن جلاوجي وظف شخصية الأمير عبد القادر التاريخية، بكل جوانبها الثورية والإنسانية والشعرية، حيث جاء في«عناق الأفاعي»:

"تبسم محمود المجاهدي، وربت على كتف الأمير عبد القادر قائلا: لكنها لم تُنْسنا الشيخ.

ردّ الأمير عبد القادر بسرعة منشدا:

1 السابق، ص258-259

إذا لم يكن للشيخ خمس فوائد وإلا فدجــالٌ يقود إلى جهلٍ
عليمٌ بأحكامِ الشريعة ظاهرأ ويبحث عن علم الحقيقة عن أصل
ويظهر للورَّادِ بالبِشر والقِرى ويخضعُ للمسكينِ بالقولِ والفعلِ
فهذا هو الشيخُ المُعَظَمُ قَدْرُهُ عليمٌ بأحكامِ الحرام من الحلِ
يُهَذِبُ طُلابَ الطَريقِ ونَفْسَهُ مُهَذَبةُ مِنْ قَبْل، ذو كرم كُلي". [1]

من خلال هذا المقطع نرى براعة الأمير اللغوية وقريحته الشعرية إلى جانب سرعة بديهته وذكائه الفذ، رغم صغر سنه في هذا الموقف.

وفي سياق آخر، يوظف جلاوجي شعر الأمير عبد القادر في وصفه التخييلي لمعركة خاضها الأمير مع فرنسا:

" لعلهم حشدوا لهذه المعركة كل قواتهم، المهم أن نلتزم بالخطة التي رسمها

قالت شامخة وهي تندفع بأدهمها قريبا من الأمير عبد القادر:

-إنّها ملحمة أم العساكر، نحن معك مولانا، نموت معك أو نحيا معك.

التفت الأمير عبد القادر وقال:

-بل كوني مع النسوة والأطفال كما اتفقنا يا شامخة، وأنا سأكون مع الرجال.

تراجعت شامخة قليلا، تعالى هتاف الرجال وقد اشتدَ حماسهم، نقل فيهم الأمير عبد القادر عينيه فسرى إليه الحماس، استل سيفه عاليا وصاح:

ألم تعلمي يا ربّة الخدر أنني أجلّي القوم في يوم تجوالـي
وأغشى مضيق الموتِ لا متهيبًا وأحمي نساء الحي في يوم تهوال
أميرٌ إذا كان جيشــي مقبلاً وموقدُ نار الحربِ إذ لم يكن صالي
إذا مالقيت الخيـل إنّي لأول وإنْ جالَ أصحابي فإنّي لها تال
وأورد رايات الطعان صحيحةً وأصدرها بالرمي تمثال غربال
ومن عادة السادات بالجيش تحتمي وبي يحتمي جيشي وتحرس أبطالي
إذا ما اشتكت خيلي الجراح تحمحما أقول لها صبرا كصبري وإجمالي
وأبذلُ يوم الروعِ نفسا كريمة على أنّها في السلم أغلى من الغالي
وعنّي سلي جيش الفرنسيس تعلمي بأنَّ منايـاهم بسيفـي وعسّالي

1 السابق، ص267

سلي الليل عني كم شققتُ أديمهُ على ضامر الجنبين معتدل عالٍ
فما همتي الا مقارعة العدا وهزمي أبطالاً شدادأ بأبطـالي
فلا تهزئي بي واعلمي أنّني الذي أُهابُ ولو أصبحت تحت الثرى بالي".[1]

كان الأمير عبد القادر يعرف جيدا أنّ فرنسا التي لا عهد لها ستتفرغ له بعد سقوط قسنطينة، ستحشد كل قواها لمحاربته، كل جيشها وأسلحتها ومكرها، كل مدافعها وبنادقها وسيوفها وعساكرها وخونتها لهزيمته، " ليس له إلا إيمانه بالله والوطن والشعب، وليس له إلا كبرياءه وأنفته وعزته، وقلب خفاق كطائر حر، طالما ردد:

لنا في كل مكرمة مجال
ومن فوق السماء لنا رجال
ركبنا للمكارم كل هول
وخضنا أبحرا ولها زجال
إذا عنها توانى الغير عجزا
فنحن الراحلون لها العجال
سوانا ليس بالمقصود لما
ينادي المستغيث ألا تعالوا
ولفظ الناسِ ليس له مسمى
سوانا والمنى منّا ينال". [2]

وليس له إلا هذه النفس الأبية المجاهدة الحرة وقد نذرها في سبيل الله وفي سبيل الوطن.
وفي مقطع آخر يسرد فيه الروائي حالة الجنود والأمير بعد أن خسروا مدينة تلمسان بسبب الخونة، موظفا قصيدة الأمير عن تلمسان ووهران:
"إنَّهم مع الأيام يزدادون قوة ويزدادون شراسةً، وستكون المعارك في الأيام القادمة مكلفةً جدا.
قاطعه الأميرعبد القادر:
-الحرب عند الفرسان كرامة، قبل أن تكون انتصارا يا محمد.

1 عزالدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص369
2 نفسه: ص 392

حوّل محمود المجاهدي دفة الحديث وقال: علمنا أنّ الخيانة كانت من اليهود والكراغلة، هم الذين فتحوا بوابات القلعة للأعداء، وقد اتفقوا معهم على ذلك. لابد من معاقبة الخونة.

قاطعه الحاج مصطفى: إنثبت عليهم الأمر يجب قتلهم، ولو لم نعد إلى المدينة، من اليسير أن نرسل لهم من يقضي عليهم. بلغت الأمير عبد القادر عبرعيونه انسحاب الجنرال كلوزيل من المدينة، تاركا خلفه حامية صغيرة، فأسرع يدعو إلى اقتحامها من جديد، وهو قرار لم يحظ بالإجماع، وقد قال محمد المشرقي محذرا: إنّها خدعة أيُّها الأمير. وقال محمود المجاهدي في شبه تأييد: مازال فيها بعض العساكر، ولن يكون دخولنا إليها فسحة في الطبيعة، لابد أن نشتبك معهم. لكن الأمير عبد القادرأصروأسرع بالدخول، مرددا في حماس وهوعلى عتباتها:

وخابت ظنون، المفسدين بسعيهم
ولم تنل الأعداء، هناك مُناها
قد انفصمت من تلمسان حبالها
وبانت وآلت، لايحل عراها
سوى صاحب الأقدام في الرأي والوغى
وذي الغيرة الحامي الغداةَ، حماها
ولمّا علمت الصدق منها، بأنّها
أنالتني الكرسي، وحُزت علاها
ولم أعلمن في القطر غيري كافلا
ولا عارفا في حقها وبهاها
فبادرت حزما وانتصارًا، بهمتي
وأمهرتها حبّا، فكان دواها
ونادت: أعبد القادر المنقذ الذي
أغثت أناسا، من بحور هواها
لأنّها أعطيت المفاتيح، عنوة
فزدني، أيا عز الجزائر، جاها
ووهران، والمرساة، كلا بما حوت
غدت حائزات . من حماك . مناها". [1]

1 السابق،ص406

تميز حضور الشعر في رواية «عناق الأفاعي» بأن أغلبه تناص مع شعر الأمير عبد القادر، وقد أورده جلاوجي على لسان الأمير نفسه، وهو هنا حقق تفاعلا تناصيا مزدوجا مع شخصية واحدة، حيث لم يقتصر على حضور الشخصية التاريخية ، شخصية المجاهد والأمير المحارب فقط، بل استحضر أيضا شخصية الأمير الشاعر، محققا بذلك حضور الشخصية الكامل بكل جوانبه، كأنه يرسم لنا السيرة الذاتية للأميرعبد القادر، فقد رأينا الأمير الفارس، الأمير الإبن، ثم الأميرالمجاهد المحارب، الأمير القائد، الأمير الأب، الأمير الشاعر، الأمير الإنسان، الأمير الزوج، ولم يغفل جلاوجي عن أي جانب من حياة الأمير عبد القادر، هي إذن سيرة للأمير، هي إذن سيرة ثورة ومقاومة.

المبحث الثالث: التناص مع الأدب الشعبي

أضحى الأدب الشعبي حقلا خصبا ومجالا حيويا على مستوى الرواية الجديدة، يسعى الخطاب الروائي العربي المعاصر لاستثماره داخله، إثراءً للتجربة الروائية بإمدادها بدلالات ذات سمة وجدانية مُتأصلة، تتشكّل من خلالها مختلف التفاعلات النصية، فقد مثل "حيزا كبيرا في الرواية العربية المعاصرة ، والدافع إلى ذلك هو توجه الرواية في العقدين الأخيرين إلى الإهتمام بالمحلية، بوثفها تحقق لها التخلص من هيمنة الرواية الغربية من جهة، وتؤسس لرواية عربية تُسهم إلى جانب الأنشطة الثقافية الأخرى في معالجة الواقع"[1]، بحيث يضفي عليها سمة الأصالة والانتماء لمركب اجتماعي وثقافي له خصوصيته الثقافية، وتجلى ذلك بالتفاعل مع "قاموس التراث، وتغيراته التراثية بدلالاتها وإيماءاتها وارتباطها بالحس الشعبي العام "[2]، وهو تفاعل ذو دلالات وغايات منها الفنية ومنها الايديولوجية.

يُعرف النقاد الأدب الشعبي على أنه" الأدب المجهول المؤلف، العاميّ اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية"[3]، وهذه ميزته الأساسية، وهي التي تجعل منه أكثر الأنواع الأدبية حضورا وحفظا واستشهادا لدى طبقة كبيرة من المجتمع، والرواية التي تسعى لتأكيد وجودها وتثبيته أولا، وللانتشار و توسيع مقروئيتها ثانيا، تجد ضالتها في الأدب الشعبي، وهو ما يؤكده الباحث محمد المرزوقي حول ميزة الأدب الشعبي " يظل دائما له سحره وهو يصعد على الدّوام من الطبقة حاملة التراث إلى الطبقات الأخرى لتتخذ شكلا حضاريا جديدا، ثم يعود هذا القديم الجديد مرّة أخرى إلى الطبقة حاملة التراث لتكييفه وفقا لمتطلبات الحياة".[4]

1 محمد مصطفى وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 218

2 عبد الحميد بوسماحة. توظيف التراث الشعبي في رواية عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، معهد اللغة واألدب العربي،جامعة الجزائر، 1991، ص 36

3 محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، ط1، 1967، ص49

4 نبيلة ابراهيم: عالمية التعبير الشعبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ع4، مج3، ص:26/25

تندرج تحت الأدب الشعبي عدة أنواع أدبية هي: الثقافة الشعبية، الشعرالشعبي، الأغنية الشعبية، الحكاية والأسطورة الشعبية، السير الشعبية، الأمثال والحكم الشعبية، الألغاز الشعبية، ويوظّف الكاتب هذه الأنواع وفق تقنيات فنية مختلفة.

ويعتبر جلاوجي واحدا من الأدباء الذين تفاعلوا مع الأدب الشعبي وأبدعوا فيه، وكتبوا حوله كتب أيضا، فنحن إذن أمام مبدع وباحث في مجال الأدب الشعبي، فما آلية هذا التفاعل وما طبيعته؟ وإلى أي مدى استطاع الإفادة منه وإنتاج الجديد؟

للإجابة على هذه التساؤل ارتأيت تتبع التناص الشعبي داخل السرد الروائي، والبحث عن طبيعة هذا الحضور وما أنتجه تفاعله داخل الرواية من حيث المبنى والمعنى على حد سواء، من خلال تتبع توظيف كل من : الثقافة الشعبية، الشعر الشعبي، والأغنية الشعبية.

أولا- الثقافة الشعبية:

تعد الثقافة الشعبية من أبرز أنواع الأدب الشعبي، وأكثرها حفاظا على مكوناته وخصائصه، لأنها تتداخل مع مظاهر الحياة اليومية لأي مجتمع، وهي ذات طاقة تعبيرية عالية، محملة بدلالات ذات أبعاد مختلفة كالبعد الديني والبعد العرقي وغيرها... ومن مظاهر الثقافة الشعبية ما نراه من عادات وتقاليد في حفلات الأعراس، وما يصاحبها من طقوس، وما يُحضر من طعام وحلويات، وملابس تقليدية وَجبَ ارتداؤها في مناسبة بعينها، حيث تمثل صورة وقد استطاع جلاوجي نقلها وتصويرها، نذكر على سبيل المثال: عرس سالم ، وعرس زواج يوسف الروج و كذا عرس الختانة، هذا الأخير الذي خصه جلاوجي بذكر تفاصيل التفاصيل مثل الأكل ، اللباس ، العادات قبل عملية الختان وبعدها، والأغاني التي تغنى في مثل هذه المناسبات ، يقول " مدت عيشوش نظرها من الباب، لاحظت السيارة وهي تتوقف، والضابط وهو يترجل، تظاهر يوسف الرّوج بعدم المبالاة، سأل الضابط:

-ما هذه الرايات؟

-تعْلم أنها من عاداتنا في الطْهَارَة.

تأملها الضابط مرة أخرى، ركب السيارة وأمر سائقه بالانصراف.

يبحث هؤلاء الأوغاد عن أي سبب لمُضايقة الأحرار، تمتمها يوسف الرّوج وصمت، غير أنّ سؤال الضابط حرك في نفسه أسئلة محيرة فعلا، ما السر في هذه العادة؟ ولماذا في احتفالات الختان بالضبط؟

وارتفعت الزغاريد وأغاني السْرَاوي". [1]

كان هذا الحفل تحت أنظار الضباط الفرنسيين، فقد كانوا حريصين على حضوره، لعدة أسباب، من بينها أنهم يعتبرون مظاهر الثقافة الشعبية "هي الرّصيد المعتمد في الاستكشاف العلمي للمجتمع الجزائري، فوظّفت نتائج دراستها في خدمة الاحتلال منذ البداية، وقام ضبّاط عسكريون بتسجيلها من أفواه أهلها، وتحليلها ودراستها عن طريق

1 عزالدين جلاوجي: الحب ليلا، ص32

أكثر المناهج استجابة للغرض النّفعي المقصود من طرف الإدارة الاستعمارية، وهو إحكام السيطرة على الأهالي".[1]

يُواصل جلاوجي نقل العرس بكل طقوسه فوصف اللباس والطعام والرقص التقليدي، في تناص تآلفي مباشر وواضح مع العادات والتقاليد التي ترافق العرس الجزائري التقليدي، ويؤكد تآلفه بذكر المسميات الشعبية للوسائل التقليدية:

"سيكون الضيوف كثرة ولابد أن يكون كل شيء في المستوى المطلوب، آخر ما ذكرته به هو قندورتا الختان بحذائيها المطرزين وطربوشهما الأحمرين، وبالحناء التي ستخضب يدي الصبيين وأيدي من أحاط بهما.

كان العرس من يوم الغد عرس الجميع، أشرف العربي الموستاش ليلة البارحة على ذبح الكباش الأربعة، مستعينا بابنه بلخير ورفيقيه عبد الله وخلاف التيقر على تقطيعها، ولم تكد الساعة تقترب من العاشرة حتى امتلأ الشارع بالضيوف، وارتفع الضرب على الدف ونفخ الشكوة، وانخرط الأطفال وبعض الشباب وحتى الرجال والشيوخ في رقص غير منسجم يحاول كل واحد منهم أنْ يظهر كفاءته وقدرته، وترتفع الزغاريد والأغاني من الداخل حيث كان الحوش ميدانا لاستعراض قدرات النساء الفنية في الرقص والغناء.

حضرَ الطّهارْ بقامته الطويلة، مظهره الأنيق، كانت عمامته الصفراء المذهبة وقنْدورَته البيضاء، وهو يحمل على كتفه محفظته الجلدية البنية تجعل منه متميزا دون الجميع، (...) جلس يوسف الروج وعيشوش، لايكفان عن تشجيع الصبيين، وحولهم شكل بعض المدعوين رجالا ونساء حلقة ملأت البيت عن آخره، وراء الصبين وقفت حمامة والياقوت، تغني الأولى وهي تكاد تغطي وجهها بدف صغير، وتعيد الثانية بعض مقاطع الأغنية مستعملة دفا ثانيا:

طهر يا الطهار ويا بوشاشية ..ويا بو شاشية

.....

طهر يالمطهر يا بو شاشية ..يا بوشاشية". [2]

1 عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة، الجزائر،2007، ص80

2 عزالدين جلاوجي: الحب ليلا، ص33

وهنا ينقل لنا فعاليات ختام الحفل وكيف ينتهي العرس، وتوقيت تقديم التبريكات يقول " في لحظات تمت العملية بسلامة وارتفع عويل الطفلين ومعهما ارتفعت الزغاريد والتبريكات وتناثرت الهدايا والنقود من كل جانب ".[1]

يرى بنسالم حميش أن" الرواية ممارسة ثقافية "[2]، والثقافة تجلت هنا في نقل جلاوجي حفل الختان كاملا كأنه يصوره لنا تصويرا، نقل كل العادات والتقاليد وكذا مسميات شعبية قديمة تقليدية لأشياء وأغرض ذات خصوصية تقليدية، وهذه واحدة من تقنيات التجريب الروائي، هذ العرس الذي كان غنيا بالعادات والتقاليد من بدايته حتى نهايته، والذي نجح جلاوجي -ليس في تصويره فقط- بل حتى نقل ما ما يثيره من مشاعرالفرح والقلق أيضا ليكاد القارئ يذهب بعيدا بخيالاته، فيتحقق أن يشعر القارئ أنه يعيش معهم أحداث العرس من البداية إلى النهاية، يعيشه بكل انفعالاته وعواطفه، وقد ساعد الروائي في ذلك مقطوعة الشعر الشعبي التي ذكرها وقد ذكرها كاملة.

هنا القارئ الجزائري يجد نفسه، دون أن يشعر، يغني المقطوعة ملحنة أيضا، ذلك كون الأغاني الشعبية جزء من ذاكرة وحافظة عموم الشعب ترتبط مباشرة بوجدانه[3]، "كما أنها صوت الجماعة تصلح لكل جيل ومناسبة، تعبر عن المشاعر الإنسانية المرتبطة بالأفراح والأحزان، وهي حية كحياة الشعب، ولايكاد يخلو شعب، أو جماعة من أغنية شعبية، لأن الأغنية الشعبية هي تراث ذلك الشعب وتلك الجماعة يحرص على بقائه وخلوده"[4]، ونجد الكثير من أمثلة هذا التوظيف لمظاهر الثقافة الشعبية كالعادات والتقاليد.

في الأخير نخلص إلى أن مثل هذا التصوير الدقيق لحفل الختان بداية من التجهيزات إلى الحضور وإلى قيام العرس والاحتفال، وما صحبه من أغاني وأهازيج، بالاضافة إلى وصف اللباس ...كل هذا جاء في السرد الروائي للكشف عن "سلوك الشخصيات وعن انتمائها

1 السابق: ص33
2 بنسالم حميش: حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، مجلة العربي، الكويت، عدد 65، 2006، ص 219
3 ينظرحلمي بدر: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، اسكندرية، دط، 2002، ص42
4 فيصل غوادرة: أشغال تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مجلد2، 22 24 تموز 2008، جامعة اليرموك، الأردن. ص94

الطبقي، ونزوعها الفكري"[1]، ومدى تمسك المجتمع بإحياء هذه العادات والتقاليد لمواجهة إغراء الذوبان في الفكر المغاير.

وهنا أيضا يظهر الاختلاف الثقافي والفكري وكذا الديني بين الجزائري والمعمر الفرنسي، هنا تظهر الهوية الفكرية والحضارية للفرد الجزائري، وبالتالي تعد مقولة الجزائري منصهر في الفرنسي كاذبة، فهو مختلف عنه، هنا لايجد الروائي الذي يريد إثبات تفرد الجزائري بهويته الحضارية والفكرية، لا يجد أفضل من الثقافة الشعبية كوسيلة بسيطة وانسيابية قوية للبرهنة على رؤياه.

1 سعيد سلام: التناص التراثي، ص296

ثانيا- الشعر الشعبي:

الشعر الشعبي هو الشعر المنسوب إلى اللهجة العامية الشعبية، وهي ما تتكلمه عامة الناس في حياتهم اليومية لذلك يسمى أيضا بالشعر العامي، أي أنه ذلك الشعر المنظوم بالهجة التي يتكلمها العامة ، فأي شعر خلاف الشعر العربي الفصيح هو شعر شعبي.

ويتميز الشعر الشعبي عن باقي أنواع الفنون الشعبية بأنه معروف المؤلف، وقد تفاعل جلاوجي مع الشعر الشعبي ووظفه في ثلاثيته، ومن أبرز الشعراء الذين استحضرهم نذكر: المجدوب وابن قيطون.

1-مع المجدوب:

تناص جلاوجي مع شعر المجدوب في أكثر من موضع، وأكثر من سياق لكن بنفس الآلية، آلية الاجترار فكان استشهادا معلما، وقد أورد الروائي على لسان سي رابح يقول "إلى متى نسكت يا عمي رابح؟ إلى متى بالله عليكم؟ وهؤلاء الأغراب يستغلون أرضنا، ويحرم منها أبناؤها.

قال العربي الموستاش ثائرا حانقاً، رد سي رابح متذكرا:

يجب أن تتذكر قول المجدوب:

اللي يركبْ اشْهبْ طَرْزْ الذَهَبْ في لْجـامُو
اللي يدَوَرْ يْقولْ كَلْمة الحقْ يْديرْ هْراوة في حْزامُو".[1]

وفي سياق آخر، يستحضره وفق آليتي: الإسم والقول معا، يقول على لسان سي رابح كي يبرر للعربي حبه للفرنسية وجواز الزواج منها فيقول:

" -هل تعلم أنّ نبينا . صلى الله عليه وسلم . تزوج إحدى عشرة امرأة

فيهنّ يهودية ومسيحية؟

فغر العربي الموستاش فاه مشدوها وقال:

الله ونحن على سنة نبينا . صلى الله عليه وسلم . سائرون.

1 عزالدين جلاوجي: حوبة، ص100

اعتدل سي رابح في جلسته، واسترد شيئا من وقاره وقال:

ولكن لا تنس قول المجدوب:

مَا ازْيَنْ النْسَا بِضَحْكَاتْ
لُوكَانْ فِيْهَا يْدومُوا
الحوتْ يعومْ فَ المَا
وهُمَا بلا مَا يْعُومُوا
سُوقْ النْسا سُوقْ مطيَارْ
يا داخلو رُدْ بَالكْ
يْوَرِّوكْ من الربح قِنْطَارْ
وْيَدِّيْوْلكْ راسْ مالكْ". [1]

وراح يضحك مقهقها كأنّما يتشفى، لم ير العربي المُستاش رجلا منفتحا على النساء مثل سي رابح، يتحدث مع الجميع، وتأنس به كل النساء.

وقد فتح هروب العربي الموستاش إلى المدينة آفاقا جديدة لم يكن ينتظرها، لقد بدأت حمامة تتأقلم بصعوبة مع المحيط الجديد، وراح هو يغمس نفسه فيه بقوة ناسجا علاقات جديدة واسعة، مرددا دائما قول المجدوب:

سافر تعرف الناس
وكبير القوم طيعو
كبير الكرشْ والرَّاسْ
بنص فلسْ بيعو".[2]

2-مع ابن قيطون:

"هو محمد بن قيطون الصغير البوزيدي هو الشاعر المخلد لقصة اسعيد وحيزية، ولد عام 1843 في مدينة سيدي خالد درس القرآن واللغة العربية في الزاوية المجاورة لبيته وهي زاوية سيدي علي الجروني التي ما زالت قائمة إلى حد الآن.

كتب الشعر وهو شاب يافع، توفي عام 1907 ولقد استفاد من شعره عدة شعراء من بعده مثل بن زغادة والشيخ بن يوسف الذين ولدوا في الأعوام الأخيرة من حياته".[1]

1 السابق: ص243
2 نفسه: ص159

يظهر التناص مع ابن قيطون، صاحب القصيدة الخالدة "حيزية"، إحدى روائع الأدب الشعبي في الجزائر والوطن العربي ككل، قصيدة الحب والموت، القصيدة التي مازالت لليوم تشغل الرأي الأدبي والنقدي، يقول جلاوجي:

"قرر العربي الموستاش أنْ يظهر عبقريته في العزف على القصبة. مغنيا أحيانا ما كتبه هو من قصائد غزل في الحب، أو ما كتبه غيره، خاصة قصيدة محمد بن قيطون في حيزية:

عزُّوني يا املاح، في رايس لبنات *
سكنت تحت اللحود ناري مقدية
حسراه على قبيل كنا في تاويـل *
كِنوار العطيل شاو النقضـيا
ما شفنا من دلال كضي الخيـال *
راحت جدي الغزال بالجهد عليا
خدها ورد الصباح واقرُنفل وضّاح
الدَّم عليه ساح وقت الضحويا
والفم امثيل عاج، والمضحك لعّاج *
ريقك سي النعاج عسل الشهايا".[2]

ويواصل العربي الموسطاش العزف والغناء:

"شوف الرقبة خيار من طلعت جُمار *
جعبة بلار والعواقد ذهبـيا
صدرك مثل الرخام فيه اثنين اتوام
من تُفاح السقام مسوه اديـا
في ذا لليلة أوفات، عادت فالممات
كحل الرّمقات ودعت دار الدُّنيا
لضِّيت اختي للصدري ماتت في حجري
دمعة في بصري على اخدودي جرَّايا
يا حفار لقبور سايس ريم البور
ماطيَّحش الصخور على حَيزيا". [3]

1 بن قيطون - ويكيبيديا(wikipedia.org) يوم 15 /2022/09
2 عزالدين جلاوجي: حوبة ، ص207
3 السابق: ص207

زودت القصيدة المتن الروائي بمسحة شعرية وجدانية غاية في الجاذبية، كما أن جلاوجي وظفها بانسجام تام مع شخصية العربي الشاعر الشعبي، وقد سمح ذلك للروائي بتخفيف تركيز السرد التاريخي الكثيف كي لا يمل المتلقي.

ثالثا-الأغنية الشعبية:

من بين فنون الوجدان الشعبي الأغنية الشعبية وهي تختلف عن الشعر الشعبي من حيث أنها مجهولة المؤلف، وهي شكل من أشكال التعبير الشعبي تجمع بين الكلمة الدارجة النقية واللحن السلس والآداء، حيث يصاحب غناء الأغنية الشعبية آداء بالآلات الموسيقية الشعبية كالدف مثلا، وما يرافقها من رقص شعبي، تناقلتها المجتمعات الشعبية، ووصلت من جيل إلى جيل عن طريق التداول الشفهي الشعبي المتداول في الأفراح والمناسبات.

فالأغنية الشعبية إذن تعبير صادق عن وجدان الشعب وشكل أدبي يودعه الشعب قيمه الحضارية في انفعال صادق لما تحتفل به من ظواهر اجتماعية مختلفة ، وكونها أصدق تعبيرا من الشعر الفصيح عن هذه الظواهر لقربها من المجتمع الشعبي من ناحية ، ولأنها ترتبط، في تعبيرها عن مناسبات متعددة، بالعادات والتقاليد والعرف الاجتماعي الشعبي مباشرة. [1]

تشترك الأغنية الشعبية مع المثل الشعبي في مجهولية المؤلف، وقوة الانتشار، على عكس الشعر الشعبي الذي عادة ما يكون معروف المؤلف ومحدود الانتشار، ربما بسبب أنه موجه إلى فئة مخصوصة ذات توجه أدبي أرقى، فتكون عادة القصائد الشعبية طويلة نسبيا، أما بالنسبة للمثل الشعبي والأغنية الشعبية فهما موجهان للعامة ككل ما يمنحهما قاعدة انتشار أوسع من الشعر الشعبي، بالإضافة إلى ما يميز الأغنية من مرونة تسمح للمتلقي بالإضافة والنقصان (أي أنها مؤلف جماعي)، إضافة إلى طبيعة تداولها، حيث يتم تداولها في الأعراسهم والمناسبات كالختان مثلا، وما يرافقها من رقص شعبي، مثل ما سبق أن ذكرناه في مبحث الثقافة الشعبية حول عرس ختان شعبي، وتم استدعاء الأغنية الشعبية الخاصة بالختان، وتفاديا للتكرار لن أذكر السياق السردي الذي وردت فيه، سأذكر الأغنية الشعبية فقط حيث يقول:

1 محمد الأمين بركات، هيثم بن عمار، الرواية التاريخية بين صوت التراث والهوية قراءة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال لعز الدين جلاوجي، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مج15، ع1، 2019 ، ص80

طهر يا الطهار ويا بوشاشية ..
ويا بو شاشية
ماتجرحش أوليدي العزيز عليا ..
العزيز عليا
طهر يا الطهار يا بوخيط أحمر..
يا بوخيط أحمر
طهر لي وليدي وطهر بالنظر ..
.وطهر بالنظر
طهريا الطرهار طهر في حجري ..
طهر في حجري
طهر لي وليدي ويعشي يجري ..
ويعشي يجري
طهر يالمطهر يا بو شاشية .
.يا بوشاشية". [1]

في سياق مختلف تماما، في نهاية رواية «الحب ليلا» والتي انتهت باستقلال الجزائر ذكر الروائيُ الأغنيةَ الشعبية المعروفة "يا محمد مبروك عليك" وهي قصيدة معروفة غناها المطرب عبد الرحمان عزيز تبارك للأمة الاسلامية استقلال الجزائر من حكم الصليبين وعودتها لحكم المسلمين بعد 132 سنة تحت الراية الصليبية، وهي حقبة كادت الجزائر تفقد فيها هويتها، يقول: "ولهجت الألسنة بالأناشيد التي لا تنتهي، ورفعت الراية الوطنية على كل صعيد، وفي كل الإذاعات كانت تتردد الأغنية الشعبية التي أشرقت من الأعماق كالنور:

يا محمد مبروك عليك
الجزائر رجعـــت ليك
هذي أرض الحرية فيها
كنـوز محمـــد ليك

1 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص33

قلب بالفاس أراضيها

واجعل خيرها يفيض عليك

واصنع باش تحميها

واخدم طيــارة بيديك

وعلى قبري ماذا بيا

تكتب بأحرف عربية

تعيش تعيش الجمهورية

وتحيا الأمة العربية ".[1]

نذكر أيضا استدعاءه للأغنية الشعبية (واحد لغزيل)[2]، حيث استدعى العنوان أولا ثم استطرد في وصف مدينة قسنطينة بشوارعها وأسواقها وحلوياتها وفخارها وأغانيها، ليورد بعدها ثلاثة أسطر الأولى من هذه الأغنية الشعبية التي يؤكد في الهامش الرواية أنها من أشهر الأغاني الشعبية بالجزائر وذلك على لسان حسن العنابي:

"واحد لغزيل بجماله سباني
ظريف مزعبل ماله في الملاح ثان
بوصله يبخل ويرضى بهجراني".[3]

في بحثي حول مقصدية هذا التوظيف لهذه الأغنية الشعبية بالذات، رغم أن المؤلف بدأ يتكلم عن قسنطينة وثقافتها بشغف كبير، ذكر السويقة ودكاكين الحرف اليدوية والنحاس والزرابي والحلويات وأغاني المالوف ..ما يوحي للقارئ أنه على وشك مصادفة توظيف لأحد هذه أغنية شعبية قسنطينة، أو قصيدة مالوف، لكن جلاوجي يفاجئ القارئ بتوظيف الأغنية الشعبية "واحد لغزيل" وهي أغنية ليست ضمن الموروث الثقافي القسنطيني ولا حتى الجزائري بل هي أغنية شعبية ذات بعد مغاربي، هل تكمن الدلالة في اسم المطرب

1 السابق،ص558
2 نفسه: ص39
3 نفسه: ص39

الذي غنى هذه الأغنية وقد ذكره مرتين ؟ فمن هو حسن العنابي؟ هل هو شخصية حقيقية أم تخييلية؟

حسين العنابي شخصية حقيقية فنان جزائري، اسمه الحقيقي حسن عوشال، من مواليد القصر بمدينة بجاية في 20 نوفمبر 1925، انتقلت عائلته إلى عنابة، وهو لا يتجاوز ستة أشهر من العمر، غادر مقعد الدراسة ليتبع الفن والفنانين الكبار أمثال الشيخ التيجاني أحمد بن عيسى، الشيخ العقبي فكان فضولي وبارع حتى النخاع إلى حد احترافه كل الفنون بدءا بالعيساوة ثم المسرح تحت قيادة عمار بن مالك رئيس جمعية «بدر» فأصبح بعدها كوميديا وعازفا على آلة البيانو.

في نهاية الحرب العالمية الثانية، ترأس هذه الجمعية لمدة سنتين، تألق الشيخ حسن العنابي في الأغنية الأندلسية وتحديدا المالوف، وأصبح يضاهي كبار الفنانين وقتها من أمثال «الشيخ سامعي، مصطفى بن خمار، الشيخ العربي، محمد بناني، محمد الكرد، حتى فرض طابعه الفني الخاص المتميز والصعب في الحد نفسه ليصبح بذلك أسلوبا ومنهجا يسير على دربه الفنانون.

لم تنته مواهب المرحوم حسن العنابي عند فن المالوف فحسب، بل قام كذلك بجولات مسرحية رفقة محي الدين بشطارزي فكان له دور في مسرحية «انتصار الحق» و«الوداع الأخير»، إذ كان الشيخ حسن العنابي فوق خشبة المسرح مع عوده أو كمنجته.

قضى المرحوم أكثر من نصف قرن في خدمة الفن والثقافة، وقد وافته المنية في 30 سبتمبر 1991 إثر مرض أصابه، وأصبحت المدرسة الموسيقية لبلدية عنابة تسمى باسمه.[1]

كان حسين العنابي نجم الساحة الفنية في تلك الفترة الزمنية التي تدور فيها أحداث الرواية، هنا تكمن العبقرية والتميز ، عندما لا يغفل الكاتب عن أدق التفاصيل ، كما أن توظيفه لهذا المطرب الأمازيغي أعطى للرواية بعدها المحلي والتكويني، الذي يسعى كاتبنا لتوظيفه

1 د.مالك: بونة تتذكر شيخ المالوف حسن العنابي، المساء- يومية وإخبارية وطنية، الجزائر، 25 ماي 2019، ص16

وتعزيزه في كتاباته ، وفي ذلك يقول جلاوجي" تبقى خصوصية المحلية والتأثير الأمازيغي بارزة في أعمالي ، وأرى أنه لابد من استحضارها داخل النص ".[1]

نخلص في الأخير إلى أن الكثافة التي نلمسها في استدعاء التراث الجزائري في روايات جلاوجي ترمي إلى إثبات الهوية الجزائرية المختلفة عن الهوية الفرنسية، فالجزائري مرّ بنوعين من الصراع، الأول صراعه مع ذاته التي ينكرها ويبغضها، والثاني صراعه مع الآخر الذي حقر من هذه الذات الأصلية وأنكرها من أجل إكمال سيطرته عليه وعلى أرضه وثرواته.

ويتجلى صراعه مع ذاته في رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» التي هي رحلة بحث عن الذات الجزائرية المقموعة داخليا، الذات التي ينكرونها، إما جهلا بها أو بغضا لها، فتوظيف التراث في هذه الرواية بتلك الكثافة كان عبارة عن إعادة بناء لهذه الذات، فالتراث "ذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض"[2]، ولإعادة لملمت شتات هذه الذات، والكشف عن عمق جذور انتمائها لهذه الأرض، التي هم أصحابها وأهلها، وأنّ الآخر صاحب السلطة هو الدخيل عليهم، وهو من يحاول طمس هذه الشخصية والقضاء عليها بكل الطرق ، فالتراث " يمثل إحدى ركائز المواجهة والنهضة المنشودة التي من شأنها الحفاظ على الكيان والهوية ....وحضور التراث في أعمال الروائي يؤكد الوجود الفعلي لتلك الأمة".[3]

يدرك جلاوجي جيدا أنّ التراث يعادل الهوية وهو خزان لاينضب، فلجأ إليه"يستخرج منه الشاهد الذي يبحث عنه لممارسة السجال أو الصراع، ويدعم بذلك مكامنه بإدعائه تمثيل التراث، وأنه امتداد له، وبذلك يعمل على تثبيت مشروعية وجوده وشرعية خطابه".[4]، فقد استطاع بفضل توظيفه للنصوص التراثية وخاصة الشعبية منها توضيح الوجود الاجتماعي التاريخي لهذه الأمة، وتحقيق الارتباط المتواصل بها.

1 أم السعد مكي: الكاتب عزالدين جلاوجي، الخبر، ص16

2 حسن حنفي: التراث والتجديد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1989، ص11

3 محمد الأمين بركات، هيثم بن عمار: الرواية التاريخية بين صوت التراث والهوية في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، ص86

4 بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص34

من ناحية أخرى أضاف هذا التناص ثراءً دلاليا وتكثيفا لغويا لافتا، وإيقاعا موسيقيا --- داخل الرواية، مشكلا صورة شعرية داخل المتن الروائي، زادتاه جمالية، وفتحت الباب واسعا أمام القارئ لتفعيل ذاكرته الفنية والتخييلية.

المبحث الرابع: بين التناص وتداخل الأجناس

هذا المبحث فرضته رواية "حوبة" أولا ثم "الحب ليلا" وبعدها "عناق الأفاعي" التي استقطبت إليها عدة أجناس أدبية وغير أدبية وهو ما يعرف نقديا بالتناص ، أي تفاعل نص غائب (سابق) مع النص الحاضر، ولا يهم جنسه سواء كان أدبيا أم لا، مع العلم أن التناص لا يعترف بفكرة الجنس الأدبي، المهم أن يكون نصا سابقا، كما وضحناه تطبيقيا في تناصها مع الأدب العربي والأدب الشعبي، إلا أننا من خلال التحليل والدراسة وجدنا أن هنا عدة قصائد في الشعر الشعبي وردت على لسان العربي الموستاش ليس لها وجود سابق، بل كان آني الحضور ، لمقتضيات تأثيث شخصية العربي الموستاش التي هي مثال للفروسية والشعر والعروبة.

-فماذا نسمي لجوء الروائي إلى تأليف أكثر من نوع فني داخل نوع فني واحد في الآن نفسه؟

كأن يكتب المبدع شعرا داخل رواية في نفس الوقت، ولن نقول أنه لجأ لهذا مرة أو مرتين لضرورة ما، بل قد كان ذلك أمرا أساسيا على طول الثلاثية الضخمة، مثل تأليفه للشعر الملحون على لسان الشاعر العربي الموسطاش وقد كانت قصائده قصائد طويلة جدا وكثيرة جدا، ومنتشرة على مدار صفحات الثلاثية وأيضا متكررة، حيث نجد قصيدة طويلة قد تكررت أكثر من مرة، وهذه القصائد هي آنية الحضور في المتن الروائي، فهي ليست نصوصا سابقة وبالتالي فإن دراستها وفق نظرية التناص فيه نوع من الإجحاف إن لم أقل أنها غير صائبة، وهنا أرى أنه من الأنسب تحديد الفرق بين التوظيف الأول والتوظيف الثاني، فكل توظيف مستقل بذاته، وله خصوصيته الإبداعية، فالتوظيف الثاني يمكننا إدراجه ضمن دراسات تداخل الأجناس الأدبية، وهو مجال متقارب هنا مع التناص ، وجميعهم يندرجون ضمن الدراسات التي تعنى بالتجريب الروائي الذي " أمكن للروائي في النص الواحد أن يكون شاعرا متى عنّ له ذلك، وأن يتشبه بمؤلف المسرح متى أحبّ، وأن يتخفى كلّما وجد لذلك ضرورة وراء قناع التخييل ".[1]

1 محمد آيت ميهوب: التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشروالتوزيع، تونس، ط1، 2019، ص71

فالتجريب الروائي هو "تكسير الميثاق السردي المتداول، والتخلص من نمطية بنياته بتغيير طريقة التعامل مع مكونات الخطاب، وكسر الحدود بين مختلف الأجناس والأنواع الأدبية التي تتداخل وتتضافر لتشكل بنية الرواية، بالإضافة إلى الاشتغال المكثف على اللغة كمكون أساسي من مكونات الخطاب الروائي الحداثي، كما احتفت الرواية الجزائرية بالأناشيد، والشعر الغنائي الشعبي، والتناص مع التراث بشكل عام".[1]

من خلال هذا التعريف نجد أنه فصل بين تداخل الأجناس كآلية للتجريب وبين التناص كآلية ثانية مستقلة للتجريب، إذن كلاهما آليتان مستقلتان للتجريب، هنا نطح السؤال التالي:

-كيف يمكننا أن نفصل بينهما في الدراسات التطبيقية؟

إن هذا التساؤل نجد له جوابا عند المبدع، ولأن الإبداع أسبق من التنظير، فجلاوجي استطاع أن يوظف الآليتين معا في عمل واحد دون ارتباك، "فكل محاولة في الأدب تدعى تجريبا لأنها تحمل معاني الجدة والابتكار، أما اللافت للانتباه في رواية التجريب العربية عموما والجزائرية على الخصوص هو نزوعها نحو توظيف التراث متفاعلة مع مكوناته ومسائلة لها، في تجاوز لنمطيته والنظرة الجامدة إليه إلى توظيفه فنيا في نصوصها".[2]

ضف إلى ذلك أننا أمام مبدع يدرك جيدا أنه يبدع شكلا جديدا، وهو مشروعه الإبداعي الذي أسماه جلاوجي نفسه بـ "المسرديات"، ويقصد به جمْع فني المسرح والسرد في نوع فني واحد "بل قد أزعم أنني ابتكر جنسا أدبيا جديدا، وجئت بالفكرة وقدمت نماذج تطبيقية تمثلت في ثماني مسرديات، كما ابتكرت المصطلح (المسردية)، والتي تمثل جنسا جديدا خرج من رحم تلاحق السرد والمسرح "[3]، هذا التأكيد من طرف الكاتب يضعنا كباحثين أمام ظاهرة إبداعية جديدة، لم يسبق أن نُظّر لها، ولم يتم بعد تحديد تصنيفها الإبداعي، حيث أننا أمام شكل يكسر خاصية الحوار كأحدى أهم أسس الكتابة المسرحية

1 ريمة عكاش: استحضار التاريخ في عنوان رواية" حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي-بحث في السياق المرجعي، مجلة الآداب، سنوية محكمة، جامعة منتوري قسنطينة،ع14. 2015، ص39

2 منى بشلم: تجربة التأصيل الروائي في الرواية الجديدة عند عز الدين جلاوجي، مجلة منتدى الأستاذ، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، ع11 نوفمبر، 2011، ص124

3 أم السعد مكي: حوار مع الكاتب عز الدين جلاوجي، ص16

كما يكسر قواعد السرد الروائي، وهو مايؤدي إلى تهجين الشكل الروائي الذي يكتبه جلاوجي الأمر الذي يربك القارئ والناقد، حيث يطرح هذا الشكل أسئلة كثيرة حول بنائه.

وإنصافا لهذا النوع الإبداعي الجديد اعتقد أنه يجب أن ينال حقه من الدراسة التفصيلية الجادة والخاصة به.

وقد تجلى هذا التداخل بين هذين الفنين على مستوى ثلاثية جلاوجي فيما يلي:

أولا- تأليف قصائد شعرية على لسان الشخصية الروائية:

نقصد بها تلك القصائد التي لم تكن موجودة مسبقا، بل تم تأليفها في آنها من طرف الروائي نفسه على لسان بطله التخييلي، لأتمم بناء الشخصية، الذي كان شاعرا في الرواية، متمثلا في العربي الموستاش، هنا إذن لم يتحقق أول وأهم شرط من شروط التناص الذي هو تفاعل نص سابق داخل نص حاضر، حيث نجد في هذا المقطع أن النصين هنا تزاما معا في الحضور والظهور داخل المتن الروائي نفسه، وقد تعددت وتنوعت أغرض هذه القصائد من غزل وعشق وفراق ورثاء وحماس من هذه القصائد نذكر على سبيل المثال:

"وصمت كأنَّما ينتظرُ وحيا، صمتَ علي التمار أيضا يقلب بصره في ملامح العربي الموستاش المتقلبة، سحب نفسًا عميقا وقال:

اصبري اصبري يا لحنينه
قريب تزول لغبينـه
تسعد قلوبنا ولعوينه
نفرح ونزهى ونرتاح
ما يقهرنا هَول حْباس
ولا خُبث الوسـواس
ربي علينا عسّـاس
ينصرنا ويسعد لرواح
يافرانسا راكي غلطانة
حمامة أميرة سلطانه
شجَاعة وقُوة وفْطانه
ما اخوفها منك سْلاح ".[1]

كان هذا شعر العربي الموستاش في زوجته حمامة عندما ألقي عليها القبض من طرف فرنسا، وهو شاعر متعدد الأغراض، حيث نجده مثلا يرثي زوجته سوزان، حيث يقول:

"-لم نعلم أحدا بالفجيعة، رحمها الله، لا تحمل هما أخي، جبهة التحرير ستتكفل بالانتقام للشهيدة.

واندفع العربي الموستاش واقفا كالزوبعة الغاضبة:

1 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص438

-سوزان زوجتي ودمها في رقبتي لوحدي، أنا من ينتقم لها، فإنّ فعلها غيري فسأنتقم منه.

وجلس يرتجف وقد سبقته الدموع، احتضنه حمود بوقزولة، انفجر العربي الموستاش باكيا وهو ينشد:

ياخاوتي ذا قلبي مجروح
وعيني تبكي وتنـوح
قولولي ويــنْ ارّوح
الدُّنــيا ضاقت بيَّا
يا خاوتي عاونوني بالدموع
ابكيو بالصوت المسموع
من الليل حتى الطلـوع
نار حزني كــوايا
اسمعوا صــوت السما
ولرض والجبال والـما
والريـح والغابة والظّلـما
كُلها تندَب معــايا
غْزالتي نهشوها الغدَّاره
ظلام ليهودْ والنصارى
فسَّاق فجـره كفــره
تلايمو على الولِيَّــه
يا ربي يا خالقي يا لحنين
اعطيها جنّاتك العاليين
صبّر قلبي لحزيــن
وقلب لْعزيزة حوريـه
نقسم بالرب العــالي
ما يهنا لي بــالي
ندوسْ كُل اهوالــي
ونذبح هذا الْعديــة
نشعـل فيهم النــار
ندق فيهــم المسمار
نهزم جيش الكفــار
اللي بغـاو عليا ".[1]

1 السابق: ص 506

وهي قصيدة مطولة، وفيها يشتد التعالق بين الشعر والرواية إلى الحد الذي يصبح من الصعب فهم واستمرار السرد دون الشعر المندمج داخله، حيث أصبح حضور الشعر في هذه الرواية وكثافته وطول القصائد المدرجة داخل النص دليلا على قدرة الخطاب الروائي على احتواء نوع أدبي مختلف من حيث المكونات وآليات البناء، بفضل التداخل والتفاعل بين الأجناس.

من بين الأمثلة أيضا والتي تؤكد هذا:

"فجأة زاره شيطان الشعر، حَمَل قصْبَتهُ وخَرج، عند الباب جلس يداعبها مُرسلا إيقاعا خافتا حزيناً مُردداً:

ياليل خَبَّرني بالله، ما اقوَانِي
كيف خلّيت أهلي وجيراني؟
قلبي لحزينْ يبكي ماهنَّاني
ما حمل غُربتي ما أحمل اهواني
راني غريب زادتْ احْزانـي
تكسروا كرْعِي وزادُو جنحاني
يا ريتني قُمري نْرفرفْ فالعلالي
نطير منْ جْبل لجبل العـالي
نزور أهلي: أعمامي واخْـوالي
نزور الوالدين وسيدي عْلي الغالي
ياربي لعزيزْ فرج همي واهوالي
بجاه العدنان وسيدي الجـلالي ". [1]

كما كتب العربي الموسطاش الشعر الثوري، فهو شخصية بدويّة متأصلة ومتمسكة بهويتها العربية الإسلامية، يدرك جيدا أنه صاحب الأرض وأن الفرنسي هو الدخيل والمغتصب ، فنجده عندما كان في دواره كان رافضا لسلطة هذا المحتل ومن يمثله من الأهالي المتطبعين معه والعاملين تحت إمرته (القياد ومن والاهم)، حيث كان معاديا للقايد عباس وثائرا على قراراته وقوانينه، قبل أن يخرج من دواره فارا بحبه وكبريائه، وعندما خرج

1 عزالدين جلاوجي: حوبة، ص160

ودخل المدينة الكبيرة "سطيف" وجد نفسه لأول مرة وجها لوجه مع الفرنسي عدوه الأول، فنجد الشاعرالعربي الموستاش يستنهض الهمم، ويحث الشعب على الثورة، ويرفض فكرة الاندماج التي ينادي بها فرحات عباس؛ يرفضها جملة وتفصلا يقول "إيهْ يا سي رابح، نحن ضَيعنا حقائق تاريخنا، وأخشى أنْ تصير أوهامهم حقائق، هؤلاء الكلاب يمكن أنْ يزوّروا كلَّ شيء، ولا حلّ معهم إلا في المقاومة .

وسكت الجميع لحظات، اندفع بعدها العربي المُوسْتاش يقول:

-لقد زارني شيطان الشعر، هل تسمعان؟

ولزما الصّمت يستمعان فاندفع يقول، كأنَّه يُغنِي:

يا شعبي الغالي ثُور
حرام تبقى مقهور
عْداك مصُّوا دمَّك
وانْتَ راقد مَخْمُور
حلْ عَينَك لاتَبّع عباس
تضيع حياتك اتوَلّي بور
فرنساغدّارة مافيها أمان
واللي يامن أفعى مسحورْ
والعزَّه طريقـها واحد
النار والبارود والدَّمْ اِفُورْ

صفق حسان بلخيرد بحرارة مثنيا على القصيدة مبنى ومعنى".[1]

وكما للعربي الموسطاش أشعار في الثورة له أيضا أشعار في الحب والطبيعة، وهو مايدل أن الحب والثورة هما دافعان أساسيان من دوافع حب الحرية"لا شيء أحلى عنده من إنصاته للطبيعة في هدوئها وثورتها، في عبوسها وابتسامتها، في غنائها وصمتها، ولا شيء أحلى عنده من القصبة يدغدغ عيونها فتفيض ألحانا كالماء الزلال، تتجاوب معها الجبال والفجاج فيحس أن الطبيعة جميعا تعزف معه وترقص له.

ويتراقص طيف حمامة في خياله، فينطلق مغنيا بشعره:

1 السابق: ص445

عندي حمامة ترن في برج عالي
حرقت قلبي وشغلت لي بالي
صوتها لحن مشكل لالي يا لالي
مشيتها حجلة تثير دلالي
وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالي
عينيها سود مذبالة غيرت احوالي
وسنها جوهرمرتب يلمع ويلالي
نبكي والنوح ونشكي للرّب العالي
يا ربي داوي لجراح واكشف اهوالي".[1]

وتتكرر هذه القصيدة الغنائية ذاتها على لسان البطل العربي الموستاش، في لحظة صفاء وعشق وخلوة مع الطبيعة سابحا في خياله، أثناء مهمة رعيه للأغنام ".. انصرف الطاهربن الشيخ لكحل إلى مراقبة الأغنام، وعاد العربي يدغدغ قصبته بأنامله وشفتيه الرقيقتين، فتؤوب معه الجبال، ويرقص قلب حمامة فرحا وانشراحا كمهرة يغريها عبق الربيع وشذاه، وهو يهديها باقات من ألحانه العذبة، وشفتاها تدندان همسا:

عندي حمامة ترن في برج عالي
حرقت قلبي وشغلت لي بالي
صوتها لحن مشكل لالي يا لالي
مشيتها حجلة تثير دلالي
وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالي
عينيها سود مذبالة غيرت احوالي
وسنها جوهرمرتب يلمع ويلالي
نبكي والنوح ونشكي للرّب العالي
ياربي داوي لجراح وأكشف أهوالي". [2]

وفي سياق مختلف تماما نلمس تكرارا آخر لنفس القصيدة الغنائية، لكن هذه المرة على لسان الراوي" الذي يقدم الشخصيات وسماتها وملامحها الفكرية وعلاقتها

1 السابق: ص40
2 نفسه: ص95

وتناقضاتها ، كما أن من مهامه تقديم الوقائع المتعاقبة أوالمتداخلة أو المتوازية التي ترلف كيان الحدث في الرواية"[1] وهو في لحظة هيام بمحبوبته حوبة متذكرا أبيات العربي في محبته حمامة، يقول: "..من وراء ستار النافذة رحت أتابع خطواتها كحجلة برية تنعم بالبهاء والألق، وأنا أتذكرشعر العربي في حبيبته حمامة:

عندي حمامة ترن في برج عالي
حرقت قلبي وشغلت لي بالي
صوتها لحن مشكل لالي يا لالي
مشيتها حجلة تثير دلالي
وقلبها باهي وحلو كعنقود الدوالي
عينيها سود مذبالة غيرت احوالي
وسنها جوهرمرتب يلمع ويلالي
نبكي والنوح ونشكي للرّب العالي
ياربي داوي لجراح وأكشف هوالي".[2]

حمامة حبيبة العربي المُوسْتاش التي سوف تهرب معه من الدوار إلى المدينة، تفر من القايد الذي هام بها عشقا وخطبها كي تصبح زوجته الثانية، لكنها كانت رافضة لهذا الزواج لأنها تريد العربي زوجا لها، ففرت معه لتتزوجه فور وصولهما المدينة، وفيها كان يجب على العربي أن يجد عملا يعيل به زوجته، وبعد بحث وجد عملا عند معمر فرنسي في بستان قصره وفيه شاهد سوزان زوجة هدا المعمرفوقع أسير جمالها وهام بها عشقا، ونظم فيها الأشعار" لقد شغفته سوزان، وسدت عليه كل آفاقه، ما أسعده وهو يعزف على قصبته، ويغني:

يا ناس خافوا ربي لاتلموني
في حب الرومية واعذروني
هذي حورية هبطت م الجنّة؟
وإلا م الملايكة فهموني ؟

1 عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص117
2 عزالدين جلاوجي: حوبة، ص134

****

الوجه مدور كالشمس الضّواية
دافي واحنين نارو كوّاية
قلبي عشقها ما تسيئوابها الظنّه
ما تقولوا عليها شيطان غوايه
عينيها يا خاوتي جواهر تلمع
خضورة قدّامهم قلبي يركع
وأشعرها غمار سبول فيه البنّه
وقدها قدْ غزال ف الصحرا يرتع
خدها كالتفاح أحمر مورّد
في فمّي ك لعسل مشهد
وصوتها موسيقى صافية الغنّه
وأنفاسها نسمة تنعش وتجدّد".[1]

وكما سبق وأن رأينا الحضور الكثيف للشعروانصهاره في الخطاب الروائي، نجد كذلك شواهد كثيرة حول انصهار الشعر داخل السرد واندماحه مع الحوار، مثل:

"معلقا على الحادثة وهو يجلس في مقهى العرب، متعمدا إثارة مشاعر علال القهواجي

-يَظهرُ أنَّ عُشَاق وريدة كُثر

نظر فيه علال شزرًا وقال:

-سأقطع رأسَ كل منْ يتطاول عليها.

