



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 20 أوت 1955 - سكيكدة



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
التخصص: أدب جزائري

عنوان المذكرة:

شعرية التّجاوز في رواية "عناق الأفاعي" لـ: عز الدين جلاوجي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إشراف الأستاذة(ة):

د. صبرينة بوسحابة

من إعداد الطالبتين:

- أمال شكاط.

- سارة جبابلة.

الاسم و اللقب	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
آسيا بن عدي	أ.محاضر - أ-	رئيسا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
صبرينة بوسحابة	أ.محاضر - أ-	مشرفا و مقررا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة
عمار مقدم	أ.مساعد - أ-	ممتحنا	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

السنة الجامعية: 2023/2022



علم النخروج العمل

شكر و عرفان

قال الرسول صلى الله عليه وسلم

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله ومن أهدى إليكم
معروفا فكافئوه فإن لم تستطيعوا فادعوا له".

بداية الشكر لله عز وجل الذي أعاننا وشد من عزمنا
لإكمال هذا البحث، الذي وهبنا الصبر والتحدي وحب
العمل لنجعل منه علما ينتفع به.

تقدم بأجمل عبارات الشكر والامتنان من قلوب فائضة
بالمحبة والاحترام لكل من مديد العون وساهم في
تذليل الصعوبات التي واجهتنا أثناء البحث وكتابته.
ونخص بالشكر والثناء

النخروج
مبوك





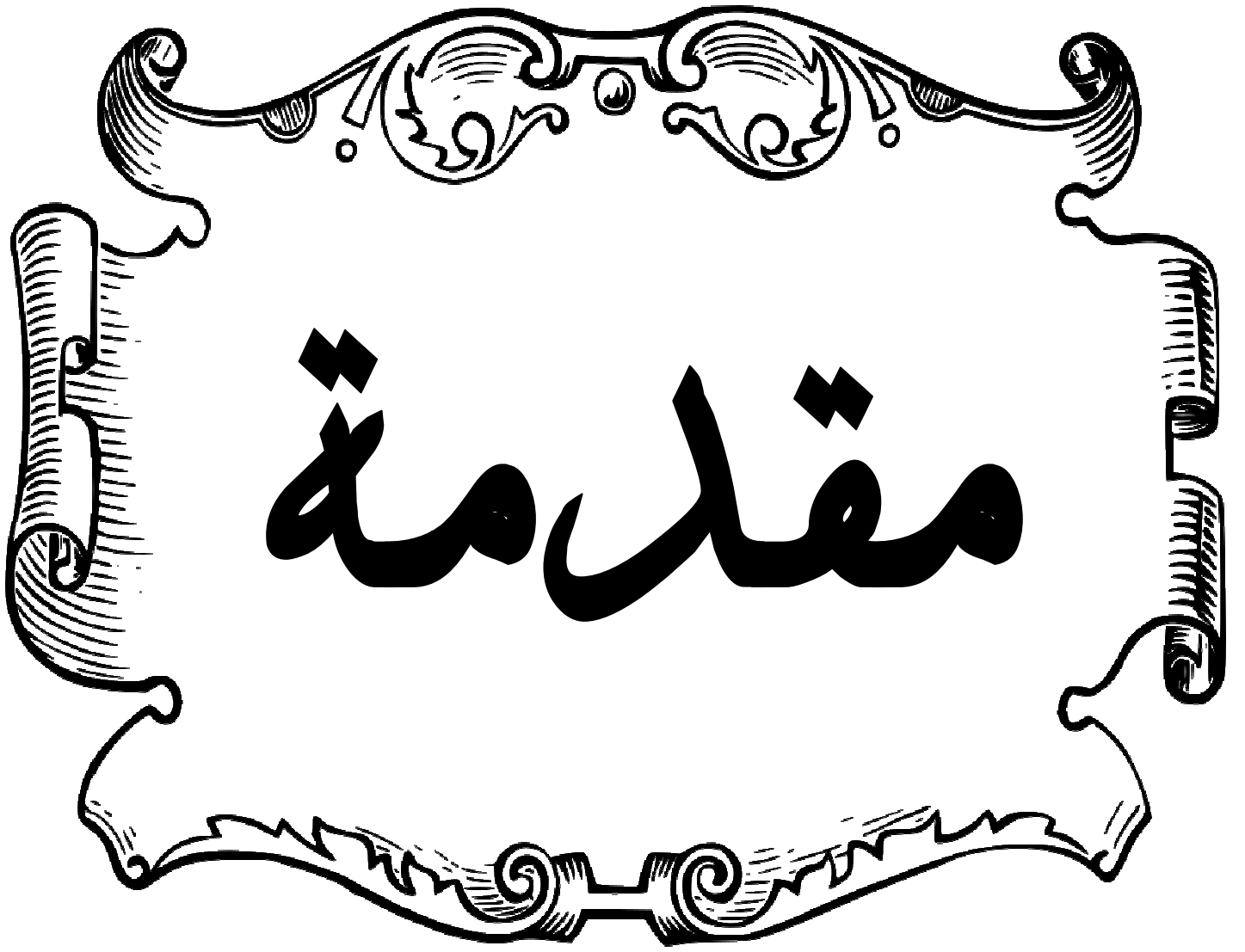
وأخيراً نسأل الله العظيم أن نكون قد وُفِّقنا في هذه المذاكرة،

فما من توفيق فمن الله، وما كان من خطأ فمن أنفسنا

ومن الشيطان؛

أمال و سارة





مقدمة

لطالما كان فعل التجاوز و من ثمة التجديد في الرواية و ما يترتب عنه من شعرية حديث الكتاب و النقاد، الذين حاولوا وضع أسس لرفع قيود الكتابة التقليدية و التجديد في أساليبها، وخلق طرائق سردية جديدة، مع إعادة هيكلة الرواية من جديد؛ و هو ما أدى أيضا إلى تغيير النظرة نحو الإنسان و إلى الواقع، في زمن زرع الكاتب الشك حول قدرة الرواية التقليدية على استيعاب إشكاليات الواقع؛ كانت الغاية من فعل التجاوز منح القارئ تشكيلا جماليا، و إنشاء شعرية النص الباحث دوما عن الاكتمال.

خرجت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية - و هي جزء من التراكم الروائي - من شرقة التقليد، و غامرت صوب التجديد، كما أوجد الروائي الجزائري لنفسه و لأدبه هوية تعبر عن ذاكرته و طموحاته، عن ذاتيته و أحلامه؛ و في هذا الخصوص يطمح هذا البحث إلى طرح مسألة شعرية التجاوز و علاقتها بالرواية الجزائرية، و بالنموذج "عناق الأفاعي" بالخصوص و لعل هذا التوجه أضحي يمثل أحد الإشكاليات ضمن إطار المقاربة السردية العربية و الجزائرية؛ و عليه كان عنوان البحث موسوما بـ "شعرية التجاوز في رواية عناق الأفاعي" لعز الدين جلاوجي.

تجدر الإشارة إلى أن دواعي هذا الاختيار، يتجاذبه الذاتي و الموضوعي، دوافع تتعلق بالرواية الجزائرية، باعتبارها النموذج الأدبي الراقي و المليء بالدرر، خاصة الرواية العربية الجزائرية الجديدة التي عكست تحولات المجتمع، و اتخذت التجاوز فعلا للتجديد؛ إن مقاربتها تسمح باكتشاف مكانن التحول.

دوافع تتصلب الشغف الذاتي للقراءة، قراءة الرواية و بالخصوص الجزائرية لما تحمله من خصوصية فرضت نفسها في الساحة الأدبية و أصبحت المهيمن، أما بخصوص اختيار المدونة "عناق الأفاعي" فهو نموذج دال على تجريبية الرواية، تغلغل فيه التجاوز على مستوى نطاق واسع، أضحي الشكل وعاء للمتن، كما يعد كاتبها "عز الدين جلاوجي" أحد أهم الكتاب الذين أثبتوا حضورهم، و رصعوا حروفهم من ذهب في الأدب الجزائري، اتسمت

مقدمة

انتاجاته الروائية بالنضج الفكري و الأدبي على حد سواء، كما فرضت ماهية التجاوز و التحريب، و معايشة الواقع و الدفاع عن قضايا الأمة و الإنسانية جمعاء، وجودها بين صفحات روايته.

تنطلق إشكالية البحث من فكرة "مدى تظهر فعل التجاوز في رواية عناق الأفاعي و ما ترتب عنه من شعرية"؛ كما تتمحور الإشكالية الأساسية حول: تجلي شعرية التجاوز في رواية عناق الأفاعي لعز الدين جلاوحي تتفرع عنها أسئلة فرعية:

على أي مستوى يحدث التجاوز؟ و فيما تكمن شعريته؟

هل تظهر شعرية التجاوز في بنيات النص؟ أم في موضوعه؟.