غرق العربي الموستاش في الضحك ثم قال مغنيا:

وريدة شمسي لحنينة
طلتـها تنحي لغبينهْ
عينيـها قمرا ضَوَّاية
في قلبي جمره كَوَّايهْ
عـلال يستنى فيـك
يسعدك في الدنيا ويمنيك
اديرك قلبـو واخبِّيك
أنت وأهلك وامّاليـكْ

1 السابق: ص250

صفق علال عاليا وأسرع إلى العربي الموستاش، قبّل رأسهُ قائلا:

-الله يا العربي يا أخي، أريدها قصيدة طويلة يتغنى بها الناس جميعا، أريدها أفضل من قصيدة سعيد وحيزية. [1]

مرة أخرى نجد هذه القصيدة تتكرر في الجزء الثاني من الثلاثية (الحب ليلا)، وهذا تأكيد من الروائي على انتماء هذا النص للنص السابق (حوبة)، يقول في هذا المقطع السردي:

"تذكر قصيدة العربي المُوستاش التي كتبها له في وريدة المرقومة، فراح يُدندن بصوت خافت، غير آبه بمن حوله:

وزَيْدة شمسي لْحنينَه
طلّتها اتنحي لغبينَه
عينيها قَمرا ضَوّايه
في قلبي جمره كَوَّايه

كلمات طالما غناها بصوته الشجي، وبكى وبكت إلى جواره زجاجات خمره، وانتحب وانتحبت معه سجائره".[2]

هذه القصائد وغيرها، التي جاءت على لسان الشاعر العربي الموستاش، كلها قصائد ألفها الروائي وفق ما تقتضيه خطته السردية، وما يوافق شخصيته الروائية، حيث أنه لم يسبق أن ألفها جلاوجي من قبل، بل كانت كتابتها متزامنة مع كتابة الرواية، فزمن الرواية هو نفسه زمن القصائد التي فيها، فلا وجود لنص سابق، كلاهما نصوص حاضرة وهذا ما ينفي التناص، ويفتح المجال لتداخل الأجناس خاصة الشعر الذي كان حضوره كثيفا ووظيفيا.

ما لمسناه من تكرار هنا يندرج ضمن نظام يعطي للرؤية السردية مكانة أولى في صوغ المتن،..ومعروف أن فولكنر في (الصخب والعنف) ولورانس داريل في (الرباعية الإسكندرانية) قد دشنها هذا النمط من الصياغات السردية، واعتبرت الرواية السابقة نموذجا لهذا البناء ، حيث يعرض المتن نفسه أكثر من مرة.[3]

1 السابق: ص482
2 نفسه: ص282
3 عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي، ص112

ثانيا- تداخل الرواية مع فن الخطابة:

الخطبة فن نثري قديم جدا، وهو من الفنون الأدبية النثرية التي يحدث فيها فعل إلقاء خطاب أمام جمعٍ من الناس بشكلٍ مباشر، وبشكلٍ عام يكون فن الخطابة بصيغة رسمية في معظم الأحيان، ويهدف إلى إيصال رسالة أو فكرة ما، وإقناع الجمهور بالفكرة التي يُريدها، كما يُمكن توظيف فن الخطابة لتحقيق العديد من الأهداف الخاصة والعامة، لهذا يُعدّ فن الخطابة من الفنون الإقناعية، وكلما كان الخطيب ملمًا بفن الخطابة وأهدافه ومهاراته، كلما كانت خطبته أكثر فاعلية وأهمية.

يعتبر الفيلسوف أرسطو أول من ألف كتابًا عن فن الخطابة والإلقاء وهو كتاب "الخطابة"، وقد كانت الخطابة من الفنون التي يتبارى فيها الناس كوسيلة لإيصال الأفكار والإقناع، وكان للعرب في الجاهلية باع واسع فيها، حيث برعوا فيها كثيرًا، وخُلدت أسماء الكثير من الخطباء العرب في صفحات التاريخ.

والخطب التي ألفها الروائي جلاوجي على لسان شخصياته الروائية كثيرة، وكثيرة جدا ومختلفة ومتباينة حسب المناسبات وحسب الشخصيات وتوجهاتها وأهدافها وكذا مستوى وعي وثقافة ولغة شخصياته، من بين هذه الخطب، خطبة العربي الموسطاش في رواية «الحب ليلا» وهو يحث الفدائيين والمجاهدين على مواصلة الجهاد "عاد الجميع إلى الصمت والعربي الموستاش ينطلق خطيبا:

بسم الله أيّها الإخوان، بسم ثورتنا المباركة نحييكم، نحيي فيكم تضحياتكم وصبركم، ونؤكد لكم أن مسيرتنا لم يبق لها إلا خطوات، وفرنسا الأن تناور، لتقسيم الوطن، ولإبقاء فئرانها بيننا، باسم الثورة نقول: تحيا الجزائر مسلمة عربية موحدة، لن نفرط في حبة رمل واحة ولو حاربنا من أجله كل الدنيا، ولن نخون قطرة دم واحدة ولو أريقت كل دمائنا، عاشت الجزائر والمجد والخلود لشهدائنا الأبرار والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته".[1]

ونجد كذلك خطبة شيخ الإسلام بعد الخيانة العظمى في رواية «عناق الأفاعي»:

1عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص479

"تمتم الداي حسين محوقلا مستغفرا، ثم التفت إلى شيخ الإسلام كأنما يأذن له بالحديث.

أمسك شيخ الإسلام طرفي إزاره، وقال:

-بسم الله الرحمان الرحيم، الحمد لله في السراء والضراء.

والحمد لله في الأفراح والأقراح، يا أيُّها الذين آمنوا اتقوا الله وكونوا مع الصابرين، قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا.

أيُّها النَاس..."[1].

كما كان للأمير عبد القادر وخطبه حضور لافت عند جلاوجي فقد فاق عدد الخطب المدرجة في رواية «عناق الأفاعي» العشر خطب، مما يدل على مكانته الاجتماعية، وتمكنه من هذا الفن الخطابي، وإتقانه للغة، مثلما نجده في هذا المثال: في نفس الرواية:

"لهج الجميع بالدعاء.

حين استووا في أماكنهم، أشار الشيخ محي الدين إلى الأمير عبد القادر ليتكلم، تنحنح الأمير واعتدل جيدا في مكانه وقال:

-أما بعد

والدي الفاضل سليل بيت النبوة الغراء ....

....والسلام على من اتبع الهدى"[2]

من الأمثلة التي جاءت أيضا على لسان الأمير عبد القادر نذكر:

" قلب بصره في الحاضرين كأنما يطلب الانتباه، وراحت الأصوات تخفت شيئا فشيئا حتى هدأت، تنحنح الأمير عبد القادر وقال:

أما بعد أيها الإخوة.

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص121
2 نفسه: ص263

لاأريد أن أشكركم على ما أقدمتم عليه لأنه واجبكم نحو وطنكم ونحو دينكم ونحوأنفسكم اليوم ونحو الأجيال التي ستأتي من بعدكم.

-أيها الإخوان، لم يعد الجهاد فرض كفاي....والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته".[1]

وفي نفس الرواية نجد مثالا آخر " قاطعه محمود المجاهدي وقد بدا شديد الانفعال: ياقوم، نحن في معركة شرسة وعلينا أن نصبر، ليس على منازلة العدو....

...أرجو أن لا يرغمنا البعض على فتح جبهة أخرى للقتال".[2]

نستشف من تداخل الرواية مع فن الخطبة، أن المؤلف وظفها لتحقيق كمال الصورة التخييلية المتمثلة في تأثيث الشخصية الروائية ذات القرار أو التأثير على الجمهور أو ذات فكر مستنيرحيث تستعمل الخطبة كوسيلة تواصلية بينه وبين جمهوره.

1 السابق: ص310
2 نفسه: ص311

ثالثا-تداخل الرواية مع فن المسرح:

يتجلى هذا التداخل في التقنيات المسرحية الموظفة داخل الرواية، وهذا ليس غريبا على جلاوجي المسرحي، ومن أكثر التقنيات الموظفة تقنية الحوار، السيناريو، وتقنية المشهد التي تعد الوحدة الأساسية لتركيب البناء الدرامي في العمل المسرحي، ويعد المشهد عند جلاوجي محركا فعالا للتخييل، وهو يتكون من الزمن والمكان والشخصيات والحوار الذي يؤثث المشهد ككل، ليصبح مشهدا مسرديا ، حيث نجد هذه التقنية تتجلى في كل الثلاثية بوضوح ومكررة عدة مرات بشكل لافت، وقد وظفها الروائي بدقة، وفي أحيان كثيرة يطلق عليها كلمة (مشهد) كما في هذا المقطع "الجميع يتابع **المشهد** دون أن يعلق، ظل الحاج محمد يتابع **المشهد** دون أن تغادر المكنسة يده.."[1] وهذا توظيف صريح وواضح، أو كمشهد تعذيب العارم المرأة المناضلة في رواية (الحب ليلا):

"مُلحا على العيد الحطاب أن يعيد عليه الحكاية كما رآها، وهو الذي شاهد اللحظات الأولى التي جرت فيها العارم من بيتها كجذع صفصافة نخرة، ورأى ساقها وقد شاكسها الباب فانكسرت أمام عناد العسكري، لم تنز منها كلمة واحدة، لعلها كانت ....

ظل العيد الحطاب يكمن خلف حماره الرابض بعيدا محملا بالحطب، وحمد الله أنهم لم يروه، وإلا كان لرصاصة واحدة أن ترديه، يعيد عبد الله السؤال:

وجردوها من كل ثيابها؟

ويطرق العيد الحطاب وقد ندم أنه وصف له فضاعة **المشهد**"[2].

هذا ما حكاه العيد الحطاب لإبن العارم الشهيدة، وهو مختصر حكاية العارم وكيف عذبها الفرنسيون وأهانوا كرامتها الإنسانية، ولتفاصيل أكثر نعد قليلا إلى الوراء صفحة267/296 من رواية (الحب ليلا)، لنجد المشهد بكل تفاصيله، صغيرها قبل

1 السابق: ص200

2 نفسه: ص310

كبيرها، وقد كان مشهدا مرعبا جدا، يفضح كذبة فرنسا التي تدعي حقوق الإنسان، فرنسا المتحضرة، كان قتلهم للعارم بمنتهى الوحشية والشراسة.

ومن المشاهد أيضا مشهد إهانة الجنرال لإبراهيم آغا في رواية (عناق الأفاعي)"...اعتلى الجنرال بورمون المنصة فدوت طلقات مدفع، ورفع العلم الفرنسي مرفرفا، ظل ابراهيم آغا يتابع ارتفاع العلم بانضباط، مدّ الجنرال بورمون يده فصافح بحرارة كوهين، وبمثلها صافح فيليب، اندفع ابراهيم آغا مصافحا وقد أحنى هامته قليلا، خيب الجنرال بورمون أمله وهو يسدل ذراعيه ويشمخ بهامته في وقفة عسكرية، ثم يقول:

-نحن لا نصافح الخونة ابراهيم آغا.

انسحب ابراهيم آغا خطوات وقد حنى رأسه أكثر، واصل الجنرال بورمون:

-لكننا سنفي لك بوعد قطعناه على أنفسنا

تمتم ابراهيم آغا في أعماقه : كل شيء يهون من أجل الإمارة ".[1]

وهو مشهد سيترك في وجدان كل قارئ جزائري وطني مرارة وانكسارا، كيف يحدث هذا، كيف يباع وطن من طرف شخص مستهتر طماع جبان، "جزائر" كيف ضيعوها وقد كانت سلتهم التي تطعمهم، مشهد فيه وصف من قبل الروائي، فيه الكثير من المرارة والبراعة في التصوير، وهو مشهد رفع العلم الفرنسي " رفع العلم الفرنسي مرفرفًا"[2] في وسط ساحة الجزائر، وما رافقه من طلقات مدفعية معلنة انتصار فرنسا وهزيمة الجزائر، مشهد سيحزفي نفس كل قارئ، وأبشع من ذلك ردة فعل ابراهيم آغا بعد الإهانة التي تقبلها بكل روح رياضية، كما تقبل رفع العلم الفرنسي وهي إهانة أكبر من الإهانة الشخصية، كل ذلك يهون عند إبراهيم آغا من أجل عيون السلطةن يحدث هذا في جزائرالحق الضائع، الجزائر التي ضيعها الخونة فهي "حوبتهم" التي سوف تلاحقهم إلى يوم يبعثون.

من أكثر المشاهد الصادمة في الرواية، مشهد سحق فرنسا لإبراهيم آغا الذي أراده جلاوجي أن يكون راسخا في الذهن، فراح يُؤثثه بالكثير من الحوار والوصف، ثم يطلق عليه

1 السابق: ص118
2 نفسه: ص118

كلمة مشهد، هنا تأكيد من الروائي أننا أمام مشهد يشبه المشاهد المسرحية حيث سماه داخل السرد بالمشهد، لكنه مشهد دون تمثيل على خشبة المسرح، فالروائي هنا يترك لك مهمة إكمال المشهد بتمثيله خياليا على خشبة خيالية، يصورطريقة تعذيب الجنرال بورمون للآغا ابراهيم "...اعتدل مسرور من بعيد يمدّ بصره ليدقق النظرفي المشهد، وقد أشرقت ملامحه على فرح طفولي، وضع الجنرال بورمون الوسادة على يدي إبراهيم آغا وقد مدهما، ثم سحب شريطا أحمر متينا من الوسادة فلفه على ذراعي إبراهيم آغا وظهره، وابتعد قليلا ثم استدارفي وقفة عسكرية صارمة، دوى المدفع مرة واحدة وساد الصمت، نكز الجندي البغل الضخم فاندفع يعدو جارّا خلفه ابراهيم آغا وقد كانت الوسادة مشدودة بحبل غليظ إلى البغل المخصص لمثل هذه المهام، صاح مسرورمن بعيد، وانفجركوهين وفليب ضاحكين، فيما ظل الجنرال بورمون يقف بصرامة، طاف البغل عدْوا في الساحة مرارا، ومرّ بتجمع السكان فصاحوا فزعين وقد رأوا جسد إبراهيم آغا يتفجردما، ثم اندفعوا على غير هدى إلى كل الاتجاهات ".[1]

هناك العديد من المشاهد المسردية التي تفنن جلاوجي بتصويرها مع إضافة مصطلح مشهد، مثل مشهد استقبال المجاهدين:

"...صاح المسعود بفرح طفولي:

. لقد وصلوا، لقد وصلوا.

حمحم الجواد ودار في مكانه، تعالى نباح الكلاب ...أسرع الجميع لاستقبال المجاهدين، بعض النسوة كن يرقبن **المشهد** عبر شقق الحيطان وشرفاتها، العجائز منهن تقدمن".[2]

أو كما في مشهد الوليمة:

"حين تدافعت الأيدي على الطعام، وتدافع أهل العرش على خدمة المجاهدين، كان الزيتوني ينتحي جهة يتابع **المشهد** وقد أثرت فيه كلمات حمود بوقزولة، تمنى هذه اللحظة لو كان العربي حاضرا".[3]

1 السابق: ص118
2 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص305
3 نفسه: ص306

ويقدم مشهد استشهاد الشيخ أحمد بوزيان وشامخ وصفا دقيقا للمعركة " صاح الشيخ أحمد بوزيان بأعلى صوته يدعو الجميع للصمود واستقرت في فخذه طلقة من بندقية قريبة فانهار فوق جثث تراكمت حوله ، أسرع إليه شامخ يحاول أن يسحبه بعيدا، اطلقت عليه طلقات مختلفة اخترقت كل جسده فهوى جثة هامدة، أسرعت شامخة تقفز بعيدا، وهي تجر خلفها زنوبيا التي لم تقاوم رؤية **المشهد** فانهارت".[1]

أو كما في مشهد انهزام العقيد كريوسيا:" انهالت على الجنود المهاجمين الضربات من أعلاهم ومن أسفلهم، وتعالت التكبيرات وهم يتراجعون أمام ضربات المقاومين.

هزت المفاجأة العقيد كريوسيا وهو يتابع مشهد التولي، ومشهد المئات من نخبة رجاله يتساقطون، فأسرع يعطي الأوامر للمدفعية مرة أخرى، التي فتحت شواظ نيرانها على الواحة بشكل أفظع.

على التلة مازال الجنرال هيربيون يتابع المشهد باهتمام كبير، وقد بدا منزعجا متألما، وصل إليه العقيد كريوسيا ليقدم إليه الحصيلة الجزئية، أسرع الجنرال هيربيون يقول:

لست راضيا عن هذا الآداء".[2]

وهناك مزيد من المشاهد المسردية- لايمكن أن نوردها لأن المقام هنا ليس إحصائيا بل هو يتعلق بتبيان هذه التقنية الجديدة التي أدخلها جلاوجي في الكتابة السردية- نذكرها باختصار: **مشهد مبايعة الأمير عبد القادر**: حيث يصفه الروائي:

"قال محمود المجاهدي وهو يتابع مشهد الشاب عبد القادر. يستعرض فروسيته.

ردّ محمد المشرقي فتابع محمود المجاهدي:

-ولكنه فارس من طراز نادر.

حك المشرقي صلعته وقد تعرقت وقال:

-ولكنه سيبقى غرا وطائشا، وليس من اللائق أنْ يقودنا إلى الجهاد.

-في عصر النبوة قادة أقل منه سنا، بل وفي كل تاريخ الإسلام.

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص586
2 نفسه: ص577

وانطلق مبتعدا ينضم إلى الحشود التي التفت حول شجرة الدردار، تدافع المئات يلتفون حولها وقد أفسحوا طريقا يمينه ابنه عبد القادر وقد أحاط بهما أحمد بن التهامي والحاج مصطفى والمجاهدي والدحاوي وغيرهم. [1]

إضافة إلى مشاهد أخرى نشير إليها هنا باختصار:

-مشهد معركة الزعاطشة.
-مشهد انتصار شامخة على كوهين والفرنسي.
-مشهد تعذيب حمامة زوجة العربي الموستاش.
-مشهد مظاهرات 8 ماي ثم مشهد المجازر.
-مشهد جنازة سوزان.
-مشهد مجزرة جامع كتشاوة.

وغيرها كثير، لقد استطاع جلاوجي بفضل هذه التقنية المسرحية، وباقي التقنيات المدروسة سابقا (الخطبة، تأليف الشعر...) أن ينقل السرد من مجاله المنغلق على عالمه المرجعي إلى مجال منفتح ومشحون بطاقة حواريّة عالية تدمج القارئ داخلها، حيث تتداخل الرواية مع أجناس أدبية أخرى، تتآلف جميعها وتنصهر داخل نص واحد رغم اختلافها، فتعيد تشكيل النص من جديد.

إن جلاوجي الذي بدأ مسرحيا ليس غريبا عليه أن يُفعّل خبرته المسرحية داخل إباعه الروائي إنطلاقا من" منطق التناص ننتقل مع الكاتب المسرحي من عالم الواقع إلى عالم النص، حيث ينقلنا من صورة نعرفها إلى صورة متعالية متخيّلة، فالأدب ليس تراكما لأعمال منفصلة عن بعضها البعض وكأنها من خلق أصحابها فقط، ولكنه منجزات فنية تأخذ بأيدي بعضها البعض لتُكَوّن مكتبة كبرى لازالت تكتب نفسها إلى مالانهاية"فلأجل فهم نص ما لا نصعد نهر الزمن، لكن نتجوّل عبر كل الإتجاهات في مكتبة بابل"[2]، وهذا ما يؤكده جلاوجي نفسه في تصريح صحفي يقول فيه أنه يسعى لدمج السرد مع المسرح[3]،

1 السابق: ص259
2 بلقاسم عيساوي: التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانت الترجمة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص176
3 ينظرأم السعد مكي: حوار مع الكاتب عز الدين جلاوجي، ص16

فمن خصائص الرواية أنها جنس أدبي يسعى دائما إلى احتواء الأجناس الأخرى وتذويبها فيه فيتجاوز التناص في بعض الروايات التداخل بين نص وآخر ليغدو تداخلا بين الرواية وغيرها من الأجناس الأدبية. [1]

1.محمد آيت ميهوب: الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، ص235

الفصل الثاني

التناص القرآني في ثلاثية جلاوجي

المبحث الأول: على المستوى التركيبي

المبحث الثاني: على المستوى الإفرادي

المبحث الثالث: استدعاء الشخصيات الدينية

المبحث الرابع: حوارية العجيب القرآني مع العجيب الروائي

لا يصعب على قارئ ثلاثية جلاوجي أن يلمس تأثره الكبير بالأسلوب القرآني، هذا الأخير الذي هو "في منتهى الإغراء، لأنه يمتاز بقوة سلطانه، وساحر بتأثيره، وثريٌّ بإحائه"[1]، فالمطلع على القرآن الكريم لابد أن يتأثربه، فيستعين بقوته وسحره وقصصه، ليصور به آلام الحاضر وآماله، في صياغة أدبية جديدة، ضمن سياق قد يتوافق معه وقد يختلف، حسب غاية ومقصدية المبدع، فالعلاقة هنا هي علاقة تفاعل، لأن المبدع يسعى دوما نحو الإبداع والتميز من خلال تنويع مصادره وتجديدها، وقد شكّل القرآن الكريم ببيانه وقصصه مصدرا أساسيا تفاعل معه عديد المبدعين لأنه "معجزة الدهور، يفيض بالصياغة الجديدة، والمعنى المبتكر، يصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس، وهو النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرًا ونثرًا، ليخلق تشكيلا فنيًا خالصًا متناسق المقاطع ، تطمئن إليه الأسماع".[2]

من بين ما يكشف عنه هذا التفاعل مع الأسلوب القرآني، هو الكشف عن ثقافة المبدع، حيث أنّ الاقتباس من القرآن الكريم يمثل مظهرا من مظاهر تعامل الكتّاب والأدباء مع التراث الديني، ويوضح هذا التعامل موقف الكتّاب إزاء النص القرآني باعتباره مصدرا من مصادر البلاغة المتميزة ومنهلاً عذبًا يرِدونه ويغذون عقولهم وأرواحهم منه، ويفيدون منه في بلورة مواقفهم ووجهات نظرهم. [3]

انطلاقا من أن التناص "ليس مجرد عملية لغوية مجانية وإنما له وظائف متعددة تختلف أهمية وتأثيرا بحسب التناص ومقاصده"[4]، وهو بيت القصيد الذي أرومه، إذ سأسعى من خلال الكشف عن الأساليب القرآنية المبثوثة في المتن السردي قيد الدراسة، إلى توضيح وظائف هذا التناص ومقاصده، ودوره في إنتاج الدلالات الروائية، ومن أجل ذلك سأدرج التحليل الأسلوبي، لمزيد من الدقة والموضوعية في التفسير والمقارنة لأن

1 عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية -الصورة والدلالة، دار محمدعلي للنشر، تونس، ط1، 2003، ص328
2 جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص167
3 ماجد الجعافرة: التناص بين القديم والجديد-درسة في النظرية والتطبيق، مجلة المبرز، دورية محكمة، المدرسة العليا للأساتذة. بوزريعة/الجزائر، 1999، ع 12، ص390
4 محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 131-132

"التحليل الأسلوبي يمكن أن يسهم في الكشف عن الطريقة التي تمت بها إعادة كتابة النص اللاحق للنص السابق"[1]، وهو ما يدعو إليه بير جيرو (Pierre Guiraud:1912-1983) نظرا لفائدة التحليل الأسلوب ومساهمته الفعالة في دراسة التفاعل، حيث يقول"يتعين إفساح المجال واسع لعلم الأسلوب لمعرفة تبادل التأثيرات بين الكُتاب في الصيغ والتعبيرات والأخيلة والأنساق الأسلوبية العامة، ومدى ما يحتويه ويستوعبه كل منهم لملائمة العناصر الحديثة "[2].

فكيف تفاعل أسلوب جلاوجي مع الأسلوب القرآني؟ وما أضفى الأسلوب القرآني على أسلوب الثلاثية دلاليا وبنائيا؟

وهنا يمكن دراسة ذلك بدراسة تجليات التناص عند جلاوجي مع أسلوب القرآن الكريم وفق مستويين:

- مستوى التناص التركيبي.
- مستوى التناص الإفرادي.

وقد سَبقتُ المستوى التركيبي على المستوى الإفرادي بسب الكثافة العالية والأهمية البالغة وكذا تنوع التناص على المستوى التركيبي، في مقابل التناص على المستوى الإفرادي الضئيل جدا.

4 عمرعبد الواحد: دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص8

1 صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج5.ع1، ديسمبر1984، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ص52

المبحث الأول: على المستوى التركيبي

نستطيع تمييز هذا النوع من التفاعل مع النص القرآني من خلال ما نجده "في النص الحاضر من عملية انتخاب واعية لوحدة خطابية قرآنية بعينها، تُقِيم فوارق عديدة بينها وبين مجمل خطابها"[1]، وتختلف أشكال هذا التفاعل وتتنوع طرق وكيفيات التوظيف لتتراوح بين ثلاث طرق أساسية هي: الاجترار، الامتصاص والحوار، ليدخل النص السابق بواسطتها "في علاقات تناصية مع النص الحاضر، ينتج بذلك سياقا جديدا يوصف بأنه فعالية إدماج وتوظيف"[2]، لأن التناص مرتبط بالإنتاجية، وهو ما رست عليه الطروحات النظرية "فالمقاربات النصية لا تعني نقل نص من سياق إلى سياق جديد فحسب بل إن عملية التحويل التي يخضعه لها تعتبر إحدى عمليات إعادة إنتاج النصوص"[3]، ويعتبر التناص التركيبي ظاهرة بارزة في ثلاثية جلاوجي، حيث يستحضر أحيانا آية قرآنية وأحيانا كثيرة سورة بأكملها أو معنى آية ضمن سياق الآية نفسه، فالمؤلف يضمّن نصه آيات قرآنية، أو يوظف الآيات في سياقه السردي فيستفيد بذلك من أمرين: أن يمنح لغته أبعادا دلالية عميقة وأن يجذب القارئ إلى نصه بالاستعانة بالنص القرآني وكأنه توجه دعائي لتأصيل النص، ومنحه قداسة مكتسبة من قداسة النص الديني.[4]

لقد استلهم عز الدين جلاوجي في تجربته السردية لغة القرآن الكريم وآياته لفظا ومعنى، ومزجها في بنية النص الداخلية، فأغنت النص دلاليا، بانفتاحه على العالم الروحاني العلوي، فأثمر هذا الانفتاح دلالات إيحائية مكثفة، حسب طرق التوظيف المذكورة سابقا، وفيما يلي سنفصل كيف تجلى ذلك على مستوى التراكيب:

1 أحمد جبر شعث: جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013عمان، الأردن، ص 222
2 نفسه: ص 222
3 يوسف العايب: التناص في قصيدة "غلواء" لإلباس أبي شبكة، منشورات مديرية الثقافة لولاية الوادي، الجزائر، ط1، 2013، ص 167
4 علا الساعد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، دار الوراق، الأردن، ط1 ،2014، ص247

أولا- الاجترار:

التناص أشبه بلعبة لغوية يُقيمها النص مع قارئه، لذلك يحتاج التناص للقارئ كي يمسك به، فهذا الأخير يعود له فضل الكشف عنه وتحديده وكذا تأويله [1]، ومن النماذج التي استدعت النص القرآني في المتن الجلاوجي، وفق آلية الاجترار لتعبيرعن حالة ضياع الهوية، والشتات الفكري والحضاري والثقافي، وقبل ذكره تجدر الإشارة أنه قد تكررأكثر من مرة على مدى صفحات الثلاثية الطويلة، كنوع من التأكيد على حالة الانسلاب الحضاري، والضياع الفكري، حيث نجده جلاوجي في رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» يقول: "كلما ذكر كلمة النصارى واليهود في القرآن، إلا وتذكر قول معلمه في الكتاب، إنَّهما فرنسا وتذكّر تعليقه مستشهدا بالآية " ولَنْ تَرضَى عَنْكَ الْيَهودُ وَلا الْنَصَارى حتَّى تَتَبعَ مِلتهم "[2]، فالنص الحاضر هنا يُحيل مباشرة إلى النص السابق ويقوم بتحديده أيضا، هنا التلقي لن يكشف ولن يحدد التناص وسوف يقتصر دوره على التأويل، وفي موقع آخر نجد في نفس الرواية يستذكر نفس الآية بنفس التقنية تقنية الاجترار، يقول "...قاطعه يوسف الرّوج..الأحوال لا تبشر بخير وأخشى أن ترتكب فرنسا حماقة ضد الناس. أيده سي الهادي قائلا بل ستفعل، إنه الظلم ويطلق، يتبول يهودي نجس في مسجدنا وحين ننتفض نواجه بالقمع، وغدا سيزج بمئات الناس في السجون ويطلق هو سراحه معززا مكرما.

- تلا سِي رابح الآيةَ القرآنية

- ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم.

-ردد الثلاثة صدق الله العظيم.

قال العربي الموستاش ساخرا هل معنى حتى تتبع ملتهم أي تكون من النخبة والنواب ؟".[3]

1 ينظر نتالي بييقي غروس: مدخل إلى التناص، ص129
2 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص 41
3 نفسه: ص422

في المقطع الأول والثاني تفاعل النص الحاضر مع النص السابق (القرآني)بنفس الآلية، وحتى السياق الروائي متشابه جدا حدا التطابق فلا اختلاف فيه هو الاخر، وقد سبق أن حددت أن الروائي وظف هذه الآية ثلاثة مرات.

فهل كان التوظيف في المرة الثالثة مختلفا؟ يقول جلاوجي " اجتمع خلق كبير أمام مقهى العرب، جلس بعضهم على الأحصرة وبعضهم على كراسي خشبية وحديدية، وبدا الغضب صارخا على وجوههم، قال أحدهم:

-أرأيتم حتى اليهود عليهم اللعنة أظهروا اليوم حقدهم؟

رد ثان:

-لن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم.

رفع آخر صوته من الخلف بغضب:

-ذاك قديما، الأن حتى لو اتبعت ملتهم، ألا ترون النواب والقياد وبني وي وي ؟"[1]

نجد إذن أن المقاطع الثلاثة المذكورة أعلاه تفاعلت مع الآية القرآنية ﴿وَلَن تَرْضَىٰ عَنكَ الْيَهُودُ وَلَا النَّصَارَىٰ حَتَّىٰ تَتَّبِعَ مِلَّتَهُمْ قُلْ إِنَّ هُدَى اللَّهِ هُوَ الْهُدَىٰ وَلَئِنِ اتَّبَعْتَ أَهْوَاءَهُم بَعْدَ الَّذِي جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ مَا لَكَ مِنَ اللَّهِ مِن وَلِيٍّ وَلَا نَصِيرٍ﴾. البقرة/120.

هذا تناص تآلفي يظهر من خلال علاقة محاكاة وتفاعل من ناحية اللفظ والمعنى، فمن المنطقي أن يسعى الإنسان للعيش بسلام مع باقي تشكيلات المجتمع، مجتمع اختلفت وتباينت مكوناته العرقية والدينية، لكن جلاوجي يركز على هذه الأخيرة، فينسب هذه الفئات إلى دينها الذي تعتنقه (يهود ونصارى) فالتعايش مرغوب، لكن أن تبيع دينك من أجل هذا التعايش فهو أمر غير مقبول ولا نجاة فيه، ويؤكد الروائي هذا من خلال توظيفه للآية نفسها أكثر من مرة، لكنه حاول أن ينوّع قليلا في كيفيات التوظيف، مستعملا في ذلك كيفيتين؛ الأولى والثانية كانتا اجترارا معلّما على شكل استشهاد، والثالثة اجترارا على شكل سرقة، لكنه لم يتحاور مع هذه الآية التي تكررت بشكل لافت ومثير في الثلاثية. ولعل تكراره البارز لهذه الآية كان الهدف منه حثّ المتلقي للتفكير مليا في هويته وانتمائه ودينه

1 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص355

الذي هوالإسلام، وإلزامية العودة إليه والتمسك به لأنه طوق النجاة الوحيد لهذه الأمة، فماذا جنى بالابتعاد عنه غير الجهل والاحتقار أمام الأمم، جهل دينه، وهويته، جهل انتماءه، فخسرنفسه، وخسر أرضه.

فنحن هنا أمام حلقة متماسكة يوصل بعضها إلى بعض، معرفتك لاختلافك وحقيقة انتمائك، ومصارحة ذاتك بها سيوضح لك ما ينفعها.

من نماذج الاجترار أيضا، نجد توظيفه للنص القرآني وفق هذه الآلية في هدا المقطع:"...بدا الداي حسين محرجا، ضغط أصابعه على الطاولة وقال:

- أمهلوني أفكر في حل.
- صاح أبو حمزة القرطبي في الجميع:
- نحن لا نخون ولا نهون، فإما حياة السعداء أو موت الشهداء،

"يا أيُّها الذين آمنوا لا تتخذوا اليهود والنصارى أولياء، بعضهم أولياء بعض، ومن يتولهم منكم فإنه منهم إنّ الله لا يهدي القوم الظالمي".

وتعالت الأصوات طويلا هاتفة:

-المنية ولا الدنية، المنية ولا الدنية، المنية ولا الدنية، المنية ولا الدنية." [1]

وظف جلاوجي هذه الآية ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَتَّخِذُوا الْيَهُودَ وَالنَّصَارَى أَوْلِيَاءَ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ وَمَنْ يَتَوَلَّهُمْ مِنْكُمْ فَإِنَّهُ مِنْهُمْ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ﴾. المائدة / 51 وظفها على شكل استشهاد(معلّم)

يوفر جلاوجي من خلال هذا التوظيف جهدا على المتلقي كان يمكن أن يبذله في التأويل، وكأنه يوجهه للبحث أكثرفي ذاته العميقة، فالتأويل هنا يتجلى من ذاته وفي ذاته ولذاته، عندما ندقق قليلا في الآية نجد أن الآية فيها خطاب مباشر، ومتصل مع القارئ، من خلال (ياء) النداء في مطلعها، ضف إليها (أيها) التي تستعمل لتنبيه، التنبيه هنا مضاعف، ثم يحدد الفئة بـ(الذين آمنوا)، بأن الخطاب موجه ومباشرللفئة المؤمنة، الفئة التي يسعى

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص124

المسلمون أن يكونوا معها، وبقية الآية تخبرك أنك إذا اتبعت اليهود والنصارى سوف تخسر. فالنجاة في أن تتولى من يخدم دينك ووطنك، كالأمير عبد القادر، فالسبيل أن تسير على نهجه الذي رسمه لك قبل سنوات، عندما أسس لدولتك الإسلامية، لتستعيد وطنك وتستعيد ذاتك عليك اذن أن تبايعه من جديد وأن تعود إلى نهجه ونهج جده من قبل.

وهو مبايعة الأمير عبد القادر وتوحيد صفوف الجهاد في سبيل الله يقول واصفا لحظة المبايعة "ظلت الحشود تتوالى على الخيمة، وظلت أهازيجهم تدوي في الفضاء:

بايعناك .. بايعناك، في السراء والضراء، في الرخاء والبلاء، بايعناك.. بايعناك.

-ترتفع راياتهم المختلفة الألوان، وتلمع سيوفهم ومكحلاتهم وقد انعكست عليها أشعة الشمس، أشار الأمير عبد القادر إلى بعض فرسانه فاندفعوا وسط الحشود وفي لحظات تم توحيد الراية وقرأ الجميع بوضوح نصر من الله وفتح قريب» .

كان الأميرعبد القادر يقف عند مدخل الخيمة، وخلفه قليلا يقف بعض من أعضاء المجلس الشوري ، وفوق رؤوسهم ثُبتت راية كبيرة تلوح بها الرياح توسطتها بخط مغربي أنيق ﴿نَصرٌ مِن اَللّه وَفَتحٌ قَرِيْب ﴾، وظلت الوفود تمر بالأمير عبد القادر مصافحة تبايعه على الإمارة ، ورغم الاضطراب الذي بدا على الأمير عبد القادر فإنه استمر يتلقى سيل المبايعات .[1]

وتكرر توظيف هذه الآية مرتين في نفس المقطع السردي، إذ يعد هذا التناص اجترارا باهتا، حيث أن النص الغائب طغى على النص الحاضر، لأن هذا الغائب استولى على الفكرة، لحضوره القوي في ذاكرة المتلقي الذي يستحضر معاني الآية، ويسترجع أجواء النصر والفتح المبين التي تكلّمت عنها ويقرنها مع آية تدعو لوجوب توحيد الصف والجهاد في سبيل الله كي يتحقق النصر، مما يعني تشبّع حركة المقاومة والجهاد بالفكر الدني القرآني، بل أضاف إليها آيتين أخريين دون تغيير فيها، وفق اجترار غير معلّم لتعزيز المعنى وتقويته، عادة ما يكون مثل هذا التوظيف مملا ويدعو إلى الضجر لدى المتلقي، فأربع آيات قرآنية في مقطع سردي واحد وبطريقة حرفية مكثفة، ليست بالأمر المعتاد

1السابق: ص 309

لدى القارئ، لكن جلاوجي تجنب الوقوع في هذا الفخ بأن وظفها على لسان الأمير داخل خطابه الموجه لأتباعه، يقول:

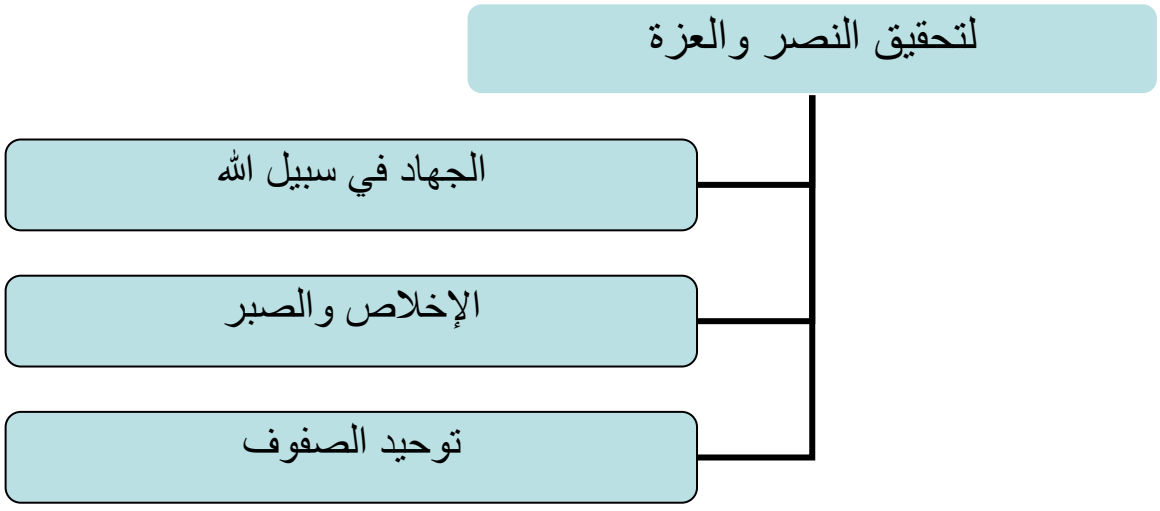
"...إنهم يفكرون في إبادتنا جماعيا لتخلو لهم الأرض فيعمروها بعد أن يستدمروها، ولن يجعل الله للكافرين على المؤمنين سبيلا، مادمنا صرحا واحدا ثابتا شامخا لا تزعزعه الريح، مادمنا على قلب رجل واحد لا نخون ولا نهون ولا نولي الدبر، (وَمَنْ يُوَلّهِمُ يَوْمئذٍ دُبُرَهُ إلّا مُتَحَرِّفاً لِّقِتالٍ أَوْ مُتَحيِّزاً إِلَى فِئَةٍ فَقَدْ باءَ بِغَضَبٍ مِنَ الله ومَأْوَاهُ جَهنَّمُ، وبِئْسَ الْمَصِيرُ) ومادامت هممنا متعلقة بالله، متشبثة بمنهجه القويم، فسنكون دوما الأعلى (وَلاَ تَهِنُوا وَلاَ تحْزَنُوا وَأَنْتُمُ الأَعْلَونَ إنْ كُنْتُم مُؤْمِنِينَ)، والسلام عليكم ورحمة الله تعالى وبركاته".

وردد الجميع بحماس:

-الله أكبر، الله أكبر، ولله الحمد". [1]

هنا تناص مزدوج وفق تقنية الاجترار (استشهاد معلّم)، فما الغاية من وراء هذا التوظيف المزدوج؟ المكثف؟.

بعد استقراء هدا التناص نستشف أن النصر والعزة نتيجة منطقية لفعل التمسك بالهوية والدين والجهاد في سبيل الله:



شكل1: علاقة إلزامية

1 السابق: ص310

مما سبق شرحه وتوضيحه، تتجلى مقصدية الكاتب، وكأني به يقول إذا جاهدتم في سبيل الله بصدق وإخلاص فتأكدوا أن الله سينصركم ويفتح لكم فتحًا مبينا، هذا المعنى وهذه الدلالة لا يستطيع النص الحاضر الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص الغائب، فيتشابك معه لإنتاج هذه الدلالة.

ويقول في مقطع آخر"يا قوم، نحن في معركة شرسة وعلينا أن نصبر، ليس على منازلة العدو في ساح القتال فحسب، بل نصبر أيضا على نقص في الأرزاق والثمرات، ونقص في الأمن والدعة والانبساط(ولِنَبلُونَّكُم بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوْفَ والْجُوعِ، ونَقْصٍ مِّنَ الْأَمْوَالِ والْأَنْفُسِ والثَّمَراتِ، وبَشِّرِ الصَّابِرينَ)، أما بشأن مخالفة فتوى التعامل مع الأعداء فليس له جزاء إلا القتل، أرجو أن لا يرغمنا البعض على فتح جبهة أخرى للقتال "[1].

حيث يرى:"..قال محمود المجاهدي وهو يتألم من بين الأشجار:

-ليسوا كثرة، يمكننا مباغتتهم والقضاء عليهم، أو على الأقل نلحق بهم خسائر فادحة، لن يفكروا بعدها في ملاحقتنا أبدا.

قال الأمير عبد القادر وهو يشير بيده إليه مهدئاً:

لن نمد أيدينا إليهم حتى يبدأونا بالقتال، إذ ذلك سنقاتلهم بتهمة الخيانة والولاء للكفار وليس دفعا لصائل.

علق محمد المشرفي مرتلا:

- " فقاتلوا التي تبغي حتى تفيء إلى أمر الله.
- قال الأمير عبد القادر:
- قد لا يقتضي المقام ذلك يا محمد ، وإنَّما و" مَنْ يَتولَهُم مِنْكم فهوَ مِنْهُم "، ومادام وضعوا أيديهم في يد الكفار، والُوهم وأعانوهم على قتال المسلمين فهم منهم، يجري عليهم ما يجري على الكفار في باب قتالهم لا تكفيرهم".[2]

1 السابق: ص 311
2 نفسه : ص470

وفي موقف آخر مغاير يوظف الروائي نفس الآية السابقة على سبيل التكرار اللفظي لأجل تأكيد الرؤية والفكرة قصد إقناع المتلقي "تبسم الأمير عبد القادر، وقال:

...أخبر مولاك أيها الرسول أنّ الأعمار وائلة، والعروش زائلة، ولابقاء إلا لله والأمجاد نصنعها في سبيله فنلقاه بها، وأخبره أنّ اللعنة ستلاحق الخونة في الدنيا والآخرة، وذكّره بقوله تعالى "يَاأَيُّهَا الَّذينَ آمنوأ لاَ تَتَّخِذُوا اليَهُودَ والنَّصَارَى أوْلِيَاءَ، بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ، ومَن يَتَوَلَّهُم منكم فإنَّهُ مِنْهُمْ، إنَّ اللهَ لاَ يهْدي القوْمَ الظَّالمِينَ ".

تمتم الجميع مطرقين:

صدق الله العظيم ". [1]

وحول الفكرة نفسها، فكرة النصرة الإلهية (نصرُ الله لعباده) فنجده يكررها كثيرا، موظفا بعض الآيات التي تحمل الدلالة نفسها، وقد وزعها في كل أجزاء الثلاثية، وهذا الجدول يوضح بعض النماذج مع تحديد مواقعها:

المقطع السردي	الرواية	الآية القرآنية
-...لذلك أيها الإخوان سنقاتلهم بكل ما ملكنا من قوة وعزيمة وإصرار، وما النصر إلامن عند الله العزيز الحميد.	عناق الأفاعي ص 527	﴿إِن يَنصُرْكُمُ اللَّهُ فَلَا غَالِبَ لَكُمْ وَإِن يَخْذُلْكُمْ فَمَن ذَا الَّذِي يَنصُرُكُم مِّن بَعْدِهِ وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ﴾ آل عمران: 160
-ستكونون تحت إمرة الحسين المكحالجي، تنضمون إلى من معهمن المجاهدين، سيعيد ترتيبكم وتنظيمكم، ومعه على بركة الله تخوضون غمار المعارك ضد المحتلين	عناق الأفاعي ص527	﴿ فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُم بِنَهَرٍ فَمَن شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَن لَّمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلَّا مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلَّا قَلِيلًا مِّنْهُمْ ۚ فَلَمَّا جَاوَزَهُ هُوَ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ قَالُوا لَا طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلَاقُو اللَّهِ كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي ، ص 472

الغاصبين، وكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله والله مع الصابرين.		غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ ۞ البقرة /249.
- أشار الأمير عبد القادر إلى بعض فرسانه فاندفعوا وسط الحشود وفي لحظات تم توحيد الراية وقرأ الجميع بوضوح " نصرٌ من الله وفتح قريب". / -وفوق رؤوسهم ثبتت راية كبيرة تلوح بها الرياح توسطتها بخط مغربي أنيق " نصر من الله وفتح قريب"	عناق الأفاعي ص 308. -نفس الصفحة	۞ وَأُخْرَىٰ تُحِبُّونَهَا نَصْرٌ مِّنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ ۞ الصف/ 13
- لوّح الأميرعبد القادربرأسه وقال: -وإن تنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم، ولينصرن الله من ينصره إن الله لقوي عزيز.	عناق الأفاعي ص 291.	۞يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَنصُرُوا اللَّهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ۞ محمد/7

هذه التناصات الثلاثة كلها اشتركت في طريقة التوظيف، فكلها عبارة عن اجترار للنص الغائب، وقد تباينت وتنوعت بين الاستشهاد والسرقة، على الرغم من أن هذا النوع هو أقل أنواع التناص من حيث الإبداع الفني ، إلا أنه أسهم في إثراء الخطاب الروائي دلاليا، وتقوية المعاني، لإثبات صحة الرأي وحمل الآخر على التصديق به، لأن النص القرآني ذو سلطة

متعالية ، فآيات النصر في هذه الرواية (عناق الأفاعي) كثيرة ومكثفة نوعا ما، لأن الأميرعبد القادر يسعى لشحذ همم المسلمين للذود عن حماهم، عن أرضهم وعن نسائهم، وليس هناك أقوى من القرآن الكريم للحث عن الجهاد والدفاع عن دين الله، يقول جلاوجي: "ومن يتخلف فقد خسر الدنيا والأخرة، وهو ليس من أنصار الله "ومن يُولّيهم يومئذٍ دبره إلّامُتَحرّفا لقتال أومتحيزا إلى فئة فقد باء بغضب من الله ومأْواه جهنَّم وبِئْسَ المصير"، وما دامت هممنا متعلقة بالله ، متشبثة بمنهجه القويم، فسنكون دوما الأعلى "ولا تَهنوا ولاتحزنوا وأنتم الأعلون إن كُنتم مُؤْمنين"، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

ردد الجميع الله أكبر، الله أكبر، والحمد لله

ابتسم الأمير عبد القادر للجميع وقال:

-وصل اللهم على محمد وآل محمد".[1]

واللافت في اجترار جلاوجي أنه عندما يوظف آياتٍ معينةً يعيد توظيفها مرارا وتكرارا وبنفس آلية التوظيف، كما سبق توضيحه في آيات النصر، وما سنورده فيما يلي يتعلق برؤية الروائي للتبعية للكفار والوقوع تحت ولايتهم:

1 السابق: ص310

ص	حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر
41	-...لطالما سأل نفسه: من هم ومن فرنسا؟ وماعلاقتها بهم؟ ولماذا هي هنا تقمعهم بالحديد والنار، وتدهم جيوشها قراهم فتفرض عليهم ما تريد، تنتزع منهم أبسط ما يملكون، وتتقاسم معهم غلاتهم الشحيحة وهم ليسوا سواء، ملامح ولغة ودينا، كلما ذكر كلمة النصارى واليهود في القرآن، إلا وتذكر قول معلمه في الكتاب، إنهما فرنسا، وتذكر تعلقه مستشهدا بالآية" ولن ترضى عنك اليهود ولاالنصارى حتى تتبع ملتهم"
422	-...أيده سي الهادي قائلا: -بل ستفعل، إنه الظلم، يتبول يهودي نجس في مسجدنا وحين ننتفض نواجه بالقمع، وغدا سيزج بمئات الناس في السجون ويطلق هو سراحه معززا مكرما. تلا سي رابح الآية القرآنية: -ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم. ردد الثلاثة: -صدق الله العظيم.
441	ارتفعت وسط الجميع همهة كادت تتحول إلى ضجيج، قال العربي الموستاش وقد ظهر حاسر الرأس على غير عادته وقد تجرأ الزمان على بعض شعره فلفه بأكفانه. -ومن يتولهم منكم فهو منهم، ألم تقرأ هذا ياعباس؟
442	-همس سي رابح في أذن بلخيرد الذي لحق متأخرا: -هذا كلام يردده أولاد القياد، وعباس من عائلة قياد. رد حسان بلخيرد دون أن يحول نظره إليه: -لاأعبد ما تعبدون.

هذه الآيات جميعا نجده يعيد توظيفها في باقي أجزاء الثلاثية، في رواية"« عناق الأفاعي» وكذلك في رواية «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال» بنفس الطريقة، حيث يجترها عدة مرات.

نذكرها فيمايلي:

ص	الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال
209	-أقبل نحوهم شاب في لباس الجندية، مجردا من سلاحه، يسير بانضباط تام، حيي بالعربية. -السلام عليكم. أدركوا أنه جزائري، واصل: -سيستقبلكم الحاكم، ولكن ممثلين عنكم فقط، اختاروا ثلاثة. اندفعت حورية ولحق بها أبوها وسي رابح، حاول أمقران أن يغالب ألمه على عصاه، ولكن سي الهادي استبقاه، قائلا: -يكفي الثلاثة. قالت نوارة بيأس. – لاأمل في هؤلاء النصارى. – ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم. علق سي الهادي فقاطعه عيوبه. -والله حتى لو اتبعنا ملتهم، ولكن يبقى الأمل، وجعلنا من بين أيديهم..
166	-غاص سي الهادي في دهاليز المدينة، لابد أن يحمي نفسه، له أن يبلغ الشرطة لاقتناص هؤلاء الأغبياء، ولعن نفسه بصوت مسموع: -عليك اللعنة ياسي الهادي، لا يمكن بأي حال من الأحوال الاستعانة بالمحتل الكافر. وتلا الآية: " من يتولهم منكم فإنه منهم"

والشأن نفسه المستعمل في الروايتين السابقتين، نجده حاضرا في رواية «عناق الأفاعي» عندما قام جلاوجي بتكرار توظيف بعض الآيات لغايات دلالية وبنائية:

ص	عناق الأفاعي
124	-صاح أبو حمزة القرطبي في الجميع: -نحن لا نخون ولانهون، فإما حياة السعداء أو موت الشهداء، "ياأيها الذين آمنوا لاتتخذوا اليهود والنصارى أولياء، بعضهم أولياء بعض، ومن يتولهم منكم فإنه منهم إن الله لايهدي القوم الظالمين"
467	- رتل محمود المجاهدي: -ولاتركنوا إلى الذين ظلموا فتمسكم النار.
	-...لابقاء إلا لله ولأمجاد نصنعها في سبيله فنلقاه بها، وأخبره أن اللعنة ستلاحق الخونة في الدنيا والأخرة، وذكره بقوله تعالى "يا أيُّها الّذين آمنوا لا تتخذوا اليهود والنّصارى أولياءَ، بعضهم أولياءُ بعض ومن يتولهم منكم فإنه منهم، إنّ الله لايهدي القوم الظالمين" تمتم الجميع مطرقين: صدق الله العظيم.

هذا التكرار الصارخ يرمي إلى التأكيد على وجوب الفعل وإلزاميته، بسب الظروف الاضطرارية الملحة.

يجد قارئ ثلاثية "الأرض والريح" الكثير من التناصات مع القرآن الكريم، وقد تم توظيفها وفق تقنية الاجترار غير المعلّم(السرقة)، مثل ما نجده في قول حمدان خوجة "وهل هناك وباء أخطر من الأفرنج؟ هل علمت في الأمم المحتلة من يقتل أربعة آلاف في يوم واحد لمجرد أنهم دافعوا عن جامع اتخذوه للعبادة؟ لم يكن ثكنة عسكرية، ولا مخزنا للسلاح والبارود، ولا سجنا شيد للقهروالقمع، كان مجرد جامع، كان يمكن أن يتقربوا إلى الله على جثثنا ودمائنا، فأي قربى هذه؟

جرع محمود الحوات من إناء فخاري قديم كان إلى جواره، وقال وقد دمعت عيناه:

-ونجونا يا حمدان بأعجوبة، كأنما لفظتني أفعى سامة بعد أن ابتلعتني، سبحان المحي والمميت.

علق حمدان خوجة وهو يمد ذراعيه على ركبتيه.

-وما كان لنفسٍ أن تموت إلا بإذن الله كتابا مؤجلا"[1].

التسليم لقضاء الله وقدره، وأن الموت والحياة بيد الله وحده، وبالتالي الجهاد أحس استثمار فيها.

1 السابق: ص179

ثانيا- الامتصاص:

يأتي هذا النوع من التناص بدرجة أعلى على مستوى اللعبة اللغوية، مستندا إلى عمليات التحويل والتحوير والاستبدال، لإعادة إنتاج النصوص الغائبة من خلال تلك العلاقات التناصية التي يقيمها، محدثامحاكاة فنية لغوية، دون الاجترار النصي الباهت، والذكر الحرفي الذي قد لا يخدم اللغة، ومن أمثلة الامتصاص على سبيل المثال:

" جلس الأمير عبد القادر مرحبا، وهو يعانق بعينيه ملامح الوافدين، حتى إذا ما ملأ بصره منهم قال:

-أهلا لكم إخوانا كراما.

قال أحدهم وكان أكبرهم سنا:

-وبكم أهلا وسهلا ، إنَّ لم تسعكم الأرض ، وسعتكم قلوبنا وأحداقنا، وأنت بالذات ياابن رسول الله وابن ابنته الزهراء لا مقام لك إلا في قلوبنا، لايخونك إلّا مَنْ خان دينه ونبيه وربه، وقد علمنا نحن سكان هذه الضواحي . وهؤلاء ممثلوهم . بما ألمَّ بكم من محنة، وما لحقكم من شدة، فجئنا مبايعين في السراء والضراء، وفي الحل والترحال، وفي السلم والحرب، لا نقول لك إلا ما قال الصحابة الأطهار لسيد الخلق: اذهب أنت وربك فقاتلا إنا معكما مقاتلون، وطننا واحد، وأمتنا واحدة وعدونا عدو الله ورسوله واحد، وإنَّ أسلمناك فقد أسلمنا أنفسنا وأعراضنا، وإنْ خناك فقد خنا الله ورسوله، وخنا شرف العروبة وشرف الرجولة، والسلام عليك أيُّها الأمير حين ولدت، وحين صدعت مجاهدا، وحين تلقى الله تعالى راضيا مرضيا، وحين تبعث في الصالحين من عباده، مع الصديقين والنبيين والشهداء، وحسن أولئك رفيقا، وصلّ اللهم وسلم على نبيه وآله وسلم تسليما."[1]

هنا تشرب للمعنى القرآني واستثماره، حيث قام السارد بمحاكاة الآية القرآنية، قال تعالى في سورة مريم ﴿وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا *ذَٰلِكَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ *قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِي فِيهِ يَمْتَرُونَ﴾. مريم/34/33.

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص476

هذا التوظيف بطريقة الامتصاص للمرجعي؛ إشاريًا ودلاليًا مع تحول بسيط قصد الإشارة والإيحاء لإنتاج الدلالة التي يهدف إليها الروائي هي تصوير حالة التسليم لله تعالى، وأنه مخلوق لخالق هوالمتحكم في حياته ومماته، فالعبودية له وحده لا شريك له.

وفي موقف آخر استعار الروائي التعبير القرآني لتصوير مدى الذل والهوان الذي أصاب الجزائريين بعد سقوط العاصمة الجزائرية في يد الفرنسيين، وما قام به هؤلاء المغتصبون من مجازرفي حق الآمنين[1]، فبين ليلة وضحاها انقلب حالهم من عز وشرف وسيادة إلى استعباد وهوان واحتقار في ظل أُفُول عز دولتهم التي كانت بالأمس القريب سيدة المتوسط، هذه الصورة التي تَأَلم لها الكاتب وحزت في نفسه، لأنه يعيش تبعياتها غلى الأن في واقع ضبابي، ما أشبه اليوم بالبارح، عندما يكون مفتي الأمة الإسلامية وشيخها الحكيم الورع يحث الشعب على تقبل الاستعمار لأنه قضاء الله وقدره ؟؟ منتهى الاستفزاز، وهو ما كان يدعو إليه شيخ الإسلام وعدم محاربة فرنسا. هذا الأمر يشبه ما حدث قبيل سنوات عندما أفتى شيخ الاسلام بجواز ضرب ليبيا من قبل حلف الناتو، ونفس الشيخ يفتي بجواز قتل العالم السوري البوطي لأنه لم يوافق على ماذهب إليه، فاعتبره خائنا وأهدر دمه، وما هي إلا أيام ليقتل البوطي في مسجده، يرى إدوارد سعيد أن "كل روائي يفصح عن وعي بزمنه يتقاسمه مع الجماعة (...) ولهذا فإن العمل الروائي في فرادته التي لا تقبل الاختزال هو ذاته واقع تاريخي".[2] وهو ما سوف أوضحه فيما يلي ، يقول جلاوجي:"أمسك شيخ الإسلام طرفي إزاره، وقال:

-بسم الله الرحمان الرحيم، الحمد لله في السراء والضراء، والحمد لله في الأفراح والأقراح، يا أيها الذين آمنوا اتقو الله وكونوا مع الصابرين، قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا.

أيها الناس ...

-اضطرب أبو حمزة القرطبي قلقا، ثم اندفع صارخا في وجه شيخ الإسلام: -بل وإن تصبكم سيئة فبما كسبت أيديكم ويعفو عن كثير، فلا تبرروا الهزيمة والخذلان باسم الإسلام، يا..

1 السابق: ص120

2 إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى ومقالات أخرى. تر: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت،2004، ص 77

وصمت لحظة وأضاف:

-يا شيخ الإسلام، إن جاز أن يكون للإسلام شيخ.

وصاح الجميع:

-فليسقط شيخ الإسلام.

واصل أبو حمزة القرطبي وقد اشتد حماسه.

-صرتم تتاجرون بدين الله، تخرجون من أجربتكم لكل قضية ما يناسبكم، ما نحن فيه من سوء وهوان واندحار هو بما كسبت أيدينا، أنتم عثتم في الأرض فسادا ونحن سكتنا، والساكت عن الحق شيطان أخرس، ولا يغير الله من حالنا إلا حين نغير من أنفسنا، ولايمكن للأمة أن تغير نفسها ما لم تسقط حكامَها الفاسدين."[1]

في هذا المقطع نجد موقفين متباينين لعلمين من أهل العلم والشورى في الرواية، الأول يمثل السلطة التشريعية والدينية في الدولة، والثاني أستاذ عادي، كلاهما اعتمد في خطابه على الخطاب القرآني، كونه الخطاب الوجداني الأقوى والموحد، كل حسب رؤياه وغايته، وهو ما سنوضحه فيما يلي:

فما جاء على لسان شيخ الإسلام:

1/تناص مع قوله تعالى مع تغيير الكلمة الأخيرة من الآية: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَكُونُوا مَعَ الصَّادِقِينَ﴾ التوبة/ 115

2/ تناص مع قوله تعالى ﴿قُل لَّن يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا ۚ وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ﴾ التوبة /51

وما جاء على لسان الأستاذ القرطبي:

هنا أريد الإشارة أن هذا الحوار بين شيخ الاسلام والمعلم حدث في مجلس الشورى، أي أن القرطبي قال هذا في حضرة الداي وحاشيته بالإضافة إلى شيخ الإسلام.

1 السابق: ص122

جاء خطاب القرطبي محملا ومشربا بعدة آيات قرآنية، حيث قام الروائي بامتصاصها وتشريبها للغة خطاب شخصيته الروائية، عن طريق التحويل والامتصاص، حيث وظف عدة آيات، والآيات المتناص معها نذكرها كالأتي:

1/ ﴿مَا أَصَابَكُم مِّن مُّصِيبَةٍ فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيكُمْ وَيَعْفُو عَن كَثِيرٍ﴾ الشورى/30

نجد في التفسير:" وما يصيبكم أيها الناس من مصيبة في الدنيا في أنفسكم وأهليكم وأموالكم (فَبِمَا كَسَبَتْ أَيْدِيكُمْ) يقول: فإنما يصيبكم ذلك عقوبة من الله لكم بما اجترمتم من الآثام فيما بينكم وبين ربكم ويعفو لكم ربكم عن كثير من إجرامكم، فلا يعاقبكم بها."[1]

2/ ﴿إِنَّمَا جَزَاءُ الَّذِينَ يُحَارِبُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا أَن يُقَتَّلُوا أَوْ يُصَلَّبُوا أَوْ تُقَطَّعَ أَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم مِّنْ خِلَافٍ أَوْ يُنفَوْا مِنَ الْأَرْضِ ذَٰلِكَ لَهُمْ خِزْيٌ فِي الدُّنْيَا وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾ المائدة/33

3/ ﴿إِنَّ اللَّهَ لا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ﴾ الرعد/11

فهذه الآية العظيمة تدل على أن الله تبارك وتعالى بكمال عدله وكمال حكمته لا يُغير ما بقوم من خير إلى شر، ومن شر إلى خير، ومن رخاء إلى شدة، ومن شدة إلى رخاء حتى يغيروا ما بأنفسهم، فإذا كانوا في صلاح واستقامةَ وغَيّروا غَيَّر الله عليهم بالعقوبات والنكبات والشدائد والجدب والقحط، والتفرق وغير هذا من أنواع العقوبات جزاء وفاقا، قال سبحانه ﴿وَمَا رَبُّكَ بِظَلامٍ لِلْعَبِيدِ﴾ ق/29

ويحمل هذا دلالة استمرار حالة الضياع والشتات الفكري والانقياد للآخر، هذه الحالة التي يعاني منها العربي المسلم، فيستسلم لقدره المحتوم، ويكتفي بأضعف الإيمان، وهنا يستثمر جلاوجي النص القرآني، ليعيد كتابته بشكل أخر، محققا بذلك لوحة خطابية فنية لا تخلو من الدلالة الدينية، ومن أجل ذلك يواصل الكاتب استدعائه للنص القرآني،

1 ينظر شرح سورة الشورى ضمن تفسير الطبري:/https://www.omaniyat.net يوم:2022/08/15

ليحوله إلى دعاء، مثال ذلك قول الروائي على لسان القرطبي: " انتهى الآذان، تمتم بالدعاء كما تمتم أبو حمزة القرطبي الذي فاضت عيناه بالدمع، وهو يدعو:

اللهم لا تجعل للكافرين علينا سبيلا، اللهم احم بيوتك واحم عبادك الصالحين، يا رب.

ومرر راحتيه على وجهه، ومثله فعل محمود الحوات مؤمنا".[1]

نجد أيضا في هذا المقطع السردي دعاء على لسان شخصية روائية على قدر من العلم استطاعت تشريب وامتصاص النص الغائب المتمثل في قوله تعالى : ﴿الَّذِينَ يَتَرَبَّصُونَ بِكُمْ فَإِن كَانَ لَكُمْ فَتْحٌ مِّنَ اللَّهِ قَالُوا أَلَمْ نَكُن مَّعَكُمْ وَإِن كَانَ لِلْكَافِرِينَ نَصِيبٌ قَالُوا أَلَمْ نَسْتَحْوِذْ عَلَيْكُمْ وَنَمْنَعْكُم مِّنَ الْمُؤْمِنِينَ فَاللَّهُ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَلَن يَجْعَلَ اللَّهُ لِلْكَافِرِينَ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ سَبِيلًا﴾ النساء/141

فالنص الحاضر يتآلف مع النص الغائب في الدلالة والمعنى، إلا أن هناك اختلافا واضحا مع الصيغة، حيث غيّر مركز المخاطب، وتغيير المركز استوجب تغيير الفعل حيث كان في النص السابق جاء في المضارع، وجاء في النص الحاضر في زمن المستقبل، والصيغة في النص الحاضر جاءت للمخاطب مع ضمير (أنت لا تجعل)، رغم أن الدوال مختلفة إلا أنها تؤدي المعنى نفسه، فالروائي قصد تغيير الصيغة والصيغة الجديدة تقتضي تغير هذا الدال السابق، فتحوّل الخطاب من خطاب غير مباشر إلى خطاب مباشر، ليتفاعل النص الحاضرمع النص الغائب تفاعلا على المستوى الزمني، هذا التفاعل أنتج دلالة جديدة هي دلالة الحضور والمخاطبة دون وسائط، وهو ما يولّد لدى المتلقي الإحساس القوي بتمثل الخطاب القرآني خطابا واقعيا معجزا في الحضور.

وفق الطريقة نفسها وظف جلاوجي عدة آيات آخرى في مقطع سردي واحد، على شكل دعاء جاء على لسان شيخ الإسلام يقول :" كان الجميع يرغب في معرفة الجديد، رفع شيخ الإسلام صوته بالدعاء : .

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص142

-اللهم إنهم أعداءك وأعداء دينك ونبيك، اللهم فاخذلهم كما خذلت فرعون وهامان وقارون، وكما خذلت أعداء نبيك محمد صلى الله عليه وسلم ، اللهم لا تجعل للصليبيين الكفرة سبيلا على عبادك المؤمنين".[1]

وكما سبق توضيحه فجلاوجي هنا قام بتوظيف النص القرآني بنفس الكيفية السابقة (تشرب وتحويل) وتحويله إلى دعاء أيضا، وهو خطاب موجه لوجدان القارئ مباشرة، حيث استعار من القرآن ما يمكن أن يؤثر به عليه، ففي هذه الاستعارات تذكّير للمتلقي بقصص نصر الله لأنبيائه وأوليائه الصالحين، ونهايات الطواغيت والكفار المتجبرين، لأن "النسق العادي الذي يسبر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس".[2] فالإستعارة هنا مكنت من المبدع توظيف الآية القرآنية في دعاءه، ويُمكننا القول أن العلاقة التفاعلية هنا هي علاقة تو افقية بين الآية وبين دعاء الكاتب .

ومن خلال هذا التفاعل الإبداعي يتجلى مدى تشبع الأسلوب الجلاوجي بالأساليب والتعابير القرآنية، فالقرآن لم يكن مجرد "رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم فحسب، وإنما كان أيضا كتابة جديدة وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضا قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري".[3] فالقرآن واحد من أهم الروافد التي تغذي الوجدان الانساني والمعرفي.

1 السابق: ص101

2 جورج لايكروفومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2009، ص21

3 أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ،1985، ص35

ثالثا-الحوار:

هو النوع الثالث والأخير في كيفيات توظيف النص الغائب في النص الحاضر، وهو الكيفية التي تكشف براعة الكاتب وذكاءه، فهي أرقاها وأبدعها، كما أنها تبرز أيضا ذكاء القارئ، وتثبت اتساع ثقافته، لأن هذا النوع من التناص ليس من السهل الإمساك به، على عكس الاجترار، وآلية الحوار أيضا تمنح القارئ مساحة تأويلية أوسع من سابقيه، حيث يستطيع القارئ تحميله التأويل الذي يريد حسب رؤيته الخاصة، فهو موجه أساساً للقَارئ الذكي، وهنا تصبح العملية الإبداعية عملية تشاركية بين المبدع والقارئ الذي سوف يتحول إلى مبدع ثانٍ للنص.

من أمثلة ذلك ما وظفه من الخطاب القرآني حول المرأة، فقد صورها في صورتين متناقضتين تماما ومبنيتين على التفسير الشعبوي لآيات قرآنية، هذا التفسير فيه الكثير من التحايل على المدلول والمعنى المراد من الآيات، وفي أحيان قد يضيفون دالا من أجل أن يصلوا للمعنى الذي يريدونه، مثل ما نجده عند جلاوجي حول رؤيته للمرأة، وفيه تحريف هزلي، ساخر وبراغماتي:

1/ الصورة الأولى: المرأة الغاوية جندية الشيطان:

هذه المرأة في رواية «عناق الأفاعي» هي "منارة" جارية الداي حسين التي اشتراها من كوهين اليهودي على أنها مسلمة تركية من شمال تركيا[1]، وهي عشيقة إبراهيم آغا، وعشيقة اليهودي كوهين أيضا في نفس الوقت، الثلاثة يحبونها، الداي يراها الملاك الطاهر، بينما ابراهيم آغا يحبها لكنه يعلم أنها خائنة للداي معه، فهي في نظره الحبيبة الغاوية، والماكرة الشيطان وهي الصورة المرسومة لمنارة انطلاقا من الآية القرانية: ﴿ إن كيدهن عظيم ﴾.، غير مفردة الكيد بمفردة المكر الخاص بالرجال في الخطاب القرآني، فقد جاءت كلمة المكر في القرآن توصيفا للرجال وللشيطان،

قال تعالى (﴿وَمَكَرُوا وَمَكَرَ اللَّهُ ۖ وَاللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ﴾. آل عمران /54

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص175

بينما خصص النساء بالكيد

قال الله تعالى﴿فَلَمَّا رَأَىٰ قَمِيصَهُ قُدَّ مِن دُبُرٍ قَالَ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾. يوسف/28

فلما رأى قميصَه قدَّ من دُبر عرف أنه من كيدها، وفي قاموس اللغة نجد أن المكر أشد وأخبث من كلمة الكيد، وفي الرواية " غيّر ابراهيم آغا دفة الحديث، وقد انبسطت أساريره. .أخبريني سيدتي الجميلة، الحسناء، الفاتنة، بأي ذكاء أقنعته أيتها الماكرة؟

... يالمكر النساء، ولا الشيطان يفلت منك"."[1]

استبدل جلاوجي كلمة الكيد بالمكر لوصف منارة وإلصاقها بالشيطان للدلالة على عِظم خبثها ومكرها الذي تغلب على رجال الدولة، وهوما يتوافق مع ما جاء في المورث الشعبي من أن (النساء جنديات إبليس)، وهذه العبارة سوف تظهر بشكل مغايربالتعبير العامي للدلالة على نفس المدلول يقول جلاوجي:" هاهو أخوه الزيتوني يتدخل في أمره، ويفرض عليه الزواج من ابنة خالته متذرعا بأن أمه أوصته بذلك قبل وفاتها، هل فعلا أوصته أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد كيد كادته العلجة بنت المكي لعداوة بينها وبين أم زكية، ثم أقنعت به زوجها ففرضه عليه فرضا؟ ربما، النساء بقرات إبليس، ويمكن لهن أن يفعلن أي شيء"[2]، هذا المفهوم الشعبوي الذي ترسخ في ذهن العامة من الناس ومفاده أن المرأة وإبليس سبب خروج آدم من الجنة.

2/ الصورة الثانية: المرأة المجاهدة ، الحبيبة، فاكهة الجنة:

ومثل هذه الصورة نجده عند جلاوجي في «حوبة»، فحوبة حبيبة الكاتب وملهمته، كما نجد صورة المرأة الحبيبة كالفاكهة اللذيذة عند سي رابح في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" حيث يرى المرأة على هذه الصورة التي يمثلها في هذا المقطع، يقول "اضطرب العربي الموستاش، وبدا الحياء على وجهه، وفضحته تمتمه، قال سي رابح: أنا

1 السابق: ص59
2 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص91

تزوجت ثلاثا، وسأتزوج أي امرأة تعجبني حتى أموت، المرأة فاكهة الله، المرأة أجمل فاكهة خلقها الله للرجل، فلا ترفض فاكهة الله[1].

من منطلق أن الله سبحانه وتعالى سيُجزي المؤمنين في الحياة الاخرة بأمورٍ لا يمكن أن يتخيّلها العقل البشري، ومن هذا الجزاء الحور العين في الجنّة، والحور العين هن النّساء اللواتي أُعِدَّن لأصحاب الجنّة لإكرامهنّ، حيث حسنهنّ وجمالهنّ يفوق الخيال، ولا يخطر على بال وخيال البشر، وصف الله -سبحانه وتعالى- نساء الجنّة في آياتٍ قرآنية كثيرة، نذكر منها ما يأتي:

*قال الله تعالى: ﴿وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرةٍ رِّزْقًا قَالُوا هَذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِنْ قَبْلُ وأُتُوا بِهِۦ مُتشَابهاً وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾. البقرة /25.

*وقال سبحانه وتعالى : ﴿كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ ﴾. الدخان/54

*وقال سبحانه وتعالى: ﴿فِيهِنَّ خَيْرَاتٌ حِسَانٌ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ حُورٌ مَّقْصُورَاتٌ فِي الْخِيَامِ﴾.الرحمان /70 .

من الواضح أنَّ جلاوجي انطلق من النص القرآني بصورة خفية متسترة، حيث تفاعل مع المعنى وحاوره وخالفه، فالتناص هنا كان على سبيل الحواروالتحريف الهزلي، وهو التحريف المعمول به، فكان بمثابة التفسير الثابت في المجتمع الجزائري، وكأن الكاتب يسخر من الحياة ويسخر من ظروفه، فقد وقع في حب سوزان الفرنسية، وهو الكاره لفرنسا المعادي لها، فرنسا شيطان وابنتها سوزان ملاك من الجنة، وحورية من الجنة والله أحل الزواج مثنى وثلاث وأربع[2].

هنا نلمس أن الروائي يحاول دفع القارئ إلى التفكير في حياته وطريقة عيشه، وطريقة تفسيره للقرآن حسب هواه، هي إذن دعوة للتأمل وإعادة النظر"فالسخرية التناصية

1 السابق: ص242
2 نفسه: ص249

ليست إقصاء، بل هي تحفيز ودعوة إلى الإدماج، كما كان من الممكن أن تحوّل القارئ الساذج، شيئا فشيئا، إلى قارئ قادر على الإحساس بعطر نصوص كثيرة سابقة".[1]

ومن أمثلة تحاور جلاوجي أيضا مع التراكيب القرآنية قوله "حان وقت العمل يا خليفة، لابد من الانتقام الآن، لقد أزحت عن كاهلك مسؤولية ابنتك، قريبا ستكون هناك عند أخوالها، وكل واحد منا سفينة في بحر القدر، فإن شاء نجانا وإن شاء أغرقنا، ولا نملك إلا أن نستسلم، وسأجرب حظي مع القدر، فإما حياة الكرامة وإما موت الشرف".[2]

فالتناص هنا جاء على مستوى التراكيب القرآنية الاتية:

*قال تعالى ﴿فَكُلا أَخَذْنَا بِذَنبِهِ فَمِنْهُم مَّنْ أَرْسَلْنَاعَلَيْهِ حَاصِباً وَمِنْهُم مَّنْ أَخَذَتْهُ الصَّيْحَةُ وَمِنْهُم مَّنْ خَسَفْنَا بِهِ الْأَرْضَ وَمِنْهُم مَّنْ أَغْرَقْنَا وَمَاكَانَ اللَّهُ لِيَظْلِمَهُمْ وَلَكِن كَانُوا أَنفُسَهُم يَظْلِمُون﴾. العنكبوت/ 40

* وقوله تعالى ﴿إِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنتُمْ تَنظُرُونَ﴾ . البقرة/50

*وقوله تعالى ﴿فَأَنْجَيْنَاهُ وَمَنْ مَعَهُ فِي الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ ثُمَّ أَغْرَقْنَا بَعْدُ الْبَاقِين﴾ الشعراء/ 119، 120

مارس جلاوجي هنا ما تطلق عليه كرستيفا (التفكيك والبناء)، فالنص عبارة عن إنتاجية جديدة أولا، لأن دوره في اللغة التي يوظفها دور توزيعي تفكيكي بنائي، وبالتالي فإنه يمكن مقاربته من خلال المقولات المنطقية وليس اللسانية فقط، ثانيا: إن النفي عملية تبادل بين النصوص، أي تناص، لأنه من خلال فضاء النص تتداخل فيه الملفوظات المأخوذة من نصوص مغايرة، فجوهر التناص هو تجديد اللغة بإعادة الكتابة.

1 أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، ترجمت وتقديم: سعيد بنكراد.، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ط1 ، 2009 . ص156

2 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص 110

المبحث الثاني: على المستوى الإفرادي

يقوم التناص على المستوى الإفرادي، بالتعامل مع الدال اللغوي على أساس أنه مخزون من الدلالات والمفاهيم التي اكتسبها من تاريخ استعماله في سياقات كثيرة، فالتصقت به، وأصبحت طبقات وترسبات دلالية لا يمكن استبعادها أو الاستغناء عنها عند محاولة تفسير السياق الجديد للمفردة، وما ينشأ عنه من مركبات وانزياحات تضاف إلى التراكم السابق.[1]

وهو ما يكتشفه القارئ، عندما يتلقى هذا الدال اللغوي في سياق جديد، لكن الدال في حد ذاته ليس جديدا، بل له ماض لغوي وتاريخي يبين العلاقة الاعتباطية التي تربط بين الدال والمدلول، وما طرأ عليها من تطور وتبدل. وبالتالي "فإن المتلقي يظل مشدودا بين ما هو ثابت وما هو متغير في المستوى اللغوي وتحولاته عبر الأزمنة والبيئات الثقافية المختلفة".[2]

يتوافق التناص مع المفردة في قوتها الإيحابية ومدى جذبها للتداعيات التي لا تزال تشير إلى خطاب محدد، "فهناك مفردات اكتست سمة خاصة من تاريخها العريق في خطابها، حتى يصح لنا القول إنها مفردات قرآنية، حتى بعد تغير السياق وتغير الوظيفة النحوية يظل لها هذا الطابع."[3]

فالمبدع هنا لا يتعامل مع النص القرآني تعاملا صريحا واضحا بل سيكتفي بالإشارة بكلمة واحدة، وأكثر الأحيان بكلمتين يوظفهما في انزياح لغوي جديد، يتبدى منهما براعة ومقدرة المبدع في إيجاز التعبير وتكثيفه دلاليا وفنيا.[4]

يظهر هذا المستوى من التناص بوسائط عدة:

1 أحمد جبر شعث: جماليات التناص، ص 213
2 نفسه: ص 213
3 نفسه: ص 220
4 إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد /الأردن. ط1، 2011، ص 134

*أسماء الأعلام التاريخية شريطة أن يكون له دور في تأسيس الخطاب الذي تستدعيه، وقد سبق لنا دراسة هذا النوع في الفصل السابق ضمن محور الشخصية التراثية، القرآنية، وكذلك في فصل التناص التاريخي.

*الكلمات التي اكتسبت دلالة العلمية كأسماء السور القرآنية.

*الكلمات الاصطلاحية ذات المفهوم السائد في خطاب بعينه.

*الكلمات الإيحابية التي تمتلك قدرة الإحالة إلى خطاب بعينه.[1]

بما أنه سبق لي دراسة النوع الأول في الفصل السابق وتجنبا للتكرار، سأكتفي بالأنوع الثلاثة الأخيرة على النحو الأتي:

1 أحمد جبر شعث: جماليات التناص، ص 214

أولا- الكلمات التي اكتسبت دلالة العلمية:

ينبثق النص الغائب في بعض النماذج في سياق علاقة التناص عبر كلمة مفردة اكتسبت دلالة العلمية التي لا تنزاح عنها، لأنها تشير بقوة إلى خطاب محدد، وهو ما نجده بصفة خاصة في: أركان الإسلام، أسماء الديانات، أسماء الكتب السماوية، أسماء السور القرآنية، سأبدأ بهذه الأخيرة لهذا كان من المفترض أن تلائم تضمين أسماء السور مع السياق الجديد الذي يستدعيه وأن يعمق التجربة وتكون لها دلالات وأبعاد تنسجم مع مقاصد التناص، لا أن يؤتى به على سبيل التزيين والتحلية، ما قد يؤثر في انسجام النص، لأن تلك الأسماء ليست محايدة، وإنما هي مرتبطة بسياقات شتى أو بعالم واسع من الخطابات[1]، انطلاقا من تنوع هذه السور واختلاف مواضيعها وأسباب نزولها، ودلالاتها المتنوعة.

وهذا جدول يوضح التناص الإفرادي بذكر أسماء السور القرآنية التي وردت في الثلاثية:

المقطع السردي	الرواية	سبب النزول
تلا الفاتحة	الحب ليلا / ص 465	الفاتحة: وتسمى أم الكتاب والسبع المثاني.
-قرأ... سورةالفاتحة ...	حوبة/ص506	ترحما على روح الشهيد
- يحفظ القرآن	حوبة/ص80	
شرع الله	ص80/حوبة	
يتلون الفاتحة	حوبة/ص65	يقرؤون سورة الفاتحة لعقد الزواج
سورة يس	حوبة ص226/227	
الآيات والآحاديث	حوبة257/ص	

1 المختار الحسني: التناص- المفهوم وخصوصية التوظيف في الشعر العربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 135

يعدّ هذا النوع من التوظيف توظيفا إشاريا، لأن الكاتب هنا يكتفي بذكر اسم السورة فقط، ليشير إليها وإلى المعاني التي تحملها، دون ذكر حرفي لآيات السورة، ويترك مهمة استحضارالآيات ومعانيها لذاكرة القارئ، ومثل هذا التوظيف نجده في هذا المقطع الذي جمع كل آليات التوظيف للمصطلحات سواء العلمية أو الاصطلاحية وأيضا الإيحائية، يقول" وترديد مناقب الميت، وبات الرجال يقرأون القرآن دون توقف.

بعد الظهر حمل الرجال الجثة وقد ارتفع تهليلهم وتكبيرهم، ...كان الحشد كبيرا في المقبرة، حين فرغوا من صلاة الجنازة، انزوى بعضهم بعيدا وانطلقوا يقرأون سورة يس، أتموها مع انتهاء الجميع من مراسم الدفن".[1]

وفي هذا المقطع نجد:

1/ المصطلحات العلمية (سورة يس، الظهر)

2/المصطلحات الاصطلاحية (صلاة الجنازة، مراسيم الدفن، تهليلهم وتكبيرهم)

من أمثلة المصطلحات العلمية نذكر أيضا تلك الكلمات الدالة على الانتماء الديني، فيكفي ذكرها لمعرفة انتمائه وثقافته وأفكاره نذكرمثلا: اليهود، النصارى، الجهاد، استشهد، وقد وظفها جلاوجي كثيرا، كما في قوله" رد شيخ الإسلام وهو يطارد بلسانه لعابا تأرجح من شفتيه:

-المؤمنون عند عهودهم.

أخشى أن يبطشوا بالبلد.

-للبلد رب يحميه.

وصمتا على وقع سنابك خيل وخطى تقترب سريعا، دخل أحد الحراس وقال:

-سيدي وصل وفد النصارى، وعلى رأسه الجنرال الكونت دي بورمن."[2]

1 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص227

2 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، 133

هنا استبدل كلمة الجزائريين بالمؤمنين

-واستبدل كلمة الفرنسيين بالنصارى.

كلها مسميات نسبة للدين، وفي موضع أخر يستبدل كلمة الفرنسيين بكلمة صليبيين.[1]

يقول الروائي في وصفه لغدر ملك المغرب للأميروتحالفه مع الصليبين، وإرسال جيشه لمحاربته "ذات ضحى تناهت إلى الأمير عبد القادر أنباء عن اقتراب جيوش السلطان عبد الرحمان بن هشام، فأسرع يقترب برجاله من الحدود التي ترصدت خلفها بنادق **الصليبين** وسيوفهم المتعطشة لكسر كبرياء الأميرعبد القادر.[2]

كلها تسميات دينية فضّلها جلاوجي دون غيرها للدلالة على أن الحرب حب صليبية، حرب دينية.

والأمثلة المتناصة وفق هذه الآلية كثيرة جدا في المتن الروائي، مثل كلمة قيامة، وضوء، مكة، القدس، جهاد، شهيد، مسلمون، يهود، مسيحيون، صليبيون، كفار، وغيرها، وقد جاءت موزعة على صفحات الثلاثية، هذا الاستعمال يحدد التوجه الإيديولوجي للكاتب ورؤيته الفكرية.

1 ينظر السابق: ص467 و ص101
2 نفسه: ص101

ثانيا- الكلمات الاصطلاحية:

يتسع نطاق التناص في مظهره الإفرادي لكلمات اصطلاحية لها طابع معرفي معلوم في حقلها الثقافي أو الديني، وعادة ما تكون ذات تكوين مركب من جزئين دالين على هذا الاصطلاح الذي أكسبها المعنى الجديد، وفي هذا المجال نورد بعض الأمثلة عند جلاوجي:

***صلاة العيد:** هي فرض عين على كل مسلم ومسلمة، تؤدى مرتين في السنة، ويتعلق الأمر بصلاة عيد الفطر بعد آداء الركن الرابع من أركان الإسلام وهو الصوم. أما صلاة عيد الأضحى ويسمى أيضا بعيد النحر، لأن المسلمين يقومون بنحر الأضاحي في 10 من ذي الحجة من كل سنة اقتداء بالسّنة وتقربا من الله سبحانه وتعالى.

***صلاة الجنازة:** هي صلاة تقام على الميت المسلم تحضيرا لدفنه، وهي صلاة لا ركوع فيها ولا سجود وقد ذكرت" كان الحشد كبيرا في المقبرة ، حين فرغوا من صلاة الجنازة..."[1].

***البيت الحرام**: هو الحرم المكي، مكة المكرمة ثاني القبلتين بعد بيت المقدس ، وسمي بالبيت الحرام لحرمة القتال فيه وحرمة الصيدفالبيت الحرام هو قبلة المسلمين التي يتوجهون لها كل يوم خمس مرات، وبها أيضا يرتبط الركن الخامس من أركان الإسلام وهو " حج البيت لمن استطاع إليه سبيلا" ، حيث يعتبر الحج أمنية كل مسلم، وقد ذكر في القرآن في عدة مواضع نذكر منها

*قال تعالى: ﴿ إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكًا وَهُدًى لِلْعَالَمِينَ فِيهِ آيَاتٌ بَيِّنَاتٌ مَقَامُ إِبْرَاهِيمَ وَمَنْ دَخَلَهُ كَانَ آمِنًا وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلًا وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ﴾ آل عمران 97/96

1 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص227

*قال تعالى: ﴿جَعَلَ اللَّهُ الْكَعْبَةَ الْبَيْتَ الْحَرَامَ قِيَاماً لِلنَّاسِ والشَّهْرِ الْحَرَامِ﴾ المائدة 97

*قال تعالى:﴿رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ﴾ ابراهيم 37

*﴿وَمِنْ حَيْثُ خَرَجْتَ فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ﴾ البقرة /150

* ﴿ثُمَّ لْيَقْضُوا تَفَثَهُمْ وَلْيُوفُوا نُذُورَهُمْ وَلْيَطَّوَّفُوا بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ﴾ الحج 29

* ﴿وَالطُّورِ وَكِتَابٍ مَّسْطُورٍ فِي رَقٍّ مَّنشُورٍ وَالْبَيْتِ الْمَعْمُورِ﴾. الطور4

يقول الروائي"..عشرون سنة قضاها عاملا في هذ المشفى كان يصر خلالها أن لا يحصل على عطلة، ادخر كل ذلك ليحظى بأطول مدة، كما ادخر نقوده وأحلامه، لينال حجة إلى بيت الله الحرام"[1].

***الحرم النبوي**: كذلك نجده يوظفه باسم المسجد الحرام ومعه ذكر الحرم النبوي والقدس الشريف "فإن المساجد أينما كانت هي مساجدهم، وعلينا أن نموت دون كتشاوة الذي أقيم منذ أكثر من قرنين، كما يجب أن نموت دون الجامع العتيق الذي بني منذ أكثر من سبعة قرون، بالضبط كما يجب أن نموت دفاعا عن القدس أو المسجد النبوي والمسجد الحرام، لافرق بينهما فكلها دور للتعبد وتربية النفس"[2]نجد في هذا المقطع إحالة قوية لقول النبيّ -عليه الصلاةُ والسلام-: (لَا تُشَدُّ الرِّحَالُ إِلَّا إلى ثَلَاثَةِ مَسَاجِدَ: المَسْجِدِ الحَرَامِ، ومَسْجِدِ الرَّسُولِ صَلَّى اللهُ عليه وسلَّمَ، ومَسْجِدِ الأقْصَى).صحيح البخاري ص1189

***الشهادتان**: تعد من الاصطلاحات التي تشير بقوة إلى الخطاب الديني (القرآني) مثلا"وأسرعت تقوده إلى الغرفة الوحيدة التي تنفتح على الحوش الصغير كانت المفاجأة كبيرة وسي الهادي ممدد جثة هامدة وقد التف بحائك أبيض، أسرع سي رابح يردد **الشهادتين** "[3]، ففي هذا المقطع مصطلح يحيلنا مباشرة إلى الدين الإسلامي، لما له

1 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص373
2 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص141
3 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص172

من قوة إيحائية ودلالية، فالشهادتان أول ركن من أركان الإسلام، ويكفي أن تنطقَ الشهادتين فتعتبر مسلما، إضافة لكون الشهادتين هي أول أركان الإسلام ويستحب أن تكون آخر شيء ينطق به الإنسان عند موته فيضمن الجنة.

ومن المصطلحات التي وظفها الكاتب وتحيلنا بقوة إلى أحد أعمدة الدين الإسلامي مصطلح الصلاة بمختلف أوقاتها، حيث نجد الكاتب قد عدد الصلوات الخمس جميعها في الثلاثية، لكن في سياقات مختلفة ومتفرقة، واللاتف للانتباه أنها ذكرت جميعا في "الحب ليلا" دون الجزء الأول والجزء الثالث، الذي اقتصر فيهما على ذكر ثلاثة وأربعة أوقات على التوالي، وهو أمر لا يمكن أن يكون اعتباطيا، بل له مقصدية ودلالة.

	حوبة ورحلة البحث	الحب ليلا	عناق الأفاعي
صلاة الجمعة	* ذكرت	*ذكرت	*ذكرت
صلاة الفجر	*ذكرت	*ذكرت	*ذكرت
صلاة الظهر		*ذكرت	
صلاة العصر	*ذكرت	*ذكرت	*ذكرت
صلاة المغرب		*ذكرت	*ذكرت
صلاة العشاء		*ذكرت	

فالمُلاحظ أن الروائي يبرزُ حرصَ الجزائري على إقامة الصلاة في وقتها، يُؤديها في وقتها ومع الجماعة في المسجد، وهذا الأمر يبين قيمة الجماعة والوحدة وكذلك يوضح مظاهر الدين والانتماء لدى الجزائريين، وبالتالي استقلالية الهوية والشخصية الجزائرية عن الهوية الفرنسية، التي اتضحت من خلال هذا التضمين للصلوات، والمحافظة على تأديتها في المساجد ﴿إِنَّمَا يَعْمُر مَسَاجِدَ الله مَنْ آمَنَ بِالله واليَوْمِ الآخِر﴾. التوبة/8

إذا كانت الصلاة ركنا أساسيا في الإسلام، وهي عمود الدين، فإن جلاوجي جعلها معادلاً موضوعيًا لحفظ العهد، وحب الوطن، فصون الصلاة والحرص على تأديتها في وقتها دون مواربة أو نفاق، أو تكاسل، هو صون للوطن والحفاظ عليه وعدم خيانته، حيث جعلها الروائي أحد أساسيات المواطنة، ففي هذا المقطع السردي يجعل جلاوجي من الوطن معادلا موازيا للإسلام، فإذا كانت الصلاة عمود الدين فالصلاة في المتن الجلاوجي عمود المواطنة، فالذي يحافظ على صلاته يحافظ على وطنه، لأن التنسيق بين المجاهدين والمناضلين كان يتم عقب آداء الصلاة، يقول جلاوجي:" بعد صلاة العصر كان للجميع لقاء آخر، بعيدا عن أعين فرنسا وأتباعها، وانتخب الجميع شعبة جمعية العلماء بسطيف، فكانت انتصارا جديدا أضيف للانتصارات التي ما فتئ الشعب يحققها "[1]، وتأكيدا لما ذهبنا إليه نذكر المقطع التالي " بعد الصلاة أحاط الناس بالضيوف، تعطش كبير لمعرفة كل شيء.. ".[2] وفي سياق آخر يذكر صلاة العصر، ويربطها بموعد التنسيق مع المناضليين، يقول:

"نشط الجميع في تجهيز القتلى، كان الموعد بعد العصر في ساحة المسجد.."[3]، كما يقول في سياق آخر يذكر فيه صلاة االعشاء "غادرت النسوة اللواتي أطلق سراحهن إلى قراهن، كما غادرت باقي النسوة بيت سي رابح، قبل صلاة العشاء وصلت الباهية متنكرة، لم تدخل مباشرة من الباب الرئيسي ولكنها تسللت عبر الحدائق الخلفية"[4].

كما نجد مثالا آخر من رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» يقول فيه " حين دخلوا قسنطينة، كان وقت انتهاء صلاة الجمعة وكان الناس يتجمعون بالآلاف أمام الجامع الأخضر، أسرع يوسف الرّوج يستفسر من مجموعة من الشبان، أسرع أحدهم يشرح بغضب:

1: عز الدين جلاوجي: حوبة، ص478
2 نفسه: ص363
3 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا ، ص189
4 نفسه: ص469

-أثناء صلاة الجمعة دخل جندي فرنسي يهودي يسمى (إيلي خليفة) وبال في المسجد"[1]، هنا نجد تناصا مزدوجا (تناص قرآني وتناص تاريخي)، حيث قام جلاوجي بالتفاعل مع النص السابق بذكر مفردة صلاة، أما التناص االتاريخي مع الحادثة التاريخية المعروفة بحادثة الجامع الأخضر في قسنطينة التي قام فيها شخص يهودي بتدنيس المسجد.

هكذا نجد الكاتب قد استحضر الصلاة بأوقاتها الخمسة في رواية واحدة هي رواية "الحب ليلا" التي تيمتها الأساسية هي الثورة التحريرية، أين الْتَفَ الجزائريون حول قضيتهم وهويتهم ودينهم اعتصموا بحبل الله وأعدوا لعدوهم وعدو الله ما استطاعوا فوفقهم وسدد خطاهم، فالصلاة هي عماد الدين الإسلامي، وهي التي تُبقي الإنسان قريبا من ربه وعلى صلة قوية ومستمرة به، الصلاة صلة متواصة.

و عندما كانت تيمة الضياع والخيانة والغدر و الزندقة وبيع الوطن والدين والهوية هي السائدة في الرواية الأولى والثالثة كان أداء الصلاة متذبذبا وغير كامل حيث ذكر بعض منها ولم يذكر البعض الأخر، وهذا ما يأكد ما ذهبنا إليه.

هكذا إذن يستدعي المؤلف المفردات ذات الدلالة القرآنية، ويوظفها بما يناسب مقصديته ورؤيته السردية، ويُلائم أبعاده الفكرية، ويحمّل النص السابق بدلالات متجددة، "فاللغة الروائية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا (...) وهي نظم متقاطعة يحكمها مركز تنظيمي لتقاطع المستويات يمثل البؤرة الأيديولوجية واللغوية التي يصنعها المؤلف".[2]

يسمح التناص بتجديد الأدوات الفنية للأديب، كما يعزز من إحساسه بلغته وتراثه، وما نجده فيه من طرق أسلوبية جديدة، كالاختصار مثلا، وهي طريقة عربية قديمة، ومن الأمثلة أيضا:

1 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص419
2 صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، ط1، 2003، ص138

- **محوقلا .....** محوقلا: هي قول لاحول ولاقوة إلابالله.
- **مستغفرا:.....** هي قول استغفر الله وأتوب إليه.
- **تسبيح:** ..... هي قول سبحان الله وبحمده.
- **تمتم بالبسملة:.....** هي قول بسم الله الرحمان الرحيم.
- **بسمل: .....** هي قول بسم الله الرحمان الرحيم

و**حوقل:** ..... هي قول لاحول ولا قوة إلابالله.

كلها مصطلحات ذكرت في الرواية وهي اصطلاحات دينية مختصرة لعبارات طويلة، هنا تنعدم حرية التأويل لدى القارئ، وتنحصر مساحة التلقي لديه، فالتأويل يتوقف على نوعيّة النصوص، وعلى نوعية القُراء أيضا، لأن النص في حقيقته نوعان:

- نص دون إدراك بعده التأويلي لادلالة له.

-ونص ثاني دون إدراك ذلك البعد له دلالة خطّية، ولكنّه يفقد غنى الإحالة والعمق، وهذه الوضعية تنشئ نوعين من القراء أيضا: القارئ العادي، والقارئ المعرفي المثقف أو المتخصص، فالقارئ الذي لاتسعفه ثقافته لفهم الإحالة ينتابه إحساس غامض بأن جزءا من المعنى قد ضيعه.[1]

1 بلقاسم عيساوي: التناص- دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، ص256

ثالثا -الكلمات الإيحائية:

يقوم التناص مع المفردة الواحدة على قوتها الإيحابية ومدى جذبها للتداعيات التي لا تزال تشير إلى خطاب محدد، كأن نقول أن هذه المفردة أو تلك المفردة مفردة قرآنية، فهناك مفردات اكتسبت سمة خاصة من تاريخها العريق في خطابها الأول، حتى يصح لنا القول إنها مفردات قرآنية، حتى بعد تغيير السياق وتغيير الوظيفة النحوية يظل لها هذا الطابع، فمثلا مفردة (الزبانية) تقع في سياق جديد خاص بالرواية، وهو سياق مختلف، عن السياق المرجعي الذي وردت فيه، وعلى الرغم من ذلك فإن معناها يمتد إلى المعنى الذي حملته في الخطاب القرآني، فمفردة الزبانية تستحضر دلالة ملائمة لمن يسوقون المذنبين للعذاب، فهي المعادل الموضوعي للعذاب وجهنم.

كما جاء في الآية الكريمة ﴿**سَنَدعُ الزَّبَانِيةَ**﴾. العلق/18

لقد ترسخ هذا المعنى وارتبط ارتباطا وثيقًا بهذه المفردة، مما يجعل من الصعوبة قراءتها مجردة منه، مما يفرض على المتلقي استحضار هذا المعنى، حتى وإن جاءت في سياق سردي يختلف معه في التفسير الحرفي للكلمة، لكنه يتفق في المعنى العام، كيف ذلك؟ بطريقة في منتهى الإبداع، يقول جلاوجي:

".. لكن بوطبيلة فاجأه وهو يقول:

المعركة يا عمي رابح شملت كل الشمال القسنطيني، حضرنا للأمر زمناً واتفقنا أن يكون آذان الظهر من يوم السبت دعوة لبدء الهجوم، لنقول للسفاح العقيد بارلنج وزبانيته أنّنا سنتحداكم في وضح النهار"[1].

وظف الروائي كلمة زبانية للدلالة على أن هؤلاء الأشخاص القادمين إليه مدعين أنهم حاملوا الحضارة إليهم، بينما هم في الحقيقة محملون بالعذاب والشر، فهؤلاء إذن العذاب بعينه، فقد أوكلت لهم مهمة تعذيب الشعب الجزائري، بدليل أنّه وصف العقيد بالسفاح وجنوده بالزبانية.

1 عزالدين جلاوجي: الحب ليلا، ص 259

وتتكرر هذه المفردة الموحية في عدة مواضع في كل الثلاثية، وهذا أمر لافت، يقول الروائي"أحس خليفة أن حمله الآن أثقل، إنه الآن مسؤول أيضا عن أحزان سلافة الرومية، والطاهر وأمه، ودم كل من مات بيد القايد عباس الأثمة ويد زبانيته."[1]

في سياق مختلف تزداد قوة العلاقة بين المفردة ومرجعها القرآني، فكلمة "الطامة" مثلا تحيلنا مباشرة إلى الآية الكريمة :﴿ فإذَا جَاءتِ الطامةُ الْكُبْرى ﴾. النازعات/34

فهذه المفردة ذكرت مرة واحدة في القرآن في سورة النازعات لقوتها المعنوية، فالكلمة ذات دلالة متفردة وتعني الغالبة، وسميت الطامة لأنها تغلب كل شيء. والطامة في السياق الروائي عند جلاوجي هي اعتقال العربي الموستاش.

من خلال هذا الإسقاط، نجد أن المؤلف قام ببعض التبديل والتغيير في السياق فحوّل المعنى وغيّره، حيث حافظ على الدال الأساسي وهو" الطامة " التي أوحت لنا بهذا التناص وقادتنا إليه، ليستثمرها في نصه السردي دون تغيير أو تبديل.

هنا نستنتج أن الروائي وظف هذه الكلمة على شكل تناص تخالفي، فالسياق يحمل دلالة إلقاء القبض على البطل وسجنه، وإذلاله لأنه ثار في وجه المستعمر، وأراد حريته، فجريمته هي محاولة التحررمن الاستعمار، وهي جريمة أغلب ثورات التحرير العالمية، فقد استطاع جلاوجي تصوير هذه الحقيقة المؤلمة، بهذا التوظيف أنتج جلاوجي دلالة جديدة وهي أن الثورات التحريرية التي تندلع من أجل تحقيق غاية إنسانية سامية، في الوقت نفسه تهين الإنسانية من ناحية أخرى لأنها تضحي بأرواح المستضعفين من الناس، فالظلم موجود قبل الثورة وأثناءها وبعدها.

هنا يتحقق ما تسميه كريستيفا بالإنتاجية النصية، كما أن التفاعل مع النصوص الدينية ميز الثلاثية بطابع خاص "لأن توظيف النصوص الدينية يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص ..وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك

1 عزالدين جلاوجي: حوبة، ص265

بنص إلا إذا كان دينيا"[1] فعندما يُوظف الروائي كلمة واحدة ويُخضعها لسياقها الجديد فإن خصوصيتها الدلالية تتخفى، بل تُرجأ إلى حين، وتخضع لمستلزمات التركيب الجديد الذي دخلت فيه، ولكن المعنى كامن في الكلمة باقيا فيها، غير أن نوع الكلمة المتحدث عنها أساسي حيث نعني بها الكلمة المرتبطة بخطابها الأوّل، والتي بمجرّد نطقها تحيلنا عليه، ولكنها تغترب حين تُلحق بغيره، وتتحقق إنتاجيتها الجديدة بفضل كيفية التوظيف والانتقال من المعنى الأول إلى تعيين المعنى الجديد، فهي تتلبّس بالدور الجديد الذي منح لها كتوظيف تناصي.[2]

1 صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، 1993، ص41
2 ينظر بلقاسم عيساني: التناص- دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، ص79

المبحث الثالث: استدعاء الشخصيات القرآنية

يُعتبر توظيف واستدعاء الشخصيات القرآنية شكلا آخر من أشكال التناص القرآني عند جلاوجي، وقد ظهرت منذ الوهلة الأولة، من عنوان رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، إذ وظف شخصية المهدي المنتظر، ومن عنوان "رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال" وظف شخصية الأعور الدجال، فهذه الشخصيات علُقت بأسمائها وأفعالها وأقوالها في أذهان أجيال القراء المتعاقبة، لذلك يعتبر ذكر شخصية تراثية ما، في نص سردي معين، استحضارا لقصة تلك الشخصية المرجعية في ذهن المتلقي الذي ترسخت في ذاكرته تفاصيلها وأحداثها، مما قرأه أو سمعه عنها.

ولابد أن اختيار الروائي لشخصية بعينها لتوظيفها في نصه له مقصديته ودلالته، ذلك لأن الشخصية دائما ترتبط بحدث معين، وبالتالي بقصة ما، فلا يمكن أن نجد شخصية خارج نطاق الحدث "لا توجد شخصية خارج إطار الحدث، وأن لا حدث منفصل عن الشخصية"1، والسؤال الذي يطرح نفسه هو:

-كيف يتأكد القارئ من أن اسم الشخصية المذكورة داخل النص يشير فعلا الى تلك الشخصية التراثية دون سواها؟

مثلا قد نجد داخل النص اسم إبراهيم أو موسى أو آدم، فهل هذه الأسماء تحيل إلى الأنبياء إبراهيم وموسى وآدم عليهم السلام؟ أم أنها مجرد أسماء أعلام لأناس عاديين؟.

إن القارئ لا يجد أمامه سوى السياق وسيلة وحيدة2، يمكنه الارتكاز عليه في محاولة تحديد هوية الشخصية التي يشير إليها الاسم المستدعى داخل النص، فالسياق وحده الكفيل بتحديد هوية الشخصية المقصودة، بذكر أحد أفعالها الكبرى، الخالدة، والفارقة (آدم /الشجرة) أو ارتباطها بشخصية أخرى كـ" (إبراهيم /إسماعيل)، أو ذكر المكان الذي عاشت وتواجدت فيه كذكر (الجنة /آدم) (سبأ /بلقيس) أو ذكر صفة أخرى اشتهرت بها هذه الشخصية المرجعية (موسى كليم الله) أو (إبراهيم الخليل).

1 Tzveten Todorov: Poétique de la prose. Seuil .Paris.1971 .P78

2 أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري/ دراسة في توظيف الشخصية التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2006، ص15

إن آليات استدعاء الشخصية متعددة، يتخير منها الكاتب ما يتلاءم مع بنية النص وما يتوافق مع رؤياه، محققا غايته من ذكرها وتوظيفها "بحيث يكون لآلية الاستدعاء نفسها دور دلالي داخل السياق، ويمكن تقسيم آليات استدعاء الشخصية التراثية إلى"- اسم العلم (الاسم المباشر / اللقب / كنية)، - بالدور(الحدث أوالقصة)، - القول"[1]، فالاستدعاء بالاسم العلم ويعد الاستدعاء بالاسم العلم أوضحَ أنواع استدعاء الشخصية التراثية، خاصة إذا قُرن باللقب والكنية، ويدخل هذا النوع ضمن التناص المباشر والصريح، أما الاستدعاء بالدور فيكون بذكر الفعل الذي قامت به الشخصية واشتهرت به، دون التصريح باسمها داخل النص "حيث يمثّل الدور المذكور- إشارة تستحضر صورة الشخصية غير المذكورة في ذهن المتلقي"[2]، ويدخل هذا النوع ضمن التناص غير المباشر. في حين يتم الاستدعاء بالقول بذكر القول الذي جاء على لسان الشخصية المرجعية، دون ذكر اسمها داخل النص، ويعتبر هذا القول علامة بارزة لهذه الشخصية ودليلا يحيل عليها، وذكر القول المشهور هو تلميح للشخصية وإحالة عليها.

يُشْتَرَط في آلية الاستدعاء أن تكون "مندمجة ومتفاعلة مع بنية النص بمستوياته المختلفة، وفقا لدلالته الكلية"[3]، وعلى المبدع أن يختار ما يناسبه من هذه الآليات، وما يساعده لتحقيق دلالته، "فالشخصيات المستدعاة من خلال آلية الاسم العَلم تعد دوالا، تنتج دلالتها بالتفاعل مع بنية النص، فإنه عند استخدام آلية الدور أو آلية القول تتحول الأفعال والأقوال الدالة إلى دوال، وتتحول الشخصيات المستدعاة إلى مدلولات في المستوى الأول من الإدراك"[4] ويتحقق ذلك باستثمار أبعادها ومدلولاتها الرمزية الإيحائية، و"تحويلها إلى نسق بنائي، ونسيج إبداعي منسجم في شبكة العلاقات التي ينتجها النص"[5]، ويسعى المؤلف لإبرازها، لتحقيق القصد منها.