هل يحدث التجاوز في هذه الرواية شعرية مشابهة أم مختلفة عن الروايات الجزائرية الأخرى؟

إن طبيعة موضوع البحث قد فرضت علينا تطبيق المنهج البنوي فيما يخص البنية (الشخصيات، الزمان، المكان) مع الاستعانة بأدوات إجرائية سيميائية.

لخوض عوالم هذه الدراسة، اتبعنا خطة بحث احتوت: مقدمة، وفصلين و خاتمة؛ خصصنا الفصل الأول للتنظير لمفهوم الشعرية لغة و اصطلاحا، ثم قدمنا أهم النقاد الذين نظروا للشعرية عند الغرب بدءا من أفلاطون و أرسطو قديما وصولا إلى النقاد المحدثين أمثال : جاكبسون، تودوروف، جون كوهين؛ و من ثمة ارتحلنا عند النقاد العرب بدءا من عبد القاهر الجرجاني و حازم القرطاجني و من ثمة المحدثين أمثال: أدونيس، عبد الله الغدامي، نازك الملائكة؛ ثم عرجنا إلى مفهوم التجاوز لغة و اصطلاحا و أهم الروائيين الغربيين الذين تطرقوا للتحريب و التجاوز أمثال نتالي ساروت، آلان روب غرييه، ميشال بوتور، و بعدها بحثنا في الرواية العربية الجديدة و أهم روائيتها، لنغوص في الرواية الجزائرية الحديثة و أهم الروائيين الذين اتخذوا التجاوز رؤية و منهاجا في كتاباتهم.

مقدمة

أما الفصل الثاني فقد خصصناه للدراسة التطبيقية، فجاء معنونا بشعرية التجاوز في رواية عناق الأفاعي، و الذي تناولنا فيه دراسة شعرية العنونة في الرواية، ثم أبرزنا مظاهر التجاوز على مستوى البنية السردية من شخصيات و تشظي للزمن و فضاءات المكان، ثم غصنا في شعرية اللغة من انزياح و حوار بنوعيه، لتلمس مواطن التناس و أشكاله مركزين على التناس التاريخي و سمة التجاوز في توظيفه. لندلل في الأخير بحثنا بخاتمة تحتوي أهم النتائج التي توصلنا إليها.

قد استعنا في هذه الدراسة بجملة من من المصادر و المراجع:

- المصادر: المدونة الموسومة ب"عناق الأفاعي" لعز الدين جلاوي .
 - المراجع: القراءة و التجربة حول التحريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب لسعيد يقطين، عصر الشك لتتالي ساروت، نحو الرواية الجديدة لآلان روب غرييه، بحوث في الرواية الجديدة لميشال بوتور.
- من أهم الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هو كثرة المراجع مما استصعب علينا الإمام بما و النهل من بحور علمها جميعا، بالإضافة لضيق الوقت الناجم عن ما نخلفه الالتزامات الوظيفية و الاجتماعية.
- إن كانت لهذا البحث من حسنات و إن كنا قد أصبنا فيما قدمناه، فالفضل لله تعالى أولا، ثم للمشرفة الدكتورة صبرينة بوسحابة التي لم تبخل بجهدا في التصويب و التوجيه طوال فترة البحث، كما لا يسعنا إلا أن نرفع للسادة الأساتذة أعضاء لجنة القراءة و المناقشة، خالص الامتنان، و جزيل الشكر و الثناء، إقرارا بحقهم، و اعترافا بفضلهم، على هذا البحث، قراءة، و تصويبا، و توجيها و لكل من ساهم في إثراء بحثنا هذا.

مقدمة

الفصل الأول

مقاربة نظرية في مفهوم الشعرية والتجاوز

أولاً: الشعرية:

1. مفهوم الشعرية:

الشعرية هي التي تجعل الكتابة الأدبية أدبا راقيا، وهي التي تمنح الإذن للغوص في مكونات النص، من تفكك شيفراته وقدراته.

نال مصطلح الشعرية الاهتمام البالغ من قبل نقاد الأدب و دارسيه في مختلف المعاهد الراعية للأدب ذلك عائد لماهية هذا المصطلح المستعصية و المتشابكة، و قد حاولوا تقصي مفهومه نازعين عنه عباءة الغموض.