1 السابق: ص22
2 نفسه: ص87
3 نفسه: ص20
4 نفسه: ص87
5 ماجد محمد النعامي: توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم مقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية. غزة/ فلسطين، مجلد15، ع1، 2006، ص55

قبل استعراض طريقة استدعاء هذه الشخصيات(آليات)، ليتسنى قراءة مدلولاتها ومقصديتها، ارتأيت تقسيم هذه الشخصيات القرآنية المذكورة في ثلاثية جلاوجي إلى ثلاثة أقسام: الأنبياء، الصالحون الأصفياء ثم الطغاة والمنبوذون، وهذا التقسيم استقيته من تقسيم الناقد علي عشري زايد الشخصيات إلى: شخصيات الأنبياء، وشخصيات مقدسة، وشخصيات منبوذة[1].

يتضح من خلال استقراء المتن السردي في ثلاثية جلاوجي أن الشخصيات الصالحين موجودة بكثافة وتنوع كبير، إلى جانب شخصية الشيطان التي تَحْضر بكثافة كبيرة وهو ما يوحي أننا أمام سرد يقوم على جدلية (الخير والشر).

أما من حيث توزيع هذه الشخصيات عبر الثلاثية، فمنها من ذكر في كل أجزائها، ومنها من حضر في جزء واحد فقط، وفيمايلي جدول بتصنيف الشخصيات القرآنية حسب آليات استدعائها و حضورها في الثلاثية:

الشخصيات		آليات الاستدعاء		
الأنبياء		بالاسم العلم	بالدور	بالقول
سيدنا محمد صلى الله عليه والسلام السلام		*	المبايعة	*
سيدنا نوح عليه السلام			• قصة الطوفان والغرق حوبة 110	X الدعاء
سيدنا يوسف عليه السلام		بالاسم ص54	قصة زليخة ص222.حوبة *تعبير الرؤيا *قصة غدر	

1علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس/ليبيا، ط1، 1987، ص97

			إخوته له ص 225	
سيدنا عيسى عليه السلام		*بالاسم	-الأتباع عناق224 -خلقه في حوبة443	
سيدنا سليمان عليه السلام		X	*تحكمه في العفاريت. *كنوز سليمان ص444.	
الأنبياء		*	ليلا394 حوبة80	
سيدنا موسى			قصة العصا وانفجار العين	
الأصفياء والصحابة والصالحون		بالاسم العلم	بالدور	بالقول
أهل الكهف		X	x الهروب والنوم	
المهدي المنتظر		*الإسم	*الإنقاذ	
الأولياء الصالحين		**	**	
سيدنا علي			سيفه ذو الفقار ع عناق501	
عمر بن الخطاب				461
الملائكة		**		
الشهداء والمجاهدين في سبيل الله عناق				
الصحابة				
حوريات الجنة		*		
المنبوذون	الكثافة	بالاسم العلم	بالدور	بالقول
الشيطان	30	X	-قصة طرده من الجنة.	

			-قصة إغواءه لإنسان. ر	
ابليس		*	*	
فرعون	2	X	X	
الطاغوت	2	بالاسم .	**	
هامان		**		
فرعون		**		
قارون		**		
يأجوج ومأجوج		**	**	
الزبانية		**	**	
الجن والعفاريت		**		
قوم عاد عناق ص488			قصة العذاب الريح	

من الجدول نلاحظ أن شخصيات الصالحين، والمنبوذين هي من أهم وأكثر الشخصيات القرآنية التي استعان بها جلاوجي في بناء أحداث ثلاثيته، مستمدا من قصصها ووقائعها منطلقا للتعبير عن تجربته ورؤاه وأبعاده الفكرية من جهة، مستفيدا أيضا من شهرتهم لدى قاعدة واسعة من القراء ، محققا بذلك التواصل والتفاعل بين الماضي والحاضر.

أولا- مع الأنبياء:

فيما يلي أُبرز تجليات التناص مع شخصيات الأنبياء ودلالات:

1 - سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم:

استدعى جلاوجي شخصية سيدنا محمد استدعاء مباشرا وصريحا، بذكر إسمه العلم تارة والصلاة عليه ، أوقصة البيعة تارة أخرى، وكذلك قصة الاسراء والمعراج

2-سيدنا نوح عليه السلام:

جاء ذكر سيدنا نوح مموها، بذكر جزئية من قصة الطوفان، حيث ذكرها ولم يذكر القصة كاملة ولا اسم سيدنا نوح يقول"...قريبا ستكون هناك عند أخوالها، ولكل واحد منا سفينة في بحر القدر، فإن شاء نجانا وإن شاء أغرقنا، ولا نملك إلا أن نستسلم، وسأجرب حظي مع القدر، فإما حياة الكرامة وإما موت الشرف".[1] فالسفينة هنا تحيلنا إلى سفينة سيدنا نوح، وبحر القدر (القدر المجهول) هو طوفان الذي جاء كعقاب لقوم سيدنا نوح.

3-سيدنا موسى عليه السلام:

ورد ذكر سيدنا موسى في القرآن الكريم في سبعة وستين (67) موضعا ، وقد قام الكاتب في ثلاثيته باستدعاء النبي موسى عليه السلام وفق آلية واحدة من آليات استدعاء الشخصية، وهي الاستدعاء بالقصة والدور (الحدث)، حيث وظف الروائي شخصية موسى عليه السلام من خلال استحضار معجزاته الخارقة التي أيده بها الله سبحانه وتعالى (معجزة العصا السحرية) و(معجزة تفجر العيون)، يقول الروائي: " كلما تحدث والده عن سيدي علي إلا وأحاطه بقداسة عظيمة، هي من قداسة النبي والسيد الإمام علي، ويورد عشرات القصص عن كراماته التي لم يكن أحد ليشك أبدا في صحتها، لقد زار بيت الله الحرام طائرًا، وكلمه الرسول من وراء قبره أمام الناس جميعا، ويأتيه الضيوف بالمئات وليس له طعام فتفيض الصحون والأواني بكل الخيرات، يأكل الجميع ويأخذون معهم إلى بيوتهم، وتجدب الأرض وتشح السماء ويمتنع الماء عن الناس فيضرب الصخر بعصاه

1 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص 110

فيتفجر ماء فراتًا"[1]، هذا التناص يتعارض مع النص المرجعي (النص القرآني) حيث يقول تعالى ﴿ وَإِذِ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِن رِّزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ﴾.البقرة/60

4- سيدنا يوسف عليه السلام:

تعتبر قصة سيدنا يوسف عليه السلام بأحداثها الدرامية مادة غنية لدى الكثير من المبدعين، وبطبيعة الحال جلاوجي لن يهمل مصدرا غنيا كهذا، باستحضار بعض أحداثها أو قصصها:

* القصة الأولى: (قصة إغواء زليخة له) يقول" وضحك القايد عباس بملء صدره وقال: اللعينة، شغفتك حبا، لك أن تذبحها وتسلخها أيضا، ولكن كيف؟ هل تريد أن نخطفها لك؟ "[2]، وهو تفاعل وامتصاص تحويل وقلب لوقائع القصة القرآنية التي تروي حادثة إغواء زليخة لسيدنا يوسف، يقول تعالى: ﴿ وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَتُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَن نَّفْسِهِ- قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا- إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ﴾.يوسف/30

هنا قُلبت الأدوار، فأخذ القايد عباس زير النساء الطاغية ذو السلطة والجاه دور زليخة، وسلافة الرومية العفيفة الفقيرة دور سيدنا يوسف في القصة القرآنية.

*القصة الثانية: حسد و غدر إخوة يوسف له وكيدهم له من أجل التخلص منه حيث ألقوه في البئر، وقد تم توظيف هذه القصة دون ذكر اسم سيدنا يوسف صراحة، فهو استدعاء بالدور والحدث يقول جلاوجي:"قال: إنّي ليحزنني أن تذهبوا به، وأخاف أن يأكله الذيب، وأنتم عنه غافلون"[3]، وهو اجترار للآية القرآنية ﴿ قَالَ إِنِّي لَيَحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُوا بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ ﴾.يوسف/13

1 السابق: ص42
2 نفسه: ص222
3 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص225

5- سيدنا سليمان عليه السلام:

يواصل الروائي استحضار شخصيات الأنبياء متشريا قصصهم، ليحرك النظام الداخلي للنص، وهنا يستحضر شخصية سيدنا سليمان، وكان الاستدعاء وفق آليتين هما استدعاء بالاسم العلم واستدعاء الدور (الحدث)، مثل ما نجده في قول الروائي في هذا المقطع "مدّ العربي الموستاش رقبته إلى الخارج ثم أعادها إلى الداخل قائلا: كالعادة فرانكو وشمعون، عائدان من مقابر الرومان كانا يبحثان عن الكنز المزعوم، سيارتهما تئن تحت ثقل العتاد، كأنّما يبحثان عن كنوز سليمان"[1]، وهو تناص توافقي مع النص السابق حيث ذكر في القرآن أن سليمان عليه السلام أعطي ملكا لم يعط ولن يعطى لأحد من بعده، قال تعالى﴿قَالَ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَهَبْ لِي مُلْكًا لَّا يَنبَغِي لِأَحَدٍ مِّن بَعْدِيۖ إِنَّكَ أَنتَ الْوَهَّابُ فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ وَالشَّيَاطِينَ كُلَّ بَنَّاءٍ وَغَوَّاصٍ وَآخَرِينَ مُقَرَّنِينَ فِي الْأَصْفَادِ (38) هَـٰذَا عَطَاؤُنَا فَامْنُنْ أَوْ أَمْسِكْ بِغَيْرِ حِسَابٍ وَإِنَّ لَهُ عِندَنَا لَزُلْفَىٰ وَحُسْنَ مَآبٍ ﴾ سورة ص/40

اتفقت الروايات التاريخية على أن كنوز النبي سليمان –عليه السلام – موجودة في المشرق العربي وتحديدًا في المنطقة بين فلسطين والأردن، حيث كان يحكم منطقة الشرق وخاصةً فلسطين، ووفقًا للدارسين فإن كنوز نبي الله سليمان واحدة من أعظم وأكبر الكنوز على وجه الأرض، كيف لا وقد طلب النبي سليمان ذلك بنفسه، ومنحه الله ما طلب، ولا تقتصر تلك الكنوز على قصر سليمان فقط، بل تشمل عدة أشياء أخرى أهمها:

● **مائدة سليمان:** يقال أنها من أهم الكنوز وأكبرها هي مائدة الطعام، وهي طاولة ذهبية مصنوع من جدران جنة عدن، وكانت تمتلك إشعاعًا وتوهجًا يُشبه تمامًا إشعاع الشمس وتوهج القمر. وبحسب الروايات، تم الاستيلاء على هذه المائدة سنة 70 ميلاديًا كما تقول أغلب الكتب التاريخية، وحدث ذلك أثناء الاقتحام الروماني لأورشليم على يد الإمبراطور «تيتو».

1 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص444

●**هيكل سليمان:** من أهم كنوز نبي الله سليمان «الهيكل»، والذي يزعم اليهود أنه دليل دامغ على انتماء أراضي فلسطين إليهم، وأما عن وصفه، فقد بناه الملك سليمان أولًا على شكل معبد وتم تجديده أكثر من مرة، حتى جاء نبوخذ نصر الثاني وقام بمحاصرة القدس وتدمير المعبد، ولم يتبق منه سوى الهيكل، بالإضافة إلى أطنان الذهب والفضة والأحجار الكريمة.

وهكذا يقوم جلاوجي بتشرب وتحويل ما قيل عن كنوز سيدنا سليمان قصة سيدنا سليمان، وتوظيفها داخل المتن الروائي على سبيل سخرية بطله العربي الموستاش من طمع المعمريين فرانكو وشمعون ، وتصوير ما يقولونه وما يفكرون فيه، وما يشعرون به، وهو مالايستطيع أن يقوم به المؤرخ الذي يمر على هذه الهزات النفسية والفكرية والإنسانية مرور الكرام، لأنه يكتب التاريخ من الخارج لقول جورج لوكاتش :"أحداثنا إن صح التعبير معلروفة من الخارج، فقط ما قام به الناس، ولكن ما فكر فيه الناس والأحاسيس التي رافقت مناقشاتهم ومشاريعهم ونجاحاتهم وخيباتهم، المحادثات الإرادات الأخرى والتي باختصار كشفوا بها عن شخصيتهم الفردية، كل هذا يمر به التاريخ بصمت"[1] وهنا جوهر الاختلاف بين الرواية والتاريخ.

1 جورج لوكاتش: الرواية التاريخية. تر: صالح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، 1978 ،ص158

ثانيا- مع الصالحين:

ونقصد بالصالحين أولئك الذين أمنوا بالله وصدقوا بوحدانيته واتبعوا ما يرضيه واجتنبوا ما يغضبه وجاء ذكرهم في القرآن الكريم بوصفهم من الصالحين، مثل آسيا زوجة فرعون، مثل لقمان، مثل أهل الكهف.

1- أهل الكهف:

يستحضر الروائي في ثلاثيته قصة "أهل الكهف" أولئك الفتية الصالحين الذين هربوا من المدينة بدينهم خوفا من بطش ملكهم واختبأوا في الكهف، فتلطف الله بهم، حيث أدخلهم في نوم عميق لا أحد يعرف مدته الزمنية، قد تكون سنة أو سنوات عديدة أو قرنا أو قرونا، وقد استثمر جلاوجي هذا الحدث واستحضره بآليات متنوعة:

بالاسم العلم أو الكنية: استدعاهم بكنيتهم المشهورة التي هي "أهل الكهف" نسبة إلى الكهف الذي ناموا فيه حيث يذكرهم في هذا المقطع يقول الروائي: "لم يكن الطقس باردا، جر التعب أغلب المرحلين إلى دهاليز نوم أهل الكهف، كانت أدواء بعضهم تنغص عليهم لحظات إغفاء"[1] وهو يوافق ما جاء به القرآن الذي يروي قصة أهل الكهف ونومهم الذي دام سنين عدة، يقول تعالى﴿إِذْ أَوى الْفِتْيةُ إِلى الْكَهْفِ فقَالُوا رَبَّنَا آتِنا مَنْ لَدنكَ رَحمَةً وَهَيئ لَنَا مِنْ أَمْرِنا رَشَدَا فَضَرَبْنَا عَلى آذَانهُم في الْكَهْفِ سِنِينَ عَددًا﴾. الكهف/10-11

كما يستحضر القصة نفسها **بالدور (الحدث)،** فتتآلف مع ما جاءت به الآية الكريمة ﴿وَكَذلِكَ بَعَثْنَاهُمْ لِيتَساءَلُوْا بَيْنَهُم قَالَ قَائلٌ مِنْهُم كُمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَومًا أو بَعْض يَوم، قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ فَابْعَثُوا أَحَدكُم بِوَرقَكُمْ هَذِه إلى المَديْنَة فَلْيَنظُر أَيُّهَا أَزْكَى طَعَامًا فَلْيَأتِيكُمْ بِرزْقٍ مِنْهُ وَليَتَلطفْ وَلا يُشْعِرنَ بِكُم أَحَدا﴾.الكهف/19

جاء التناص هنا مع النص المرجعي قائما على أساس ضبابية الزمن الذي سوف يقضونه في هذه المحتشدات وغموض المصير الذي ينتظرهم، فزمن أهل الكهف هو نفسه زمن الجزائر، حيث الصراع الدموي حول المعتقد مازال قائما، والصراع مع فرنسا مازال قائما أيضا، فضبابية الزمن وغموضه تعكس ضبابية الصراع وأطرافه ودوافعه الحقيقية، حسب ماتوحي به الثلاثية، خاصة في جزئها الأول.

2-المهدي المنتظر: قد سبق لنا دراسته دراسة تفصيلية في دراسة العنوان، لذا وتفاديا للوقوع في التكرار، سأكتفي بذكره فقط، كما ذكر أيضا الأولياء الصالحين، الملائكة والحور العين وكذا الصحابة.

1عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص459

ثالثا- مع المنبوذين:

تعد شخصيات فرعون، الطاغوت والشيطان من الشخصيات المنبوذة التي ذكرها القرآن والتي تواترت في الثلاثية في عدة سياقات مختلفة لتقيم علاقات تفاعل داخل النص الحاضر، نذكر منها:

1- الشيطان:

تظهر هذه الشخصية بشكل لافت في الثلاثية، حيث يعتبر استدعاؤه الأبرز كما ونوعا، وتمّ ذلك بآليات مختلفة في سياقات متنوعة:

أ-الاستدعاء بالاسم العام (الكنية أو الصفة): يقول الروائي " فرنسا كالشيطان الرجيم لاثقة فيها، لايقهرها إلا ما يذبحها من الوريد إلى الوريد"[1]، وعنه تساءل جلاوجي "..لم يفدها فرارها، ما كادت تغلق الباب حتى اقتحمه عليها، أرادت أن تقول له أنا أمك، لكنها تراجعت، هل يمكن أيكون مثل هذا الشيطان ابنا لها؟

راح يضربها في كل مكان حتى تهاوت، قيد يديها بحبل، لفه على رقبتها وربطه برجلها اليسرى، وهو يصيح بها:

-اللعنة أيتها العجوز القذرة".[2]

ووفق نفس الطريقة يستدعيه جلاوجي فيقول " ترجل الأشقر يحمل بندقيته، ابتعد الراهب باتجاه الوادي وقال:

فلتتبع حواسك سبيل الله بُني، ماعداه هو سبيل الشيطان". [3]

وهو تناص تآلفي مع ﴿وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ. فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ﴾. الأنعام/112

كما يستدعيه بالاسم في هذا المقطع الروائي "أعوذ بالله من الشيطان الرجيم"[4]، تناصا مع ﴿فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ﴾.النحل/98

1عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص215
2 نفسه: ص193
3 نفسه: ص223
4 نفسه: ص208

ب-الاستدعاء بالدور: مثل ما نجده في هذا المقطع السردي "هكذا يغوي الشيطان ابن آدم" وهو تناص تآلفي مع قول تعالى ﴿قُلْ فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُم أَجْمَعِينْ﴾ ص/82، ومع قوله تعالى ﴿قَالَ فِيمَا أَغْوَيْتَنِي لَأَقْعُدَنَ لَهُم صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيم ثُمَّ لَآتِيَنَّهُم مِنْ بَيْنِ أَيْدِيهُم وَمِنْ خَلْفِهُم وَعَنْ أَيمَانِهُم وَعَن شِمَائِلِهُم وَلَا تَجِدُ أَكْثَرَهُم شَاكِرين﴾. الأعراف/16-17، وهو تناص تآلفي مع النص الغائب المتمثل في القرآن الكريم.

ويستدعي الشيطان أيضا مرة أخرى بالإسم والقصة بالإحالة إلى قصة طرده من الجنة، يقول جلاوجي " التفت إليه الجنرال الدوق دو روفيغو وعانقه بحماس كأنما لايعرف ما يفعل، وراح يصيح:

.إننا في الجنة، إننا في الجنة يا صديقي يا حبيبي.

تمتم كوهين:

.أرجو أن لاأحرم منها كما حرم إبليس".[1]

نجد هذا التناص قد تم وفق آليتين هما الاسم والحدث معا، تمثل الحدث في طرد إبليس من الجنة والقصة موجودة في القرآن كما أنها موجودة في التوراة والإنجيل، والمتحدث عنه في المقطع السردي هو كوهين اليهودي.

2- فرعون والطاغوت:

اقتصر جلاوجي على استدعاء هاتين الشخصيتين وفق آلية الاسم فقط، مع التلميح البعيد لظلمهما، لأنهما يعتبران رمزا للظلم والتجبر.

ويتفاعل النص الروائي مع النص القرآني تآلفيا مع النص المرجعي، فنجد النص الحاضر حافظ على نفس الدلالة، ففي الرواية الطاغوت وفرعون هما شخصيتان منبوذتان وهو ما يقره في القرآن الكريم﴿اذْهَبْ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَىٰ ﴾.طه/24،

وأيضا ﴿اللَّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُوا يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَوْلِيَاؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إِلَى الظُّلُمَاتِ أُولَـٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾ البقرة/257، وهما في الرواية يمثلان الحاكم الظالم ورجال السياسة الطغاة الذين لا

1 السابق: ص171

يعترفون بالحوار كأسلوب للنقاش وحل المشاكل، فتأتي ردود أفعالهم سريعة وعنيفة، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية هامان وقارون فتمثلت مقصدية هذه التناصات "على اختلاف مستويات تعمق كتابها في التحليل السيكولجي للشخوص أوفي التحليل الإجتماعي للأحداث في إصلاح المجتمع والمقارنة بين أحداث الماضي والحاضر لإنتاج معرفة بالحاضر".[1]

فيما يلي سأكتفي بذكر الشخصيات المتناصة وسياقها الروائي، وقد جاءت جميعها متآلفة مع النص السابق، محملة بنفس الدلالات والمعاني:

3- يأجوج ومأجوج:

يقول الروائي" كان العساكر قد اكتشفوا مقتل الحارس مع المغرب، لم يزيدوا على أن نقلوا الجثة إلى المشفى، وترصدوا في بعض مقاطع الطرق، وتحركت طائرتان للاستطلاع لكن لاشيء حدث. قال علي التمار وهو يتأمل المئات من العساكر يزحفون كالجراد في كل اتجاه: يا رب ماهذا اليأجوج والمأجوج؟".[2]

4-الزبانية:

سبق لنا دراستها في مبحث الكلمات الإيحائية.

5-قوم عاد:

وردت في السياق الروائي:" لوح الجنرال لامورسي برأسه، وقال:

. وأنا عند وعدي أيها الأمير.

ودوت في الفضاء رعود فجأة ، ولمع برق شديد، وبدأت حبات مطر كبيرة في الهطول، ثم توقفت فجأة، مد عبد القادر عينيه إلى الفضاء، وتمتم بالآية:" وفي عادٍ إذ أرسلنا عليهم الريح العقيم ".[3]

1 رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص100
2 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص422
3 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص 488

5- الجن والعفاريت:

أي أن الروائي يُوظف الماضي من أجل فهم الحاضر فهما صحيحا، تجنبا للوقوع في الأخطاء نفسها التي عرفها تاريخنا، لقد اهتم الروائي بالجانب الإنساني والإجتماعي المليئ بالتقلبات والتغيرات والنقائض وكذا الصراع الذي يمربه الإنسان مع أخيه الإنسان داخل المجتمع الواحد، في محاولة لتحليله والكشف عن أسبابه ونتائجه، لتجنب الوقوع في الأخطاء نفسها، من أجل ذلك استثمربعض التقنيات الروائية، كالشخصية الحكائية الفاعلة في الحكي، التي تكتسب جماليتها الفنية بفضل قدرة المؤلف وذكائه في تحديد ملامحها المعنوية وحالاتها النفسية ومواقفها الإديولوجية.

لذلك نجد أن تفاعل وتشرب الشخصيات التخيلية من وقائع وحيثيات قصص الشخصيات المرجعية وما ارتبط بها من أحداث له تأويلات ودلالات كثيرة منها العام ومنها الخاص، فقد قصد منها جلاوجي إضافة دلالة المصداقية وقوة الحضور بوجه عام.

المبحث الرابع: حوارية عجيب الرواية مع عجيب القرآن

تضمن القرآن كثيرا من العجيب والغريب على مستوى اللفظ والمعنى والمكان والزمان والحدث وهيكل القصة المبتورة وأبعادها الجمالية، تناول التفسير كل ذلك، حيث أوّل وزاد وطوّر حتى استقامت له المعاني، نتج عن ذلك أدب كثير فيه من عالم الدين نصيب، ومن عالم الميث نصيب، ومن عالم الخيال الشعبي نصيب.1 ولأن الإبداع في حقيقته تعبير عن المألوف بما هوغير مألوف، فقد يسعى المبدع في توظيفه للامألوف من أجل تكسير منطقية السرد أو لإحداث خلخلة في عقلانية ما يحكى، لكسر رتابت السرد خاصة في الرواية الطويلة، لإضفاء مزيدٍ من التشويق، وهذه الصفة الخيالية للقصة تشعر المتلقى بالمفاجأة، فتزاوج المألوف والعجيب يحول الواقع إلى فضاء حي نشط لا حدود له، يحلّق في سماء الخيال، ويتلون فيه الإبداع بشتى الألوان، فيوغل في أغوار بعيدة الإدراك، وبذلك يحصل العجيب والغريب، وهو ما كان يستحسنه الناس في قصص الأساطيروقصص التاريخ الأول وبه تحدث المآنسة "لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكُلما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلما كان أظرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع"2، والإبداع غاية كل مبدع، كما أن العجيب والغريب كثيرا ما اقترنا بقدرة الله وإرادته، وبمعجزات الأنبياء أو كرامات الأولياء، وكذلك بعالم السحرة والكهنة.

وجهت الدراسات الحديثة اهتمامها إلى العجيب والغريب، إلا أن الاهتمام به في المجال الديني بقي قليلا جدا، إلى أن ظهرت دعوة محمد أركون إلى ضبط خصائص الخطاب الديني استنادا إلى ما أحرزته اللسانيات والنظرية الأدبية من تطور واسع، وإن لم تجد هذه الدعوة آذانا صاغية، إلا أنها فتحت بابا جديدا في دراسة العجيب والغريب، إذ اعتبرهما أركون غرضين من أغراض الأدب الذي لا يخلو منه الخطاب الديني، وحاول الإحاطة بهما في قصص القرآن ذاته، لتتبلور فيما بعد هذه الفكرة وتظهر واضحة في أعمال جمال الدين

1 وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2007، ص45
2 نفسه: ص34

بن الشيخ الذي يعتبر أن العجيب والغريب جزء أساسي من النظام المعرفي العربي الإسلامي، وخاصة فيما يتعلق بالتراث الديني.[1]

ما يهم في هذا المبحث هو دراسة العجائبي في متن ثلاثية جلاوجي، وإبراز علاقته وحواريته مع عجائبي القرآن الكريم، وقبل ذلك علينا ضبط مفهوم العجائبي وأنواعه(حدوده).

أولا- المفهوم الأدبي للعجائبي

لقد حاول بعض المنظرين توضيح مفهوم الأدب العجائبي إيمانا منهم بأهمية العجائبي كفنية سردية تقوم على الحيرة والتردد تارة والغرابة المقلقة تارة أخرى، لتكسر الرتابة التي طالما هيمنت على القارئ طويلا، بخلق غرابة مقلقة والنفاذ لشعور الذاكرة، هذا كله عن طريق إبراز ما فوق الطبيعي على حساب دور ما هو طبيعي.[2]

إذا قمنا بتتبع البدايات الأولى لظهور هذه الظاهرة الأدبية(العجائبي)، نجد أنها استفادت كثيرا من نظريات تودوروف، التي كانت -بدورها- امتدادا لما وضعه بيار مابي (Pierre Mabille) من تنظير في كتابه الشهير « مرآة العجيب» وتطويرا لما تبلور من نظريات عند الشكلانيين، وخاصة عند **فلاديمير بروب (Vladimir Propp)**، حيث قدمت هذه الأعمال طفرة هامة في دراسة الميث والقصص الديني في ثقافات أخرى، مما يعني أن العجيب والغريب غرضان يشملان كل أنواع الخطاب[3]، حيث أنهما أصبحا السمة البارزة في الرواية السوداء بإنجلترا، والقصص الألمانية"[4]، فالعجائبي كموضوع ووظيفة "يولدها التخيل في أكثر من جنس و نوع من الأجناس والأنواع الأدبية".[5] فهو يُمثل مادة مسعفة للتخييل الروائي إلى جانب أنها تحقق نوع من الجاذبية للقراء.

1 السابق: ص40

2 الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات/رحلة ابن فضلان نموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في أدب الرحلات، كلية الآداب جامعة قسنطينة منتوري 2005/2004، ص 41

3 ينظروحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، ص40

4 الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص41

5 تزفيتن تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. تر: الصديق بوعلام، دار الكلام ، الرباط ، ط1 ، 1993، ص20

قام تودوروف بدراسة هذه الظاهرة الأدبية لتحديد خصائصها ومفهومها، ولم يقتصر على النص المكتوب فحسب، بل تجاوز ذلك إلى النصوص الأدبية المعروضة (سينما، مسرح)، دارسا قصص الأشباح والجنيات، ومصاصي الدماء والغيلان وحتى الرحلة ما بعد الموت، وكل القصص التي احتوت على مثل هذه الأجواء العجائبية، وينتهي في الأخير إلى صياغة مفهوم العجائبي بأنه "هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي (Sur Natural) حسب الظاهر"[1]، فالعجيب حدث فوق العادة.

لتحقيق العجائبي لا بد من توفر ثلاثة شروط هي:

أولا: لا بد أن يحمل النصُ القارئَ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية.

ثانيا: أن يكون دور القارئ مفضيا إلى الشخصية، وفي الوقت نفسه يتوحد القارئ مع الشخصية،

ثالثا: ينبغي أن يختار القارئ موقفا معينا تجاهه النص، وليس لهذه المقتضيات الثلاثة قيمة متساوية، فالأول والثالث يشكلان الأثر حتمًا، أما الثاني فيمكن أن يكون غير ملبّ[2]، وذلك يعود إلى أن هذا الأخير مرتبط بالقارئ ومدى تفاعله ومستوى هذا التفاعل.

والخلاصة أن التردد هو السمة البارزة للعجائبي، وبهذا التردد يتحدد مفهوم العجائبي في الأدب، حيث يصبح القارئ أمام تفسيرين مختلفين لظاهرة غريبة واحدة، إما أن يكون هذا التفسير مسايرا أنماط العلل الطبيعية أو أنه قد يتعدى ذلك إلى مستوى ما فوق الطبيعة، فالعجائبي جزء من الخيال العام، الذي نجده كثيرا في الحكايات الشعبية أو الروايات الطويلة كـ« ألف ليلة و ليلة »، لأن الرواية بنية زمنية متخيلة خاصة داخل البنية الحديثة

1عبد الحميد ختالة: بنية السرد القصصي عند زليخا السعودي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2002- 2003، ص 60

2 محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها وزمنها-مقاربة مبدئية عامة، مجلة فصول. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة. مصر، ع1، م12 ربيع 1993، ص 13

* نورثروب فراي(*Northrop Frye*: 1912- 1991). ناقد كندي له عدة كتب منها «المخيف: دراسة لوليم بليك»، وله «مقالات في النقد والمجتمع» وله كتاب «تشريح النقد: أربعة مقالات» الذي وظف فيه منهجًا نقديًا يعرف بالمنهج الأسطوري.

الواقعية، أو بتعبير آخر أكثر عينية وتحديدا، هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي، وهنا نذكر رأي **فراي*** الذي يرى أن ظهور البنية الأسطورية في الرواية الواقعية يفرض بعض القضايا التقنية التي تجعلها معقولة إلى حد ما، والأدوات المستخدمة لحل تلك القضايا هي التي تسمى الانزياح والانحراف"[1]، والتي تعد من أهم القضايا النقدية المعاصرة.

1 صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص114

ثانيا- أنواع العجائبي:

بعد هذا الرصد الموجز لمفهوم العجائبي في الأدب والغاية منه، نعرج الآن إلى حدود العجائبي والعجيب والغريب، حيث يذهب تودوروف إلى أنه -العجائبي- ينهض في الحد بين نوعين هما "العجيب le merveilleux " و"الغريب l'étrange".

1 -العجيب: من الفعل عَجَبَ، يعجبُ، عجبًا، عُجبًا وهو الزهو والسرور، والمزيد منه أعجب وعَجَبَ، نقول: أُعجب بالشيء أي سره الشيء

لقوله تعالى ﴿بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ ﴾ الصافات/12

ومضارعه كما في قوله تعالى ﴿أَفَمِنْ هَـٰذَا الْحَدِيثِ تَعْجَبُونَ ﴾ {النجم/59

وقد وردت لفظة "عجيب" في القرآن الكريم مرتين، الأولى في ﴿ قَالَتْ يَا وَيْلَتَىٰ أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَـٰذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَـٰذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ﴾ هود/72

والثانية في قوله تعالى ﴿ بَلْ عَجِبُوا أَن جَاءَهُم مُّنذِرٌ مِّنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَـٰذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ﴾ ق/2، وقد جعلها القرآن في الموضعين صفة، مرة لوضع سارة وهي عجوز وبعلها شيخ، ومرة صفة لمجيء الرسول وللبعثة، كما وردت بصيغة أخرى "عُجاب" وإن كان ذلك لمرة واحدة في قوله تعالى﴿ أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَـٰهًا وَاحِدًا إِنَّ هَـٰذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ ﴾ص/5

وقد شاع بين المفسرين أن لفظ "عُجاب" هي من مشتقات لفظة "عجيب" قال صاحب «تفسير الجلالين» "إن هذا الشيء عُجابُ أي عجيب[1]، و"العجيب" عند ابن منظور في «لسان العرب»" العجبُ إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده والنظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد، وقوله تعالى"وإن تعجب فعجب قوله" هذا الخطاب موجه للنبي صلى الله عليه وسلم – أي هذا موضع عَجبَ حيث أنكروا البعث".[2]

وجاء في «المعجم الوسيط» أن "العجبُ روعة تأخذ الإنسان عند استعظامه لشيء، يقال: هذا أمرٌ عجبٌ، وهذه قصة عَجَبٌ وعَجَبَ وعَاجبُ : شديد (للمبالغة) ".[3]

1 جلال الدين السيوطي: تفسير الجلالين، دار ابن كثير، سوريا. ط7 ،1993، ص 453
2 ابن منظور: لسان العرب، (مادة عجب).
3 إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004،مادة عجب

يُعرّف ابن منظور العجيب أنه "انفعال نفساني يعتري الإنسان عند استعظامه أو استظرافه ما يرد عليه من أمور الحياة المختلفة".[1]

أما القزويني (ت 682 هـ) فيرى أن العجيب ليس مجرد انفعال نفسي، حيث عرفه بأنه "حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره".[2]

في الأخير يمكن القول أن هذه التعاريف، بالرغم من تباين مواقف أصحابها والفواصل الزمنية الفاصلة بينها تتفق كلها على الحقل الدلالي الذي يشمل العجيب، حيث يسع المعجزات والخوارق وكل ما هو نادر وغير مألوف ويولد الاندهاش والانبهار، ويختلق الحيرة للكائن البشري بسبب عجزه عن فهم ما يقع في حيزه من آيات وعجائب.[3]

2 -الغريب:

ويقترن استعمال العجيب بالغريب بشكل طبيعي، وكأنهما وجهان لانفعال واحد، فالغريب مأخوذ من الفعل غَرُبَ، يغربً، غرابةً، أي صار غير مألوف، وفعله المزيد أغرب أتى بالشيء الغريب، ونطق بالغرائب، واستغراب الشيء أي عده ووجده غريبا مدهشا.[4]

ومفهوم الغريب عند القزويني هو أن "كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، ...من ذلك معجزات الأنبياء، ومنها كرامات الأولياء الأبرار، ومنها أخبار الكهنة والكهانة، ومنها الإصابة بالعين...، ومنها اختصاص بعض النفوس من الفطرة بأمر غريب لا يُوجدُ مثله لغيره".[5]

يُعتبر القزويني أول من سعى للفصل بين العجيب والغريب فأعطى لكل منهما معنى لا نجده في الآخر، خلافا لسابقيه، كذلك يميز تودوروف بين العجيب والغريب، فيرى أن

1 فؤاد أفرام البستاني: منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، 1971، ص 461/460

2 زكريا محمد القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ط1، 2000، ص 10

3 ينظر حمادي المسعودي: العجيب في النصوص الدينية، مجلة العرب والفكرالعالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العددان 14/13 ،1991، ص 90/88

4 فؤاد أفرام البستاني: منجد الطلاب، ص 516

5 زكريا محمد القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ص 11

"الغريب يمكن أن ينفك لحامه بالتأمل، في حين العجيب يترك دوماً فضلة فوق طبيعية، لا يمكن أبدا التوصل إلى تفسيرها بشيء ما خلا فوق الطبيعي"[1].

فالغريب يجد له المتلقي تفسيرا عقليا علميًا، يلخص به التفسير الميتافيزيقي للظاهرة الخارقة، بينما العجيب هوما لم يجد له المتلقي تفسيرا عقليا، فيقبل بالتفسير الميثي أو الديني للظاهرة العجائبية، فيقع الإيمان بوجود قوانين للكون غير التي نعرف، على الرغم من هذه الحدود الفاصلة بينهما نظريا، إلا أن العجيب والغريب كثيرا ما يلتقيان ويتداخلان، لأن عالم العجيب والغريب ليس في نهاية الأمر شيئا آخر غير تصور للمخلوقات والموجودات، وإدراك للمحسوسات، وتطلع إلى الغيب، تأتي كلا مصورة تصويرا فنيا في قصص مُختلفة، منها الخيالي ومنها الميثي، ومنها الديني، تساهم جميعا بقسطها في تقديم الفكر، ومظاهر تطور، ورسم ملامح المخيال، وعناصره الفاعلة.[2] وخير مثال يوضح هذا رحلة الاسراء والمعراج ، فلول التفسير الديني وقوة الايمان ما صدقها عقل بشر، ومثلها مثلا معجزة شق البحرلسيدنا موسى، .. وغيرها من المعجزات.

1 محمد أركون، توفيق فهد، جاك لوكاف: العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط. ترجمة وتقديم: عبد الجليل بن محمد الآزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2002، ص 66

2 وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، ص41

ثالثا-تجليات العجائبي في الثلاثية:

يتنوع الخطاب في ثلاثية جلاوجي، من خطاب مألوف إلى آخر لا مألوف، أي العجائبي بنوعيه العجيب والغريب، وفي هذا البحث سأسلط الضوء على العجائبي في الثلاثية الروائية ومدى تعالقه مع عجائبي القرآن الكريم؟ وإن وجد هذا التعالق، فما مدى توافق أو اختلاف عجيب النص الحاضر مع عجيب النص السابق (القرآن)؟ ثم ما هي وظيفة هذا العجيب في النص الحاضر؟ انطلاقا من هذه التساؤلات نشرع في الإجابة بدراسة العجيب بالكشف والتحليل، بإبراز صوره وتجلياته في الثلاثية وفق ما يلي:

1- الشخوص العجائبية في الثلاثية:

إن الشخوص في الأدب العجائبي معقدة تعقيدا عجيبا لأنها تجمع بين مختلف الكائنات، فقد تكون عبارة عن شيء أو عن حي، ذات وجود حقيقي فوق طبيعي أو مجرد استيهامات.[1]

وبالنظر إلى تصنيف الشخصيات العجائبية هناك عدة اقتراحات بهذا الشأن كما ينص على ذلك فاليري، غير أني اعتمدت تصنيف "فاكس" الذي حاول أن يحدد الفروق الأساسية بين أنواع الشخصيات العجائبية، بعد بيان تقسيماتها يقول فاليري "أعطى فاكس الفروق الأساسية بين الشخصيات العجائبية العرضية (Accidentellement)"[2] وهي تلك المرساة في صلب الحكاية أين يكون تواجدها ليس محل سؤال لكنها أدخلت في حضن التجربة العجائبية والشخصيات العجائبية الجوهرية التي تمثل الحضور البين للإشكالية والمفهوم في واقع الحكاية.

قد تكون لهذه الشخصيات العجائبية مرجعية نصية، تظهر بجلاء في كتب التاريخ والجغرافيا، والكتب الدينية، وبهذا تتداخل مع الشخصيات المرجعية والتخيلية.[3]

1 الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص 113
2 نفسه: ص114
3 سعيد يقطين: قال الراوي/ البنية الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 1997، ص99

وبالنسبة لأنواع الشخصيات العجائبية في الثقافة العربية الإسلامية، فقد اختزلها الباحثون في (الجن، الساحر، الولي، الممسوخات) .

وقد تتبعتُ توظيف هذه الشخصيات في المتن الروائي مجال الدراسة(ثلاثية الأرض والريح) وجدت أنها قد اقتصرت على نوعين من هذه الأنواع الأربعة،الجن والولي.

فكانت كالآتي:

أ-الجن (الشيطان):

هي كائنات غيبية لا مرئية، تأتي بالأعاجيب، وهناك الكثير من الكتب التي تعرضت لها وبكثير من التفصيل، كذلك نجد أن شخصية الشيطان تحضر في متن الثلاثية، بشكل لافت، كما أن الروائي عزالدين جلاوجي أعطاها الصورة نفسها التي هي عليها في النص السابق، فهي سبب الغواية والآثام والظلال وهي عدو الله والإنسان.

من حيث الاسم العلم لهذه الشخصية، فهي تارة الشيطان، وتارة أخرى "إبليس" وهذا التنويع في التسمية هو أول صور التعالق بالنص المرجعي، فالقرآن يوردُ اسم الشيطان في مواضع، ومواضع أخرى يذكر اسم إبليس، والمقصود واحد، عدو الله والإنسان، كما أن الراوي يعطيه الصفات نفسها التي اتصف بها في النص السابق، من مكر وإغواء وضلال، قال تعالى:﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُن مِّنَ السَّاجِدِينَ قَالَ مَا مَنَعَكَ أَلَّا تَسْجُدَ إِذْ أَمَرْتُكَ قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ قَالَ فَاهْبِطْ مِنْهَا فَمَا يَكُونُ لَكَ أَن تَتَكَبَّرَ فِيهَا فَاخْرُجْ إِنَّكَ مِنَ الصَّاغِرِينَ ﴾ الأعراف/11-14، وأيضا في قوله تعالى﴿ فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَن تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُّبِينٌ ﴾. الأعراف/22

لقد تعهّد ابليس بإغواء بني آدم وأقسم بعزة الله أنه سيغوي بني آدم جميعا ويدفعهم إلى معصية الله ﴿قَالَ فَبِعِزَّتِكَ لَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ ﴾ ص/82

وقال أيضا﴿قَالَ فَبِمَا أَغْوَيْتَنِي لَأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ (16) ثُمَّ لَآتِيَنَّهُم مِّن بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَن شَمَائِلِهِمْ وَلَا تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ شَاكِرِينَ

(17)﴾.الأعراف/16-17، وقَالَ أيضا في سورة الحجر ﴿قَالَ رَبِّ بِمَا أَغْوَيْتَنِي لَأُزَيِّنَنَّ لَهُمْ فِي الْأَرْضِ وَلَأُغْوِيَنَّهُمْ أَجْمَعِينَ ﴾الحجر/39

فإبليس في هذه الآيات يتوعد الجنس البشري بالإفساد والعداوة والضلال في الحياة الدنيا، والصورة نفسها يصورها النص اللاحق، حيث يقول الراوئي "لكنها لايمكن أن تعرف أنه من سلالة ابليس اللعين".[1]

وفي موضع آخر يبرز الروائي قدرة إبليس على مفاجأة الإنسان وقدرته على إقناعه "من حيث يدري ومن حيث لا يدري، وهذا ما يتوافق تماما مع النص القرآني، فجلاوجي يتفق مع النص السابق في أن الشيطان عدو الإنسان ويريد إضلاله، حيث يؤكد ذلك من خلال تكرار نفس الدلالة في أكر من موضع، وبأكثر من أسلوب، حيث يقول"شياطين محتالون، وداهمته وساوس مرعبة"[2]، هذا التناص يحيل مباشرة إلى سورة كاملة، والمقصود بالوسواس الخناس هو الشيطان، الذي ينفذ إلى صدور الناس فيوسوس لهم، بتزيين السيئات والفواحش ويحقّر لهم ذنوبهم، فيتجرأون على عصيان الله. والوسوسة هي إحدى وسائل الشيطان في تضليل البشر، وقد وظفها الكاتب في نصه حتى تحقق الدلالة ذاتها التي حققتها في النص القرآني وعليه فهذا التناص تناص توافقي.

■خلق الشيطان:

تظهر الغرابة أيضا في مادة خلق الشيطان وجنسهم وصفتهم، وحتى ذواتهم، فهم يتحولون كما يشاؤون، كما أنهم خلقوا من نار، وعن كثرتهم وصفاتهم ومكرهم وخداعهم يقول جلاوجي"...لا يمكن حصر جنس للشيطان"3، وهو ما يتوافق مع الصورة التي رسمها القرآن والسنة لهذه الشخصية العجائبية.

1 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص203
2عز الدين جلاوجي: حوبة، ص142

■تجسيم الشيطان:

التجسيم من أبرز التحويلات التي مارسها المؤلف، ويقصد بالتجسيم إضفاء صفات البشر على الشيطان، أو العكس، فقد يصف الإنسان بصفات الشيطان، وهذه بعض نماذج التجسيمات عند جلاوجي:

تجسيم الشيطان في صورة البشر: سبقت الإشارة إلى أن الشيطان اعترف بعداوة الإنسان، إلا أنه لم يكتف بإغوائه الناس مباشرة بالوسوسة بل يسعى جاهدًا لإغواء، بأن يتجسد له في جسم انسان اخر أو إمرأة جميلة، يقول: "صاح الراهب:

-أهلا بالأمن والأمان، بالسلم والسلام.

رد الأشقر بغلظة محولا دفة الحديث:

-أبحث عن شيطانة فرت مني، أطاردها من زمن.

تبسم الراهب، ولوح برأسه نافيا:

-لاتقصدنا الشياطين بني، حين نكون إلى الله أقرب، تكون الشياطين عنا أبعد"[1]، فإذا كان الشيطان في النص السابق لا يستطيع البشر رؤيته لقوله تعالى ﴿ يَا بَنِي آدَمَ لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِّنَ الْجَنَّةِ يَنزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْآتِهِمَا ۗ إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ ۗ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاءَ لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ﴾. الأعراف/27، هنا جلاوجي يجعل منه هنا كائنا يستطيع أن يأتي في أي صورة يريد، وهي وسيلة أخرى من وسائل الشيطان لتحقيق أهدافه، يقول جلاوجي"وغرقا في الضحك، لجأت هي إلى الجدار تتكئ عليه، وأمسك بطنه وعاد يجلس حيث كان على كرسي الداي حسين، وما كاد يتمالك نفسه حتى قال:

-يا لمكر النساء ، ولا الشيطان يفلت منها".[2]

ويقول في موضع آخر " النساء بقرات ابليس". [3]

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص223
2 نفسه: ص59
3 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص91

يربط جلاوجي النساء بابليس ربطا تآلفيا توافقيا أي هي جنديته المطيعة والمخادعة التي يستعملها لخداع الإنسان، وهو ما يتوافق مع المرجعي الشعبي أيضا، وقد سبق لنا التفصيل في هذا التوظيف في مبحث سابق.

ولتجسيد الشيطان في جسم الإنسان دلالتان:

الأولى: أن إبليس يكيد للإنسان بواسطة أخيه الإنسان، ليوقع العداوة والفتنة بين الناس، لقوله تعالى ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَن يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ وَيَصُدَّكُمْ عَن ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنِ الصَّلَاةِ فَهَلْ أَنتُم مُّنتَهُونَ ﴾. المائدة/91

الثانية: وهي تصديق لما جاء في قول سبحانه وتعالى ﴿ وَكَذَٰلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا شَيَاطِينَ الْإِنسِ وَالْجِنِّ يُوحِي بَعْضُهُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ زُخْرُفَ الْقَوْلِ غُرُورًا وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ مَا فَعَلُوهُ ۖ فَذَرْهُمْ وَمَا يَفْتَرُونَ ﴾ الأنعام/112، فليس الشيطان هو الجني فقط، بل هناك شياطين من الإنس، هؤلاء الذين سيطر عليهم الشيطان فيأتمرون بأوامره ويتبعون خطاه، فيتحدون معه في إيذاء بني جلدتهم، يقول الروائي " صالح القاوري.. اقترب منهم محييا واندفع يوجه الحديث لسي رابح:

...أرأيت يا سي رابح موقف النواب، ألا تراه بطوليا؟ ورغم ذلك أنا لاأوافقهم، لأن المثقف لاينصر الحمقى لينتحر.

ردّ يوسف الّروج وهو يقلب جريدة الأمة في يده:

-وهل تعتبر سجودهم للشيطان نصرا لنا؟ فليذهبوا إلى الجحيم."[1]

وتتوافق الدلالة هنا والمعاني تماما مع ما جاء في القرآن، مصداقًا لقوله تعالى﴿ الَّذِينَ آمَنُوا يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ الطَّاغُوتِ فَقَاتِلُوا أَوْلِيَاءَ الشَّيْطَانِ إِنَّ كَيْدَ الشَّيْطَانِ كَانَ ضَعِيفًا ﴾.النساء/76

في السياق نفسه يقول أيضا" ..الساكت عن الظلم شيطان أخرس، ولن أكون شيطانا، بل ملاكا يزهق روح الشيطان، أنا من يخلص الناس من شروره، ويطهر الأرض من رجسه."[1]

1 السابق: ص414

فالشيطان هنا هو المعادل الموضوعي لفرنسا وأعوانها من الخونة والعملاء.

ب- الولي:

يشكّل الولي والولاية وما يتصل بهما من طقوسٍ عالمًا عجائبيًا محظًا أقرب إلى عالم الخيال منه إلى عالم الحقيقة، لأن الأولياء قادرون على منح بركاتهم وهم أحياء يرزقون، كما يظلون قادرين على التصرف والتأثير حتى ما بعد الموت، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي تجعل الناس بعدهم يتخذون لهم مزارات في مختلف البقاع.[2]

من خصائص هذه الشخصية العجائبية معرفة الغيب، وطي الأرض، والظهور في المنام للإخبار بشيء ما أو لمخاطبة شخص ما ليفعل شيئا، وإذا كان الساحر يستعين بثقافته السحرية وخدامه من الجن في القيام بالأعمال المستحيلة، فإن الولي يستعين بما وصل إليه نتيجة العبادة والزهد من عناية ربانية، فيكون أكبر قدرة مما عليه عند الساحر.[3]

يتبوأ الولي تلك المكانة من الشعور الجمعي وقناعتهم بأنه أهل للبركة والخير، كأن يبرئ المرضى، ويقضي حوائج أخرى لمريديه، وقد يكثر توظيف هذه الشخصية العجائبية في السّير الشعبية لتُوجه الأحداث وجهة خاصة، بعد أن تظهر لنا لا إمكانية لتطورها".[4]

يمكننا هنا أن نأخذ نموذجا فاعلا في مسار السرد على الرغم من حضوره الهامشي، متمثلا في شخصية البهلي لخضر"كان البهلي لخضر يدق عصاه على بيت سلافة الرومية، مدثرا بقندورته الصفراء وبرنسه الأبيض، وقد تدلى من صدره منديل أخضر طويل يستعمله لتنضيف فمه وأنفه".[5]

إن هذا الدرويش بهذه الملامح التي لا تشكل فارقا كبيرا إلا أن خطابه يقدم الدلالة الوحيدة التي وجدناها تربط بين المتن السردي وعنوانه، فهو يردد خطابا واحدا:" يا ناس يا

1السابق: ص112

2عبد المالك مرتاض: العجائبية في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، أعمال ملتقى"قراءة الرواية: بحوث ومنهجيات"،16/15 ماي 1989، منشورات مخبر سوسيولوجيا التعبير الفني، دفتر رقم3.ج1، نوفمبر1992، ص 124

3 سعيد يقطين: قال الراوي، ص 101

4 عز الدين جلاوجي: حوبة ص 102

5 نفسه: ص38

ناس،هو سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الراس، اسمه بالعين يبدا، والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا".[1]

تظهر الصنعة العجائبية الفنية لدى الروائي في تعامله مع شخصيات الرواية ليس فقط من خلال طريقته في تصوير النماذج البشرية، بل نجده يدعم سرده بوسائط التشخيص العجيبة كإحياء الجماد واستنطاقه[2].

والطيران في الأجواء وهي السمة العجيبة التي نجدها في البُهيلي لخضر في رواية "حوبة"، في مشهد لا يخلو من العجائبي"كان الجو حارًا، ألسنة نيران تتراءى تمد أصابعها الطويلة المعروقة تحاصره من كل جانب، تسد سمعه طقطقاتها تقضم الأخضر واليابس، يتراءى له فج أخضر، يهرع إليه يلجه بقوة، يتنزل عليه الغيث بردا وسلاما، يسترد أنفاسه، يجول بناظريه، يتراءى له البُهيلي لخضر من بعيد، واقفا عند نبع ماءٍ وقد أحاطت به هالة عظيمة، سرى الفرح والبشر في نفسه، تقدم منه، بدا له غاضبًا، وقف أمامه متذللا، جثا على ركبتيه، قبّله على ظهر يمناه، وقال:أعرف أني أخطأت، أعتذر إليك ياسيدي.

- نفض البُهلي لخضر فجأة جناحيه وطار، مخلفا خلفه تيارا من نور، فطن العربي الموستاش من نومه وهو يصيح مناديا:

- البُهلي لخضر...البُهلي لخضر".[3]

يعتبر هذا تصويرا لمشهد من مشاهد التجلي العجائبي للأولياء الصالحين والدراويشالذين قد يتجلون لأحدهم تحذيرًا له، أو أن يطلبوا منه القيام بعمل ما أو نهيه عن عمل.

كان التجلي على شكل حلم أفاق منه العربي فزعًا مرعوبا، درجة البكاء يقول السارد" خنقته عبراته وهو يجهش كالطفل، هرعت إليه حمامة تساعده على الجلوس، وتقدم له الماء، وهي تقول:

- خيرًا خيرًا إن شاء الله.
- جرع كأس الماء الذي قدمته له دفعة واحدة كأنما يسقي أعماقه الجافة، وقال:

1 السابق: ص38
2 ينظر نورة بنت ابراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2011، ص59
3 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص322

- خيرًا، لقد زارني البُهلي لخضر، إنه غاضب مني.

وهب يقف، ويسرع في تغيير ملابسه، وظهرت الدهشة في عيني حمامة، فسألته بحيرة:

-إلى أين ستذهب؟ الليل لم ينتصف بعد.

رد وهو يشد حزام سرواله:

-لابد أن أزور قُرابة سيدي علي، لابد أن أزورها".[1]

هنا نجد أن العربي الموستاش فهم الرسالة من رؤية البُهلي لخضر، واتخذ قرارًا مهما وبسرعة وفي الوقت المستحيل، قرار الزيارة الأولى بعد مدة طويلة من الهرب من دواره رفقة حمامة.

قوى الروائي هنا تقنية العجيب بدعمها بالحلم، الذي هو من عالم العجيب أصلا، فحقق هذا التوظيف للعجيب الروائي الذي يتمتعُ بنوع من القبول والاعتياد لدى القارئ فلم يُثر الدهشة لدى المتلقي، بقدر ما يبعث فيه فضول البحث عن تأويل الحلم وتفسيره، لفهم الرسالة المرادة من هذا التجلي.

في حين توظيفه الموالي عكس ذلك يتجلى فيه العجيب المدهش، يقول"..وهرع عجلا يدخل القُرابة، أمر زوجته أن تبقى بعيدا، وكضمآن يلهث إلى نبع ماء، دخلها الهويني، يحس ترابها بقدميه الحافيتين، امتلآ المكان نورا، تراجع مندهشا، ثم راح يتقدم مغتبطا، مرددا عبارات الولاء، جلس عند الضريح،وضع جبهته على قبرالولي الصالح، مجهشا بالبكاء، أحس بيد تمتد إلى كتفه، امتلأ جسده قشعريرة، اشتدت دقات قلبه فزعا، رفع رأسه، ظهر أمامه البُهلي لخضر، اندفع يقبّل يده بنهم شديد، أظلم المكان فجأة واختفى كل شيء من أمامه[2]. هنا تحقق العجيب المدهش.

1 السابق: ص323
2 نفسه: ص323

2- الفضاء العجائبي في الثلاثية:

اختلف الدارسون في معالجتهم للفضاء اختلافهم لتحليل ودراسة الزمان وإذا كانت الدراسات اللسانية قد حققت أرضية لتطور دراسة زمن الحكي، فإن الفضاء ظل مجالا مفتوحًا للاجتهاد وتصورات متعددة لم تصل إلى حد بلورة نظرية عامة للفضاء...، بل ظلت وجهات نظر الباحثين تتأسس وفق قاعدة ما تقدمه أعمال محددة، ولم يصل الأمر إلى إقامة تصورات لها حد من الشمولية والعمومية رغم محاولات الناقد الروسي يوري لوتمان (Yuri Lotman:1922-1993) الهامة التي نوه بها كل المشتغلين بالفضاء. [1]

تعددت أنواع الفضاءات، ونخص بالذكر في دراستنا هذه الفضاءات العجائبية، هذه الأخيرة التي تختلف عن الفضاءات الأخرى وذلك "بخروجها عن المألوف واعتياصها عن التصنيف في المفهوم التقليدي للجغرافيا".[2]

يبدو الفضاء في الجزئين الأخيرين من الثلاثية، فضاء تخيليا، خاصة أن الولي الصالح (لخضر البهيلي) يخرج في رحلة غير معروفة الاتجاه، بحثا عن المهدي المنتظر الذي اختفى، ولم يجد أي طريق للوصول إليه، رغم محاولاته الكثيرة، وبالتالي يتم الانتقال من مكان إلى آخر ضمن فضاء تخيلي، والفضاءات التخيلية هي التي يصعب تحديد مرجعية محددة لها، سواء من حيث اسمها الذي تتميز بها أو صفتها التي تنعت بها".[3]

فالولي الصالح لا يبحث عن شخص عادٍ، بل إنه يسعى للوصول إلى شخص يرى فيه الخلاص والنجاة، يتصف بالنقاء والصفاء والطهر، إلا أنه يعجز في كل مرة في الوصول إليه رغم أنه يستطيع رؤيته والتواصل معه من بعيد، وكلما اقترب منه اختفى وتلاشى فجأة مثلما ظهر فجأة، هنا يكون إصرار الولي في بحثه نوعا من أنواع بحث الشخصية عن البطل المنقذ، البحث عن الأفضل، بحث عن التقدم والتغيير سواء الظاهر أو الباطن أو حتى

1 سعيد يقطين: قال الراوي، ص 238-237
2 الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص 183
3 سعيد يقطين: قال الراوي، ص 93

بدافع المعرفة والاستكشاف1، ليظهر فجأة وبطريقة عجيبة مرة أخرى، في فضاء عجيب أمام العربي الموستاش في خضم وصف السارد لأحداث الثامن ماي البشعة، أثناء وصف بطولات العربي في ذلك اليوم الأمر الذي يحمل تلميحا ضمنيا أنه هو البطل والمنقذ المنشود يقول "..غرز العربي الموستاش خنجره في قلبه فتهاوى في مكانه، لم يسترد العربي الموستاش خنجره، وأسرع يباغت المعمر الذي هالته المفاجأة بلكمة أفقدته توازنه، افتك منه بندقيته، دفعه ليسقط أرضا، رفع عينيه كان البُهلي لخضر يسبح في الفضاء، بسط جناحي برنسه الأبيض، وقد تغشته هالة غريبة، وأشرق وجهه مبتسما".[2]، كأن أمنية العربي الموستاش التي نجدها في صفحات الرواية الأولى قد تحققت في آخر الرواية حيث كان" يتمنى أن يمتلك قوى سحرية فيحيل شر الناس خيرًا، وألم الناس سرورًا، وظلم الناس عدلاًومحبة".[3]

لعل التساؤل الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي هو كيف لهذا البطل الواعي أن يؤمن بفكرة الأولياء وكراماتهم ليجد الجواب أمامه، حيث أنه تربى على رؤية أمه تزور أضرحتهم، بالإضافة أنه حفيد ولي صالح هو جدهم الأول " كم كانت اللحظات مترعة بالرهبة حين كان يزور مع والدته قُرابة سيدي علي، جدهم الأول ووليهم الصالح، تدعوه أمه أن يلزم الصمت وهما يقتربان منه، تشده بقوة من يده الصغيرة، وتخفف من خطوها وترتفع تمتماتها بكلمات لايدري الصغير معناها، تطأطئ رأسها بقماش أخضر، تشعل البخور والشمع وتنتحب ...".[4]

في مثل هذه الأجواء تربى بطل الرواية" حين تعود أمه إلى البيت لاتخشى أسئلة أبيه ونظراته الحادة، بمجرد أن تخبره عن مقصدها حتى يطمئن مرددا: بلّغ الله زيارتك. كلما تحدث والده عن سيدي علي إلا وأحاطه بقداسة عظيمة، هي من قداسة النبي والسيد علي، ويورد عشرات القصص عن كراماته التي لم يكن أحد ليشك أبدا في صحتها، لقد زار

1 محمد مداور: التناص القرآني في أدب مصطفى صادق الرفاعي/"وحي القلم" أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، 2008 -2009 ، ص 52

2 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص551

3 نفسه: ص40

4 نفسه: ص41

بيت الله الحرام طائرًا، وكلّمه الرسول من وراء قبره أمام الناس جميعا، ويأتيه الضيوف بالمئات وليس له طعام فتفيض الصحون والأواني بكل الخيرات، يأكل الجميع ويأخذون معهم إلى بيوتهم، وتجدب الأرض وتشح السماء ويمتنع الماء عن الناس فيضرب الصخر بعصاه فيتفجر ماء فراتًا.[1]

هذا الأمر هو الشائع والعادي في المجتمع الجزائري في القرن الماضي وهو تحت وطأة الاستعمار الفرنسي الذي كان يعمل جاهدا لنشر هذه الثقافة وترسيخها، فانتشرت فكرة تقديس الأولياء والتبرك بهم وذبح الأضاحي لهم، والكثيرمن الأفكار الوثنية.

3-الحدث العجائبي في الثلاثية:

يمكن تقسيم الحدث العجائبي من البسيط إلى المعقد على النحو الأتي:

- الحدث الذي لايتعارض مع قوانين الطبيعة، بل تظل سليمة من خلاله وتسمح بتفسير ظاهرته.
- الحدث الذي يصطدم بقوانين الطبيعة ولايمكن أن تُفسر ظاهرته من خلالها، إلا بقبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها.
- الحدث الذي يصطدم بقوانين الطبيعة، ولا يمكن معه إيجاد قوانين للطبيعة تسهم في تفسير ظاهرته ، ليعلو على مستوى الواقع فيكون حدث فوق طبيعي".[2]

ومن بين الأحداث العجائبية المتناصة معها في ثلاثية جلاوجي نجد:

أ- قيام الساعة وأهوالها:

يتجلى هذا العجيب في معرض الوصف إذ يصف الروائي الأوضاع المرعبة والمذابح البشعة التي عمت سطيف والهول الكبير الذي حل بالناس، كأن "الساعة" قد قامت فعلا، فوصفه لأهوال هذا اليوم والخوف الشديد والرعب الذي دفع بالكثيرمن الناس للانتحار، إلا من رحم ربك "كان الضوء المنبعث من الباب الخلفي المفضي إلى الحوش باهتا، وكان المحل شبه فارغ، أحسن به الخادم أسرع يدخل من الخلف.

1 السابق: ص42
2 نورة بنت العنزي : العجائبي في الرواية العربية ، ص17

-صباح الخير عمي يوسف، عدت اليوم؟

-صباح النور.

لم يجب يوسف الرّوج، جلس على كرسي خشبي متضعضع، أحس الخادم أن يوسف الرّوج يستزيد من الأنباء، خضها في أعماقه يبحث عن رأس الخيط، أعياه ذلك فقال:

-القيامة قامت يا عمي يوسف، حتى الجامع دنسوه بأحذيتهم القذرة.

وسكت يقلب بصره عله يقرأ شيئا على ملامحه، لم تكن جملته مستفزة بما فيه الكفاية، رد يوسف الرّوج:

-القيامة في كل مكان.

وخرج، هاله باب الحمام الموصد، وهاله الموات الذي يلفه من كل جانب، ترائ له سي رابح من بعيد عائدًا إلى بيته".[1]

وفي سياق آخر يقول:" كنت في محطة القطار كالعادة، كل الوافدين يتناقلون أنباء عن وقوع أحداث قتل وحرق، كأن القيامة قامت"[2]، وكذلك وصفه للشمس بالذاهلة، وأيضا نجد وصف هذه الأهوال بصفات أهوال القيامة، مثل قوله :" خفف العربي الموستاش من وهج مصابيح البنزين، ولزم الجميع الصمت إلا من تمتمات تتحرك بها شفاههم، سأل سي رابح وهو يتوسط الحوش:

-كأنه زلزال، ماذا يمكن أن يقع؟

لزم الجميع الصمت، يتطلعون للعربي الموستاش وهو يقف في الشارع..".[3]

هي كلها صور لا تبتعد كثيرا عن وصف هذا اليوم في القرآن الكريم ﴿ يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ ۚ إِنَّ زَلْزَلَةَ السَّاعَةِ شَيْءٌ عَظِيمٌ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُم بِسُكَارَىٰ وَلَـٰكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ الساعة ﴾، الحج /2

1 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص384
2 نفسه: ص85
3 نفسه: ص 73

وهو هنا يتوافق ضمنيا مع ما جاء في المتن الروائي المدروس، نذكر أيضا بعض الأمثلة:

-"الشمس تشرق من الغرب". [1]

-"-يظهر أن الشمس ستمطر لهبا"[2]

-" إلى نار جهنم".[3]

-" البعث"

-"قامت الطامة "

أو كما في هذا المثال-"استوى يوسف الرّوج في جلسته، شمخ بأنفه قليلا وغاب عن كل ما يحيط به، هل يمكن أن تقع ثورة دون علمنا، ودون علم حتى القيادة الكبرى؟ هل فعلها هؤلاء الذين هددوا بإشعالها؟ ستكون الطامة ، ستكون الطامة".[4]

لقد رسم جلاوجي صورة مفزعة جدا عن أحداث الاعتقالات والتقتيل والتعذيب التي قامت بها قوات المحتل عشية قيام الثورة التحريرية وعن أهوالها المرعبة وما نتج عنه من خراب ودمار وقتل جماعي في حق الأهالي والعُزل، وانتشار الجثث في كل مكان والخوف والفزع الشديد ..فشبهها بأهوال يوم القيامة، فوصفها بصفاتها من إنشقاق للأرض، واقتراب الشمس من رؤوس الأشهاد، وإزدياد شدة حرارتها، فوصفها بالشمس الحارقة، وكذلك ألفاظ مثل: جهنم، العذاب، الخوف، سيصلى، الفزع ثم العطش الشديد والصراط المستقيم، الزبانية، وهي صورة حاضرة في ذهن كل مسلم، فالعجيب من منظور المؤمن هو تجلي عقل أسمى ومتعال وسر مغلق، وهو مايسميه المسلمون بالغيب[5]، وقد مثل جنود المحتل الفرنسي ومعاونيه ومن يأتمرون بأوامره من الجزائريين بالزبانية، "فالكلمة ليست ساكنة، بل هي روح واصفة في تفرّد وندرة، المعنى فيها بصمة لاتتكرّر".[6]

1 السابق: ص75
2 نفسه: ص257
3 نفسه: ص201
4 نفسه: ص86
5 محمد أركون وآخرون: العجيب والغريب، ص25
6 بلقاسم عيساوي: التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، ص268

وقد تناثر مثل هذا التناص على طول الرواية و جاء في أغلبه لوصف ما يعيشه الجزائريون من عذاب وقهر.

ب-الرحلة العجيبة:

تحضر الرحلة في الثلاثية من خلال رحلة البهلي الأخضر العجيبة، وكذلك رحلة سيدي الشريف محمد عبد الله بومعزة العجيبة وتقاطعهما ضمنيًا مع رحلة الرسول صلى الله عليه وسلم المعجزة على ظهر (البراق) رحلة الإسراء والمعراج، فالزمن العجيب الذي استغرقته هذه الرحلات زمن عجيب ، حيث يقال أنه بضع ثواني "إنها رحلة عجيبة حيث أن كل شيء يحدث بتوقف الزمن المادي وبداية الزمن المقدس، مع انطلاق الرحلة في الجو كل شيء يقطع مع الأرض"[1]، حيث يقول الله تعالى ﴿ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴾ الإسراء/1، هذه الرحلة العجيبة هي معجزة أيّد الله بها نبيه محمد (ص) كنوع من المواساة من الله سبحانه وتعالى لسيدنا محمد(ص)، بعد موت عمه أبي طالب، وزوجته خديجة رضي الله عنها، في عام واحد اصطلح عليه: "عام الحزن"، وقد جاءت الرحلة في هذا الوقت بالذات حتى "يشعر محمد صلى الله عليه و سلم بعودة الأمن والسكينة، فالرحلة فضاء للانفتاح يعوض الفضاء الذي كانت الحياة فيه عسيرة ".[2]

وتجلت في «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» رحلة الولي في هذا المقطع الروائي الذي يصف فيه هذه الرحلة العجيبة ومعها الكثير من الأمور العجيبة أيضا، يقول "...حين تعود أمه إلى البيت لاتخشى أسئلة أبيه ونظراته الحادة، بمجرد أن تخبره عن مقصدها حتى يطمئن مرددا: بلغ الله زيارتك.

كلما تحدث والده عن سيدي علي إلا وأحاطه بقداسة عظيمة، هي من قداسة النبي والسيد الإمام علي، ويورد عشرات القصص عن كراماته التي لم يكن أحد ليشك أبدا في صحتها، لقد زار بيت الله الحرام طائرًا، وكلمه الرسول من وراء قبره أمام الناس جميعا،

1 وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، ص 543
2 نفسه: ص 532

ويأتيه الضيوف بالمئات وليس له طعام فتفيض الصحون والأواني بكل الخيرات، يأكل الجميع ويأخذون معهم إلى بيوتهم، وتجدب الأرض وتشح السماء ويمتنع الماء عن الناس فيضرب الصخر بعصاه فيتفجر ماء فراتًا".[1]

نلاحظ أن أوجه التشابه بين الرحلتين أكثر من أوجه الاختلاف، وهوما يثبت مبدئيا فرضية التفاعل بين النصين.

من بين نتائج الرحلة أنها أتاحت للرسول رؤية أشياء جديدة وبكيفية مغايرة لرؤيته التي عهدها، إنه يكتشف عالما جديدًا، ويصير إنسانا جديدًا2، وهو ماحدث للولي، فرحلة الولي في بحثه عن المنقذ والمهدي المنتظرسمحت له بالتعرف على أماكن جديدة وأناس جدد، وكذلك اكتساب تجارب جديدة، وخبرات لم يكن قد خبرها من قبل .

والأمر ذاته في الرحلة الثانية رحلة بومعزة،

يقول:" حاولوا قتل الشريف محمد بن عبد الله بومعزة، لكنهم لم يلقوا عليه القبض، رآه شهود عيان يركب فرسا طائرا ويتجه إلى الشرق، قال بعض العارفين:

إن الله حمله ليجاور جده المصطفى في بيت الله الحرام.

صمت الشاب، فعلّق كث اللحية:

-إنها كرامات أولياء الله الصالحين". [3]

يسمح لنا هذا العرض بالوصول إلى أن هذه البنية السردية العجائبية في الثلاثية تميزت بجمالية متفردة، أضفت على الثلاثية مسحة سحرية وعجائبية، استطاع بفضلها الروائي كسرالقوالب الواقعية التاريخية الجامدة، والتحايل بذلك عن طريق استخدام الرمز لتبرير انتقاد السلطة السياسية المتمثلة في المحتل وأعوانه والسلطة الاجتماعية وكذا الدينية، ومظاهر استبدادها وطغيانها وانعكاس كل ذلك على الفرد والمجتمع، فولّد لدى الجزائريين شعورا بالاضطهاد والتمييز العنصري، فأدخلهم ذلك في صراع مع الأنا حول سؤال الذات، من نكون؟ لماذا نحن مختلفون عن الآخر ذي السلطة؟ سؤال الهوية المتكرر على مدار

1 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص42
2 محمد أركون وآخرون: العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، ص 53
3عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص507

الصفحات الـ574 لرواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر»، لتنكشف أمامهم الإجابة بمنتهى الوضوح ومنتهى الدموية متمثلة في مجازر الثامن ماي، حيث جاء هذا الجواب في آخر صفحات الرواية وتحديدا في الصفحة 549.

بعد هذا الجواب الشافي الكافي ينتهي الجزء الأول من الثلاثية، ليبدأ جزء أخر فيه يتجلى نوع أخر من الصراع، هو صراع الأنا مع الأخر باندلاع ثورة التحرير، وفيه أيضا ينعدم الكلام عن الأولياء الصالحين وكرماتهم، فقد انتهى زمن الدجل، واتضحت معالم الهوية الإسلامية والوطنية بقوة في رواية "الحب ليلا"، هذا من جهة، من جهة أخرى نجد أن كل ما ذكرناه من أمثلة طوال هذا الفصل حول التفاعل مع النص القرآني، المُوظف في المتن الروائي، ماهو إلا غيض من فيض، فثلاثية جلاوجي عامرة بأمثلة عديدة عن هذا التفاعل، كمًا ونوعًا، في محاولة لتطويع الأسلوب القرآني، واستثمار قصصه وشخصياته في عمله الإبداعي ليستمد كمالا من كمال النص القرآني دلاليا وفنيا.

الفصل الثالث

التناص التاريخي في ثلاثية جلاوجي

المبحث الأول: مابين الرواية والتاريخ

المبحث الثاني: الشخصيات المرجعية وتحريك السرد

المبحث الثالث: تأويل توظيف التاريخ ضمن المتخييل السردي

المبحث الأول: ما بين الرواية والتاريـخ

وفيه سنبين علاقة الرواية بالتاريخ، من خلال تفاعلها مع الشخصيات والأحداث التاريخية

أولا- الرواية والتاريـخ أي علاقة؟

ما بين الرواية والتاريخ علاقة تقاطع وتفاعل، علاقة تقاطع أجناسي فكلاهما ينتمي إلى أصل تعبيري واحد هو السرد، هذا ما يجعل بينهما نقاط التقاء كثيرة تسهل حصول علاقة تفاعل بينهما، وهو ما يذهب إليه الباحث عبد الله إبراهيم حين يقول:" فقوة التاريخ وقوة السرد تجدان المعنى المشترك لهما في إعادة تصوير الزمان، أي الإحالة المتقاطعة للتاريخ والسرد، فكثيرا ما يتبادلان الأدور والوظائف، لأن القصدية التاريخية وحدها تصير ذات تأثير تمارسه من خلال إدماجها في موضوعها المقصود من مصادر الصياغة القصصية النابعة من الشكل السردي للخيال، في حين لا تنتج قصدية القصص آثارها في التحري والفعل التحويلي إلا من خلال تبنيها ..مصادر الصياغة التاريخيّة التي تقدمها محاولات إعادة إنشاء الماضي الفعلي، ومن هذه التبادلات الحميمة بين إضفاء الصفة التاريخية على السرد القصصي، وإضفاء الصفة الخيالية على السرد التاريخي."[1]

ويوضح عبد الله إبراهيم أوجه التشابه بين التاريخ والرواية فيقول: " لعل التخيل التاريخي هو الذي يضفي على الماضي صبغة الحيوية التي تجعل من كتاب عظيم في التاريخ تحفة أدبية".[2]، نقطة الالتقاء بينهما هي ما يسميه عبد ابراهيم التخيل التاريخي، وهو تقريبا ما تذهب إليه رفيف رضا صيداوي مع إختلافٍ في الاصطلاح، حيث ترى أن الرواية تاريخ والتاريخ رواية، مشيرة إلى أن المنظور التاريخي يبقى هو المعيار الذي يجعل من كل نص روائي إبداعي رواية تاريخية، كما يجعل التاريخ رواية، تقول: "لقد أدت عقلنة أحداث

1 عبد الله إبراهيم: التخيّل التاريخي، السرد، والامبراطورية، والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2011، ص8

2 نفسه: ص8

التاريخ الساخرة نحو تفسير الحدث وإنتاج معرفة به والتي أسست لاختلاف جذري في فهم التاريخ، إلى جعل الرواية الغربية والعربية تاريخا".[1]

فالرواية فن نثري تخيلي طويل نسبيا، وهو طول يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة، والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا، التي تنشأ وتتطور في الرواية وفيها تكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة، ذلك لأن الرواية تسمح بأن تدخِل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية أو غير أدبية، كما عرفها ميخائيل باختين، ويضيف بأنها تستعير معايرها من بنية المجتمع والجماعات والطبقات المتعارضة[2]، وتضيف رفيف رضا صيداوي "علاقة القربى بين الرواية الحديثة والتاريخ العلمي، جعلت من الرواية الحديثة والتاريخ العلمي جعلت من الرواية تاريخا عبرت عنه مستويات ثلاثة: أولها زمنية الرواية، ثانيها فعالية النص الروائي وثالثها مستويات التأويل".[3]

بينما الروائية رضوى عاشور التي اشتغلت على التاريخ في ثلاثيتها الشهيرة "غرناطة" ترى أن الرواية تاريخ والتاريخ رواية " الرواية التاريخية تقدم نقدا فكريا لمجمل الحقول المعرفية والحياتية بأسلوب سردي أدبي مشفر أو يقرب من التشفير".[4]

بينما يذهب "سمر روحي الفيصل" إلى عكس رأيي رضوى عاشور ورفيف صيداوي " الرواية لا تنوب على التاريخ، ولا ينوب التاريخ عن الرواية لأنهما حقلان مختلفان جماليا و معرفيا ، بل إن التاريخ لا يستقى من الرواية لأنها نص فني يطرح رؤيا و لا ينسخ معرفة"[5]، و يضيف مؤكدا " إن الرواية التاريخية ليست تاريخا ولكنها تتعامل مع التاريخ و هذا التعامل يفرض عليها حدودا هي قيود لها، لا تعرفها الرواية الفنية ".[6]

1 رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل، ص 91
2 ميخائيل باختين: الملحمة والرواية. تر: جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي، بيروت، 1982، ص66
3 رفيف رضا صيداوي : الرواية العربية بين الواقع والتخييل، ص 95
4 رضوى عاشور: الأدب والتاريخ، جائزة الشارقة للإبداع العربي، الدورة الرابعة، أبريل 2001، المجال الفكري، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2005، ص185
5 سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص 65
6 نفسه: ص 66

من بين الآراء المتضاربة حول تاريخ الرواية و رواية التاريخ ، يرى عبد السلام أقلمون أنه "بإمكان الرواية أن تستقبل مواد تاريخية لتشييد كيان سردي دال فنيا ويكون بإمكان التاريخ أن يستفيد ما يحتاجه من مواد روائية لتشييد كيان سردي دال تاريخيا".[1]

أما فيما يتعلق بكيفية توفيق الروائي بين التاريخ والتخييل فتقول الباحثة أمنة بلعلى"المتخيل هو ما يمتلك قيما جديدة للتغيير، و أنه لا يمكن أن يتواصل دون أزمات فالمتخيل بقدر ما يبدو في علاقة مع الواقع و التاريخ ، بقدر ما ينهل منهما عملياته، وكل عملية من عملياته هي في نهاية الأمر تعبير عن رؤية خاصة للتاريخ و الواقع".[2]

ويمكننا ختام هذا العنصر برأي فيصل دراج في كتابه "الرواية و تأويل التاريخ" الذي مفاده أن الرواية تكتب " تاريخ المقموعين ولا تكتبه : تكتبه وهي تقتفي آثار الأرشيف الشعبي المتناثر الذي يبقى متناثرا ولا تكتبه حين تعطف اختصاص الكتابة على أوجاع المقموعين ومستلهمة لغة من مكتبات سلطوية قديمة".[3] ويتجلى هذا على عدة مستويات هي الشخصية، الحدث (الذي يتضمن الزمكان).

1 عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ-سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 102

2 أمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2006 ، ص 54/ 55

3 فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ-نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004، ص 125

ثانيا: الشخصيات المرجعية والتخييل

وهنا سنحاول تقصي وتوضيح مفهوم الشخصية الروائية في أبسط صوره وتصنيفاتها تمهيدا لتحليلها

1-مفهوم الشخصية الروائية:

تجاوز مفهوم الشخصية الروائية المفهوم التقليدي، لتصبح في الدراسات الحديثة هي المحرك الرئيسي للأحداث وبقية المكونات السردية الأخرى، بل تعد عنصرا فعّالا في بناء وتحريك الواقع المتخييل في الرواية، هذا التطور والتحول في مفهوم الشخصية جاء نتيجة الاهتمام الكبير والفائق في دراسة بنيتها ووظيفتها، وظهر هذا الاهتمام الذي بدأ مع الشكلانيين الروس، وتبلور في دراسات فلادمير بروب في كتابه المتميز "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، ليستمر الاهتمام بدراسة الشخصية مع غريماس-(Julien Greimas:1917 1992)، وكذا فيليب هامون (-Philippe Hamon:1940).

ومن هنا نطرح الإشكال التالي كيف تقوم الشخصية بتحريك السرد؟ وللإجابة على ذلك علينا أن نعرّج على مفهوم الشخصية ووظيفتها.

يعتقد الناقد روجر .ب. هينكل أن "الشخصية لبنة من لبنات البناء الروائي، ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية"[1]، فالشخصية الروائية دال زئبقي يحاول الروائي قبل القارئ الإمساك به، من خلال رسمه وتوصيفه، وتحميله بمختلف التحميلات النفسية والحسية والاجتماعية وكذا الإديولوجية التي تتشكل وتُفهم من القراءة، فزمن القرءة هو زمن التشكيل الحقيقي للشخصية، وهو ما يُؤكده الباحث فيليب هامون " إن السمة الدلاية للشخصية ليست ساكنة، ومعطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أنْ نتعرف عليها، ولكنها بناء يتم طرادا، بين زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية، إنّها شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها".[2]

1 روجر.ب. هينكل: قراءة الرواية. تر: صلاح رزق، دار الآدب، بيروت، ط1 ،1995، ص231
2 فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية. تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2013، ص 36

وعن دورها وأهميتها يقول الناقد عبد المالك مرتاض أنه "لايوجد فعل دون فاعل ولايوجد سرد دون شخصيات "[1]، فلا قيمة للسرد ولاجدوى منه دون الشخصية الروائية، ويوضح ذلك بأن "الشخصية هي واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى حيث هي التي تصطنع اللغة وهي التي تبث أو تنجز الحدث (...) وهي التي تعْمر المكان(...) وهي التي تتفاعل مع الزمن"[2]، على خلاف ماكان سائدا في الشعرية الأرسطية التي كانت ترى الشخصية عنصرا ثانويا مقارنة مع عناصر العمل التخييلي الأخرى، أي أنها خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث، لكن هذا الحكم ينقلب رأسا عل عقب في القرن التاسع عشر عندما تصبح الشخصية أهم مكونات النص الروائي، أما الحدث فبات عنصرا مساعدا لتقديم الشخصيات، حيث ذهب بعض النقاد إلى أن "الرواية هي فن الشخصية"[3] كونها "العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي".[4]

فالشخصيات الروائية هي المحرك الرئيسي للأحداث وبقية المكونات السردية الأخرى كونها"ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها"[5]، بمعنى أن الشخصية تعد عنصرا فعالا في بناء وتحريك الواقع الروائي.

اختلف النقاد والمنظرون في تعريفهم لمفهوم الشخصية فتعددت المفاهيم وتباينت، فعلماء النفس يذهبون إلى أنها"تنظيم داخلي للسمات والاتجاهات والاستعدادات والاتساقات السلوكية"[6] ومفاد هذا التعريف أنه انطلق من الجانب الداخلي للشخصية الذي جعل منها نظاما مكونا من العديد من الصفات والممارسات التي تميز هذه الشخصية .

1عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1998، ص38

2 نفسه: ص104/103

3 علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دارالوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2007، ص11

4 سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1997، ص87

5 حسن سالم إسماعيل: الرواية التاريخية في الأدب العربي -دراسة في البنية السردية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014، ص233

6 محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية)، دارالحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008، ص143

بينما تعمق ميخائيل باختين في بلورة علاقة الشخصية الروائية بذاتها، وبالعالم من حولها أي أن مفهوم الشخصية يتحدد من خلال ما يحيط بها.

في حين يحدد فيليب هامون مفهومها، فيرى أن " مفهوم الشخصية ليس مفهوما أدبيا خالصا، وأن وظيفتها لا تتعدى الأبعاد النحوية داخل النص، ويحدث أن تتحول الشخصية إلى علامة لغوية [1]، عندما ترِد في الخطاب عن طريق دال متقطع من العلامات والسمات التي يتم اختيارها من طرف المؤلف، وفق مقتضيات الاتجاه الجمالي الذي يمثله، فهو يشير إلى الشخصية باعتبارها علامة لغوية، يتحدد معناها من خلال السياق وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى"[2]، فالشخصية تعد بالنسبة له علامة "مورفيم" فارغ في البداية، لكنه سيمتلئ وينمو بفعل القراءة فهي " تحتاج إلى بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص زمن فعل القراءة".[3] أي أن اكتمال صورتها مشروط بقارئ يكمّله أثناء القراءة "مقروئيتها محكومة بدرجة مشاركة القارئ.[4]

خلاصة القول أن فيليب هامون يرى أن الشخصية تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، ومما يدخل في تحديدات الشخصية هي أن وظيفتها الأدبية والجمالية مستقاة من المنظومة الثقافية التي تنطوي داخلها مما جعلها نقطة إرساء مرجعية تحيل على النص الإيديولوجي العام".[5]

أما الناقد حسن بحراوي فيرفض المفهوم النقدي القديم الذي يرى الشخصية "خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة أي مزيج من افتراضات المؤلف "[6]، بمعنى هذا أن الشخصية هي ما ابتدعه الروائي نتيجة اصطدامه بالمجتمع، نستنتج أن الشخصية الافتراضية تعبر عن قضايا الواقع، باعتبار الرواية مرآة عاكسة لواقع المجتمع، فتظرة بحراوي الجديدة للشخصية تنحو منحى لغويا وتدعو إلى التسوية بينها وبين اللغة وغيرها

1 ينظرحسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء،2007 ص213
2 نفسه: ص213
3 فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص40
4 نفسه: ص122
5 نفسه: ص122
6 حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص212

من القضايا السردية".[1] أي أن بحراوي يتبنى طرح هامون، وهو الطرح الشائع في أغلب الدراسات حول الشخصية.

من هنا إذا كانت الشخصية في الأدب تعدّ شكلا إبداعيا رئيسيا وجوهريا، يرتبط ظهوره بالحكي والقص والروي، فإننا نجد أنفسنا أمام التساؤلات التالية:

كيف يتم بناء الشخصية داخل النص الروائي؟

وكيف يتم تقديمها؟ وماهي وظيفتها؟ وما هي أصنافها؟

2- تصنيف الشخصيات:

تعددت آراء النقاد والمنظرين حول مسألة تصنيف الشخصيات الروائية، وذلك فيما ينطبق على البحث في بنياتها الشكلية ومضامينها الدلالية، ومن أهم التصنيفات التي خضعت لها دراسة الشخصية ما ذهب إليه تصنيف فلادمير بروب الذي اعتمد في تصنيفه على الوظائف التي تقوم بها في الحكايات العجيبة، فتوصل إلى أن الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات، المتعدي أو الشرير، الواهب، المساعد، الأميرة، الباعث، البطل، البطل الزائف، وكل شخصية من هاته الشخصيات لا تنفرد بآداء وظيفة واحدة ضمن الإطار القصصي، بل بإمكانها أن تقوم بعدد من تلك الوظائف المحددة في واحد وثلاثين وظيفة.

يمكن تقسيم الشخصيات من حيث الدور الذي تقوم به في الرواية، إلى شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية، فالشخصيات الرئيسية هي التي تتواجد في المتن الروائي بنسبة كبيرة تفوق الشخصيات الثانوية.

نجد أيضا تصنيف غريماس الذي طور نموذجه العاملي بالاعتماد على أبحاث فلاديمير بروب الرائدة في دراسة الشخصية، قد أطلق على شخصياته اسم العوامل وحددها في ستة عناصر هي: الذات، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد، والمعارض.

1 عبد المنعم زكرياء القاصي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2009، ص68

كما نجد الناقد الأنجليزي إدوارد فورستر (Edward Morgan Forster: 1879 -1970) الذي صنف الشخصيات إلى نوعين هما:

أ- الشخصيات المسطحة: هي التي يمكن وصفها بعبارة قصيرة، تشرح دورها في الحوادث، لأن الفرصة لا تتاح لها لتنمو، وتتغير مع تراكم الحوادث، وهي ضرورية في الرواية، ويستطيع القارئ أن يتذكرها بيسر.

ب- الشخصيات المدورة: هي أعْقد من المسطحة "ومعيارها أن تقدر على إثارة الانتباه".[1] ثم يأتي تودوروف ويفترض في تصنيفه وجود شخصيات نموذجية" وفيها يتم تصنيف الشخصيات من البداية إلى قسمين متقابلين، تجد كل شخصية نفسها إزاء خصمها، وذلك انسجاما مع الوضع التراتبي الذي تتخذه في النسق العلائقي".[2] وقد اكتملت هذه الدراسات التصنيفية للشخصية على يد هامون الذي وضع القانون السيميولوجي للشخصية سنة1972 في دراسته المتميزة بفضل دقة ومنطقية إجراءاتها التحليلية وكانت بعنوان (Pour un statut sémiologique du personnage)[3]، وعليه سوف ينصب تركيزنا على الشخصية على ضوء تصنيفه.

3- الشخصية على ضوء تصنيف هامون:

يمكن تصنيف الشخصية حسب هامون إلى ثلاث فئات أساسية:

أ-الشخصيات المرجعية: Personnages référentiels

وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخيةمثل (نابليون في رواية داموس) والشخصيات الأسطورية ك(زيوس أو زوس)، والشخصيات المجازية كالحب والكراهية والشخصيات الاجتماعية كالعامل أو الفارس أو المحتال، وكل هذه الأنواع تحيل إلى معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروؤيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك

1 إبراهيم محمود خليل: النقد الادبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص173

2 إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر،2002، ص156

3 Philippe Hamon: Pour un statut sémiologique du personnage. Littérature .n6.mai 1972.p86-110

الثقافة، وعندما تدرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي فإنها تعمل أساسا على التثبيت المرجعي وذلك بإحالتها على النص الذي تمثله الإيديولوجيا والمستنسخات والثقافة.

ب-الشخصيات الواصلة: Personnages embrayeurs

وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص، ويصنف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديا القديمة والمحاربين السقراطيين والشخصيات المرتجلة والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسامين والكتاب والثرثارين والفنانين، وفي بعض الأحيان يكون من الصعب الكشف عم هذا النمط من الشخصيات بسبب تداخل بعض العنتاصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك المعنى المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك.[1]

ج-الشخصيات المتكررة: Personnages anaphoriques

هنا تكون الإحالة ضرورية للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت، وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية، أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ من مثل الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل، وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح، وبواسطة هذه الشخصيات يعود العمل يستهدف بنفسه وينشئ انطولوجيته الخاصة[2]، أي التمني والتكهن والذكرى والاسترجاع والحلم.

تجدر الإشارة هنا أن هامون يرى بإمكانية أي شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث، لأن كل فئة تتميز بتعدد وظائفها في السياق الواحد، أي قد نجد الشخصية الواحدة تنتمي لأكثر من فئة فمثلا شخصية (حوبة) عند جلاوجي تنتمي لفئة الشخصيات المرجعية وتنتمي أيضا لفئة الشخصيات الواصلة.

1 حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 217
2 نفسه: ص217

كما يرى فيليب هامون أن "بنية الشخصية تقوم على الأفعال والصفات التي ترد في النص الأدبي ولا تكتمل إلا بعد نهاية النص".[1]

ولبناء مقترحاته رفض هامون أن تكون الشخصية حكرا على الميدان الأدبي وأن تمثل الجنس البشري فحسب، بل دفع بها إلى خارج نطاق الجنس البشري، فالفكرة عنده شخصية ومناصب العمل شخصية، كذلك مواد المطبخ كالبيض والدقيق، فكل شيء هو شخصية في الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه، ونفى عنها أن تكون مختصة بنسق سيميائي أو لساني خالص.[2]

1 فيليب هامون: سيميولوحيا الشخصيات الروائية، ص38
2 نفسه: ص30

ثالثا- تفاعل الحدث الروائي مع الحدث التاريخي:

الحدث هو جوهر أي عمل روائي وهو حسب ما أورده لطيف زيتوني في كتابه "معجم مصطلحات نقد الرواية " عبارة عن مجموعة من الأفعال والوقائع رُتبت ترتيبا سببيا تدور حول موضوع عام ".[1]

إن توظيف الأحداث التاريخية في الرواية يقوم على جملة من الأنساق التي تضمن لهاته الوقائع بناء منطقيا وتسلسلا زمنيا، ووجود هذه الأنساق البنائية ضروري في الرواية التاريخية بصورة خاصة لأنها متعلقة بوقائع حقيقية " فهي الطريقة التي يختارها الروائي في إيصال الأحداث للمروي له، فهي تارة تسعى إلى عرضها كأسلوب تتابعي منطقي وتارة أخرى يعرضها بشكل تضميني أو دائري أو فوضوي، وهذا وفق ما يراه منسجما مع نصه السردي الذي يشتغل عليه ".[2]

ويقصد هامون بذلك أن الأحداث في الرواية التي يغلب عليها الطابع التاريخي تسير على خط تتابعي وفقا لسير حدوثها في الواقع، فتبدأ الرواية بسرد الأحداث من الماضي، ثم الحاضر ثم الرؤية التي يستشرفها الروائي في المستقبل و يملك هذا النسق سمة بازرة في النص التاريخي "وهذا ما يفسر هيمنة هذا النمط لبناء الحدث في الرواية التاريخية العربية لكونه يراعي خصوصية الرواية التاريخية التي تتطلب في أغلب نماذجها محاكاة و توظيف وقائع تاريخية ماضية في سياق أدبي".[3] أو هو " لعبة مواجهة أو مخالفة تنطوي أو تشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات "[4]، أي أن الحدث يولد صراعات داخل الرواية التي تتجسد في علاقات يبنيها الحدث سواء مع الشخصيات أو العناصر السردية الأخرى للإيهام بالواقعية .

1 صليحة قصابي: حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، أطروحة ماجيستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، 2009، ص 195

2 ميادة عبد الأمير كريم العامري: البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، أطروحة ماجيستير، كلية التربية، جامعة ذي قار، العراق، 2011، ص 181

3 حسن سالم هندي إسماعيل: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ص 146

4 لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة للعلم ناشرون، ط1، لبنان، 2002، ص 74

رابعا - ثلاثية "الأرض والريح" والتاريخ:

تعتبر مرحلة الاستقلال وبالتحديد سنوات ستينيات القرن الماضي، التي عانى خلالها الشعب الجزائري من تبعات الاستعمار و الصراعات السياسية، التي أثرت سلبا على النتاج الأدبي في الجزائر، حيث يرى الناقد الأكاديمي والروائي واسيني الأعرج أن عدم ظهور الرواية في الستينيات و تأخرها إلى السبعينيات من القرن الماضي راجع إلى" الظرف التاريخي بكل مفارقاته الاقتصادية والاجتماعية و الثقافية، زيادة على ثقافة الأديب نفسه لم تكن لتساعد ولا لتسهم في ظهور الرواية و لكنها خلقت التربة الأولى التي ستبنى عليها أعمال أدبية فيما بعد، خصوصا مع التحولات الديمقراطية في بداية السبعينات ".[1]

أما سنوات السبعينات فعرفت فيها الرواية الجزائرية ازدهارا أيّما ازدهار، نتيجة التحولات الجذرية خلال هذه الفترة و في هذا يضيف واسيني الأعرج " فقد شهدت هذه الفترة وحدها. السبعينات . ما لم تشهده الفترات السابقة من تاريخ الجزائر من إنجازات (...) فكانت الرواية تجسيدا لذلك كله ! "[2]، فظهرت قامات منها عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، واسيني الأعرج، مرزاق بقطاش، وتبعهم بعد ذلك مجموعة من الروائيين الذين حملوا مشعل الرواية الجزائرية وزادوه توهجا مثل أحلام مستغانمي، سمير قسيمي، اسماعيل يبرير الحائز على جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الروائي سنة 2013، عبد الوهاب عيساوي وهو أول جزائري يفوز بجائزة البوكر العالمية للرواية سنة2020 عن روايته «الديوان الإسبرطي»، أحمد طيباوي الحائز على جائزة نجيب محفوظ سنة2021 عن روايته «اختفاء السيد لا أحد»، ولحبيب السائح الحاصل على جائزة الشيخ زايد عن روايته «كولونال الزبربر» وعز الدين جلاوجي الفائز بجائزة كاتاراللرواية العربية سنة 2022، هذا الأخير الذي هو موضوع أطروحتنا. وهاجر قويدري المتوجة بجائزة الطيب صالح، وأسماء أخرى كثيرة.

1 واسيني الأعراج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية الجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط ، 1986، ص37

2 نفسه: ص 111

تشترك الرواية والتاريخ في نمط تعبيري واحد هو السرد، أما نقطة الاختلاف فتكمن في كون التاريخ يعتمد على العلمية والموضوعية في سرد الأحداث، بينما السمة الفنية مطلب أساسي في الرواية ولا تقوم هذه الأخيرة إلا به، ويجب علينا قبل الخوض في العلاقة بينهما أن نميز بين الرواية التاريخية المعاصرة والرواية التاريخية التأسيسية الأولى، هذه الأخيرة ترعرعت في حضن التاريخ ومنه أخذت موضوعها، أما الرواية الحديثة فقد احتوت التاريخ واستوعبته، فكتبت على هامش الحدث التاريخي الرسمي دون الخروج عنه، كتبت حواليه تخيلا لتصوير هوامش التاريخ المنسية، فالتاريخ المحتفى به في الرواية الجديدة هو تاريخ الهوامش لا المركز، فالتاريخ كان ولا يزال مصدر إلهام للروائيين ينهلون منه ويستنطقونه من حين لآخر.

ويعلل من جهته الروائي واسيني الأعرج الاعتمادَ على عنصر التخييل في سرد التاريخ "لعل الحكاية العربية توسلت بالعجائبي (والذي يقابله في مصطلح التخييل في وقتنا الحاضر)، لتعليم التاريخ، كما توسلت الرواية بدورها بالغرام لتحقيق نفسها، ولم يكن القصد فيهما معا إتلاف الحقيقة التاريخية في غرضي الحكي، بل إحياؤها على نحو يضمن إقبال القراء على التاريخ "[1] أي أن التخييل أساسي في السرد التاريخي عند الروائيين، وذلك لسد الفجوات التي يخلّفها التاريخ، فإذا اعتمد الروائي على عدد كبير من الأحداث والوقائع التاريخية، فإنه يجد نفسه مكبلا مقيدا، لا يستطيع تحريك الشخصيات إلا بما يقتضيه التاريخ و ما تقتضيه العلمية و الموضوعية، إلا أن مهمة الروائي هي التخييل و الإيهام بالوقائع و ليس سرد التاريخ دون لمسة فنية تذكر، لذا يلجأ إلى خلق أحداث وشخصيات متخيلة تساعده على السرد بأريحية.

من جهتنا نرى بأن الروائي عزالدين جلاوجي قد قلب موازين وقواعد اللعبة السردية فبدل أن يشرْع في تشييد كيان سردي دال تاريخيا معتمدا على التخييل في بعض المواضع، فإنه قد اعتمد على التخييل اعتمادا شبه كلي في سرد التاريخ، فكانت شخصياته الروائية

1 السابق: ص 103

الرئيسية الفاعلة في (حوبةورحلة المهدي المنتظر) هي المحرك للتاريخ و ليس العكس، والشئ نفسه في رواية «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال» ورواية« عناق الأفاعي» مستأنسة بعدد كبير من الشخصيات التاريخية الحقيقة.

واعتقد أن ثلاثية (الأرض والريح) ثلاثية الشخصية التاريخية بامتياز، حيث احتفت بها كل الاحتفاء، لأن الشخصية التاريخية مرآة للتاريخ وناطقة باسمه، فراح الروائي جلاوجي يؤرخ لما لا يراه المؤرخون عبر استنطاق الشخصيات التاريخية واستحضارها ومحاكاة حياتها اليومية والعائلية، بل يغوص في النفس البشرية ويسرد ما يختلجها من مشاعر وأحاسيس، فالمؤرخون أهملوا هذا الجانب، واعتنوا بالجانب الرسمي العام حيث اهتموا بالأحداث الكبيرة والشخصيات العظيمة و أهملوا حياة الناس اليومية التي هي مسرح لكل الأحداث التاريخية الكبرى ، مما يعني فعلا أن الرواية تسرد التاريخ الذي أهمله وسكت عنه المؤرخون.

المبحث الثاني: الشخصيات المرجعية وتحريك السرد

ما يميز شخصيات الروائي عزالدين جلاوجي أن كل شخصياته تحترف مختلف أفعال الحكي داخل المتن الروائي الذي يزخر بعالم من الشخصيات المتنوعة، المتألفة والمتباينة، الهامشية والمركزية، سواء كانت قائمة بالفعل أو وقع عليها الفعل، تترابط وتتكامل بشكل مدهش في قالب سردي مزج بين الواقع والخيال، تزاوجت فيه الشخصيات ذات المرجعية التاريخية والشخصيات التخييلية.

فقد احتفت هذه الروايات «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» ورواية «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال» ورواية «عناق الأفاعي»تهتم جميعها برصد حقبة تاريخية تمتد من سنة1830 إلى غاية 1962 وهي فترة تاريخية حافلة بالأحداث التاريخية الكبرى مثل الحربين العالميتين وانعكساتهما على الأحداث في الجزائر سياسيا (بروز الأحزاب والجمعيات والصحف) واجتماعيا(ظهور حركات الإصلاح مثل جمعية العلماء والكشافة الإسلامية) وحتى عسكريا مثل تجنيد الشباب الجزائري مرغما في الخدمة العسكرية والمشاركة في الحرب العالمية دفاعا عن فرنسا ضد ألمانيا، وأحداث 8 ماي ، واندلاع الثورة التحريرية، التي أخرجت الاحتلال الفرنسي مهزوما مدحورا من الجزائر.

حيث أراد الروائي من هذه الثلاثية أن تكون ملحمة سردية تاريخية جزائرية ناطقة، ومن أجل ذلك كانت تعج بعدد هائل من الشخصيات، واللافت أيضا أنها تنوعت وتناقضت مشكلة ثنائيات متباينة حتى أن هذا التناقض لم يقتصر أن يكون بين الشخصيات بل كان ضمن الشخصية الواحدة، إذ نجدها تعيش التناقض مع نفسها بشكل فاضح، مثل شخصية (خلاف التيقر الذي انتقل من الإجرام والعربدة إلى حب ابنة العربي وحب الوطن والتضحية بنفسه في سبيله).

أولا- الشخصيات المرجعية:

الشخصيات التخييلية المبتكرة كانت هي الشخصيات الفاعلة والمحركة للأحداث، هي الشخصيات البطلة رغم الحضور الكثيف للشخصيات التاريخية يقول جلاوجي "استحضر كل هذه الفترات كحيز زمني من خلال تعليقات حول أحداث بارزة، شخصيات، وهي لا تستولي على كل النص، بل تحتل حيزا صغيرا منه، لذلك عمدت إلى ابتكار أبطال، حيز زماني، أحداث وغيرها من العناصر التي يبنى عليها النص بعيدا عن الإطار الرسمي، فمثلا بطل عملي (حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر) هو كل هؤلاء: العربي الموسطاش، يوسف الروج، حمامة، عباس القايد، فرانكو الفرنسي، شمعون المونشو اليهودي، سلافة الرومية، فهي شخصيات لاتوجد في التاريخ وأنا هو من ابتكرها".[1]

وتصنف الشخصيات في روايات جلاوجي أربعةَ أصناف:

1-الشخصيات التاريخية:

ووظف منها جلاوجي في الثلاثية العلماء والمجاهدين:

أ-العلماء:

كانت معظم شخصيات حوبة ذات دلالة تاريخية مثل العلماء كالإبراهيمي وابن باديس رئيس جمعية العلماء الذي كان مصلحا وهذا الدور في الحياة احتفظت له به الرواية في السرد"قال سي رابح مرحبا: والله شرف كبير أن يدخل بيتي أمثالكم من العلماء المجاهدين، قال ابن باديس مازحا: لقد أكلت كثيرا في بيوت أبناء سطيف وجودة طعامهم لا مثيل لها، وفي كل مرة أتأكد من ذلك أكثر.

ضحك حسان بلخير وقال:

انج بجلدك ياشيخ هؤلاء يريدون تزويجك بإحدى بناتهم كما زوجوني.

ضحك ابن باديس وقال: سعد بن قطوش السطايفي أهم أساتذتي بالزيتونة، لولا أني حملت الجزائر في قلبي ونذرت لها عمري لتزوجت سطايفية.

1 أم السعد مكي: حوار مع الكاتب عزالدين جلاوجي، ص16

صفق الجميع معجبين".[1]

أو كما في هذا المقطع"في العاصمة كان الجو مكهربا بين رجال جمعية العلماء في الاجتماع الذي تم بنادي الترقي، حاول العقبي أن يقنع الجميع بإصدار بين لتأييد فرنسا في حربها ضد الألمان قائلا: سنبقى وحدنا وستجد فرنسا ذريعة لحل جمعية العلماء، مايضر لو أرسلنا برقية تأييد؟

رد ابن باديس وقد بدا الغضب على وجهه:

-قضية عادلة وسنواصل الدفاع عنها ضد كل من يقف في طريقها، لن أرسل تأييدا ولو قطعوا رأسي.

قال العقبي وقد بدا متأثرا:

-أنت تفعل ذلك لأنه لا أولاد لك؟ أما أنا فلي ثمانية.

التفت إليه ابن باديس وقد احمرّ وجهه وقال:

-بل لي ثمانية ملايين، نعم ثمانية ملايين، كل أبناء هذا الوطن هم أبناؤنا".[2]

واقترب ابن باديس من الإبراهيمي فأسرع الجميع في استقبال وفد العلماء ولم يدم الاجتماع طويلا حتى اتفقوا على تسمية المولود بـ"فيدراليو الكشافة الإسلامية الجزائرية" واقترح عليهم ابن باديس شعارا تبنوه جميعا"الجزائر وطننا، الإسلام ديننا، العربية لغتنا"، وحين منعتهم السلطات الفرنسية من رفع العلم الوطني رفعوا العلم التونسي بدله، تأكيدا على أن أواصر الإخوة بين دول المغرب العربي ".[3]

ب -المجاهدون والمناضلون السياسيون:

كان ذكر المجاهدين والمناضليين كثيفا جدا في الثلاثية، وقد ارتبط ذكرهم حسب الفترة التاريخية التي تعالجها كل رواية، منهم على سبيل المثال: مصالي الحاج، فرحات عباس، الحسين المكحلاجي، علي عبد القادرالسائحي، محمد بوراس، الشاعر مبارك جلواح ، إلى جانب زعماء جمعية العلماء المسلمين الذين سبق ذكرهم أعلاه ضمن شخصيات العلماء،

1 عز الدين جلاوجي: حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص 484
2 نفسه: ص489
3 نفسه: ص491

فإلى جانب أنهم علماء فهم أيضا مجاهدون ومناضلون مثل ابن باديس والابراهيمي، هؤلاء ظهروا في الجزء الأول من الثلاثية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" التي تمثل مرحلة النضال السياسي.

بينما ذكر في الجزء الثاني ظهرت شخصيات تاريخية ارتبطت بتلك المرحلة؛ مرحلة اندلاع الثورة التحريرية نذكر منهم على سبيل المثال: مصطفى بن بولعيد، زيغود يوسف، حسين آيت أحمد، محمد بوضياف، أحمد بن بلة، محمد خيضر، ومصطفى الأشرف، وقد جاء ذكرهم مجملا في تساؤل فيه الكثير من اليأس والحيرة لحسان بلخيرد "وكان حسان بلخيرد يأتيهم بالأنباء الوطنية الكبرى، قال متسائلا وهو يطرق بحسرة:

هل يمكن أن تنتهي الثورة بعد أن ألقت فرنسا القبض على زعماء الثورة التاريخيين، أحمد بن بلة، حسين آيت أحمد، محمد بوضياف، محمد خيضر، ومصطفى الأشرف؟

قاطعه سي رابح محاولا أن يزرع شيئا من الأمل:

-قادة الثورة في الداخل يا سي حسان، القادة الحقيقيون في ساحات المعركة.

-لكنهم قتلوا زيغود يوسف أيضا ، وقتلوا قبله مصطفى بن بولعيد والعشرات يا سي رابح".[1]

2-الشخصيات الأسطورية:

وظف جلاوجي من الشخصيات الأسطورية :شهرزاد، المهدي المنتظر، قد فصلنا فيهما في فصل العتبات وتجنبا للتكرار سوف نكتفي بالإشارة إليه فقط.