1.1 المعنى اللغوي:

تتخذ الشعرية في معناها اللغوي -عند العودة إلى أصلها اللغوي العربي- المشتق من الجذر الثلاثي: "ش ع ر"، فبحسب لسان العرب لابن منظور جاء بمعنى علم: "شعر: شعر به و شعر يشعر شعرا و شعرا و شعرة و شعورا و شعورة و شعري و مشعوراء، و مشعورا الأخيرة اللحياني، كله: علم و ليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت..."¹، كما جاء بمعنى الشعر: "و الشعر: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وإن كان كل علم شعرا من حيث غلب الفقه على علم الشرع... و قال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها و الجمع أشعار و قائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أي يعلم... و شعر أجاد الشعر... و سمي شاعرا لفطنته..."² و جاء في معجم الصحاح للجوهري: "سمي شاعر الفطنة و ما كان شاعرا، و لقد شعر بالضم، و هو يشعر و المتشاعر الذي يتعاطى قول الشعر و شارته، فشعرته، أشعره بالفتح، أي غلبته بالشعر"³. تتخذ مادة: ش ع ر بحسب المعاجم اللغوية معنى العلم و الفطنة، كما يدل على معنى الشعر الدال على قرص الشعر وفق قوانين ثابتة في القديم، كما هو الحال اليوم: فالخطاب الشعري له ضوابط تحكمه و هذا ما تبحث فيه الشعرية في الزمن الحالي.***

¹ -جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، المجلد السابع، دار ش ع ر صادر، بيروت، لبنان، ص 88 .

² -ابن منظور، لسان العرب، مادة ش.ع.ر، ص 89 .

³ -إبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة و صحاح العربية، مجلد 01، دار الحديث، القاهرة (د)، 2009، ص 6001 .

2.1 المعنى الاصطلاحي:

استعمل مصطلح الشعرية *poétique* في النقد باختلاف مدلولاته و اختلاف ترجماته العربية، فقد اجتهد النقاد في وضع مفهوم فردي، و من هنا تباينت دلالاته لاختلاف ترجماته.

اشتغل النقد الغربي على هذا المصطلح بداية من أرسطو في كتابه "فن الشعر"، و على الرغم من كثرة المحاولات لضبطه إلا أنه بقي مفهوما عصيا، لتشعبه و علاقته بمختلف العلوم،. و هذا التشعب يعطينا مفاهيما مختلفة لمصطلح واحد ألا و هو الشعرية، فهي "محاولة وضع نظرية عامة و مجردة و محايدة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجب الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، و بغض النظر عن اختلاف اللغات"¹.

أوجد هذا الاختلاف عند النقاد مفاهيم متباينة، انبثقت من نصوص الفلاسفة، كما ارتكزت حول علم الشعر و علم الأدب، و نظرا لتشعب منطلقات الشعرية، فقد أوجدت شعريات: شعرية أرسطو، و الشعرية النبوية... فبدأ من النقد "جاكسون" الذي ربطها باللسانيات، وصولا ل"كوهين" الذي حصرها في الشعر دون النشر، و كمال أبو ديب" الذي ربطها بالقراءة، فعلى الرغم من تباين الآراء حولها و تحولها من محاكاة إلى تماثل، و من انزياح إلى قراءة و تلقي و تصبح الشعرية عموما "محاولة وضع نظرية عامة مجردة و محايدة للأدب، بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي توجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية"².

إذن فمصطلح "الشعرية" الذي ازدهر و تطور في بيئة النقد الغربي، قد أوجد له هو الآخر مساحة شاسعة في حقول النقد العربي، يتباين إصطلاحاته و معانيه، فنجد "حسن ناظم" قد أحصى في كتابه "مفاهيم الشعرية" المعاني التي حملها هذا المصطلح عند القدامى و كذا الحداثيين.

¹ - حسن ناظم، دراسة مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 09 .

² - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 09 .

إن الدارس و المتصفح لأعمال النقاد العرب حول الشعرية يتلمس مدى تشابه الشعرية العربية من حيث المبادئ و الأهداف بالشعرية الغربية غير أن هذا "لا ينفي ما بينهما من فروق أساسية و جوهرية، تتعلق أساسا بالطبيعة الثقافية و الفلسفية و الغنية و الفكرية المحيطة بكل منهم، إضافة إلى اختلاف اللغة و ما يترتب عن ذلك من تباين في قواعد الصياغة و التركيب بالتالي النتائج الدلالي و الجمالي"¹، و النقد العربي القديم مفاهيم موازية للشعرية، و ذلك ما تعلق بنظرية" عبد القادر الجرجاني" و منهاج" حازم القرطاجي"، حيث قدما في محاولتهما أهم ما يمث و يث الإبداع في جوهر و عمق الشعرية.