***شخصية شهرزاد:** ومن أبرز الشخصيات الأسطورية الواردة في الثلاثية هي شخصية شهرزاد المتمثلة في شخصية حوبة التي تقوم بالسرد للسارد، وهو نفس الدور الذي تقوم به شهرزاد في ألف ليلة وليلة، والملك شهريار يستمع إليها كل ليلة بشوق كبير، وهونفس وضع الكاتب وهو يستمتع بالاستماع لحكايات حوبة ويقوم هو بتدوينها، وهو أيضا من سوف يطلق عليها لقب شهرزاد "هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال، وإن تكن هي

1 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص331

شهرزادي فأنا لست شهريارها لأني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالما بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة".[1]

فالسارد هنا يشبّه حوبه بشهرزاد بل يجزم أنها هي، بينما هو ليس شهريار لأن شهريار في"ألف ليلة وليلة" كان ذلك الزوج القاسي الذي يقتل كل زوجاته وشهرزاد تقوم ليلا بالحكي له مستعملة ذكاءها وأسلوب التشويق كي تحافظ على حياتها بينما حوبة تحكي نهارا، وهو يصف نفسه طفل وديع "وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، ...".[2]

1 السابق: ص11
2 نفسه: ص11

ثانيا-الشخصيات المجازية:

سبق وأن وضحنا بأن فيليب هامون يرى أن الفكرة شخصية ومناصب العمل شخصية كذلك مواد المطبخ كالبيض والدقيق فكل شيء هو شخصية في الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه، ونفى عنها أن تكون مختصة بنسق سيميائي أو لساني خالص.[1] فالشخصية لاتقتصرعلى الإنسان بل قد تشمل الأفكار والقيم، فالحب شخصية وكذلك الكره، الحرية، الأفكار والإيديولوجية، الثورة، الخيانة، كلها شخصيات يصنفها ضمن الشخصيات المجازية، ومن أبرز الشخصيات المجازية الحاضرة في الثلاثية نذكر:

شخصية الحب ، الوطن، الخيانة، الثورة ، الحرية.

أ-شخصية الحب المجازية:

كانت شخصية الحب المجازية متمثلة في حب العربي لحمامة، حيث كانت هي الشخصية الأكثر قوة وفاعلية في الجزء الأول من الثلاثية، رغم وجود شخصيات مجازية أخرى لكنها لم تظهر للعلن وبقيت مضمرة في النفوس كرغبة دفينة هي شخصية (الانتقام)، انتقام أولاد بلخير لمقتل والدهم على يد القايد عباس، ولم تكن فاعلة بقدر فاعلية الشخصية الأولى كعشق سوزان مثلا، فالحب هو الشخصية الأقوى التي أصبحت ميزة العربي ليغير اسمه ويصبح يلقب بالعربي الموستاش، وقد كان قبل حمامة يدعى العربي ولد بلخير، فحب العربي لحمامة هو الذي سيخرجه من عزلته وتمركزه حول ذاته إلى الثورة في وجه كل شيء والثورة في وجه القايد عباس لأنه أراد أن يتزوج من حمامة، الأمر الذي زلزل كيان العربي، لتأخذ أحداث الرواية منعرجا متصاعدا نحو المزيد من تشابك الأحداث وتعقيدها، فيُخرج الرواية من القرية كفضاء ضيق إلى المدينة كفضاء واسع، ليتسع هذا الحب ويكبر إلى حب الوطن، أما الشخصية الثانية الفاعلة هي شخصية "حب الوطن"، إذا كان حب حمامة قاد العربي للثورة على القايد عباس فماذا سيفعل حب

1 فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص30

الوطن والوعي القومي الذي أخذ ينمو وينتشر من مدينة إلى أخرى، حتما سيقود إلى ثورة عارمة.

بينما الشخصيات المجازية الأكثر فاعلية وتفاعلا بينهما ولها حضور في الجزء الثاني والثالث هي :" الثورة"و"الخيانة"، هذه الأخيرة التي تظهر بقوة في الجزء الثالث «عناق الأفاعي» والمتمثل في خيانة منارة جارية الداي حسين له، وخيانة إبراهيم آغا للداي حسين وللوطن[1]، تكلمنا سابقا عن خيانة ابراهيم آغا للوطن وأفضنا في ذلك في محور تداخل الأجناس، وتجنبا للوقوع في التكرار لن نعيد الحديث عنه هنا، وسنخصص الحديث عن الأمير عبد القادر وما كان يواجهه بسب الخيانة، مثل خيانة ملك المغرب للأمير، وكذلك الخونة المنتشرين في صفوف المقاومين لنقل المخططات والأخبار لفرنسا، وهو ما يوضحه المقطع التالي:

" قال الأمير عبد القادر لجليسيه وقد جذبهما إليه: لاشيء أخطر علينا من الخيانة والجوسسة.

- قلب الأمير عبد القادر الخنجر بين يديه وقال بأسى:

إنْ انتصرنا على الخونة والجواسيس سننتصرعلى الفرنسيين، العدو الخفي أخطر، وخائن الدار أخطر "[2]، هذا الأمر الذي كان يقض مضجع الأمير، وكان دائم التفكير فيه بحثا عن حل أو عن كيفية لتجنب شرهم يقول :

"واندفعوا باتجاه الخيمة، وكل ما كان يدور في ذهن الأمير عبد القادر هو كيف سيواجه الخونة والجواسيس، هم في اعتقاده الخطر الأخطر، سأل محمود الحوات:

-والحل يا أمير المؤمنين؟

-لابد من حل يا محمود لابد من حل.

تدخل الرومي فجأة، وكان يقف إلى جوار محمود الحوات فقال:

1 ينظر عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص81/77

2 نفسه: 312

-يخادعون الله والذين آمنوا وما يخادعون إلا أنفسهم وما يشعرون يا أمير المؤمنين، لابد لنا من أن نواجه هؤلاء ولو اقتضى الأمر خلق جوسسة مضادة".[1]

وكأن حرب الأمير عبد القادر أصبحت مع الخيانة والخونة، والمواجهة حتمية بينهما، وبعد أن كانت الخيانة فردية أصبحت جماعية تضم قبائل بأكملها "وسكت الأمير عبد القادر غارقا في بحر من التفكير، جاره الحاج مصطفى ثم سأل:

-فيم تفكر؟

-تشغلني خيانة بعض القبائل، وصلتني معلومات عن سعيهم إلى التعامل مع العدو.

ربّت الحاج مصطفى على كتف الأمير عبد القادر وقال:

-يد الله فوق أيديهم.

تمتم الأمير عبد القادر، صدق الله العظيم، ثم قال:

-الأشجار لا تسقطها العوصف، لكن يسقطها الدود الذي ينخرها من الداخل".[2]

ب-شخصية الثورة المجازية:

وهي شخصية مجازية فاعلة وعليها تتمحور كل الثلاثية، فالكل يسعى لها وينتظرها على أحر من الجمر، بحثا عن الحرية والخلاص، فهل يمكن أن تكون هي المهدي المنتظر الذي تبحث عنه حوبة؟

بالعودة لعنوان الرواية الأولى «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» وانطلاقا مما سبق توضيحه في المحاور السابقة، فحوبة هي المعادل الموضوعي للجزائر الضائعة، يمكننا اعتبار أن المهدي المنتظر الذي سوف ينقذ الجزائر من ضياعها، والذي سوف يرد لها حقها، لايتمثل في شخص بعينه في بطل واحد، بل هو بطل جامع لكل الأبطال متمثلا في شخصية مجازية هي شخصية الثورة الجزائرية، فالثورة هنا هي المخلص والمنقذ، هي المهدي المنتظر الذي تسعى خلفه حوبة.

1 السابق: ص313
2 نفسه: ص325

فهذا العنوان «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» الذي أسال حبر الدارسين فصالوا وجالوا حوله تفسيرا وتحليلا وتأويلا، رغم ذلك بقي غامضا لا يفصح عنه، ذلك لأن جوابه موجود في الجزء الثاني والثالث، فلايمكن أن يفصح عنه دونهما، لذلك فأي قراءة لم تجمع العناوين الثلاثة مع بعض هي قراءة قاصرة عن الوصول إلى ما يرمي إليه العنوان الأول، كأنها أحجية وحلها في العنوان الثاني والثالث، وفيما يحتويه الجزء الثاني والجزء الثالث هي الثورة والمقاومة، الخلاص إذن يكون بالثورة، وعليه فإن مهدي الذي تبحث عنه حوبة هو" **الثورة**".

لقد عمد جلاوجي إلى تشخيص الثورة وتجسيمها، ونقصد بذلك مخاطبة الثورة كأنها تعقل وتسمع ، يقول" هنا لاخوف عليك، كنت أراقب المشهد تستحق قبلة على جبينك، ولم يكن ذاك إلابشير شيهاني، وعلى يديه تهجى محمد أسعد أبجديات الثورة، وعلى يديه عين قائدا للثورة في هذه المنطقة، ليعد لها ويفجرها، حين أرادت الثورة أن تمنحه اسما جديدا لم يختر إلا اسم جده آملا أن يلقاه يوما ما، ولو في ركب الشهداء"[1]، ويضيف جلاوجي" الثورة يا إخوان تسير نحو النصر، نحتاج إلى صبر كبير ولكن أيضا إلى حذرأكبر، المعمرون لن يسلموا جنة الأرض بسهولة".[2] ويقول أيضا "ستنتصر الثورة، ستنتصر الثورة، هذه الثورة لم تكن إلا عظيمة".[3]

يتكلم جلاوجي عن الثورة بصفتها الفاعل المحتمل انتصاره، الفاعل الذي يسعى لتحقيق هدف معين كسعي الإنسان، إنسان كامل له أيدي وأرجل وأعين " أصيب الطاهر بصدمة للمرة الثانية، حتى موشي اليهودي يعلم، هل هو مع الثورة أيضا؟ كل شيء ممكن، يظهر أن للثورة عيونا في كل مكان، وهمّ أن يسأله لكنه صمت وقام".[4] ويقول أيضا" الثورة تعلم كل شيء يا سي الطاهر....".[5]

1 عز الدين جلاوجي: الحب ليلا، ص325
2 نفسه: ص462
3 نفسه: ص 463
4 نفسه: ص 371
5 نفسه : ص369

الثورة إذن لها عيون وأيْدٍ، فهي قادرة على التحرك في أي مكان، ثورة تملك مساحة أوسع مما يتخيل عبد الله، فهي قادرة على الوصول إلى ما تريد، تعلم بكل شيء، وهو ما يحمل دلالة أننا أمام شخص يملك مفاتيح السيطرة على المكان، أمام بطل وسيد هذا الفضاء، وما يوكد ما قلناه سابقا الثورة هي البطل هي المهدي المنتظر الذي تبحث عنه حوبة ويبحث عنه الجزائري ليرد له حقه وينصره على من ظلمه، وجلاوجي يؤكد هذا الرأي، في هذا المقطع السردي في رواية (الحب ليلا):

" قال عبد الله:

هل تأذن لي ؟

لم يرد حمود بوقزولة، لأنه عرف مطلب عبد الله الذي قال:

تأذن لي أن انتقم لأمي، منذ اللحظة أنا مستعد أن أفعل.

العارم بنت الثورة، بنت جبهة التحرير، ونحن جميعا أبناؤها، سنعرف كيف ننتقم لها، أنت لك مهام أخرى".[1]

العارم المجاهدة التي عذبتها فرنسا بأبشع الطرق الوحشية، وأهانت كرامتها الإنسانية، صلبتها عارية في الساحة العامة، وتمادت في تعذيبها، وهذا الفعل لا يمس فقط بها لوحدها بل هو إهانة للجزائري وثورته المهداوية التي ينتظر منها أن تنصره وهو ما ستحققه الثورة.

1 السابق: ص 311

ثالثا- الشخصيات الاجتماعية:

الشخصيات الاجتماعية التخييليةمن رواية (حوبة) نذكر منها: المحتل(المستعمر)، الحاكم الفرنسي، المعمرون، شمعون المونشو، رامول، الحاكم العربي القايد، القايدعباس، القايد جلول، القاتل حميدة، الخاطف والسارق والعربيد، خلاف التيقر وهو شخصية مثيرة وغريبة حيث نجد أنه تحول من عربيد ومجرم خطير إلى مجاهد في صفوف الثورة ، رجل الدين الذي باع دينه وأرضه وعرضه وجعل الدين ستارا لأفعاله الشريرة المدعو الشيخ عمار، عبد الله بولقباب، الفارس، العربي الموستاش، سي رابح، الزيتوني، الطاهر.

وهناك أيضا شخصيات اجتماعية ذُكرت في إطارها الوظيفي (الوظيفة أو العمل): التاجر بائع الثياب المستعملة، التاجر حمو القبايلي، الطبيب اليهودي قج، النحات الفرنسي دوسانت فيدال، صاحب الحمام سي رابح، العاهرة صاحبة دار الفساد حدة المخزومية، مولات الحمام لالة تركية التي تدير الحمام في الأيام المخصصة للنساء وزوجة سي رابح، البشير السرباي الذي يعمل في مقهى علال، علال القهواجي.

فالكتابة التاريخية عند جلاوجي هي بالمفهوم الذي قال به أحد النقاد " الكتابة التاريخية إذن تقع في توتر شديد بين الخيال والواقع، وهي تحاول دمجهما وتركيبهما انطلاقا من السرد الذي يسمح بتمرير المحتوى عبرامتدادته الحكائية"[1]، وهو ما يتجلى في سعى جلاوجي لتشريح الحالات النفسية للشخصيات التخييلية وتحديد موقفها من التاريخ في قالب سردي تخييلي.

***العربي الموستاش:** يعتبر هو البطل الفعلي لهذا العمل الروائي وعليه بني حيث ينتمي هذا العمل إلى الرواية النهرية والتي يصطلح عليها أيضا برواية الأجيال ، وإليه أسند الكثير من الأفعال البطولية، وكان دائما في قلب الأحداث الكبرى مثل مظاهرات الثامن من ماي، وبعدها اللقاءات والاجتماعات السياسية والحزبية التوعوية، وبعدها نجده في الصفوف الأولى من المجاهدين عند اندلاع الثورة التحريرية بصفته فاعلا ومنظما ومفكرا.

1 خالد طحطاح: الكتابة التاريخية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1 ،2012، ص126

والعربي الموستاش يظهر من بداية الجزء الأول، ليواصل الظهور في الجزء الثاني، أما الجزء الثالث "عناق الأفاعي " فيه يظهر جده علي وعمته شامخة التي فرت من العاصمةبسب ملاحقة الفرنسيين لها ولعائلتها للإنتقام منها على ما فعلته بهم في مجزرة جامع كتشاوة، فروا باتجاه سطيف وهناك استقروا، ليكون العربي ابن بلخير وحفيد علي ، ليستمر الكفاح مع سليل عائلة حرة مكافحة.

***حسان بلخيرد**: من الشخصيات الاجتماعية التخييلية المثقفة التي تؤمن بالنضال عن طريق نشر العلم ، والتي تدعو إلى تعليم الجزائريين ونشر الوعي، قبل المطالبة بالاستقلال، لأنه يرى أن الإستقلال دون علم لن يستمر طويلا. مثل ما نجده في هذا المقطع :"... حان الوقت لننفصل عن الكشافة الفرنسية، وأن تكون لنا كشافتنا على مبادئها العربية الإسلامية".[1]

***** أمقران**: هو شخصية من الشخصيات الكارهة لفرنسا ولغتها وثقافتها وكل من تعلم في مدارسها من الجزائريين، وهو من أعضاء حزب نجم شمال إفريقيا، المطالب بخروج المستعمر وإقامة دولة جزائرية مستقلة والسبيل الوحيد لذلك هو القوة والثورة، وهذا نستشفه من هذا المقطع:

" رفع أمقران صوته منددا:

-عليهم اللعنة بني وي وي، يريدون بيعنا لفرنسا، كلهم أبناء قياد وعملآء، ابتداء قسنطينة، إلى فرحات عباس في جيجل، إلى بلقاسم بن التهامي من مستغانم، وكل هؤلاء تخرجوا من جامعات فرنسا"[2]

إن بناء الأطراف المتخيّلة على هذا الجانب من الاتقان نابع بشكل أساسي من حرية المبدع الذي يشكلها دون قيود ومرجعية ماضوية، فهو الحَكم المتصرف في زمام السرد.

1 عزالدين جلاوجي: حوبة ،ص459
2 نفسه: ص351

هذه الأطراف المتخيلة تقوم بالإخبارعن واقعية التاريخ الجزائري "هذا الأخير الذي رسم له المبدع منظارا آخر بنظرته الإبدعية الفنية، مما ولّد للقارئ متعة، القراءة ولذة الكشف عن أسراره وخفاياه، باتخاذه الشخصيات كوسيلة للتعبير عن كل ما يمور بداخله (الكاتب) وكوسيط للتعرف على واقعية الوعي التاريخي الجزائري وحقيقته".[1]

لقد أضفى حضور الشخصيات المرجعية في الثلاثية "جماليات فنية على بنيتها السردية، إذ كانت هي الدينامو المحرك للأحداث بالدفع بها إلى التنامي والتطورالمستمر وصولا إلى نهايتها في إطار اللعبة السردية التي بدأتها رواية«حوبه ورحلة البحث عن المهدي» المنتظر"، وأنهتها رواية «عناق الأفاعي» مرورا برواية «الحب ليلا».

1 شفيقة عاشور: الشخصيات التاريخية المفعلة للأحداث الروائية في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي، مجلة المدونة،ع2، 30ديسمبر2018، ص578

رابعا- الحضور الفاعل للشخصيات التاريخية:

نقصد بالحضور الفاعل للشخصيات التاريخية، أن تكون حاضرة وفاعلة في الخطاب الروائي، هذا النوع لم نجده إلا في الجزء الثالث من الثلاثية «عناق الأفاعي» ففيه كانت الشخصية التاريخية هي الشخصية البطلة في الرواية، فكانت الأحداث كلها مرتبطة بها، وكانت فاعلة فيها، فقد تدفعها نحو التحريك أو السكون، بينما الشخصيات التاريخية في الجزئين الأول والثاني، كانت حاضرة لكن دون فاعلية، حيث كانت شخصيات مقصاة من الحدث، وحضورها دال رمزي سياسي أو ديني، فقد غلبت الشخصيات التخييلية عليها، فكان العربي الموستاش والسي رابح .. وغيرهما هم الشخوص الفاعلة والمغيرة والمسيرة لأحداث الرواية، لذلك إذا أردنا أن ندرس الشخصيات التاريخية الفاعلة في المتن الروائي فإننا سنقتصر على رواية «عناق الأفاعي».

1-شخصيات تاريخية عالمية:

قام جلاوجي باستدعاء الكثير من الشخصيات التاريخية، وقد اختلفت طرق الاستدعاء وكيفيات التوظيف، نذكر منهم: نابوليون بونبارت، الأمير عبد القادر، الداي حسين...وغيرهم

***الداي حسين:** هو آخر دايات الجزائر، خُتِمَ عهده بسقوط الجزائر تحت الاحتلال الفرنسي، وهو الذي أمضى معهم معاهدة الاستسلام، تصرفه الأخير هذا أثار ومازال يثير الكثير من الجدل، والسؤال هنا :

ماغاية جلاوجي في استدعاء هذه الشخصية المثيرة للجدل كما قلت، هل بحث عن الحقيقة؟ هل سوف يناقش أسباب ودوافع الداي؟ هل ستكون هناك مساءلة تاريخية أم مناقشة وتبرير للمواقف؟ سنرى ذلك ونوضحه فيما يلي:

تظهر شخصية الداي حسين منذ الصفحات الأولى في الرواية:

" ما عدت مهتما إلا بسبحتك أيُّها الداي المعظم.

واندفع الداي حسين واقفا في غضب، حدق لحظات في الوافد، ثم تمالك نفسه، وهويرفع سبحته إلى الأعلى، ثم قال:

-أتسيء إلى السبحة يا ابراهيم آغا ؟ أنت تسيء إلى شعائر الله.

اقترب إبراهيم آغا أكثر، وخلفه انغلق الباب فأحدث ضجة، رفع فيه الداي حسين عينيه، لكن إبراهيم آغا واصل بذات الحدة.

-لن ننتصر إلا بالقوة، وما تقوم به إن هو إلا خذلان ومضيعة للوقت.

وأحس الداي حسين بالإهانة من هذا الشاب الطموح المتنمر، فقال وقد اشتد غضبه:

-عليك أن تكون مؤدبا يا إبراهيم آغا، لاتنسى أنك تخاطب سيدك ومولاك الداي حسين، ولولا أنك صهري لكان حسابي معك عسيرا.

تراجع إبراهيم آغا إلى الخلف خطوات، وطأطأ رأسه، وقد أسدل يديه باستقامة على جانبي فخذيه، وقال:

معذرة سيدي ومولاي، ما قلت إلا عن حرص وغيرة، سنك يزحف الآن إلى السبعين أطال الله عمرك، وأبقاك ذخرا للأمة، أعداؤك الذين هم أعداؤنا جميعا يتربصون بنا الدوائر.

حدق الداي حسين في صهره لحظات، كأنّما يحاول أن يقرأ أعماقه، ثم ابتعد خطوات وفي نفسه تمور هواجس وظنون ومخاوف، جلس إلى كرسيه الوثير، وسمح لعمامته بالاستراحة على طاولة حمراء، ثم شبك أصابعه كأنّما يبحث عن جرعة أكبر منْ الثقة، وقال: -أنت تتوهم أنَّ لك ولنا أعداء، قضى أجدادنا في هذه الأرض الجنة ثلاثة قرون آمنين مطمئنينَ، يحصلون على الولاء من كل هذا الشعب الطيع المسالم، هل علمت لهم ثورة علينا قط ؟

صمت إبراهيم آغا لحظات ثم رفع بصرهُ، وطوى يديه وقال:

-أدام الله حكم مولانا وعزه، لم يرغب فينا هؤلاء إلا لضعف فيهم، ولم يقدموا لنا الولاء والطاعة إلا لمَّا رأوا قوتنا وبطشنا، لقد احتلهم الإسبان ردحا من الزمن، وانتهكوا أعراضهم، ونهبوا خيراتهم، وكذا فعل بهم شذاذ الآفاق من الصليبيين، حتى أنجدهم الأخوان بربروس وعروج خير الدين.

....لكن الداي حسين أسرع يقول بكل ثقة:

-وهم لن ينسوا لنا هذا الفضل، لن ينسوا أنَّ دماء أجدادنا سالت على هذه الأرض من أجلهم، وسنستمر نحن الأحفاء في حكمهم، اطمئن لن يكون منهم إلا الولاء ".[1]

هذا مطلع الحوار الطويل الذّي دار بين الداي حسين وصهره إبراهيم آغا، حوار فيه الكثير من المعلومات والتوجهات الفكرية والاستراتيجية، الأمر الذي يدفع بالقارئ للتساؤل متى ينتهي التخييل ومتى يبدأ التاريخ؟ وبالتالي مامدى صحة ما جاء في هذا الحوار؟ .

***الآغا يحي :** وهو قائد الجيش الجزائري ، وقدكان يحي آغا محبوبا من طرف الجيش ومن طرف العرب معا، وقد تولى قيادة الجيش حوالي 12سنة في عهد حسين باشا، وكان قد حضر معارك كثيرة محلية فاكتسب خبرة واسعة بأحوال البلاد ونفسية الأهالي، وكان نشيطا طموحا وموهوب، وهو ما يؤكده الروائي في قوله"كان يحي آغا أكثر المتكلمين وكان كلامه مفعما بالحماس"[2] فقد كان مسموع الكلمة محبوبا لدى كل من الجيش والجزائريين، فشكّل هذا خطرا لدى الداي وحاشيته التي كانت تراه أكبر تهديد لسلطتهم ولوجودهم، فيقول إبراهيم آغا في الرواية"...أيام الداي انتهت، يحي الشيطان يتربص به وقد يغتاله في أية لحظة ليستولي على الحكم"[3].

وقد كان منصب يحي آغا محط أحلام ابراهيم آغا الذي راح يكيد له ويتآمر عليه حتى استطاع اقناع الداي حسين بخيانة يحي آغا، فقام الداي بقتله، هنا تحطم حصن حصين آخر للجزائر، فأصبحت الطريق سالكة للخونة الحقيقين وكل الطامعين، وهو ما يؤكده الروائي " قتل قائد بحجم يحي آغا قطع لجناحي صقر محلق".[4]

***ابراهيم آغا:** هو قائد الجيش الذي تولى القيادة بعد أن تخلص من غريمه يحي آغا ، وهو صهر الداي حسين، وحتى هذا الأخير لم يسلم من أطماعه حيث كان يطمع أن يأخذ مكانه ويصبح هو رأس السلطة، وقد تم توظيفه باستدعائه بالقول تارة وبالفعل تارة

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي :ص35
2 نفسه: ، ص60
3 نفسه: ص39
4 نفسه: ص66

وبالاسم تارة أخرى، وقد سعى الروائي لتوضيح أطماعه في قوله "المهم في المحصلة أن أكون الداي ابراهيم "[1]، مضيفا في رسم صورة له " فليعلم الجميع أني داي هذي الجزائر الجنة"[2]، هذه المطامع دفعت ابراهيم آغا إلى التحالف مع الشيطان، حيث وقع في "خيانة الداي والوطن بالاتفاق مع حلفاء فرنسا".[3]

فرنسا التي لم يكن لها أن تنجح في هجومها على الجزائر لولا الخونة الذين لمست فيهم الجشع وحب السلطة، فاستغلت هذه النقطة لصالحها أحسن استغلال، يقول فيليب مخاطبا ابراهيم آغا " لأنت أولى به يا صديقي، فرنسا تمنحك توقيعا على بياض، أنت تحقق هدفها وهي تنصبك خليفة إلى الأبد ترثها ذريتك من بعدك"[4] ، ليواصل الروائي تصوير بشاعة هذه الخيانة التي كانت سبب مأساة وعذاب شعب كامل لمدة قرن ويزيد، فيجعلها صورة ماثلة أمامك حاضرة بوصف ملامح الأشخاص وجلستهم وماذا يأكلون وماذا يشربون في اجتماعهم هذا، وبعد أن نقل لنا الصورة التخييلية، قام جلاوجي باستنطاقها، حينما استعمل تقنية مسرحية متمثلة في الحوار مع وصف ردود الأفعال وملامح الوجوه، هذه التقنية التي تجعلك تبث من صوتك في كلامهم فيصبح في لدينا في الأخير مشهد مكتمل صوت وصورة (الصورة التخييلية)، فيجعلك تتجرع مرارة ما تقرأ، فنجاح الكاتب مربوط بنجاحه في توليد الشعور لدى القارئ مهما كانت صفة هذا الشعور، يقول جلاوجي :

"...مدّ كوهين يده مصافحا إبراهيم آغا بحرارة وقال:

-المهم أن لا تمدوا عيونكم أنت وجيشك من أبنائك إلى محاصيل القمح والخمور، العهد بيننا أن تظل تحت تصرفي.

1السابق: ص39
2 نفسه: ص58
3 نفسه: ،ص78
4 نفسه: ص78

ومدّ كوهين يده إلى قبعته الصغيرة يسويها على قمة رأسه وقد مالت قليلا، ثم تراجع قليلا يسند ظهره على متكإ الكرسي، فبدت رقبته أغلظ وتجلت فتحتا أنفه المفلطح وقد امتلأتا شعرا، سلم فيليب كيسا جلديا لإبراهيم آغا، وقال:

-خارطة الكنز هنا يا إبراهيم كما اتفقنا.

وضحك إبراهيم آغا فدس الكيس في جيبه الخارجي، وزاد فملأ كأسه الثانية، واصل فيلب بجدية:

لن ينسى لك ملك فرنسا المعظم شارل العاشر هذا الصنيع يا ابراهيم آغا، وسيقلدك بدل هذا المتعجرف، الذي تجرأ على ضرب قنصلنا بياردوفال يوم العيد، وامتنع أن يعتذر، وزاد غطرسة فقصف بعض حصوننا في البحر، وأطلق يد غلمانه للاعتداء على سفينتنا في عنابة، ولن تكون لفرنساغاية إلا أن تؤدب هذا المعتوه، وتنقذ الجزائريين عربا وأتراك من شره، إنها قضية شرف، قضية كرامة"[1].

هنا تكمن الخديعة ، ففي هذا الخطاب الشبيه بأي خطاب امبريالي تكمن الخديعة، وهنا أيضا نستطيع التكهن بمصير ابراهيم آغا، الذي لن يختلف عن مصير كل الخونة، الذل والهوان والموت من طرف فرنسا، بعد أن تحقق فرنسا هدفها سوف تتخلص منه، وجاء اليوم المشهود وبدا إبراهيم آغا فرحا مسرورا بنجاح فرنسا في الاستلاء على العاصمة بمساعدته طبعا، لأن ذلك يعني تسليمه حكم الجزائر حسب الإتفاق" اندفع إبراهيم آغا يعد نفسه لليوم المشهود، وردد في أعماقه: ما أعظمك يا الله وأنت تمنحني هذا الحظ العظيم، حظ الدنيا، وحظ التاريخ، سأتوج ملكا عظيما أبسط سلطتي على كل بلاد المغرب العربي، وأورث الحكم لذريتي من بعدي قرونا من الزمن، وسأدخل التاريخ قائدا عظيما يغير مجرى الأحداث، بل ويصنع التاريخ ".[2]

يستثمر جلاوجي ما وثقه التاريخ الرسمي "وما كشفت عنه العلاقات الاجتماعية والتعامل الزمني للإنسان مع المكان والحدث، ويقيم حوارا معه، ينشئ مخيلة روائية على ما كان

1 السابق: ص79
2 نفسه: ص116

يروي، ليكوّن من ذلك الرّوائيُ عالمَه الخاص الذي ينشئ تفسيره الخاصّ، حيث نقف في الكتابة الروائية على إعادة قراءة، وإعادة ترتيب، وتصنيف الأحداث والعوالم، وهنا يكون الفعل الرّوائي فعل استنطاق للحدث التّاريخي وفضاءاته، ينبع من رؤية المبدع الّذي ينقل التّاريخ إلى وجود متحرّك، مصاحب لتفسير الرّوائي وتأويله وحامل لرغبته، وقراءاته لرغبات المجتمع".[1]

يغوص جلاوجي في وصف فرحة الخائن ابراهيم آغا بإنهزم الداي حسين، وأنه أصبح قاب قوسين أو أدنى من تسلمه السلطة، حتى أنه بدأ يفكر في القرارات التي سوف يتخذها وتوعده للباي أحمد باي قسنطية لأنه صعّب عليه المهمة بمقاومته للاحتلال الفرنسي " وكاد يصرخ: الداي حسين إلى مزبلة التاريخ، يحي آغا إلى مزبلة التاريخ، وأما أنت يا أحمد باي فلك معي يوم عسير".[2]

ليواصل جلاوجي سرده ووصفه لهذا اليوم ، اليوم المشهود كما سماه ابراهيم آغا، الجزائر التي ضيعها هو ومن تبعه وسانده في هذه الخيانة، التي ضاعت الجزائر بسببها، فهي حوبتهم التي سوف تلاحقهم إلى يوم يبعثون.

حوبة الجزائر التي ضيعها الخونة ستصيب إبراهيم آغا في اليوم الذي كان يعتقد أنه يوم تتويجه من طرف فرنسا على عرش الجزائر، ليحكمها باسمهم ويورثها لأبناءه من بعد، هذا ما كان يحلم به و استعد له منذ سنوات، يوم ظن أن فرنسا استدعته لتكريمه وتقليده حكم الجزائر، فقد كان يوم حوبة الجزائر.

هذا ما كان من أمر ابراهيم آغا في الرواية، فقد صوره جلاوجي بصورة الخائن الجشع، الغبي.

لكن ماذا قال عنه التاريخ؟ هل كان فعلا إبراهيم آغا خائنا؟

وهل خيانته هي من تسببت في ضياع الجزائر؟

1 عالي سرحان القرشي: العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، (استنطاق ـاختراق ـ تكوين) الرّواية والتّاريخ ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الرّوائي العربي، دورة عبد الرحمان منيف 2005، سلسلة أبحاث المؤتمرات، ع18، ج2، ص13/12

2 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص116

هل كتب جلاوجي التاريخ أم أنه مجرد تخييل تنتجه شخصية روائية لاصلة لها بالواقع؟ ولا بالحقائق التاريخية؟

مهما كان الأمر، فالروائي ليس مطلوبا منه أن يكتب التاريخ ولا أن يحقق في صحة ما جاء به، وهو ما يؤكده ميلان كونديرا " الروائي ليس مؤرخا ولا نبيّا، إنّه مستكشف للحياة"[1]، وفي نفس الوقت ليس عليه أن يكون مصححا لأخطاء تاريخية لأشخاص ذوي نفوذ وسلطة مثل إبراهيم آغا، وهنا يعتبر جلاوجي أول روائي أزاح اللثام عن هذه الشخصية الغامضة في تاريخ الجزائر، وكشفها لنا في قالب روائي تخييلي يستند على التاريخ، " فالمطلوب من الرواية أن تكون نصا نقديا لانصا تمجيديا، والنقد هنا، ليس بالمعنى التدميري أو التشكيكي، وإنّما بالمعنى الذي يجعل من الرّواية محاولة من أجل تحرير الوعي من ارتهانه للمقولات النّهائية والمغلقة، ومن أجل فهم مفتوح (لامغلق) ومتسامح(لامتناحر)للمعنى والواقع والمجتمع والتّاريخ والهويّة".[2]

***حمدان خوجة:** هي شخصية تاريخية وطنية، تم استدعاؤها من طرف الروائي في أكثر من موضع، بمختلف التقنيات :(القول، والفعل، والإسم العلم) حيث كان لها حضور ودور كبير في تنظيم وتوحيد صفوف المقاومة والجهاد للتصدي للفرنسيين، خاصة بعد ما شهد الوطن تلك المجازرفي حق الأبرياء والمدنيين.

ومن بين الشخصيات الفاعلة في الرواية نذكر أيضا:

أحمد باي، الشريف بو بغلة، أحمد بوزيان، الأمير عبد القادر، الحاج محمد بن زعموم، الشيخ علي ولد سي سعدي، موسى الدرقاوي، الكونت دي بورمون.

ومن الأمثلة عن الشخصيات التاريخية في رواية حوبة نذكر شخصيتين جزائريتين مختلفتين تماما في منطلقات الكفاح وآلياته، تجسيدا لفكرة الصراع من الأنا التي سوف تلي هذا المبحث .

1 ميلان كونديرا: فنّ الرواية، تر أحمد عمر شاهين، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص46

2 نادر كاظم: الرّواية وإعادة تحبيك التّاريخ ،مجلة الرقيم، فصلية، دار الرقيم، العراق،ع5، ربيع 2014، ص636

***فرحات عباس:** جزائري ذو تعليم وتكوين فرنسي، مؤسس حزب الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري، عضو جبهة التحرير الوطني الجزائري إبان حرب التحرير الجزائرية، أول رئيس للحكومة الجزائرية المؤقتة من 1961/1958، صاحب المقولة الشهيرة :" لن أموت من أجل الوطن الجزائري لأن هذا الوطن غير موجود، ولم أكتشفه"[1]، ويظهر في رواية حوبة في عدة مقاطع خطيبا في الناس ويحثهم على الانظمام إليه ويحاول إقناعهم بأفكاره، وكلها تدور في فلك الاستلاب الحضاري ،والتي نذكر من بينها على التوالي في هذه المقاطع السردية، يقول:" في فرنسا يا إخوان الكثير من الجوانب المضيئة، وعلينا أن نستغلها إن أردنا أن نكون أقوياء في مستقبل الأيام"[2]، وفي مقطع آخر يقول" إخواني الأعزاء لقد بحثت في القرآن الذي هو كتابنا ودستورنا الغالي، فلم أجد ما يمنع أن أكون مسلما فرنسيا، أنعم بالعلم والحضارة"[3]، وفي مقطع آخر يقول معبرا عن ولائه لفرنسا:"فرنسا هي أنا ...إني غير مستعد أن أموت من أجل وطن جزائري، لأن هذا الوطن لا وجود له، فقد بحثت عنه في التاريخ فلم أجده".[4]

*** الشيخ ابن باديس:** عبد الحميد ابن باديس رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين سنة 1931 ، صاحب المقولة الشهيرة "الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا"[5]، رائد الاصلاح والوعي القومي في الجزائر، حارب الطرقية والزوايا التي شوهت الدين الاسلامي ومن أجل ذلك أسس لعدة مجلات وصحف منها صحيفة المنقذ التي كان شعارها(الحق فوق كل أحد، والوطن قبل كل شيء)، ومواقفه تظهر في الروايةمتآلفة مع مواقفه في الواقع نذكر على سبيل المثال ما قاله في هذا المقطع: " سأل أحدهم الشيخ ابن باديس:

-أليس من الأجدى أن نذوب في فرنسا؟ ليس لنا مستقبل دونها.

نظر الشيخ فيه بسخرية وقال:

1 عاشور شرفي: معلمة الجزائر القاموس الموسوعيـ تاريخ، ثقافة، أحداث،أعلام ومعالم، دار القصبة للنشر،دط، الجزائر، 2009، ص1006

2 عزالدين جلاوجي:حوبة، ص411

3 نفسه: ص441

4 نفسه: ص487

5 عاشور شرفي: معلمة الجزائر،ص28

-هذا الكلام قاله أمثالكم حين كنا تحت الاستدمار الروماني، لكن إرادة المقاومة انتصرت، نحن لسنا فرنسا ولايمكن أن نكون فرنسا ولو أراد بعضكم".[1]

وفي مقطع اخر يقول : " تستطيع الظروف تكييفنا، ولكنها لاتستطيع إتلافنا ".[2]

هنا إذا عندنا نموذجان من مناضلين كل له رؤيته الخاصة وطريقته الخاصة، وسوف نقوم بتفصيلهما تأويلا وتحليلا في المبحث تأويل الحدث التاريخي.

لقد جلب عزالدين جلاوجي تقنيات السرد لرصد سراديب النّواى بالحفر في الذاكرة، من أجل صياغة الماضي بنهج المؤرخ الفني، وصوغ التأريخ بأسلوب المثقف التاريخي، ولعل كسب المعادلة في هذه الثنائيةمكّن الأديب والأكاديمي عزالدين جلاوجي من التحكم في النظام الوصفي، من خلال جمعه المتناقضات في السيرورة السردية من مختلف الفاعلين، وأدوار المساعدين، أو المعارضين، ضمن سياق أرحب لتيمة الثورة، بوصفها الفكرة المحورية في الرواية".[3]

***مصطفى بن بولعيد** : من أبطال الثورة التحريرية الكبرى، وقائد المنطقة العسكرية الأولى، حارب الاستعمار الفرنسي وألحق به عدة هزائم، ذكر في رواية "حوبة" في موضعين، الأول:" ..واعتقل مصطفى بن بولعيد قائد المنطقة الأولى".[4]

استشهد مصطفى بن بولعيد في كمين نصبته له فرنسا، المعروف بكمين المذياع، وقد كان استشهاده هذا مثيرًا للعديد من التساؤلات، لأن بن بولعيد كان إنسانًا حذرًا جدا وذكيا جدا، وكذلك الطريقة وكيف علموا بمكانه وكيف لغموا له الذياع ؟

- تساؤلات كثيرة تشي بوجود خيانة.

وهذه تساؤلات نجدها تطرح في الرواية أيضا، يقول الروائي : " منذ أيام نزل مقتل القائد الكبير مصطفى بن بولعيد مع بعض رفاقه بعد عودته من تونس، كم كانت الحيلة حقيرة قنبلة في مذياع، يديره ينفجر اللغم".[1]

---

1 عزالدين جلاوجي:حوبة،ص363

2 نفسه: ص364

3 عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا لعزالدين جلاوجي، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، مجلة دولية محكمة نصف سنوية يصدرها مخبر "التأويل وتحليل الخطاب"،جامعة بجاية، العدد الثاني-أكتوبر2020 ، ص13

4 عزالدين جلاوجي: حوبة، ص142

كان حضوره فاعلا في السرد لأنه يُفعل تفكير القارئ للبحث عن إجابة لهذا التساؤل:

-من قتل مصطفى بن بولعيد؟

***يوسف بن خدة:** مناضل وقيادي في "حركة انتصار الحريات الديمقراطية"، يوظفه الروائي بشكل فاعل في هذا المقطع :" كان سي يوسف بن خدة وسي لمين دباغين على رأس من حضر، ....جمهور غفير كان ينتظر في الشارع لرؤية هؤلاء الزعماء الذين لم يكتفوا بتناول الطعام فحسب، بل تبادلوا كلمات أشبه بالخطب، عرض بن خدة الوضع المفصل الذي يمربه الوطن ووجوب رص الصفوف لمواجهة التحديات القادمة أنهى كلماته بقوله: على الشعب الجزائري أن يبقى متحدا حتى لو تفرق القادة والزعماء".[2]

1 السابق:ص309

2 نفسه:ص311

المبحث الثالث: تأويل توظيف التاريـخ ضمن المتخيل السردي

سنوضح ذلك في ثلاث مباحث فيما يلي :

أولا- الثلاثية والحدث التاريخي:

إن استحضار الأحداث والوقائع التاريخية لابد أن يكون مشروطا بمصداقية الروائي، حيث يلتزم حين يتناول قضية من قضايا التاريـخ ألا يزيفها، فلا يزيد ولا ينقص فيها شيئا، وهو ما يشبه القانون المتفق عليه بين التاريخ والرواية " تتجلى الحاجة لأهمية الصدق في العرض الروائي كأن يتحمّل الروائي هنا مسؤوليات المؤرخ العلمي ليرضي مطالب التاريـخ كما يرضي مطالب الفن اللذين يكملان بعضهما في أجواء متناسقة تدعو لطمأنة القارئ وإقناعه بأهمية العمل الروائي".[1]

إن الروائي الذي يكون مصدره الأساسي في الكتابة هو التاريـخ فيقوم باستحضاره بطرق مختلفة كتفعيل شخصياته التاريخية أو وقائعه التاريخية، غايته ليست كتابة التاريـخ، في قالب سردي تخييلي روائي يُمزج فيه التاريخي الحقيقي بالمتخيل الروائي، سدًا للثغرات بتفسيرات أدبية منطقية، وهذا ما يؤكده الباحث التاريخي عبد السلام أقلمون، فالروائي حين يتجه إلى الإحياء التاريخي لهذه الفترات المظلمة، فلأنه يريد تفسير زمن لاحق بقراءة زمن سابق[2]، ونقص المادة التاريخية يوجبُ على الروائي ملء الفجوات بمقارنة الماضي بالحاضر، وإيجاد علاقة بين الأحداث التي وقعت قبلا مع التي تلته.[3]

يرى جلاوجي أن التاريـخ الرسمي قاصر عن تصوير الحقيقة، ما يجعله يدفع بنصوصه الروائية لتبتكر صورة موازية للتاريـخ وفق تقنيات روائية تخييلية، يقول عن ذلك "وتبتكر الأخيلة تفاصيل لاستكمال الثغرات التي تعج بها فصول التاريـخ، ولأن الكاتب في عمله يحاول الاستناد للتاريـخ لاستقراء ما حصل، وإبراز المتغيرات التي طالت الإنسان كفاعل

1 نواف أبو ساري: الرواية التاريخية مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام، دار بهاء للنشر والتوزيع، دط، قسنطينة،2003، ص 243

2 ينظر عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص56

3 نصرالدين سعيدوني: إشكالية دلالة النص التاريخي، مجلة اللغة العربية- المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ع22 ، سنة 2009، ص206

وناشط في سيرورة التاريخ، فهو من دون شك يعتبرُ باحثا عن الحقيقة التي تبقى أجزاءٌ منها مدفونا بعضها بين ركام الكتب، وأخرى في الصدور لم تصرح بها الألسن لليوم".[1]

وبما أنَّ التاريخ هو المادة الأساسية في هذه الثلاثية الروائية، وفيها يحاول الروائي محاكاة الأحداث والظروف التي عايشها الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، من أجل أن يكتب ملحمته التاريخية، فإنه كان ينبغي عليه أن يستند إلى حوادث ذات أهمية، تم تدوينها في السابق.[2]

ومن أجل ذلك وظف قام جلاوجي بتوظيف الكثير من الأحداث التاريخية، نذكر منها:

- الإنزال العسكري الفرنسي على شواطئ سيدي فرج.

-الخيانة العظمى من طرف ابراهيم آغا.

- المقاومات الشعبية الجزائرية للمحتل (وقد ذكر الكثير منها)

-خيانة ملك المغرب للأمير عبد القادر

- معاهدة الاستسلام وما تلاها من معاهدات.

-المجازر الوحشية والاباداة الجماعية في حق الشعب الجزائري

-عمليات ابادة قبائل حرقا، وتقتيلا....

-مجزرة العوفية ....مجزرة كتشاوة ...مجزرة الزعاطشة.

تدنيس المساجد وتهديم الكثير منها وتحويل أخرى إلى كنائس كجامع كتشاوة ...إلخ.

- اندلاع الحرب العالمية الثانية والتجنيد الاجباري للجزائريين فيها.

- الأنشطة الحزبية والسياسية الجزائرية.

-حركات الاصلاح الديني والتوعية الوطنية (العلماء المسلمون)

- انتهاء الحرب العالمية ومجازر8 ماي.

-قيام الثورة الجزائرية.

1 ينظرأم السعد مكي: يومية الخبر، ص16

2 ينظرإبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدّار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات، الاختلاف الجزائر، ط1، 2010، ص285

- الاستقلال.

هذه وغيرها من الأحداث التاريخية المفصلية، المعقدة والمتشابكة مع بعض ومع غيرها، قد ذُكرت في المتن الروائي، متشابكة مع الأحداث التخييلية، لذا فليس غريبا أن يستند الروائي على مصادر تاريخية موثقة، تساعده أولا في كتابة الحدث التاريخي، ومن ثمة تفكيكه، لأنه يسعى لكتابة ملحمته التاريخية، فالرواية التاريخية تلقي على كاهل الأديب ثقلا جديدا، حيث تلزمه باحترام القانون الأساسي المذكور أعلاه، فيظطر لاعتماد عدة مصادر ومراجع تاريخية رسمية، للتأكد من صحة معلوماته قبل توظيفها داخل متنه الروائي وهو عمل علمي بحت قبل الشروع في تحرير عمله التخييلي الإبداعي.

ثانيا- الحدث بين السرد التاريخي والسرد الروائي

فيما يلي قمت بإدراج الأحداث التاريخية المتفاعل معها على مستوى المتن الروائي في جدول أدرجت فيه الحدث التاريخي بزمنه ومكانه الواقعي التاريخي الرسمي مرفقا بموقعه داخل المتن الروائي الذي تدور أحداثه حول تاريخ الجزائر الحديث من سنة (1962/1830) تاريخ الإستعمار الفرنسي للجزائر وحرب التحرير الجزائرية، دخول المستعمر سنة 1830 يظهر في رواية "عناق الأفاعي" التي تعتبر الجزء الثالث لكنها فعليا واذا تتبعنا التسلسل التاريخي تكون بداية الأحداث منها ، وانتهت مع استقلال الجزائرفي الجزء الثاني " الحب ليلا" الذي ينتهي باستقلال الجزائر سنة1962.

بدأت هذه الملحمة الروائية سنة 1829 مع ذكرى وفاة الريس حميدو الرابعة عشر، قبيل الاحتلال الفرنسي للجزائر في رواية "عناق الأفاعي" ومنها ننطلق في رصد الحدث التاريخي فيمايلي:

الحدث التاريخي الرسمي	الحدث الروائي التخييلي	ص
-وفاة الرايس حميدو(1770-1815)[1]	-ذكرى وفاة الريس حميدو (الذكرى الرابعة عشر) " شبكت شامخة أصابعها، وضغطت إبهامها، ثم تمتمت بانكسار وفي شفتيها رعشة حزينة: أربعة عشر عاما كاملة...دأبتا كل حلول ذكرى استشهاد الرّايس حميدو، وهو يخوض معركة ضد الأسطول الأمريكي والبرتغالي ...."	18 إلى 21
-حصار فرنسا البحري للسواحل الجزائرية (1830/1827) بعد -تحطم الأسطول في	-" استفحل أمر الفرنجة وتكاتفوا فيما بينهم، والباب العالي أيل إلى الزوال، ولا أخال الآلاف من جنودنا في البر والبحر سيظلون قادرين على حماية شواطئنا" -".. الفرنجة كالجراد قادمون كالجراد من البحر"	96/30

1 رشيدة سباك: الريس حميدو (1815/1770) وإنجازاته العسكرية، المركز الوطني للدراسات والبحث في تاريخ الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، المجلد4/العدد 1 ، جانفي2022 ، ص63/54

معركة نافارين.1827 [1]	-" قد غطت البحر سفن وقوارب الصليبيين كما الجراد الزاحف" -" كانت أنباء سيئة يتداولها الناس عن قرب وصول الأعداء إليهم عبر البحر بجيوش لا قبل لهم بها " ....والأمثلة عديدة	
-حادثة قتل قائد الجيش الجزائري يحي آغا ، حيث قام الداي حسين بإعدامه سنة 1828[2]	-مؤامرة ابراهيم آغا وجارية الداي منارة، للتخلص من يحي آغا. "قتل قائد بحجم يحي آغا قطع لجناحي صقر محلق..."	66/35
	.إنزال سيدي فرج في جوان 1830، وما صحبه من مقاومات شعبية، وخيانة قائد الجيش ابراهيم آغا الذي أفشل المقومة وسهل دخول الفرنسيين	108/97
	سقوط العاصمة الجزائرية	127/108
-معاهدة الاستسلام وتسليم الجزائر لفرنسا من طرف الداي حسين	-معاهدة الاستسلام في 1830/7/5 -" معاهدة المارشال دي بورمون قائد قوات الاحتلال في الجيش الفرنسي تقضي بتسليم مفاتيح مدينة الجزائر إلى فرنسا" -قبل الداي العرض..وقع الكونت دي بورمون على الوثيقتين ،... جلس الداي فوقع على الوثيقتين"	140/129
أما مكان المسجد فقد أقيمت بدله كاتدرائية عرفت بسان فيليب	-مجزرة جامع كتشاوة، وتحويله لكنيسة. " -أنقل إليكم ما بلغني بالضبط، لقد قال الجنرال الدوق دو روفيغو: يلزمني أجمل مسجد في المدينة لنجعل منه معبد إله المسيحيين. -وليس أجمل من جامع كتشاوة أو الجامع العتيق. ....استيقظ الدوق روفيغو باكرا ، ذاك اليوم ... راح	156/141

1 ينظر وهيبة بوزيفي: مراحل الغزو الفرنسي للجزائر سنة 1830(bouzifiwahiba.blogspot.com) يوم 21 /2022/12

2 ريمة ديدي: شخصية يحي آغا قائد الجيش الجزائري(1828/1818) ، مجلة الدراسات التاريخية العسكرية، فصلية، الوطني للدراسات والبحث في التاريخ العسكري الجزائري، الجزائر، جانفي 2020، ص85/83

وأقيمت فيه أول صلاة نصرانية ليلة عيد المسيح ليلة 24 ديسمبر1832[1]	وهو يرشف قهوته على مهل يتأمل مشهد الحشود بكثير من السادية. وقد فاض بها الجامع. يرسم خطط واحتمالات سيكون عليها المشهد بعد ساعات قليلة. وفاجأه أحد الضباط من الخلف قائلا: -إنهم يصلون بالآلاف، اكتظ بهم الجامع، وستكتض بهم الساحات. ..إنه لشرف لهذا الجامع الذي لم يكن إلا للمَعز أن يصير منارة للمسيح، ينشر النور والخلاص، وإني إلى ذلك لماض ولو أزهقت أرواح كل الكلاب النتنة، وأرقت دماءهم القذرة. اقترب القس من الدوق دو روفيغو دون أن يحول بصره على منارتي الجامع وقبته، وقد عبثت أصابعه بالصليب الذي تدلى إلى أسفل بطنه، وقال: -أحسنت الإختيار، إني أحلم اللحظة بالصليب عاليا يعانق السماء، وأحلم بالنواقيس تدق، وأحلم بالرب يمد يده بالمحبة لإنقاذ هؤلاء الضالين. ..بسم الدوق دوروفيغو وقال : -من أجل المسيحية سأفعل كل شيء، وما عجزت عنه روما سأنجح فيه، وسترى كيف يسري النور في هذه الكاتدرائية. ...فاضت الساحة دماء، وفاضت جثثا، وعبقت بشذا الشهداء يتراذذ في جامع وفي الساحة الفسيحة. ....كانت آلاف المصاحف والكتب، تقاذفتها الأرجل بفرح صبياني، ومد الجنرال الدوق دو روفيغو عود ثقاب فأضرم فيها النار ...هتف الجنود وصفقوا مبتهجين بالنصر، ابتعد الجنرال خطوات وصاح بأعلى صوته:	

1 حسين الزاوي ومليكة برواق: البعد الجمالي للعمارة العثمانية بمدينة الجزائر (دراسة أثرية جمالية لجامع كتشاوة)، مجلة العلوم الاسلامية والحضارة، جامعة وهران 02، العددالسادس ، أكتوبر2017، ص232

	-قد فعلناها وعدنا سافينياك، لقد عدنا وغرسنا خناجرنا في قلوبهم القذرة ".	
-ملحمة قبيلة العوفية " هي قبيلة صغيرة تسكن في ضواحي الدار المربعة قرب الحراش ...."[1]	.-قاد الجنرال دو روفيغو المعركة ضدهم وأمر جنودهم بقتل كل شئ حي . ...كانت شلمخة تمخر السهول حيث لا تعرف أين ينتهي بها المسير، وكان قلبها يعتصر ألما وهي تعيد أمام ناظريها مشاهد الخديعة السابقة، جثث ودماء ونيران تأتي على الخيام، والبيوت، وتمد أصابعها الإبليسية لتقطف أرواح الأبريلء والعزل في غفلة منهم، وطرزت قبيلة العوفية ملحمة أخرى، جريمة أخرى في جبين البشرية"	208/200
-معركة الحاج أحمد بن زعموم معركة البليدة [2]	-"..أمام باب دزاير ازدحمت البطحاء بآلاف الناس.....،..اعتلى الحاج محمد بن زعموم منصة عالية تم تثبيتها قريبا من السور، ألقى خطبة حماسية في الناس... ..وامتدت ألسنة النيران إلى ضواحي المدينة فقلبها، وكل أطرافها، وأرخى الليل سدوله الحزينة على آلاف الضحايا، ولمعت في السماء آلاف النجوم ترافق آلاف الفارين من جحيم المعارك."	221/217
-معركة خنق النطاح الأولى والثانية	-مجاهدينا بقيادة الشيخ محي الدين قد كبدوا الفرنسيين خسائر ---فادحة في معركة خنق النطاح الأولى والثانية في أقل من شهر واحد"	240
	-" ...اتفق العلماء على بيعته ...	266/258

1 ينظر مرزاقة عشور: جرائم فرنسا في الجزائر ـ الإبادة الجماعية أنموذجا (1849/1830)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص تاريخ معاصر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2014/2013، ص49

2 السابق: ص 43

-مبايعة الأمير عبد القادر	ارتفعت الأصوات تهتف بالمبايعة من كل مكان ، حين كان كبار الأعيان يعانقون عبد القادر مهنئين ... أسرع الشيخ محي الدين ينزع عنه بُرنسه ميلبِسه ابنه عبد القادر ، ثم يعانقه مبايعا، واندفع من كان حوله يعانقه، ورفع المئات أذرعهم إلى الأعلى فرسانا وراجلين صارخين بصوت واحد: -نبايعك على السمع والطاعة، في السراء والضراء، في الرخاء والبلاء.	
-تأسيس دولة الأمير عبد القادر	- قال الأمير عبد القادر:" يجب أن نسعى لنؤسس دولتنا الكاملة الأركان القوية البنيان، ولنا في رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم الأسوة الحسنة، ولذلك سأقترح عليكم أمورا فانظروا فيها.."	270/267
-معاهدة دي ميشال 1834/7/4	-"...وهي خطوة مهمة أدت بفرنسا إلى الاعتراف بالجزائر من منطلق توقيع المعاهدة مع دولة الأمير..." " اعتدل الجنرال دي ميشال في وقفته وقال بصرامة: -وكيف نوقع معاهدة مع من يرفض أن يصافحنا ؟ كيف نقيم سلما مع من ينظر إلينا بحقد؟ رد الأمير عبد القادر بحزم: -أنت أدرى بالجواب."	302/292
-معركة المقطع 1835/6/28.	-"..اسمحوا لي أن أبشركم بأن معركة المقطع في مسيرة جهادنا أشبه بمعركة بدر.."	339/330
-حملة الجنرال كلوزيل على	-" .:انت المفاجأة صادمة للجنرال كلوزيل والمجاهدون يخرجون إليه من كل مكان، وبدأت جموع الزواف تتراجع القهقري تحت الضربات القاسية وكان الأمير عبد القادر يخترق الصفوف.. .انتهت الحملة بخسارة كبيرة لكلا الطرفين، .. أطبقت أم العساكر جناحيها على آلامها وأحزانها	382/357

معسكر 1835.	على جراحها ودموعها، ترنو بحزن إلى الأعلى حيث كانت ترفرف أرواح الأبرياء تجأر إلى الله، تشكوه ظلم الإنسان وجبروته"	
-معاهدة التافنة 1837/5/30.	-"..تم توقيع المعاهدة على مشارف وادي التافنة ، معاهدة سعى إليها الجنلرال بيجو بعد هزيمة نكراء أمام الأمير عبد القادر..."	386/383
-تأسيس العاصمة المتنقلة	-" أفكر في إنشاء عاصمة متنقلة،عاصمة بكل تجهيزاتها وسكانها ووزرائها..."	.388/387
-سقوط قسنطينة 1837	-" ..سقطت بسب خيانة يهودها للعرب..." رغم استشهاد الآلاف منا على أسوارها، ورغم مقتل قائدهم الجنرال دامريمون فقد دخلوها بقيادة الجنرال فالي، فقاتلناهم شارعا شارعا وبيتا بيتا، وأثخنوا فينا فقتلوا آلاف العزل والأبرياء	399/389
-حملة كلوزيل على تلمسان 1836/1/15.	-" -إنها الخيانة أيها الأمير، إنها الخيانة. وارتفعت الأصوات تردد: -إنها الخيانة ..الخيانة هزت المفاجأة الأمير عبد القادر إنها الثغرة التي لم يحسب لها حسابا وليس له بين يديه الأن إلا أن ينسحب تقليلا لخسائره، وتعالت الأصوات تدعو إلى الانسحاب. ..وقف الأمير عبد القادر يرقب المشهد بحسرة، ويعيد إلى ذاكرته علاقته بقرطبة الثانية، وبأعلامها وعلمائها الذي خلد التاريخ ذكرهم منذ الأزل....."	406/295
مجزرة أولاد ريح مستغانم – جريمة ابادة جماعية	-أعطى العقيد بيليسي الوقت الكافي لينحشر ما يقرب من ثماني مئة فرد داخل المغارة ...يجب أن تفعل ما فعله كفينياك مع قبيلة بني صبيح، يجب أن نخنقهم إلى أقصى درجة كما تخنق الثعالب. "..أضرمت النيران في أكوام الحطب الجاف، وقف الجنود مع ضباطهم بعيدا يشكلون طوقا يمكنهم	452/450

	من متابعة المشهد بوضوح... سنلعب لعبة قنص الأرانب الحمقاء..".	
-خيانة ملك المغرب للأمير	-"حين كان الضابط يعد رسائل التهديد إلى سلطان المغرب، كان بيجو قد أعطى أوامره ببدء تنفيذ العدوان، وسارعت المدفعية إلى قصف بعض موانئ المملكة ابتداء من ميناء طنجة، في رسالة تحذيرية أشد وضوحا، ودب الهلع في نفس سلطان المغرب، فجعل يرسل قواته لمحاصرة جيش الأمير عبد القادر، ومطاردته في كل الأراضي المغربية. ..قال الجنرال بيجو: -ياللغرابة، مجرد قصف بسيط جعل من فأر المغرب خصما لدودا لعبد القادر، يكفي الأن أن تغلق الحدود على الأمير المزعوم، وما تبقى سيتولاه جلالة ملك المغرب. ضحك كوهين، وقد بدا شديد السعادة وقال: -جيد، سيخوض هذا الغبي حربا بالوكالة،ليس أروع من أن يتصارع الأشقاء ليجني الخصم الانتصار. رد الجنرال بيجو مبتسما: لقد علمتني التجربة أن الخيانة دوما هي أقصر الطرق إلى الانتصار. .. يجب أن نفكر في حل وقد حصرنا في هذا الشبر من الأرض ، لا نستطيع مقارعة جيوش فرنسا ولا يجوز شرعا أن نقاتل جيش السلطان...."	480 /459
-استسلام الأمير ونفيه	-" ..اقترب الجنرال لامورسي مرة ثانية قاطعا حديثه مع مساعديه، وقال: -لننطلق أيها الأمير، يكفي الأن مبدئيا أننا اتفقنا على نقطتين رئيسيتين: وقف الحرب ضد فرنسا، والسماح لكم بالسفر إلى عكا بفلسطين. ...ضحكالجنرال بيجو وقال بسخرية: -وهل تعتقد أننا نجونا من خنجره؟ -كيف؟ ماذا تعني؟	500/481

	سأل الجنرال دوق دومال بدهشة،فرد الجنرال بيجو: -لقد غرس خنجره في قلب فرنسا الدولة العظمى أكثر من عقد ونصف، وهَزم وهو فتى البدوي عشرات الجنرالات الذين راحوا يتساقطون الواحد تلو الآخر، وقتل منا الآلاف يا صديقي، ولم نهزمه إلا بحرب قذرة لايخوضها الشرفاء والأبطال. .."	
-مقاومة الزعاطشة التي انتهت بمجزرة وابادة جماعية	-معركة بقيادة أحمد زيان -معركة سريانة سبتمبر1949 -حصار الواحة -هجمات الجنرال هيربيون وسقوط المقاومة. "..عقد الثلاثة اجتماعا سريعا لتدارس ما يمكن تقديمه للقضاء على ثورة الزعاطشة...." ".. حدق الجنرال هيربيون في الشيخ أحمد بوزيان مليا وقد ارتعشت شفاهه وعيناه وقال: -ألم يكن من الحكمة أن تستسلم منذ البداية فتجنب الناس كل هذه المجازر؟ تبسم الشيخ أحمد بوزيان في سخرية، وقال: -قتالكم فرض، وموتنا شرف، إما أن نعيش أعزاء أو نموت شهداء، وفي كليهما نحن فائزون. " "....سيكون العشاء الفاخر أيضا على شرف ضيوف كرام. ضحك الجنرال هيربيون والعقيد كريوسيا، تعلقت بقية العيون بالستار الذي راح يرفع ببطء شديد وكانت المفاجأة قوية على النفوس، وهم يرون عشرات الجماجم قد رتبت على طاولة كبيرة. لم يزد الجنرال هيربيون أن قال: -شهية طيبة أيها الأعزاء.	526/ 592

المبحث الثالث: تأويل توظيف التاريخ في الثلاثية

يُقصدُ بذلك "تأويل الأحداث التاريخية" وهي العملية التي يتم فيها تحليل الأحداث التاريخية وتفسيرها، يتضمن هذا العمل عادةً تحليل المصادر التاريخية والوثائق والنصوص، والتي يتم تفسيرها بشكل معمق لفهم الأحداث التاريخية بشكل أفضل. [1]

ومن الطرق الشائعة لتحليل وتأويل الأحداث التاريخية نجد طريقة تحليل المصادر التاريخية، والتي يمكن أن تشمل كتب التاريخ والوثائق والنصوص، يتضمن هذا التحليل تقييم مدى موثوقية المصادر، والبحث عن الأسباب والظروف التي أدت إلى حدوث الأحداث.[2]

ذلك لأن المكونات التي تتشكل منها الرواية هي " نسيج للإحالات المتعددة على كافة الخطابات التاريخية والدينية والثقافية و...، البارزة منها والخفية، والتي يكون الروائي أمامها بين اختيارات أبرزها تأكيد ونقل تلك الخطابات الإحالية ضمن شكل فني حكائي جميل، يرقى إلى مستوى المحاكاة الأرسطية، التي ترى أن مهمة الفن هي الإرتقاء بالواقع الناقص، من خلال تقديم رؤى أخرى في سياق إنتاج خطاب ثقافي وجمالي ضمن جنس الرواية ، فالتخييل سواء في علاقته بالذات أو بغيرها، هو تلك المساحة المتمردة بأناقة ولباقة شديدتين عن الحقيقة التاريخية المخرومة بسلطة التحفظ والسياسة".[3]

ما دفع رولان بارث إلى الاستفسار عن جدوى تأويل الرواية الجديدة دون العودة إلى ما يراه الكاتب نفسه في عمله فالاستعانة برؤية الكاتب لروايته أكثر ، يكفي ، أن تقرأ كما تقدم هي نفسها ، يقول :" من الأجدر أن نسأل عن معنى أعمال روب جريي أو بوتور بدل أن نتساءل من معنى الرواية الجديدة فإن فسرت الرواية الجديدة كما تطرح هي نفسها،تكون قد فسرت جزءًا بسيطًا من مجتمعنا، أما إذا قمت بتفسير روب جريي أو بوتور كما يقدمان

[1] عبد الله إبراهيم: التخييل التاريخي، ص11
[2] نفسه: ص11
3 عبد الحميد ختالة: بين سلطة التاريخ الثّوري للجزائر وهيمنة الحكي في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" للروائي عزالدين جلاوجي، مجلة الموروث، العدد:02، 2013، ص125

هما أنفسهما إلينا فقد يصبح بإمكانك رغم الظلمة التاريخية التي تكتنف الوصول إلى ملامسة شيء ما من تاريخ زمانك العميق".[1]

1 – حوبة .. صراع الذات والهوية:

يجسد لنا السارد نموذجين من الفصائل الاجتماعية الجزائرية إبان الاستعمار الفرنسي يمثلان الصراع الحضاري والفكري وهما" أولاد سيدي علي"و" أولاد النش "، بالإضافة إلى "أولاد سيدي بوقبة"، بالإضافة إلى أهل المدينة وظهور التفاوت الفكري واختلاف درجات الوعي بينهم مثل ما نجده بين مواقف كل من فرحات عباس والشيخ ابن باديس، وإذا أخذنا بعين الاعتبار السياق الذي يتم فيه تقديم الأطراف، بطريقة دقيقة اهتم فيها بذكر تفاصيل التفاصيل، وذهب إلى أبعد من ذلك حيث غاص في نفس الشخصية وصور ما يختلجها من مشاعر وانفعالات وغضب وغيرة، حيث لا يغفل الروائي عن أي تفصيل أو أي جانب من جوانب شخصيته الروائية.

لا يترك السارد مسافة واسعة للمتلقي كي يكتشف خصائص هاذين العاملين، وإنما يقوم بتزويدنا بكل المعلومات التي نحتاجها عن العرشين؛ إذ يحدد ملامح أولاد النش بقوله "أولاد النش وعلى رأسهم القايد عباس. يمثلون السلطة العسكرية التي لا تقاوم، تستطيع أن تلوي ذراع كل عاص، وكل متمرد، مهما اشتد عوده...و إذا عجز القايد عباس بعصابته وعرشه استنجد بفرنسا فداهمتهم بقواتها تحت أي ذريعة".[2]

تستبد هذه القوى بكل العروش وتستمد نفوذها من تعاملها مع السلطة الفرنسية وتحكم قبضتها على كل شيء، لكن السرد يعين جهة الصراع الأخرى بعرش آخر"لقد صار أولاد النش أكثر أموالا وعددا، عكس أولاد سيدي علي الذين راحوا يتناقصون يوما بعد يوم، منذ عقدين استولى المعمر بارال على كل ما استصلحوه من أرض، ثم أرغم السعيد القايد والد عباس الكثير منهم على الرحيل بعيدا حيث لا يدري أحد ".[3]

1 جورج دوليان: الرواية الجديدة في فرنسا مجلة العربي ، وزارة الإعلام ، الكويت،العدد544، مارس2004، ص88
2 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص32
3 نفسه: ص33

يتدخل عرش آخر لا ليكون طرفا ثالثا في الصراع، ولكن ليدعم بسلطته الدينية الجهة الخطأ؛ إذ يشير السارد إلى " أولاد سيدي بوقبة بزاويتهم وبشيخهم عمار فيمثلون السلطة الدينية التي يجب أن يخضع لها الجميع، ولها وحدها أن تفض النزاعات، وأن تعلن دخول رمضان وانتهاءه، وتحدد أيام الأعياد،ولها كلمتها المسموعة حتى عند الحاكم الفرنسي الذي زار الزاوية مرارا، وجلس مع شيخها، وأكل معه من قصعة واحدة طلبا للبركة".[1]

تعتمد الرواية -بالإضافة إلى هذه الثلاثية- سلسلة من الأسماء التقليدية للشخصية، مما يشكل نوعا من ترهين الأحداث في الماضي، ومنحها بعدا دلاليا أعمق، مثلما تفعل السينما أو يقدمه المسرح فيما يتعلق بالديكور الذي يقود القارئ ليربط الأحداث بمرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعي، فنجد "بلخير، العلجة، عيّوبة، الشيخ لكحل، العربي الموستاش، القايد عباس".

يمكننا هنا أن نأخذ نموذجا فاعلا في مسار السرد على الرغم من حضوره الهامشي، متمثلا في شخصية "البهلي لخضر" وهو درويش، يسمه السرد بمايلي"كان البهلي لخضر يدق عصاه على بيت سلافة الرومية، مدثرا بقندورته الصفراء وبرنسه الأبيض، وقد تدلى من صدره منديل أخضر طويل يستعمله لتنضيف فمه وأنفه..".[2]

إن هذا الدرويش بهذه الملامح التي لا تشكل فارق اكبيرا ، إلا أن خطابه يقدم الدلالة الوحيدة التي وجدناها تربط بين المتن السردي و عنوانه، فهو يردد خطابا واحدا يقول فيه: " يا ناس يا ناس، هو سيد الناس يرفع الباس، ويعلي الراس، اسمه بالعين يبدا، والنفوس له تهدا، يرفع راس بلادنا ويعز نفوس أولادنا".[3]

إنه يتحدث عن منقذ للبلد، وعن سماته، وهذه اللازمة المتكررة تجعلنا نلتبس في اسمين أحدهما "عباس القايد" والثاني "العربي الموستاش" الذي أكد المحكي بعد ذلك جدارته في تحقيق هذه النبوءة، وتبدأ الرواية بعد ذلك بالتركيز على هذه الشخصية، وتقدم لها صورة أولية من خلال خطاب السارد، يقول:

1 السابق: ص33
2 نفسه: ص38
3 نفسه: ص38

"الصمت وحده كان كهف العربي، يعتكف فيه بعيدا عن ثرثرة الناس، لم يعد يطيق الاستماع إلى ما لا يفيد من الكلام، و لم تعد له رغبة في أن يبوح للآخرين بجراحاته الدامية، يعتقد الجميع بمن فيهم أخوه الزيتوني أنه لا يبالي بأحد، و أن صمته الدائم دليل على أنانيته، وهم مخطئون، كان أكثرهم إحساسا بكل ما يحيط به، يحزن لحشرة تموت و يربأ بنفسه عن ظلم أي مخلوق حتى العقارب و الأفاعي، تعاف نفسه الظلم و تحتقر الظالمين..."[1].

يضفي السرد بذلك هذه السلسة من الأوصاف الشبيهة بأوصاف الأنبياء كارتباطه بالطبيعة، وانعزاله، ثم الأوصاف الجسدية" كان يجلس العربي مجللا بصمته، ممتد القامة، أميل إلى النحافة، أسمر اللون حاد الأنف، أسود العينين، رقيق الشفتين كث الشارب، يفضل العزلة، لا شيء يشغله غيرحمامه ودم أبيه"[2]، وغيرها من الملامح التي نتعرف عليها بتقدم مسار السرد، ويجعل هذه الشخصية تنتقل من شخصية بسيطة جاهلة إلى شخصية منتجة للوعي وللمد الثوري في الجزائر. وهو الانتصار الفعلي الذي تقدمه رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر».

أما ما يتعلق بتوظيف الشخصيات التاريخية فيعد في غالب الأحيان توظيفا جاهزا بتحديد ملامحها منذ دخولها للمحكي، وعدم العودة إليها بعد ذلك، ونذكر هنا أسماء عديدة مثل: مصالي الحاج، فرحات عباس، محمد بوراس، عبد الحميد بن باديس وغيرهم، وهي كما سبق توضيحه شخصيات غير فاعلة داخل الرواية، والأمثلة كثيرة، مثل حديثه عن شخصية العلامة عبد الحميد بن باديس في إحدى زياراته لمدينة سطيف، حيث يحكي مواقفه من الأحداث والتغيرات التاريخية التي تمر بها الجزائر، يقول هنا :

"سأل أحدهم الشيخ ابن باديس: أليس من الأجدى أن نذوب في فرنسا؟ ليس لنا مستقبل دونها/ نظر الشيخ فيه بسخرية وقال: هذا الكلام قاله أمثالكم حين كنا تحت الاستعمار الروماني، لكن إرادة المقاومة انتصرت، نحن لسنا فرنسا ولا يمكن أن نكون فرنسا ولو أراد

1 السابق: ص39
2 نفسه: ص59

بعضكم/ سأل يوسف الروج متحمسا: جوزيت شيخنا، ولكن في دعوتكم ملاينة ومداهنة للاستعمار/ أمسك الشيخ بذراعي يوسف الروج ورفع فيه بصره وقال: تستطيع الظروف تكييفنا، ولكنها لا تستطيع إتلافنا".[1]

هنا قام السارد باستنطاق الشخصية التاريخية المعروفة بنضالها الطويل لإثبات الهوية الإسلامية الجزائرية، حيث يرى أنا سنتكيف مع الظروف لكنا لن ننسى أصلنا ومن نكون، وهذا ما يؤكد أن على الهوية الأصلية أن تأخذ "بعين الاعتبار هذا الانحراف بالنسبة إلى الأصل وبالنّظرإ لى مرجعيّة الماضي وإلى وحدة الوجود الأصلية، وهذا ما يدفعنا إلى تأكيد خاصية الهوية الدينامكية، التي هي انبساط وحركة تُبقي الكائن في وضعية تجدد دائم بين قلق حدث الموت من ناحية، وبهجة الحياة وكمالها من ناحية ثانية".[2]

إن انتقاء شخصية معينة من كل الاتجاهات التي شكلت المشهد السياسي والنضالي في الجزائر لكي تتحرك في المحكي، كان بهدف الإيهام بالواقعية والموضوعية داخل النص، بحيث تتفاعل الشخصيات المتخيلة مع الشخصيات التاريخية، لوضع المتلقي أمام مشهد يتحرك بامتزاج اليومي البسيط بالتاريخ المعروف، فيغدو كل كائن بسيط مشروعا لمقاوم أو ثوري، وتتحول الشخصيات التي كانت طوال النص دون وعي تتناحر لحسابات ضيقة إلى شخصيات تمد يدها لبعضها لتصنع مصير الوطن، كشخصية خلاف التيقر مثلا.

يقدم لنا المتخيل الروائي أيضا روابط متعددة مع المتخيل العام الذي يربط منظور جماعة معينة لحوادث تاريخية معينة أو شخصيات معينة ساهمت في التأثير في مرحلة ما من التطورات التي يمر بها مجتمع بعينه، مما يؤكد الفاعلية التي تربط بين ما ينتجه المتخيل الفردي مع المتخيل العام لمجتمع ما، حيث تتعمد الرواية اختيار لغة بسيطة تقع عند حدود اليومي دون التخلي عن فصاحتها لتقديم التاريخ للقارئ، وتعمل من خلالها على تقديم رأي الجزائري في شخصيات صنعت التاريخ الجزائري، كما هو الحال في هذا المقطع: "مساء التقى الجميع بفرحات عباس في صيدليته، وقد سبقهم ولحق بهم

[1] السابق: ص364

2 فتحي التريكي: الهوية ورهاناتها. تر: نورالدين الساقي وزهير المدنيني، الدار المتوسطة للنشر، تونس، ط1، 2010، ص43

حشد كبير، لقد سبق اسم فرحات عباس ومواقفه من فرنسا ومواقفه من الحركات الأخرى في الجزائر، سبقت حضوره إلى سطيف التي اختارها من بين كل المدن ليستقر بها"[1]، و هي إشارة إلى الثقافة الفرنسية التي صقلت توجه هذه الشخصية التي اعترض المحكي على قراراتها ومواقفها من فرنسا بقدر ما اعترض عليها الجزائري في تلك الحقبة و ربما أكثر من ذلك بكثير.

يستمر هذا الهجوم على الأحزاب والسياسات الجزائرية للمطالبة بالحقوق، ليصبح خطاب أبسط شخصيات المحكي التي تستشعر هشاشة الخطاب الجزائري بالنظر إلى طموحات الشعب.

كما هو الحال في هذا المقطع الذي يورده السارد على لسان "العربي" قائلا "توقف العربي الموستاش ممسكا بشمال يوسف الروج سائلا:

ما هذا الهم، جمعية أخرى أيضا؟ فلاحنا في كثرة أحزابنا وجمعياتنا؟

هذه طبيعتنا لا نحسن إلا الانشقاق، كل واحد يسعى أن يكون القائد والزعيم".[2]

هذا الأمر الذي يربط أيضا بين حقائق الماضي، وما تحركه الأحداث التي ينتجها المحكي وينظر من خلالها إلى المستقبل، تستوجب على قارئ أن يحسن قراءة الروابط بين القيم الاجتماعية والقيم التي تنتجها الرواية، حيث تشير في جزئها الأول إلى الحياة العادية للعروش والصراعات التي تنشأ بينهم من أجل السلطة، والأرض بالقوة، وهو مانستشفه من كلام القايد"عباس" حين يقول:

"يا شيخ العرب لا تربيهم إلا بالعصا، لاحظ لا أحد يجرؤ على تحدي فرنسا، لماذا؟ إنها القوة، لكن تصور لو تتسامح معهم قليلا سيعصفون بها في لحظات.

-كان شيخ الزاوية قد أكمل طعامه أو كاد، مد لسانه تحت شفتيه يجمع ما علق هناك وحمل إناء الماء وقبل أن يعب منه قال: حتى فرنسا تبالغ في القمع، وأخشى أن لا يتحمل

1 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص395
2 نفسه: ص403

الناس أكثر من هذا، لولا ذلك ما فر أولئك الشبان، و ما وقعت ثورة بريكة وعين توتة والأوراس".[1]

كما تحمل الرواية المتلقي على التأكد من كيفية رؤية الجزائري البسيط في تلك الفترة التاريخية للغربي النصراني واليهودي، والفرنسي على وجه الخصوص، وترسّب هذه الصورة التي لايختلف حولها الجزائري، حيث تظهر على شكل صورة بائسة سوداوية، لا يفهم الجزائري سبب تحامل الفرنسي عليه ومدى وحشيته مع أبناء جنسه وتكالبه على أرضه.

يقول متسائلا "لطالما سأل نفسه:

من هم ومن فرنسا؟

وما علاقتها بهم؟

ولماذا هي هنا تقمعهم بالحديد والنار

وتدهم جيوشها قراهم فتفرض عليهم ما تريد

تنزع منهم أبسط ما يملكون، وتتقاسم معهم غلاتهم الشحيحة؟

وهم ليسوا سواء، ملامح ولغة ودينا، كلما ذكر كلمة النصارى واليهود في القرآن إلا وتذكر قول معلمه في الكتاب، إنهما فرنسا، و تذكر تعليقه مستشهدا بالآية "ولن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم".[2]

يحيلنا هذا المقطع السردي مباشرة إلى تصور مفهوم الانتماء والهوية، الذي يحيلنا بدوره إلى التاريخ ، فالهوية تتشكل بفضل مقومات وتكتمل عبر تاريخ حافل بالأحداث والتجارب لذلك " فإن البحث عن معرفة التاريخ لا يعني فقط البحث عن عدد المعارك والأسلحة المستعملة، وعدد الذين سقطوا في الميدان والغنائم، فالبحث في التاريخ هو البحث في حركة المجتمع عبر متغيرات الأزمنة والأمكنة"[3]، فالعربي الموستاش يبدأ بطرح سؤال الهوية والوجود ويتذكر ما قاله له معلمه في الكتّاب، ليبدأ عنده تشكل الوعيرويدا رويدا، و الذي سوف يبدأ بشكل ساذج، بسيط، ثم يتحول إلى أسئلة وجودية كبيرة يبحث لها عن

1 السابق: ص35

2 نفسه: ص41

3 محمد زتيلي: فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، دار البعث، قسنطينة، ط 1 ،1984 ، ص 144

إجابات في ماضيه أو في حاضره وواقعه المعاش، و سرعان ما يتحول بعد ذلك إلى عاصفة من الوعي الجمعي الناضج تهدد وجود الآخر.

وهذا ما نجده واضحا في هذا المقطع:

"يا إخوان في مثل هذا اليوم احتلت فرنسا الظالمة أرضنا العزيزة... الانهزام ليس عيبا، العيب هو الاستسلام، يجب أن نظهر للفرنسيين أننا لن نرضى بتواجدهم بيننا، وهذا يقوم منذ الآن على مقاطعة العمل عندهم، ومقاطعة سلعهم، بل و..

-وقاطعة صوت غاضب: الثورة الثورة، هؤلاء لا يفهمون إلا لغة القوة".[1]

ويضيف إلى ذلك قناعته و تصوراته لعدوه التي تأتي كما يلي"والله يا أخي اختلفت علينا الطرق، وضاعت الشقراء بين الشقراوات

-جلس العربي الموستاش قبالته وقال: الطريق واضح يا أخي حسان، لا يوجد في الدنيا لص يعيد ما سرق بإرادته، فهل تعتقد أن يعيد هؤلاء اللصوص وطنا يشبه الجنة؟ صدقت".[2]

جاء اصرار السارد على هذا القناعة، كأنه يريد استعادة تعبئة القارئ بنفس الفكرة وتذكير الشعب الجزائري بوضعه قبل الثورة وأثناءها، لكن اللافت للانتباه في هذه المرحلة النهائية من المحكي هو عودة السارد إلى تقديم خطاب مخالف مع ما تقدمه "حوبه"، الأمر الذي يُظهر لنا التعارض بين إيمان السارد بأن الجيل الحاضر لا يمكنه أن يبلغ عظمة الجيل الذي مضى؛ فهو لا يملك أنفته و لا كبرياءه.

و هو ما يتعارض مع إيمان حوبة أن كبرياء الجزائري لم يتنازل عنه في الماضي و لن يتنازل عنه في واقعه الحالي، يقول:

"لست أرى هذه الكبرياء في أسلافنا إلا من هذه الجبال، ولكن أين هي فينا؟ وتلفت إلى حوبة أسألها: لكني لا أراها فينا/ تلفتت إلي وفي عينيها رفض وقالت:

1 عز الدين جلاوجي: حوبة، ص355
2 نفسه: ص458

بل هي فينا أشد وأعمق، لكنها خفية كالكهرباء لا تظهر إلا حين الاستعمال"[1]، وهو ما يؤكد طبيعة شخصيته التفاؤلية في نظرتها للمستقبل، كما سبقت وفعلت ذلك في إعلان السارد عن إيمانها بالمهدي المنتظر.

إن التخييل التاريخي الذي قدمه طوال أكثر من خمسمائة صفحة، يجعلنا نستغرب ونتساءل عن جدوى كل ما قيل حين يشير السارد إلى ما يلي:

"انسحبنا عائدين يلفنا الصمت، وتحلق بنا خيالاتنا تسترجع أحداثا جليلة وقعت ذات سنوات في هذا الوطن الغالي، وحمدت الله أن حوبة قد نقلتها رواية، وكان لي فضل تدوينها حتى لا تضيع من الذاكرة، فيلعننا التاريخ و الأجيال القادمة".[2]

هنا يدفعنا الكاتب للتسائل من جديد : هل كتب جلاوجي هذه الثلاثية التاريخية كي يلعنه التاريخ وتلعنه الأجيال القادمة؟

إن قارئ الرواية التاريخية يتوقع أن يجد فيها إجابات لم يقدمها له التاريخ حول ما حدث في الماضي، حيث يمكن للمتخيل أن يضع أمامه عدة احتمالات، ويَحدث أن يذهب المتلقي لشحذ أفق انتظاره بأن ينتظر من الروائي أن يفاجئه بحقائق غير معلنة للعامة في كتب التاريخ، أو يفاجئه أكثر بقول ما لايستطيع قوله الاخرون، غير أن رواية (حوبة) قد أجهضت كل هذه الآمال عندما التزمت التزامًا صارمًا بما كتبه التاريخ الرسمي بل ولم تحد عنه قيد أنملة، حيث اختارت إرضاء التاريخ الرسمي والتزام ما وثقه من حقائق، بينما التخييل كان خارج هذه الحقائق، بأن خلق لنفسه شخوصاًتخييلية تعيش ضمن الحدث والمكان والزمن التاريخي ليحقق خطابه التاريخي التخييلي.

وفي هذا تقول الدكتورة وافية بن مسعود أنه يمكننا أن نعده "نسفًا للحاضر والمستقبل معًا وتحويلا لطبيعة النص الروائي الذي أقام هذه الملحمة التاريخية التخييلية لكي يلتزم بما يقدمه لنا مؤرخ في كتب كثيرة تغطي هذه المرحلة بالبحث والتنقيب، مما يجعل المتلقي يعتقد أنها دورة مفرغة من الانفتاح الذي يمكن أن ينتجه التخيّل داخل النص

1 السابق: ص555
2 نفسه: ص556

الروائي لممكنات عدة كان يمكن أن تظهر، بحيث لا تجيب الرواية عن الدواعي التي سعت من خلالها إلى إدراج النص التاريخ".[1]

هكذا يُشرك الروائي عزالدين جلاوجي التاريخ في نصه الروائي، ولفرط التجاذب الذي حدث بين السرد واللحظة التاريخية فقد توشحت رواية "حوبة" بكثير من الأسماء التي والأحداث التي صنعت أيام الجزائر صعودا نحو المقاومة والجهاد والتمسك بأبوة الأرض الجزائرية لهم، أو هبوطًا في هيمنة الفكر الاحتلالي وخضوعا للهيمنة.[2] فقد كان الروائي جلاوجي يسرد لنا في (حوبة) كيفية تطور الوعي الوطني ، جنبا إلى جنب مع تسريد الأحداث التاريخية التي تمهد لقيام الثورة، التي ستكون موضوع رواية (الحب ليلا)، ومن أمثلة الايمان بأن الخلاص في اندلاع الثورة فقط، حتى قبل أحداث الثامن ماي، نذكر ما ورد شعرا على لسان العربي الموستاش يقول:

" فرنسا غدارة ما فيها أمان

واللي يامن افعى مسحور

والعزة طرقها واحد

النار والبارود والدم افور"[3]

إن تأويل أي نص يعتمد على رؤية وثقافة القارئ نفسه، وما يوحيه النص لقارءه من أفكار، لذلك لايمكن بأي حال من الأحوال الحكم على هذه القراءة بالخطأ أو الصحة، وهو ما يوضحه امبرتو ايكو " أن كل الأفكار صحيحة حتى لو تناقضت فيما بينها، وكل الإحالات ممكنة حتى ولو أدت إلى إنتاج مدلولات عبثية"[4]، بينما يمكن استحسان قراءة عن غيرها بفضل رؤية القارئ وتمكنه من التقنية النقدية و عمق الرؤيا التأويلية.

1 وافية بن مسعود: الواقعية الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية"حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، منشورات كراسك، وهران، 2014، ص67

2 عبد الحميد ختالة: بين سلطة التّاريخ الثّوري للجزائر وهيمنة الحكي في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، ص135

3 عزالدين جلاوجي :حوبة، ص445

4 أمبرتو ايكو:التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترسعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000 ، ص14

لأن كل قراءة جديدة هي قراءة مختلفة، حتى وإن كانت من القارئ نفسه، فقد يجد معنى آخر وتفسيرا مغايرا.[1]

وعليه فكل قراءة نقدية متمكنة ومتأنية هي قراءة مفيدة، وفاتحة لقراءات آخرى .

2: الحب ليلا .. صراع الأنا مع الآخر:

رأينا في المبحث السابق كيف تشكل الوعيُ الوطني، بمعرفة الذات لهويتها وتقبلها والدفاع عنها أمام الأخر الذي عليه أن يحترمها، هذا الهوية التي تحمل خصوصية ثقافية اجتماعية دينية مختلفة عن هذا الأخر الأوربي الصليبي.

هنا اتضحت معاني الهوية الثقافية " التي تعني معرفة وإدراك الذات القومية ومكوناتها من قيم وأخلاق وعادات وتقاليد ودين وهي السمات والخصائص التي يتميز بها شعب ما عن غيره من الشعوب، وترتبط هذه السمات بالسلوكيات العامة لمجموع الأفراد والعلاقات السائدة، والمنتج الفني والثقافي والتي تُميزُ في مجموعها هذه الجماعة أو هذا المجتمع".[2]

هنا يبرز لنا نوع آخر من الصراع، صراع الأنا مع الآخر، هذا الصراع الذي شكل حضورا لافتا في رواية "الحب ليلا"حيث تجلى في كل الرواية من أول ما بدأها الراوي إلى أن ختمها، ففي كل سطر منها تفاعل مع أكبر مواجهة تاريخية عالمية بين طرفين مختلفين متنازعين، متمثلا في الثورة التحريرية الجزائرية، حيث استطاع جلاوجي تجسيد هذا الصراع ضمن فصوله السردية عبر آليات تفاعلية حوارية متنوعة وغنية مستعينا بكل التقنيات وكذا الأنواع الأدبية.

كان الصراع بين الأنا والاخر في بادئ الأمر صراعا فكريا، كما سبق وأن رأينا في المبحث السابق، فقبل أن يتحول إلى صراعٍ يتسم بالعنف والحرب والقتال كان في الأصل صراع مولد من الاختلاف الفكري و هو ما يؤكد المفكر **ادوارد سعيد** في كتابه (الاستشراق) أن هذا النوع من الصراع ذو طبيعة فكرية، تنتهي بمواهجة عنيفة لتحديد من المسيطر "هو أسلوب تفكير يقوم على التمييز الوجودي والمعرفيّ بين ما يُسمّى الشّرق وما يُسمّى الغرب،

1 نفسه بتصرف: ص42

2 محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص2609

وهو أسلوب غربيّ للهيمنة على الشّرق، وإعادة بنائه، والتسلط عليه" [1]، لأن " العلاقة بين الغرب والشّرق علاقة قوة، وسيطرة، ودرجات مُتفاوتة من الهيمنة المُركبّة ".[2]

هذا ما ذهب إليه **فرانز فانون** من قبل في كتابه «مُعذبو الأرض» في ربط سعي الآخر للسيطرة بالعنف، حيث يرى أنه إن لم تتحقق الهيمنة والسيطرة للآخر، أظهر العنف، هذا الأخير الذي سوف تتحدد شراسته على قدر تشبث طرفي الصراع بأفكارهم، حيث يرى أن خطاب المُستعمِر للمُستعمَر ليس خطابا للمساواة بين البشر، وليس صراعا حضاريا فكريا فقط، إنما هو تأكيد للعنف في مواجهة أصالة متجذرة في الطرف الثاني[3].

وعلى ضوء هذا التفسير يبدأ الصراع المسلح بين الفرنسيين والجزائريين بعد صراع فكري إصلاحي لإثبات الهوية الاسلامية الجزائرية في «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر» التي انتهت بشراسة فرنسا وعنفها الموجه ضد المتظاهرين يوم 8 ماي 1945، يوم استشهد فيه 45 ألف جزائري مدني أعزل، ذنبهم الوحيد هو خروجهم للإحتفال بنهاية الحرب العالمية الثانية، وانتصار فرنسا فيها، وتذكيرها بوعودها، التي مفادها:

-إذا ساعدتمونا في حربنا ضد ألمانيا سنمنحكم الاستقلال.

لكن، بعد هذا اليوم الأليم، يقتنع الشعب الجزائري أن وعود فرنسا له إنما هي وعود كاذبة من أجل استغلال الجنود الجزائريين أثناء الحرب العالمية الثانية، وتحرير باريس من الألمان الذين احتلوها، وأن ما أخذ بالقوة لا يسترد بوعد .

لتكون بداية الجزء الثاني «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال» بعد سنوات من انتهاء الحرب العالمية الثانية، وبالتحديد عشية اندلاع أعظم ثورة تحريرية عرفها التاريخ، حيث يقول جلاوجي في مطلعها محددا زمن الرواية وربطه بالزمن التاريخي ، بطريقة فنية، سلسة دون ذكر التاريخ بطريقة مباشرة جامدة.

1 إدوارد سعيد: الاستشراق. تر: محمد غناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص46
2 نفسه: ص49
3 ينظر فرانز فانون، الكولونيالية وما بعدها، تر: سامي الدروبي، جمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنشر، ط2، القاهرة، 2015، ص42

حيث يقول" الغيوم تملأ السماء تنذر بنهاية خريفية مثلجة، هل سيأتي الثلج مبكرا هذا العام؟ حتما سيكون الشتاء أشد قسوة، سنوات طويلة منذ أن انتهت الحرب العالمية الثانية..."[1].

هكذا يبدأ الروائي بتحديد الزمن وحواريته مع الزمن الواقعي وربطه بانتهاء الحرب العالمية، فالزمن خريف والمكان قسنطينة، ثم يقوم باسترجاع زمن أحداث الثامن ماي الأليمة التي وقعت في نهاية رواية (حوبة)، إذا يقول في(الحب ليلا) مؤكدا ربط زمن الرواية بالزمن التاريخي، بكيفية فنية سلسة، يقول: "عازم اليوم على زيارة قبر أمه الشهيدة سولافة، وهو يفعل ذلك مرارا في السنة متخيرا يوم الثلاثاء، سنوات مرت الآن على استشهادها في مظاهرات الثامن ماي..".[2]

ويواصل استرجاع تاريخ المأساة الوحشية التي حلت بهم ذات ماي، وتفاصيلها المؤلمة إلى أن يصل إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، ليبين أن ما فعله الفرنسي في الجزائريين لا يختلف كثيرا عما فعله الألمان في الفرنسيين، واصفا وحشية الغربي الأوربي المتوحش الاستعماري، الذي قتل حوالي 60 مليون إنسان في الحرب العالمية التي دارت رحاها في أوروبا، وبين الدول الاوربية، يقول:"مع نهاية الحرب العالمية الثانية اضطرت سوزان للمغادرة إلى ألمانيا، ذهبت بحثا عن أمها وأخوالها هناك وهم يرفعون مرغمين راياتهم البيضاء، كم هو صعب أن يفعل الألماني ذلك، ما أحقر الإنسان الغربي الذي لايشبع من الحروب، يشعلها مرة في بيته، ويشعلها مرة في بيت غيره، خمسون مليون قتيل؟ يالهمجية الإنسان، وجراح الألمان تنز ولن تجبر، لم تجد أمها، كانت تشارك في المعارك ممرضة وفي غارة كثيفة للحلفاء تم محو المدينة كلها، ليس لها قبر ، فكل المدينة صارت قبرا".[3]

نواصل هنا عرض ما يواصل يعرضه الكاتب من وحشية فرنسا وطرقها في التعذيب و التقتيل وحتى الإبادة، حيث يستمر الروائي في سرده للأحداث ثم يعود لاسترجاع الزمن الماضي مرة أخرى، ثم يعود مرة ثانية لزمن الرواية.

1 عزالدين جلاوجي: الحب ليلا، ص10
2 نفسه: ص17
3 نفسه: ص27

وهكذا حتى يتم بناء زمنه ، إلى غاية اتمام البناء ليتوافق مع زمن الثورة يقول:" بات يوسف الروج يمخر بخياله أمواجا عاتية من الشكوك، ويتقلب في مكانه كأنما يفترش الشوك، الحركة الوطنية على وشك الانفجار، والتململ داخل القيادة قد يعصف بكل سنوات النضال المريرة، وكل التضحيات الجسام، الأصعب دوما هو الاختلاف على تحديد معالم الطريق، تسع سنوات كاملة تمر على نهاية الحرب العالمية الثانية"[1]، هنا يكمل الروائي بناء زمنه وهو على وشك إعلان اندلاع الثورة حيث في البداية حدد الزمن بالخريف، عندما يقول بعد سنوات من انتهاء الحرب العالمية الثانية دون ذكر عدد هذه السنوات بالتحديد، ثم يأتي هنا ويذكر الرقم تسع سنوات، فنتأكد أننا اقتربنا من زمن الثورة، هكذا تحاور وتفاعل الروائي مع الزمن التاريخي وربطه بزمنه التخييلي، مستعملا الحذف والإضمار وهما تقنيتان أسلوبيتان، لايكتشفهما إلا القارئ المتمرس.[2]

فزمن بداية الرواية هو زمن اندلاع الثورة، والفصل فصل الخريف، أي أننا الأن في خريف سنة 1954، ليبدأ الصراع العنيف بين الأنا والاخر، بين الجزائريين والفرنسيين، يقول في هذا المقطع الروائي:

" أنباء تتوارد عن اعتقال المئات من الناس بعد منتصف الليل ومازال العساكر يداهمون البيوت والمحلات، كلمة واحدة كانت تتردد على ألسنة الجميع ثورة ... ثورة ... ثورة ...ثورة ... ثورة .. تتقاذفها الأشداق فتلتقطها الآذان لتعاود الأشداق لفظها من جديد.."[3]، قامت الثورة، لكن عن أي ثورة يتكلم ؟

هل يتكلم عن ثورة التحرير الكبرى؟

ولتأكيد أنها ثورة نوفمبر التحريرية وليست مجرد حدث منعزل، يقول" لايا شيخ الأحداث عمت الوطن كله، الأمر مبيّت، عند منتصف الليل بالضبط اشتعلت نيران الثورة في كل مكان.."[4].

1 السابق: ص81
2 شفيقة عاشور: خطاب الوعي التاريخي في حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، ص578
3 نفسه: ص84
4 السابق: ص576

اندلعت إذن، الثورة التي سوف تستأصل الاستعمار، ثورة أخذت طرقها وتقنياتها وأدواتها من فرنسا نفسها، استعمار في منتهى القوة والعنف لن تهزمه إلا ثورة في نفس درجة قوته وعنفه، بل يجب أن تتفوق عليه فيهما.

هنا وصل الشعب الجزائري إلى قناعة راسخة لا تتغير أبدا، حيث أضحت مبدأ حياة، مفادها (ماأخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة) وهو ما يوضحه فانون في قوله:" ..وجود الكفاح المسلح يشير إلى أن الشعب قد ث قرر أن لايثق بالوسائل العنيفة، إن الشعب الذين ظلوا يقولون له أنه لا يمكن أن يفهم غير لغة القوة، يعزم أمره الان على أن يعبر عن نفسه بلغة القوة، والحق أن المستعمر قد دلّه منذ زمان طويل على الطريق التي يجب أن تكون طريقه إذا هو أراد أن يتحرر، والحجة التي يختارها المستعمَر إنما دَلَهُ عليها المستعمِر ، فإذا بالمستعمَر هو الذي يؤكد اليوم أن الاستعمار لايفهم إلا لغة القوة، إن النظام الاستعماري يستمد مشروعيته من القوة".[1]

القوة هي مفتاح دخول الاستعمار، وهي أساس سيطرته، فكيف لاتكون هي سبب خروجه، وقد فهم الجزائري الدرس فكانت ثورته من أقوى الثورات في العصر الحديث وأعنفها، وقد وصل صيت قوتها وقوة المقاتل الجزائري العالم كله، وفي ذلك قال فانون:"..لقد أتيح لي في السنين الأخيرة أن أرى أن الشرف والتضحية بالنفس، وحب الحياة، وكره الموت، أن ذلك كله يكتسي في الجزائر المقاتلة صورا فذة، ولست أتغنى هنا بالمقاتلين، ولكنها حقيقة ظاهرة لمسها أشد الاستعماريين ضراوة، وهي أن للمقاتل الجزائري طريقة فذة في القتال وفي الموت.[2]

وقد نجحت رواية الحب ليلا في تصوير هذا التطور في الوعي لدى الجزائريين ، وهو ما يأكده الدكتور عبد القادر فيدوح حيث يعتبر رواية (الحب ليلا) رواية " من الروايات التاريخية السياسية، المليئة بالمشاعر الملتهبة في خبرة الثورة الجزائرية، وقوة مَراسها، والظفر بغايتها، إثر أوج انتصاراتها المدهشة، التي لا يتماثل وجودها إلا في الملاحم،

1 فرانز فانون : معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي، وجمال الأتاسي ، دار الفارابي،بيروت، لبنان ، ط1، 2004 ، ص80
2 نفسه: ص333

ويناظرها في ذلك النص السردي الذي أبدع فيه عز الدين جلاوجي حين حَّمل شخصياتها الإحساس بعظمة المسؤولية، وجعل المتلقي في مقام ما أدته الثورة على الوجه الأمثل، وفي مستوى تعهده بالحماية اللازمة من النسيان ". [1]

ويواصل فيدوح موضحا إلى أين وصلت درجات الوعي، يقول متسائلا:

"ولكن هل ستتذكر الأجيال الواعدة ما فكر فيه القائد حمود بوقزولة ؟

حين أحس بمرارة وهو يتذكر الجرحى والشهداء كما جاء في قوله: (يستحق هذا الوطن أن نقدم له كل أرواحنا، تستحق أمجادنا أن نحمي شموخها بكل دمائنا، لكن هل ستذكر الأجيال يوما هذا الشاب الذي قد يموت وفي قلبه حرقة للقاء أمه الأرملة، وزوجته الفتية، وابنه الوحيد)، وكأن السارد يريد أن يقول على لسان الشخصية، علينا أن نتذكر دوما الظروف التاريخية التي مرت بها الثورة، في مقابل ألا تنسى الأجيال المتعاقبة ما كان واجبا من هذه الذاكرة."[2]، لأنه رغم ما يبدو عليه السرد من حرص على تقديم خطاب تاريخي يطابق الواقع، فإن الغاية الحقيقية من الانفتاح على التاريخ هي الاقتراب من دواخل الذات لفهمها واستعابها.[3]

3: عناق الأفاعي.. الصراع ضد الخيانة

يتجلى هذا الصراع في رواية «عناق الأفاعي» وهو صراع تنتصر فيه الخيانة على الثورة، وهي النهاية المخيبة بالنسة للقارئ الأفلاطوني الذي يتوقع انتصار الحق على الباطل، بينما نجحت في أمر واحد وهو فضح الخيانة، وفضح المسكوت عنه في التاريخ، وإخراجه في صورة فنية تمثيلية ماثلة أمامنا وبأصواتنا، حيث دمج جلاوجي تقنيات الكتابة السردية بالتقنيات المسرحية، وقد سبق شرح هذه الجزئية بالتفصيل في محور سابق.

أ. الخيانة الخنجر الصدئ في ظهر الجزائر:

1 عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة، ص25
2 نفسه: ص25
3 ينظرمحمد آيت ميهوب : الرواية السير ذاتية في الأدب العربي، ص599

" الحبر الذي خان أوراقه"[1] بهذه العبارة بدأت الرواية، وهي عبارة متناصة مع عنوان قصيدة لنزار قباني، وقصيدة لعبد الرحمان الأبنودي، وهو تآلفا مع خيانة ابراهيم آغا الذي تحالف مع فرنسا وسهل لها النزول في سيدي فرج وسهل لها بعد ذلك الدخول إلى العاصمة، حيث وقع في "خيانة الداي والوطن بالاتفاق مع حلفاء فرنسا"[2]، فرنسا التي لم يكن لها أن تنجح في هجومها على الجزائر لولا الخونة الذين لمست فيهم الجشع وحب السلطة، فاستغلت هذه النقطة لصالحها أحسن استغلال، يقول فيليب مخاطبا إبراهيم آغا " لأنت أولى به يا صديقي، فرنسا تمنحك توقيعا على بياض، أنت تحقق هدفها وهي تنصبك خليفة إلى الأبد ترثها ذريتك من بعدك"[3] ، ليواصل الروائي تصوير بشاعة هذه الخيانة، فيجعلها صورة ماثلة أمامك حاضرة في خطاب مباشرة معها، مجسدة في بوصف ملامح الأشخاص وجلستهم وماذا يأكلون وماذا يشربون في اجتماعهم هذا، وبعد أن ينقل لنا الصورة التخييلية يقوم جلاوجي باستنطاقها، حينما يستعمل تقنية مسرحية هي الحوار مع وصف ردود الأفعال وملامح الوجوه، مما يجعلك تتجرع مرارة ما تقرأ، يقول الروائي، هنا بعد أن خان إبراهيم آغا الدايَ ووعدته فرنسا أن تنصبه هو الداي، يقول:

"...مدّ كوهين يده مصافحا إبراهيم آغا بحرارة وقال:

-المهم أن لا تمدوا عيونكم أنت وجيشك من أبنائك إلى محاصيل القمح والخمور، العهد بيننا أن تظل تحت تصرفي.

ومدّ كوهين يده إلى قبعته الصغيرة يسويها على قمة رأسه وقد مالت قليلا، ثم تراجع قليلايسند ظهره على متكإ الكرسي، فبدت رقبته أغلظ وتجلت فتحتا أنفه المفلطح وقد امتلأتا شعرا، سلم فيليب كيسا جلديا لإبراهيم آغا، وقال:

-خارطة الكنز هنا يا إبراهيم كما إتفقنا.

وضحك ابراهيم آغا فدس الكيس في جيبه الخارجي، وزاد فملأ كأسه الثانية، واصل فيلب بجدية:

---

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص13
2 نفسه: ص78
3 نفسه: ص78

لن ينسى لك ملك فرنسا المعظم شارل العاشر هذا الصنيع يا ابراهيم آغا، وسيقلدك بدل هذا المتعجرف، الدي تجرأ على ضرب قنصلينا بياردوفال يوم العيد، وامتنع أن يعتذر، وزاد غطرسة فقصف بعض حصوننا في البحر، وأطلق يد غلمانه للإعتداء على سفينتنا في عنابة، ولن تكون لفرنسا غاية إلا أن تؤدب هذا المعتوه، وتنقذ الجزائريين عربا وأتراك من شره، إنها قضية شرف، قضية كرامة".[1]

هنا تكمن الخديعة في هذا الخطاب الشبيه بأي خطاب امبريالي، وهنا أيضا نستطيع التكهن بمصير ابراهيم آغا، الذي لن يختلف عن مصير كل الخونة، الذل والهوان والموت من عند فرنسا، بعد أن تحقق فرنسا هدفها سوف تتخلص منه.

يستثمر جلاوجي ما وثقه التاريخ الرسمي"وما كشفت عنه العلاقات الاجتماعية والتعامل الزمني للانسان مع المكان والحدث، ويقيم حوارا معه، حيث ينشئ مخيلة روائية على ما كان يروي، ليكوّن الروائي بعد ذلك عالمه الخاص الذي ينشئ تفسيره الخاصّ، حيث نقف في الكتابة الروائية على إعادة قراءة، وإعادة ترتيب، وتصنيف الأحداث والعوالم، وهنا يكون الفعل الرّوائي فعل استنطاق للحدث التّاريخي وفضاءاته، ينبع من رؤية المبدع الّذي ينقل التّاريخ إلى وجود متحرّك، مصاحب لتفسير الرّوائي وتأويله وحامل لرغبته، وقراءاته لرغبات المجتمع".[2]

يغوص جلاوجي في وصف فرحة ابراهيم آغا بانهزم الداي حسين، وأنه أصبح قاب قوسين أو أدنى من السلطة، وتوعده للباي أحمد باي قسنطية لأنه صعب عليه المهمة بمقاومته للإحتلال الفرنسي " ..وكاد يصرخ: الداي حسين إلى مزبلة التاريخ، يحي آغا إلى مزبلة التاريخ، وأما أنت يا أحمد باي فلك معي يوم عسير".[3]

ليواصل جلاوجي سرده ووصفه لتفاصيل ما حدث في هذا اليوم يقول:

"...اعتلى الجنرال بورمون المنصة فدوت طلقات مدفع، ورفع العلم الفرنسي مرفرفا، ظل ابراهيم آغا يتابع ارتفاع العلم بانضباط، مدّ الجنرال بورمون يده فصافح بحرارة كوهين،

1 السابق: ص79
2 عالي سرحان القرشي: العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، ص13/12
3 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص116

وبمثلها صافح فيليب، اندفع اندفع ابراهيم آغا مصافحا وقد أحنى هامته قليلا، خيب الجنرال بورمون أمله وهو يسدل ذراعيه ويشمخ بهامته في وقفة عسكرية، ثم يقول :

-نحن لا نصافح الخونة ابراهيم آغا.

انسحب ابراهيم آغا خطوات وقد حنى رأسه أكثر، واصل الجنرال بورمون:

-لكننا سنفي لك بوعد قطعناه على أنفسنا

تمتم ابراهيم آغا في أعماقه : كل شيء يهون من أجل الإمارة ".[1]

حوبة الجزائر التي ضيعها الخونة ستصيب ابراهيم آغا في اليوم الذي استعد له منذ سنوات، يوم ظن أن فرنسا استدعته لتكريمه وتقليده حكم الجزائر، بينما فرنسا استدعته لتعلمه درسا مهما جدا في الحياة لكن بأبشع الطرق، هذا ما كان من أمر ابراهيم آغا في الرواية، فقد صوره جلاوجي بصورة الخائن الجشع، الغبي.

لكن ماذا قال عنه التاريخ؟ هل كان فعلا إبراهيم آغا خائنا؟ وهل خيانته هي من تسببت في ضياع الجزائر؟ هل كتب جلاوجي التاريخ أم أنه مجرد تخييل وشخصية روائية لاصلة لها بالواقع ؟ ولا بالحقائق التاريخية؟

يؤكد ميلان كونديرا أن" الروائي ليس مؤرخا ولا نبيّا، إنّه مستكشف للحياة"[2]، وفي نفس الوقت ليس عليه أن يكون مصحح لأخطاء تاريخية لأشخاص ذوي نفوذ وسلطة مثل ابراهيم آغا، يعتبر جلاوجي أول روائي أزاح اللثام عن هذه الشخصية الغامضة في تاريخ الجزائر، وكشفها لنا في قالب روائي تخييلي يستند على التاريخ " فالمطلوب من الرواية أن تكون نصا نقديا لا نصا تمجيديا، والنقد هنا، ليس بالمعنى التدميري أو التشكيكي، وإنّما بالمعنى الذي يجعل من الرّواية محاولة من أجل تحرير الوعي من ارتهانه للمقولات النّهائية والمغلقة، ومن أجل فهم مفتوح (لامغلق) ومتسامح (لامتناحر) للمعنى والواقع والمجتمع والتّاريخ والهويّة".[3]

1 السابق: ص118

2 ميلان كونديرا: فنّ الرواية، تر: أحمد عمر شاهين، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص46

3 نادر كاظم: الرّواية وإعادة تحبيك التّاريخ، ص55

ب/ الخيانة التي هزمت الأمير عبد القادر:

" الصقر الذي خانته براثينه[1] "، بهذه العبارة بدأ جلاوجي القسم الثاني من رواية «عناق الأفاعي»، وهو حرفيا ما سيحدث للأمير عبد القادر الذي سوف تطيح به الخيانة، خيانة الأقربين له، خيانة الحلفاء والأصدقاء، يتجلى هذا الصراع على مدار الرواية، من أمثلة ذلك:"قال الأمير عبد القادر لجليسيه وقد جذبهما إليه:

-لاشيء أخطرعلينا من الخيانة والجوسسة.[2]

أدرك الأميرعبد القادرأن حربه ضد الصليبين (الفرنسيين)، ذات وجهيين وجه ظاهر ووجه خفي، والوجه الخفي أخطر، "...قلب الأميرعبد القادر الخنجربين يديه وقال بأسى:إن انتصرنا على الخونة والجواسيس سننتصر على الفرنسيس، العدو الخفي أخطر، وخائن الدار أخطر".[3]

الخونة في تكاثر، وهم مجندون من طرف فرنسا، هذه الإستراتيجية التي اهتدت إليها فرنسا ولقيت أكلها، فبفضل الخونة استطاعت فرنسا احتلال الجزائر، وعليهم تعول من أجل البقاء إلى الأبد في الجزائر وتحويلها بشكل تام ونهائي إلى أرض مسيحية، " رد الضابط، وسكت الجميع ينتظرون حديث الجنرال دي ميشال الذي راح يتمتم:

الإبادة خير سبيل، ثم أسرع يقوم وهو يطرح السؤال:

- التاريخ يعيد نفسه أيّها الضابط، فكيف نستفيد منه في غزوتنا هذه؟ كيف يمكن أن نستفيد مما أفاد الإسبان ونتجنب أخطاءهم؟ حلمنا أن نبقى هنا أبد الدهر لاأن نخرج منها بعد قرنين أوثلاث كما خرج الإسبان والأتراك، يجب أن تكون هذه الأرض للصليب، ومنها نغزو كل شمال افريقيا لنعيد مجد المسيحية ومجد روما.

صمت الجنرال دي ميشال فجأة، ثم ركز بصره في أحد الضباط الذي اعتدل في جلسته، وقال وهو يمد أصابعه على الطاولة:

---

1 عز الدين جلاوجي: عناق الأفاعي، ص225
2 نفسه: ص312
3 نفسه: ص312

-لايمكن حضرة الجنرال أن تتم سيطرتنا على وهران وبقيت المدن ما لم نستعن باليهود والخونة.[1]

وبالفعل تم تجنيد المئات والمئات من الخونة الذين كانوا سببا في اضعاف الأميرعبد القادر، فراح يفكر كيف يمكنه كشفهم والتغلب عليهم، يقول " أهلا أهلا بصديق فرنسا الوفي، طلتك الميمونة أزالت همومي.

ثم بسط يده وصافحه بحرارة، وهو يدعوه للجلوس:

. تفضل تفضل كوهين، تفضل.

استدار كوهين إلى مرافقه وراح يقدمه:

-زعيم الزواف، طيب ودود ومتعاون معنا.

مد الجنرال يده مصافحا مدبب الأنف، ودعا الجميع إلى الجلوس.

.... إنه مستعد أن يخترق صفوف الهمج، بالتعاون مع عيون بثثناها قريبا من الأمير عبد القادر، كل شيء سيكون على ما يرام.[2]

الأمير الذي انتصر لحد الأن على فرنسا في معاركه معها، تلك الانتصارات الساحقة التي أثرت دهشة فرنسا، ونجح في اقامة دولته الجزائرية وفرنسا أول من اعترف بها، لكنه قلق، تقلقه خيانة القبائل.

يقول في هذا المقطع: " . تشغلني خيانة بعض القبائل، وصلتني معلومات عن سعيهم إلى التعامل مع العدو. الأشجار لاتسقطها العواصف، لكن يسقطها الدود الذي ينخرها من الداخل.[3]

وعلى مدار الرواية يواصل الروائي جلاوجي تصويرجهاد الأمير ويسعيه للاستقلال، وعرض انتصراته وكيف هزم فرنسا وحاصرها ، ولولا الخونة كان قد قضى عليهم، الخونة الذين تفاقم خطرهم وقد اعيوه وأرهقوه وإن لم يعالجه عليهم قضوا هم

1 السابق: ص274
2 نفسه: ص287
3 نفسه: ص325

عليه، يقول الأمير عبد القادر مخاطبا محمود المجاهدي:" . داء الخيانة إن لم نعالجه سيودي بنا ، لكل داء دواء إلا الخيانة أعيت من يداويها ".[1]

من بين الهزائم التي كان سببها الخونة يقول الروائي:" أصسب الأمير عبد القادر بالذهول وقد أوتي من خلفه، صاحت شامخة وقد كانت في الأعلى تراقب المشهد:

-إنها الخيانة أيها الأمير، إنها الخيانة.

-خيانة خيانة.

ظل الحاج مصطفى وهو يقف إلى جانب الأمير عبد القادر يرقب سحب الدخان تغطي المدينة المهزومة وهو يطوي ذراعيه، يخض صدره ماتخرعوه من هزيمة مباغتة قدمها الخونة إلى العدو على طبق من ذهب ".[2]

فصراع الأمير الحقيقي كان مع الخونة، ففرنسا لوحدها يستطيعون هزيمتها، وقد هزمها أكثر من مرة، وألحق بها خسائر فادحة، وأمثلة صراعه مع الخيانة في الرواية كثيرة، منها أيضا ما جاء حول خيانة ملك المغرب للأمير عبد القادر، واتفاقه مع فرنسا أنه سوف يساعدهم في القضاء على الأمير الذي ألحق بهم هزائم كثيرة واستعصى عليهم، مقابل أن تمنحه فرنسا الأراضي التي على الحدود مع المغرب، وهكذا يضرب عصفورين بحجر، لأنه أحس بالخطر من نفوذ وشعبية الأمير في القبائل المغربية، التي أصبح الأميررمزها القومي ، وهذا خطر على نفوذه عليهم.

اهتدى الأمير إلى طريقة للقضاء على خطر الخونة عليه وعلى دولته وشعبه، وهي تأسيس عاصمة متنقلة، هذا الخبر الذي أبهر العدو قبل الصديق، رغم ذلك تستمر الخيانة لكن بصورة أقل من الأول، لكن ما فتأ يزداد يوما بعد يوم.

إن صراع الأمير ضد الخيانة وكيف تكالبوا نشعر بمرارته من خلال ما قالته شامخة في

1 السابق: ص345
2 نفسه: ص403

سهرتها مع أخيها وزوجته إلى وقت متأخر من الليل، انصب كل حديثها على الخونة وجرائمهم التي ارتكبوها أثناء مقاومة الأميرعبد القادر.. نستطيع أن نجزم أنهم سبب ما صار إليه الأمير عبد القادر.

كان الأمير عبد القادر بعد كل خيانة يصيح بغضب (لو كانت الخيانة رجلا لقتلته، لو كانت الخيانة رجلا لقتلته)، ورغم كل ما فَعَل في سبيل اجتثاثهم ظلوا طَعنة قاتلة في ظهره وظهورنَا جميعًا".[1]

خيانة ملك المغرب عبد الرحمان بن هشام للأمير، الخيانة التي وثقتها معاهدة طنجة سنة 1844 بين ملك المغرب وفرنسا، والتي تنص على اعتبار أن الأمير عبد القادر مجرم خارج عن القانون، ولم تتوقف عند هذا الحد بل يتعهد الملك بملاحقته عسكريا إذا تواجد في اقليمه، وقد التزم الملك بتنفيذ بنود المعاهدة وزاد عليها مطاردة ومحاصرة القبائل المغربية التي تدعمه، ليس فقط التزاما بالمعاهدة بل لأن الملك قد ذاق ذرعًا بحب القبائل المغربية المتزايد للأمير عبد القادرهذه الخيانة التي كانت بمثابة القشة التي كسرت ظهر البعير، فقد وجد الأمير نفسه مجبرا على قتال جنود ملك المغرب، وعندما كره ذلك وجد نفسه أمام الآلية الحربية الفرنسية الشرسة، وانتقامها من القبائل العزل بوحشية فاقت التصور.

ومع تراكم هذا الكم الهائل من الخذلان و الخيانات المتكررة، اختار الأمير عبد القادر انهاء مقاومته، حقنًا لدماء قبائل المسلمين المحاصرين في المغرب الذين كانوا يساندون الأمير، ولدماء قبائل الجزائريين العزل الذين كانت تنتقم منهم فرنسا بعد كل هزيمة يلحقها الأمير بهم.

انتهت الرواية على وقع سرد أبشع جريمة إبادة ضد البشرية، جريمة إبادة جماعية في حق قبيلة الزعاطشة، التي بادت عن بكرة أبيها، فلم يبق لها وجود.

1 السابق: ص553

***خيانة الرواية للبطلة والقارئ معًا:** هذه الخيانة التي تظهر على حين غفلة من القارئ وبطلته في لحظة بهجتهما بالانتصار والخلاص في نهاية الرواية.

فتظهر هنا الخيانة، التي كانت بمثابة خيانة لتوقع القارئ(خيبة أفق الانتظار التي هي أساس التجديد) ، تجسيدا للعبارة الأولى التي بدأت بها الرواية في قسمها الأول (**الحبر الذي خان أوراقه**)[1]

فحبر الرواية هنا خان بطلته الروائية (شامخة) بموتها قبل خطوات من وصولها إلى المكان الذي سوف تحتمي فيه من الفرنسي واليهودي، لكنهم استطاعوا اللحاق بها، ونشب بينهم قتال شرس استطاعت فيه بطلتنا من حسمه لصالحها، بفضل مهارتها القتالية نجحت في التخلص من اليهودي والفرنسي معا، فقامت فرحةً سعيدةً بانتصارها تريد إكْمالَ طَريقها، وقد قاسمها فرحتها بالخلاص والانتصار ذلك القارئ الذي يريد أن يرى بطله منتصرا وسعيدا، في نهاية الرواية.

لكن **حِبْرُ الرواية لايُريد أن يَتوقف** عند هذه النهاية السعيدة، بل استمر الحبر في التدفق لبضع أسطر قلية، ليخون بطلته (شامخة) التي ستُقتَلُ غَدرًا ببندقيةٍ من الخَلف، في لحظة صدمة للقارئ، لكن رد فعل شامخة المغدورة كان سريعًا وحازمًا ، مما يخفف من وطأ الصدمة لدى القارئ.

يصدمنا الروائي عزالدين جلاوجي عندما لا يترك بهجة الانتصار تستمر طويلا، حين يقول:" وقف مدبب الأنف بعيدا يتابع المعركة التي بدا فيها كوهين والأشقر أضعف من أن ينازلا شامخة، وراحا يتقهقران أمام ضربات شامخة حتى أسندا ظهريهما إلى صخرة عملاقة، وعلى أعتابهما خرا صريعين.

حين قفزت شامخة مبتعدة، أطل مدبب الأنف من خلف الصخرة، تأمل جثتي رفيقيه وقد هزته الدهشة فارتعش كل بدنه، استل بندقيته سريعا من فوق ظهره، وفتح من

1 السابق: ص13

فوهتها على شامخة جحيم الموت، ولم تجد شامخة في تلك اللحظة إلا خنجرها تستله من حزامها وترمي به ليستقر في قلب مدبب الأنف".[1]

مدبب الأنف الخائن مرشد الفرنسيين، وكأن شامخة هنا وضعت خنجرها في قلب كل الخونة، وفي قلب الخيانة، شامخة هنا أعطت للأحرار والثوار الجزائريين درسا ثمينا في التعامل مع هذا الداء الذي ينخر أي ثورة وأي مقاومة، فيفشلها وينهيها قبل أن تحقق غايتها .

في الجزئين اللاحقين في الزمن التاريخي، ولكنهما هنا السابقين في زمن الخطاب (حوبة) و(الحب ليلا)، نجد أن طريقة التعامل مع الخونة في هذين الجزئين هي طريقة "شامخة" في رواية (عناق الأفاعي) وفق سلاح الخنجر، **الذبح لكل خائن من فوره،** على عكس ما كان يقوم به الأمير عبد القادر من سياسة ضبط النفس والتشاور في أمر الخائن مع رجاله وعلماء الدين، واستفتاء علماء الدين في الحكم الشرعي ، وكيفية معاقبتهم وردعهم، فقد كان الأمير رغم خيانتهم له وللوطن متسامحا معهم لأبعد حد، فكان تسامحه نقطة ضعفه وسبب هزيمته و استسلامه لفرنسا.

هذه الخيانة نفسها تطعن الثورة التحريرية، التي نجدها في كثير من الأحيان شبيهة جدا بمقاومة الأمير عبد القادر، لكن الاختلاف هو في تعامل الثورة مع الخيانة، فإذا كان الأمير اختار التسامح معهم والرجوع للخلف و في الأخير الإستسلام، بينما كان خيار الخنجر (الذبح / الموس) ضد الخونة هو نقطة قوة الثورة فيما بعد، فكل خائن للثورة وكل من تسول له نفسه الإساءة للثورة مصيره الذبح، وهو المصير الذي قد ينفذ أمام أعين الشعب، كتحذير لهم من نفس المصير ، وهو ما نجح في تصويره جلاوجي في رواية الحب ليلا، ولتوضيح هذه الرؤية نورد هذا المقطع من الرواية يقول فيه:

"..نطق الثاني وكان دون لثام، وكان فتى لم يتجاوز العشرين من العمر.

-سي الهادي بن فرطاس، حكمت عليك الجبهة بالقتل ذبحا.

ابتلع ريقه وجحظت عيناه، وتعثر لسانه في جفاف فمه .

1 السابق: ص600

-ماذا تقول؟

سأل الفتى، صمت سي الهادي لحظات وقال:

-لي زوجة وولدان.

-الثورات لا تسير بالعواطف، أنت أسأت لثورة كاملة، ولشعب كامل.

-لم أتفوه إلا بما اعتقدت أنه صواب حبا في وطني، وحبا فيكم جميعا، كثيرون قالوا أشنع مما قلت ولم يُحَاسبوا.

-من تقصد؟

-فرحات عباس، يوسف الرُّوج،صالح القاوري، و..و..

استل خلاف التيقر خنجره من تحت سترته، أدرك سي الهادي أن أجله قد حان ، رفع سبابة يمناه إلى الأعلى وردد:

-أشهد أن لا إله إلا الله، وأشهد أن محمد رسول الله.

تمتم الجميع مرددين الشهادتيين، تقدم منه الفتى وثنى يديه خلفه يُحكم قيده، وهو يقول:

-الثورة ليست غافلة، تعرف تحركات الجميع وأقول الجميع أيضا، ولست أنت من تملي عليها ما تفعل.

ألقى به السائق أرضا، وفعل فيه الخنجر فعله، ..." .[1]

هكذا تعالج الثورة الخيانة كما عالجتها من قبل "شامخة" في الجزء الثالث من الثلاثية، الثورة استوعبت الدرس جيدًا فهما وتطبيقا، علاج فوري، وعبرة لمن يعتبر، رغم ما يحدثه هذا المقطع في نفس القارئ من صدمة عنيفة جدا نتيجة الحكم القاسي جدا. إلا أننا لم نجد أي شخصية من شخصيات الرواية لها إعتراض على الحكم، بل سنجد الجميع يناقش لماذا حكم على سي الهادي؟ ماهي الخيانة التي إقترفها؟ ولم يناقشوا قسوة الحكم في حد ذاته، حتى أنهم لم يأخذوه إلى المشفى بعد أن وجدوا أنه مازال حي كي لا تعرف السلطات الحاكمة الفرنسية بما حدث، ويثيروا غضب الثورة من جديد

1 عزالدين جلاوجي: الحب ليلا، ص171

مفضلين أخذه إلى البيت ومعالجته هناك، ليجد المتلقي نفسه أمام إجماع المجتمع على حكم الذبح لأي خائن، هذا الاجماع الذي يعطي المشروعية التامة للقرار، مما يخفف من وطأته على المتلقي.

وهو ما نجده في حوار طويل نقتطف منه مايلي :

" ....واصلت الزوجة حديثها : دخل علي فجرا يشد رقبته بيديه، والدم يكسو كل جسده، لقد اختطفوه شبه عار، ما العمل الأن يا عمي رابح ، هل نأخذه إلى المشفى، أم نعلم الشرطة أولا ؟

-اششششششت .

قالها سي رابح وهو يمد سبابته... لابد من التصرف بحكمة، يعلم يقينا أن معرفة فرنسا بالأمر سيعقد الأمر، ولن ترحمه الثورة في مقبل المرات، لأن يموت خير من أن نخبر الشرطة أو يؤخذ إلى المشفى، .."[1].

وحكم ذبح الخونة لا يثير أي غرابة لدى المحليلين والدارسين المهتمين بدراسة الثورات الكبرى، بل يجدونه أمر لابد منه لوصول الثورة إلى مبتغاها،

وفي ذلك يقول فرانز فانون: " إذا أراد العمل الثوري لنفسه أن يكون محرّرا تحريرا يبلغ أقصى درجات الخصوبة، فإن عليه أن لا يبقي على أي خروج عن القاعدة، إننا نشعر شعورا قويا بضرورة أن يصبح الحدة شاملا كليا، أن يحمل المرء كل شيء، أن يصفي كل حساب، أن يكون مسؤولا عن كل أمر وعندها فإن الوعي لن ينفر من العودة إلى الوراء".[2]

تطبيقاً لمقولة الجزاء من جنس العمل، فعلى قدر الفعل يأتي رد الفعل، ولأن خيانة الوطن جريمة لا تغتفر ، فجزاء هذه الخيانة لا يُتصور، ولا يُدان مهما كان قاسيا.

1 السابق: ص173
2 فرانز فانون: معذبو الأرض، ص345

الخاتمة

في ختام هذه الرحلة البحثية حول "التناص في روايات عز الدين جلاوجي"، سأحوصل ماتم التوصل له من نتائج و ملاحظات في النّقاط الآتّية:

■ إن حضور الأساليب القرآنية في ثلاثية جلاوجي يشكّل ظاهرة لافتة تكشف عن منابع ثقافة هذا المبدع الذي يتخذ من القرآن الكريم رافد مهما في بناء تجربته الإبداعية، حيث لا تكاد تخلو صفحة من صفحات أجزائها الثلاثة، من استدعاءٍ للسور والآيات القرآنية ومدلولاتها، أو استعارة لبعض المفردات والتراكيب القرآنية، سواء بهذه الآلية أو تلك، فكان التناص حاضرا بقوة على مستوى الكلمة والآية وبمواضيعه وقصصه وشخصياته.

■ تنوعت آليات التناص من الاجترار إلى الامتصاص وإلى الحوار، وهذه الأنواع من التناصات رغم أنها تعد مجرد تقنيات من تقنيات النقد الأدبي، إلا أنها من جهة أخرى تؤكد الإشكاليات الفكرية التي سبق أن أشرتُ إليها.

■ تبدأ لعبة التناص من العتبات النصية، إذ نجد أن عملية العنونة عند عزالدين جلاوجي ليست عملية اعتباطية، بل هي قصدية واعية، لتحقيق حوارية نصية مع المتن، تتلخص في سعي المبدع نحو التميز، والبحث المستمر للتجدد (شكلا ومضمونا)، كما أظهر جلاوجي اهتماما كبيرا بالتقديم والإهداء والخواتم والجملة العتبة وهي من قضايا التناص التي تصنف مع العنوان، ضمن مايصطلح عليه بالعتبات أو ملازمة النص، لذلك كان المؤلف حريصا على انتقاء الكلمات ذات الدلالة القوية والإيحاءات الخفية التي تساعد القارئ على فهم الرواية، وبالتالي وضعها في مسارها الصحيح .

■ كان للشخصيات التاريخية حضور كثيف وبارز في الثلاثية، ونجد أن توظيفها كان رمزا للتعبير عن تجربته ورؤيته للواقع، حيث أسقطها على واقع الأمة الجزائرية والعربية على حد سواء، كما أن الكيفية التي وظف بها المؤلف هذه الشخصيات ساهمت مساهمة فعالة في إثراء الخطاب في الثلاثية ومدّه بقيمة تاريخية، جعلت منها مرجعا هاما لحقب مختلفة من تاريخ أمتنا.

■ استطاع جلاوجي في هذه الثلاثية المزاوجة بين الخطاب الواقعي والخطاب التخييلي باحتوائها على أحداث ووقائع تاريخية مستمدة من أحداث التاريخ الموثق والرسمي، وسّعت دائرة الخيال وتخطت العقل، خاصة في الجزء الأول من الثلاثية، أين يُمتزج الخيال بالحقيقة ويتعانقا لدرجة يصعُب فيها الفصل بين الواقع والتخييل.

■ إن توظيف عزالدين جلاوجي لبعض المأثورات المستمدة من الثقافة الشعبية، والتي يبدو أنها من الدين وهي ليست منه، إنما أراد بها نقد العقلية العربية التي مازالت "تؤمن" بخوارق ومعجزات الأولياء والبدع والخرافات التي تزخر هذه الثلاثية بطرحها.

■ أما توظيفه للعجيب والغريب فقد كان من باب تقديم قراءات جديدية ومغايرة لوقائع تاريخية متداولة وواسعة الانتشار، فمن خلال مخالفته لتفسيرها الشائع والمتداول، يكون قد استفز القارئ لدفعه إلى التفكير من جديد قصد إعادة قراءة التاريخ لفهم الواقع.

■كما أن توظيف جلاوجي للسرد العجائبي والفنتازي، لم يكن على حساب الجانب الفني في الرواية، بل أنه وجد فيه مساحات غير مأهولة سرديا، وهو ما أعطى الثلاثية الجلاوجية من حيث البناء شكلا خاصا بعيدا عن التقليد، وهو ما قد يُحسب له، فتوظيفه للنص المرجعي فتح أمام نصه السردي آفاقا خصبة وعوالم واسعة وأفكارا مثيرة، مما يجعل أفق انتظار المتلقي مفتوحا أمام عديد الدلالات والتأويلات، وهو ما وسّع مساحة المقروئية لعدة فئات من المجتمع.

■ إن التناص التاريخي ماهو إلا وسيلة يجدد بها المؤلف أدواته التي يحاول بها القبض على الحقائق و المعاني الشاردة، ليصور عالمه، ويوضح عمق تفاعل الحاضر مع الماضي، هذا التفاعل الذي يؤسس للمستقبل، طبقا لمقولة "التاريخ يعيد نفسه"، ولتأسيس مستقبل واعد، وتجنب الوقوع في الأخطاء نفسها، وجب علينا إعادة قراءة التاريخ وتحليله وفهمه الفهم الصحيح تجنبا للوقوع في هذه الأخطاء، هنا نستطيع أن نقول أننا استفدنا من دراستنا للتاريخ، أما ما دون ذلك فهو دون جدوى.

■ أما بالنسبة للتحدي الذي يفرضه توظيف التاريخ في الرواية لمّا يتسم به من تقريرية وجمود، فقد استطاع جلاوجي التخلص من ثقله وجموده بالتركيز أكثر على الشخصية التخييلية وتصوير حياتها وعلاقاتها الاجتماعية التي من خلالها قام باستحضار التاريخ والأحداث التاريخية وكذا المكان والزمان التاريخي.

■ لقد تفاعلت ثلاثية جلاوجي مع مختلف الأشكال التعبيرية والوجدانية لدى المجتمع الجزائري على سبيل المحاكاة تارة والنقد تارة أخرى، لكشف الصراعات المختلفة التي عانى منها الفرد الجزائري.

■كما أن تفاعل جلاوجي مع الموروث الأدبي يجدد لدى القارئ الإحساس باللغة وأصالتها ليقوم بترسيخها في لغة الخطاب المعاصرة، فهو يندرج ضمن استراتيجية قصدية عامة تتمثل في شحذ ذاكرة القارئ وجعله يعي البعد الوجودي للغة والتراث، وجعلهما يصمدان أمام محاولة تغييب الهوية.

■ تحاول الثلاثية على مدار الأجزاء الثلاثة، أن تفصح على أنها رواية تخيل تاريخي وليست رواية تاريخ ، وأنها تسعى لمحاورة التاريخ والبحث في خباياه وإنارة الزوايا المظلمة فيه، لذا يجد القارئ والباحث الكثير من التفاصيل المتناثرة هنا وهناك، وكأنها تحثه على الاهتمام بها، وهي ميزة أسلوبية تميز جل كتابات عز الدين جلاوجي، وبالحديث عن المميزات الأسلوبية لا يفوتني ذكر ما تميزت به لغة جلاوجي من انزياح وتغريب على مستوى النص تارة وعلى لسان شخصياته تارة أخرى.

■ تكسر نهاية الثلاثية في الجزء الأخير منها –عناق الأفاعي- أفق توقع القارئ، بنهاية صادمة له بقلب النهاية السعيدة إلى نهاية حزينة بسرعة خاطفة ليضع القارئ أمام نهاية مفاجئة.

رغم الجهد التطبيقي المبذول في هذه الدراسة فإني لا أزعم أني وفيت الموضوع حقه من كل الجوانب، إيمانا مني أن البحث النقدي غير منْتهٍ وهو يتطور عبر التاريخ والزمن،

خاصة حين يتعلق الأمر بتجربة ثرية ومتشعبة مثل تجربة عز الدين جلاوجي التي تغامر في التجريب الروائي، ومنه فإن ماتوصل إليه هذا البحث من نتائج أحسبه قيمة مضافة لجهود دارسين سابقين، سواء على مستوى هذه المدونة أو غيرها من المدونات.

وأختم جهدي بتجديد شكري مرة أخرى لمشرفي الدكتور رشيد كوراد الذي تشرّفت بقبوله الإشراف على هذا العمل الذي لولا توجيهاته لما كان ليخرج بهذه الصورة، فشكرا جزيلا.

الملخص

أولا- بالعربية

ثانيا- بالأنجليزية

أولا-بالعربية:

التناص في روايات عز الدين جلاوجي

إذّا كان التناص قدرا محتوما على كل نص، لأنّه لا مفر لأي نص من أن يتناص مع نصٍ أخر، فإنَّهُ في تجربة عز الدين جلاوجي الروائية يعدُّ قدرًا جميلا، ذلك أنَّهُ يكشف عن المخزون الثقافي والأدبي أو ما يسمى نقدياً بالنصوص الغائبة، التي تحضر في نصوصه بقوة وكثافة عالية، وبطرق وكيفيات متنوعة، وآليات عدة، فبدايته كانت مع رِّوايتهِ "الفراشات والغيلان " التي كتبها سنة 1999 والصادرة سنة 2000 ثم رّواية " سرادق الحلم والفجيعة " الصادرة سنة 2000، معلنتان دخول عز الدين جلاوجي ميدان الرواية والتجريب الروائي الذي سوف يتطور تدريجيا ويصل إلى هذا التميزالذي طبع تجربته، فإنطلاقا من الروايتين السابقتين مرورا برواية " رأس الحنة 1+1=0 " التي صدرت سنة 2003 ، وصولا إلى رواية "الرماد الذي غسل الماء " سنة 2005 التي أعتقد أنّها نقطة مُهمة في التجربة الروائيّة الجلاوجية التي سوف تتضح أكثر، وتينع أكثر، في رائعته "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر " سنة 2011 والتي تعتبر أيضا جزء أول من ثلاثيته " الأرض والريح " ،وقبل أن نذكرباقي الأجزاء لا ننسى ذكر رواية "الحب المقندس " الصادرة سنة 2014 ، أأما الجزء الثاني من الثلاثية فهو روايتهُ " الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال " سنة 2017، ليأتي الجزء الثالث سنة 2021 رواية "عناق الأفاعي"، لتكتمل الثلاثية وبها تتميز التجربة الروائية الجلاوجية التي اتخذتها أنموذجا للدراسة . كل هذه الروايات حملت تناصات متنوعة تنم عن ثقافة واسعة لهذا الروائي الذي نوع مصادره وروافده المعرفية فأخذ من القرآن الكريم، ومن الموروث الأدبي، وكذا الفكري والفلسفي، إلى جانب الثقافة الشعبية، بالإضافة إلى التاريخ الذي يعد من بين المصادر الأساسية عنده حيث نجده يذحل بصفة جوهرية في بناء كل رواياته. وعليه أردت دراسة هذه التناصات بالبحث عن مقصديتها ودلالاتها، وكيفية توظيفها ومدى توافقها مع السرد الرّوائي ، لأصل في الختام . (واعتمادا

على نموذج الدراسة طبعا). إلى أنّ المرجعيات تعددت وتنوعت لأغراض سردية بحتة، على خلاف المرجعية التاريخيّة التي أخذت نصيب الأسد في المساحة السردية، فقد زاوج بين الواقعي والتخييلي، لاستحضارتاريخ يتخلله الكثيرمن علامات الإستفهام، فهذه الثلآثية تدفع القارئ للبحث وإعادة قراءة التاريخ، أحيانا بطرح عديد التساؤلات عليه وأحيانا باستفزازه للبحث عن الحقيقة التاريخية، حيث تمثل نقطة البداية لعمل تخييلي يسعى لفهم التاريخ وكتابة ما طمس منه، ومناقشة ما حدثَ لِفَهم ما يحدثُ، فالتاريخ هنا هو المنطلق وهو الغاية في نفس الوقت، لتصبح ثلاثية "الأرض والريح "ملحمة تاريخيّة كما أرادها الروائي أن تكون.

ثانيا-بالأنجليزية:

Abstract:

Intertextuality in the novels of Ezeddine Djalawji

If intertextuality is an inevitable fate for any text, because it is inevitable that any text intersects with another text, then in Ezeddine Djalawji's novelistic experience, it can be considered a beautiful fate, for it reveals the cultural and literary stock of what is critically called the absent texts, present in his texts, with high strength and density, in various ways and modalities, and several mechanisms. His debut was with his novel "Al- Farashat wel Ghilane/ Butterflies and Ghouls", which he wrote in 1999 and published in 2000, then the novel "Souradigh El Holm wel Fajiaa/ The Pavilion of Dream and Disaster" published in 2000, announcing Ezeddine Djalawji's entering the scene of narrative experimentality as a novelist. An experience that will gradually develop and reach a marked distinction, starting from the two novels previously mentioned, going through the novel "Ras al-Mihana 1 + 1 = 0/ A Head of Miseries", which was published in 2003, until the novel "Al Ramad elladhi Gasala El Maa/ The Ashes that washed the water Out" in 2005, which I think is a turning point in the novelist's experience that will culminate in his masterpiece "Huba wa rihlat El Bahth an Al Mahdi al Monthadar/ Huba and the Search Journey of the Messiah" in 2011, which is considered the first part of his trilogy "Al Ardh wa El Rih/The Land and the Wind." Before discussing the rest of the parts, we should not omit to mention the novel "Al Hob AL Mokadas/ Sacred Love" published in 2014. As for the second part of the trilogy, "Al Hob Laylan Fi Hadrat El Dajal El Aawar/ Love at Night in the Presence of the One-Eyed Antichrist" it was published in 2017, while the third part will come out in 2021,

under the title, "Inag El Afa' ie/ The Hug of the Snakes", to complete the trilogy that distinguishes most the novelist experience, and which l take as a model of study. All these novels carry various intertextualities that indicate a broad culture, whose sources of knowledge have been drawn from the Holy Quran, literary, intellectual and philosophical heritage, as well as popular culture. I have also studied the element of history in the author's work, which is one of his primary sources, and which is essentially constitutive in the construction of all his novels. From then on, I wanted to study these intertextualities by looking for their intentions and connotations, how they have been used, and their compatibility with the narrative framework, to conclude (and according to the study model of course) that the references were numerous and varied for purely narrative purposes, unlike the historical reference which takes the lion's share in the narrative space. It combines the real and the imaginary, to evoke a history punctuated with many obscure zones. This trilogy pushes the reader to search and reread the history, ask many questions and sometimes provoking him to search for the historical truth of the time, thus making the trilogy of "Al Ardh Wa Rih/ The Earth and the Wind" a historical epic as the novelist intended it to be.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

*القرآن الكريم

أولا- المصادر:

1-عزالدين جلاوجي: الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر، 2017

2-عزالدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011

3-عزالدين جلاوجي: عناق الأفاعي، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2021

ثانيا- المراجع:

1-العربية:

أ-الكتب العربية:

1-إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدّار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010

2-إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر،2002

3-إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003

4-إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011

5-ابن خلدون: المقدمة، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، ج1، الفصل الثالث والخمسون في أمر الفاطمي وما يذهب إليه الناس في شأنه وكشف الغطاء عن ذلك، دار يعربن دمشق، ط1، 2004

6-أحمد جبر شعث: جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013

7-أحمد رضا حوحو: غادة أم القرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988

8-أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا-مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرابية وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان الأردن ، ط2 ، 2000

9-أحمد مجاهد: أشكال التناص الشعري/ دراسة في توظيف الشخصية التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2006

10-أدونيس أحمد علي سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت،1985

11-أمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2006

12-بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس،2003

13- جلال الدين السيوطي: تفسير الجلالين، دار ابن كثير، سوريا. ط7 ،1993

14- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 2003

15-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن-الشخصية). المركز الثقافي العربي. الدارالبيضاء.2007

16- حسين محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998

17- حصة البادي: التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2009

18- حلمي بدر: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، دط، 2002

19-خالد طحطاح: الكتابة التاريخية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب،ط ،2012

20-خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2008

21- رفيف رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، يبروت، ط1، 2008

22- زكريا محمد القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط1، 2000

23- سعيد سلام: التناص التراثي- الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط1، 2005

24- سعيد يقطين: قال الراوي/ البنية الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط1، 1997

25-سليمة عذراوي: شعرية التناص في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012

26-سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003

27-سهام حسن جواد السامرائي: العتبات النصية في رواية الأجيال، ط1، دار شرفات، نينوى،2013

28- شعيب حليفي: هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، دراسات في الرواية العربية، دار النايا، سورية، ط1، 2013

29-صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى، دمشق، ط1، 2003

30-صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، 1993

31-صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2021

32- ظاهر محمد الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر- التناص الديني نموذجا، مكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013

33-عبد الله ابراهيم: التخيل التاريخي-السرد والامبراطورية والتجربة الاستعمارية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011

34-عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي- مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990

35-عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنوية إلى التشريحية، النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985

36- عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2011

37-عبد الحق بلعابد: عتبات-جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008

38-عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر،2007

39- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003

40-عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي-دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007

41-عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009

42-عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998

43-عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010

44-عبد المنعم زكرياء القاصي: البنية السردية في الرواية. عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2009

45-عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن- نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، عمان، ط1، 2006

46- عفاف صيفي: وطار متأثرا بالقرآن- قراءة في الثلاثية من منظور التناص، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، ط*1، 2015*

47-عيسى بن سعيد الحوقاني: التناص التراثي في شعر نزار قباني، مكتبة الغبيراء، عمان، ط1، 2012

48-علا الساعد حسان: نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، دار الوراق، لأردن، ط1 ،2014

49-علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية،2007

50-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، 1987

51-عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط1، 1995

52- عمر عبد الواحد: دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003

53- بلقاسم عيساوي: التناص دراسة في المنهج والتأويل ورهانات الترجمة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016

54- فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ-نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2004

55-لعموري زاوي: شعرية العتبات النصية، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013

56- ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005

57-محمد آيت ميهوب: التداخل الأجناسي في الأدب العربي المعاصر، دار ورقة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2019

58-محمد آيت ميهوب: الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2016

59- محمد بنيس: حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط2، 1988

60-محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، لبنان، ط1، 1979

61-محمد زتيلي: فواصل في الحركة الأدبية والفكرية الجزائرية، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1984

62- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي-دراسة في الملحمة الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008

63- محمد عزام: النّص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتب العرب، دمشق، د ط، 2001

64-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998

65- محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، ط1، 1967

66- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005

67-محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003

68-المختار الحسني: التناص- المفهوم وخصوصية التوظيف في الشعر العربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013

69- الميلود عثماني: شعرية تودوروف،عيون المقالات، دار قرطبة-الدار البيضاء،ط1، 1990

70-ناهم محمد: التناص في شعر الرواد، الشركة العالمية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2004

70-نواف أبو ساري: الرواية التاريخية مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام، دار بهاء للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2003

71-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997

72-نورة بنت ابراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2011

73- هادية السالمي: التناص في القرآن-دراسة سيمائية للنص القرآني، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2014

74- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،دط ،1986

75- وافية بن مسعود: الواقعية الروائية بين سلطة المتخيل ومرجعية التاريخي في رواية"حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، منشورات كراسك، وهران، 2014

76-وحيد السعفي: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2007

77- يوسف العايب: التناص في قصيدة "غلواء" لإلباس أبي شبكة، منشورات مديرية الثقافة لولاية الوادي، الجزائر، ط1، 2013

ب-الكتب المترجمة:

1- إدوارد سعيد: الاستشراق. تر: محمد غناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006

2-إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى ومقالات أخرى. تر: ثائر ديب، دار الآداب، بيروت،2004

3-أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية. ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،ط1، 2009

4-أمبرتو ايكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000

5-أنجينو مارك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد. تر: أحمد المديني، ضمن كتاب: أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1989

6-تزفيتن تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993

7-تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين-المبدأ الحواري. تر: فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012

8-تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب. تر: نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط 1 ،2007

9-جراهام ألان: نظرية التناص. تر: باسل المسالم، دار التكوين، دمشق، ط1، 2011

10-جيرار جينيت : مدخل لجامع النص. تر : عبد الرحمان أيوب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4

11-جورج لايكروف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها. تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط2، 2009

12- جورج لوكاتش: الرواية التاريخية. تر:صالح جواد كاظم، دارالطليعة ، بيروت،1978

13-جوليا كرستيفا: علم النص. تر: فريد زاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997

14-جي هيلبس ملر: أخلاقيات القراءة. تر: سهيل نجم، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1997

15- راي وليم: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية. تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1،1995

16-روجر.ب.هنكل: قراءة الرواية. تر: صلاح رزق، دار الآدب، ط1 ،1995

17-رولان بارث: درس في السيميولوجيا. تر:عبدالسلام بن عبد العالي، دار توبقال النشر، ط2، 1982

18- رولان بارث:لذة النص. تر: منذرعياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 ،2002

19-فتحي التريكي: الهوية ورهاناتها. تر: نورالدين الساقي وزهير المدنيني، الدار المتوسطة للنشر/تونس، تونس، ط1، 2010

20-فرانز فانون: الكولونيالية وما بعدها. تر: سامي الدروبي وجمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنشر، ط2، القاهرة، 2015

21- فرانز فانون : معذبو الأرض. تر:سامي الدروبي، وجمال الأتاسي ، دار الفارابي،بيروت، لبنان ، ط1، 2004

22- فيليب هامون: سيميولوجيا الشخصيات الروائية. تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2013

23-كريستين مونتالبيتي: جيرار جيينت- نحو شعرية منفتحة. تر: غسان السيد ووائل بركات، الجمعية التعاونية للطباعة، توزيع دار الرحاب،2001

24-محمد أركون، توفيق فهد، جاك لوكاف: العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط. ترجمة وتقديم: عبد الجليل بن محمد الآزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002

25-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي. تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987

26-ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي. تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986

27-ميخائيل باختين: الملحمة والرواية. تر: جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي، بيروت، 1982

28-ميشال فوكو: نظام الخطاب.تر: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، ط1،1984

29-ميلان كونديرا: فنّ الرواية. تر: أحمد عمر شاهين، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1991

30-ناتالي بيقي غروس: مدخل إلى التناص. تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2002

ج-المعاجم والقواميس والموسوعات:

1- إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط5، 2011

2-ابن منظور: لسان العرب، تحقيق مجموعة من الأساتذة المختصين، دار الحديث، دط، القاهرة، 2003

3-عاشور شرفي: معلمة الجزائر- القاموس الموسوعي،تاريخ، ثقافة،أحداث،أعلام ومعالم،دار القصبة، الجزائر، 2009

4-فؤاد أفرام البستاني: منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، 1971

5-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة للعلم ناشرون، لبنان، ط1، 2002

6-محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003

د-الأطروحات:

1-بن الدين بخولة: الإسهامات النصية في التراث العربي، دكتوراه علوم، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران1، 2016/2015

2- الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات/رحلة ابن فضلان نموذجا، ماجستير، كلية الآداب جامعة قسنطينة منتوري 2005/2004

3- زهرة خالص: التناص التراثي في" حدث أبو هريرة قال " لمحمود المسعدي، ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2006/2005

4-سهام بولسحار: التناص التاريخي في رواية المدايدة لمحمد مفلاح، ماجستير، جامعة الجزائر2، كلية الاداب واللغات، 2012/2011

5-صليحة قصابي: حداثة الخطاب في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، 2009

6-عبد الحميد بوسماحة. توظيف التراث الشعبي في رواية عبد الحميد بن هدوقة، ماجستير، معهد اللغة واألدب العربي،جامعة الجزائر، 1991

7-عبد الحميد ختالة: بنية السرد القصصي عند زليخا السعودي، ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2002- 2003

8- محمد مداور: التناص القرآني في أدب مصطفى صادق الرفاعي/"وحي القلم" أنموذجا، ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، 2008 -2009

9-مرزاقة عشور: جرائم فرنسا في الجزائر . الإبادة الجماعية أنموذجا (1849/1830)، مذكرة ماستر تخصص تاريخ معاصر، جامعة بسكرة، 2014/2013

10- ميادة عبد الأمير كريم العامري: البنية السردية في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ماجيستر، كلية التربية، جامعة ذي قار، العراق، 2011

هـ -الملتقيات العلمية:

1-رضوى عاشور: الأدب والتاريخ، أعمال جائزة الشارقة للإبداع العربي، الدورة الرابعة، أبريل 2001، المجال الفكري، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2005

2-الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان، بسام قطوسة: أشغال الملتقى الوطني الثاني: السيمياء والنص الأدبي، قسم اللغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، أفريل 2000، ص25/24

3-فيصل غوادرة: أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر: تداخل الأنواع الأدبية، مجلد2، 24/22 تموز 2008، جامعة اليرموك، الأردن.

4-عالي سرحان القرشي: العلاقة بين الرّواية والتّاريخ، (استنطاق اختراق . تكوين) ، ملتقى القاهرة الثالث للإبداع الرّوائي العربي، دورة عبد الرحمان منيف، سلسلة أبحاث المؤتمرات، ع18، 2005

5-عبد المالك مرتاض: العجائبية في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، أشغال ملتقى"قراءة الرواية: بحوث ومنهجيات، 16/15 ماي 1989، منشورات مخبر سوسيولوجيا التعبير الفني، دفتر رقم3.ج1، نوفمبر1992

و-المجلات والصحف:

1- أم السعد مكي: حوار مع الكاتب عزالدين جلاوجي، صحيفة الخبر، يومية وطنية، الجزائر، ع 2017/9/15

2- بنسالم حميش: حضور المشرق والمغرب في تجربتي الروائية، مجلة العربي، الكويت، عدد 65، سنة 2006

3-جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلة فكرية محمكة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، م25، ع3، 1998

4-جورج دوليان: الرواية الجديدة في فرنسا مجلة العربي، شهرية منوعة، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت،ع544، مارس2004

5-حسين الزاوي ومليكة برواق: البعد الجمالي للعمارة العثمانية بمدينة الجزائر- دراسة أثرية جمالية لجامع كتشاوة، مجلة العلوم الاسلامية والحضارة، جامعة وهران 02، العدد السادس، أكتوبر2017

6-حسين محمد حسين: الحوبة لعنة الحق الضائع، صحيفة الوسط، يومية سياسية مستقلة، البحرين 9 أكتوبر 2011

7-حمادي المسعودي: العجيب في النصوص الدينية، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان 14/13، 1991

8-د.مالك: بونة تتذكر شيخ المالوف حسن العنابي، المساء- يومية وإخبارية وطنية، الجزائر، 25 ماي 2019

9-رشيدة سباك: الريس حميدو (1815/1770) وإنجازاته العسكرية، مجلة الدراسات ، المركز الوطني للدراسات والبحث في تاريخ الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، المجلد4/العدد 1، جانفي2022

10-ريمة ديدي: شخصية يحي آغا قائد الجيش الجزائري (1828/1818)، مجلة الدراسات التاريخية العسكرية، فصلية، الوطني للدراسات والبحث في التاريخ العسكري الجزائري، الجزائر، جانفي 2020

11-ريمة عكاش: استحضار التاريخ في عنوان رواية" حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي-بحث في السياق المرجعي، مجلة الآداب، سنوية محكمة، جامعة منتوري قسنطينة،ع14. 2015

12- شفيقة عاشور: الشخصيات التاريخية المفعلة للأحداث الروائية في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعزالدين جلاوجي، مجلة المدونة ،ع2، 30 ديسمبر2018

13- صلاح فضل: علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، مج5.ع1، ديسمبر،1984

14-عبد الحميد ختالة: بين سلطة التّاريخ الثّوري للجزائر وهيمنة الحكي في رواية "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" للروائي عزّالدّين جلاوجي، مجلة الموروث، دولية سنوية محمكمة، جامعة مستغانم، العدد:02، 2013

15-عبد القادر فيدوح: سراديب الذاكرة في رواية الحب ليلا لعز الدين جلاوجي، مجلة التأويل وتحليل الخطاب، مجلة دولية محكمة نصف سنوية يصدرها مخبر "التأويل وتحليل الخطاب"،جامعة بجاية، العدد الثاني-أكتوبر2020

16-ماجد الجعافرة: التناص بين القديم والجديد-درسة في النظرية والتطبيق، مجلة المبرز، دورية محكمة، المدرسة العليا للأساتذة. بوزريعة، الجزائر، ع 12، 1999

17-ماجد محمد النعامي: توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم مقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية. غزة/ فلسطين، مجلد15، ع1، 2006

18- محمد أديوان: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، مجلة الأقلام، فكرية عامة تصدرها وزارة الثقافة والإعلام، العراق، عدد4/5/6، 1995

19- محمد الأمين بركات، هيثم بن عمار، الرواية التاريخية بين صوت التراث والهوية قراءة في رواية الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال لعز الدين جلاوجي، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مج15، ع1، 2019

20-محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها وزمنها-مقاربة مبدئية عامة، مجلة فصول. الهيئة العامة للكتاب، القاهرة. مصر، ع1، م12 ربيع 1993

21-منى بشلم: تجربة التأصيل الروائي في الرواية الجديدة عند عز الدين جلاوجي، مجلة منتدى الأستاذ، دولية نصف سنوية محمكة، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، ع11 نوفمبر، 2011

22- نادر كاظم: الرّواية وإعادة تحبيك التّاريخ، قراءة في التّنوّر والبرزخ، مجلة الرقيم، فصلية تصدر عن دار الرقيم للإبداع والنشر، كربلاء، العراق، ع5، ربيع 2014

23-نبيلة ابراهيم: عالمية التعبير الشعبي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع4، مج3، 1983

24- نصر الدين سعيدوني: إشكالية دلالة النص التاريخي، مجلة اللغة العربية. المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، ع22 ، سنة 2009

ز-مراجع الكترونية:

1-أحمد الشريف: حوار مع الروائية رضوى عاشور، الجزيرة نت يوم 2012/01/20: https://www.aljazeera.net/culture يوم 2022/09/14

2-بوزيفي وهيبة: مراحل الغزو الفرنسي للجزائر سنة 1830: bouzifiwahiba.blogspot.com

3-شرح سورة الشورى ضمن تفسير الطبري:/https://www.omaniyat.net يوم:2022/08/15

4- جيرار جينت: أطراس- الكلام في الدرجة الثانية، ترجمة وتقديم المختار حسن، موقع فكر وأدب: ماي 2012:https://alantologia.com شوهد يوم:2019/09/04

5- قاموس كلمات: https://kalimmat.com/define شوهد يوم يوم 2020/80/20

6-محمد رشد: مدخل نظري لدراسة العنوان، مجلة ديوان العرب، مجلة الكترونية، 11شباط 2014، https://www.diwanalarab.com شوهد في20/8/ 2022

7-يوسف العايب: الإهداء كمصاحب نصي في رواية "وطن من زجاج" لياسمنة صالح: https://thakafamag.com/ شوهد يوم:2022/10/10

2-الأجنبية:

1-Anne Claire Gignoux : Initiation a l'intertextualité. Ellipses. Ed marketing. Paris. 2005

2-Antoine Compagnon : La Seconde main- ou le travail de la citation. Seuil. Paris. 1979

3-Gaston Bachelard: La poétique de l’espace .PUF.Paris.1984

4-Grivel Charles : Production De L'Intérêt Romanesque. Ed. Mouton.Paris.1973

5-Nathalie Limat-Letellier & Marie miguet-Ollongnier : L’Intertextualité. Annales littéraires de l’université de France-comité. N°637-1998

6-Hoek Léo : La Marque du titre. Ed Mouton. Paris. 1973

7-Josep Besa Camprubi: Les Fonctions du titres. Ed Pulim.France.2002

8-Philippe Hamon: Pour un statut sémiologique du personage .Littérature .n6.mai 1972

9-Todorov Tzveten: Poétique de la prose. Seuil .Paris.1971

الفهرس

مقدمة..... أ-و

مدخل: قضايا التناص.....11

المبحث الأول: التناص.. الماهية والتأصيل..... 12
أولا- مفهوم النص عند الغرب 14
ثانيا- مفهوم النص عند العرب..... 17
ثالثا- التناص عند الغربيين 18
رابعا- التناص عند العرب المحدثين 26

المبحث الثاني: مفاهيم التناص قوانينه وآلياته.....31
أولا-المفاهيم 31
ثانيا-القوانين 27
ثالثا-الآليات.....27

المبحث الثالث: علاقات التفاعل النصي.....35
أولا- علاقات الحضور المتفاعل: 35
ثانيا-علاقات الاشتقاق: 37

الفصل الأول: التناص الأدبي في ثلاثية جلاوجي 40

المبحث الأول: شعرية العتبات في الثلاثية 41
أولا- عتبة العنوان 43
ثانيا- عتبة الإهداء في الثلاثية.....61
ثالثا- عتبة التقديم..... 66
رابعا-العناوين الداخلية.....73

المبحث الثاني: التنـاص مع الأدب العربي. 75
أولا- في رواية «حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر».....75
ثانيا- في رواية «الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال»:.....82
ثالثا- في رواية «عناق الأفاعي»:.....85

المبحث الثالث: التناص مع الأدب الشعبي 92
أولا- الثقافة الشعبية: 94
ثانيا- الشعر الشعبي: 98
ثالثا-الأغنية الشعبية: 102

المبحث الرابع: بين التناص وتداخل الأجناس..... 108
أولا- تأليف قصائد شعرية على لسان الشخصية الروائية: 111

ثانيا- تداخل الرواية مع فن الخطابة: 119
ثالثا- تداخل الرواية مع فن المسرح:.....122

الفصل الثاني: التناص القرآني في ثلاثية جلاوجي..... 128

المبحث الأول: على المستوى التركيبي..... 131
أولا- الاجترار.....132
ثانيا- الامتصاص: 145
ثالثا-الحوار: 151

المبحث الثاني: على المستوى الإفرادي..... 155
1/ المصطلحات العلمية 157
2 - الكلمات الاصطلاحية: 160
3 - الكلمات الإيحائية: 166

المبحث الثالث: استدعاء الشخصيات القرآنية.....169
أولا- مع الأنبياء..... 174
ثانيا- مع الصالحين: 178
ثالثا- مع المنبوذين: 179

المبحث الرابع: حوارية عجيب الرواية مع عجيب القرآن..... 183
أولا- المفهوم الأدبي للعجائبي 184
ثانيا- أنواع العجائبي..... 187
ثالثا- تجليات العجائبي في الثلاثية..... 190

الفصل الثالث: التناص التاريخي في ثلاثية جلاوجي..... 206

المبحث الأول: ما بين الرواية والتاريخ..... 207
أولا- علاقة الرواية و لتاريخ...أي علاقة؟ 207
ثانيا- الشخصيات المرجعية والتخييل..... 210
ثالثا- تفاعل الحدث الروائي مع الحدث التاريخي.....217
رابعا- ثلاثية الأرض والريح والتاريخ.....218

المبحث الثاني: الشخصيات المرجعية وتحريك السرد.....221
أولا- الشخصيات المرجعية..... 222
ثانيا- الشخصيات المجازية: 226
ثالثا- الشخصيات الاجتماعية: 231
رابعا- الحضور الفاعل للشخصيات التاريخية..... 234

المبحث الثالث: تأويل توظيف التاريخ ضمن المتخيل السردي.....244
أولا- الثلاثية والحدث التاريخي..... 244
ثانيا- الحدث بين السرد التاريخي والسرد الروائي..... 247
ثالثا- تأويل توظيف التاريخ في الثلاثية..... 255

الخاتمة.....283
الملخص..... 287
المصادر والمراجع 292