إذن فجميع المحاولات و الأبحاث و النظريات قد توصلت لنتائج مقاربة تقضي أن الشعرية إنما تعني البحث عن مكان الفردة و التميز و عن مواطن الإبداع في النصوص الأدبية، و ذلك عن طريق مختلف آليات الشعرية ووسائلها من تكرار و غموض، و رمزية و غيرها...

2. نشأة الشعرية :

1.2 الأصول الفلسفية للشعرية:مع أفلاطون و أرسطو

ولدت الشعرية يونانية الأصل أضحى شغل شاغل النقاد العرب في الدراسات المعاصرة، و عبر هذا المسار الطويل، اتخذت مفاهيم متباينة، هو لقصة يونانية الأصل poétiques، و هي المصطلح عليها في العصر الحديث بالشعرية.

اقتزنت الشعرية في الدراسات الغربية القديمة بأفلاطون و مصطلح المحاكاة المقترن بالفنون الإبداعية في كتابه" الجمهورية" حيث يحاكي الشاعر أشياء غير حقيقية، لأنه يعيش في عالم المثل بعيدا عن الحقيقة و ان الشعر ضرب من محاكاة للطبيعة.

¹شكالانها، -فيروز رشام، قضايا الشعرية و

اقتفى أرسطو خطى أستاذه في الإشارة إلى المحاكاة، غير أنه اختلف عنه في أثر الشعر (التطهير) إذ يعتبر المحاكاة غريزة في الانسان منذ القدم مثل الإيقاع¹، الشعر لدى ارسطو و إيقاع و محاكاة، محاكاة للطبيعة بما تحدثه من إيقاع كالأصوات الموسيقية و الألوان كل الفنون محاكاة، لأن غريزة الانسان تبحث عن اللذة و المتعة" إن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري و بين الوزن، و الواقع أن من ينظم في الطلب أو الطبيعة يسمى عادة شعرا، و رغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروى و أنبذوقليس إلا في الوزن، و لهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما شاعرا، و الآخر طبيعيا أولى منه شاعرا"²

انطلق أرسطو من مفهوم المحاكاة ليحدد مفهوما للشعر، بحيث جعل المحاكاة " تتم بوسائل ثلاثة ، قد تجتمع و قد تنفرد ، وهي: الإيقاع و الانسجام و اللغة"³ كما ربط الشعر بطباع الشعراء، فقسمه بحسبهم "فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة و أعمال الفضلاء ذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدباء فأنشأوا الأهاجي بينما انشأ الآخرون الأناشيد و المدائح"⁴، لا يقول الشاعر ما يراه فقط، بل فيما يمكن أن يراه، لأن الشعر يصنع عالما موازيا للحقيقة، لأن محاكاته مبنية على ما يمكن أن يكون مجازا و هنا يكمن التجاوز و التخيل الذي يحيل الى الشعرية. فالشاعر مثله مثل أي فنان " يصنع الصور فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصور الأشياء إما كما كانت أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس و تبدو عليه أو كما يجب أن تكون و هو إنما يصورها بالقول، و يشمل: الكلمة الغريبة و المجاز و كثيرا من التبديلات اللغوية التي أجزأها للشعراء"⁵ ،

يمكن أن تعتبر كتاب أرسطو " فن الشعر" كتابا في المحاكاة، و هي بداية الشعرية، أخذ من نظرية الفلاسفة و النقاد فيما بعد، و يعتبر انطلاقة و مرجعية أساسية للدراسات اللاحقة فقد ترجم كتاب ارسطو لدى الفلاسفة العرب، و

¹ -أرسطو، فن الشعر، ت عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1973، 2، ص 13 .

² المرجع نفسه، ص 06

³ ارسطو

⁴ -المرجع نفسه، ص

⁵ -المرجع نفسه، ص 71، 72

تأثر به البلاغيون العرب كابن سبن الذي فهم معنى المحاكاة، و قدامة بن جعفر و غيره، كما تأثر به حازم القرطاجي.

2.2 الشعرية عند النقاد الغربيين (المحدثين):

تعد الشعرية من الموضوعات الشائكة و المستعصية التي تناولها النقد الغربي، وأثرى مفهومها و حيثياتها، فما تشتمل عليه الشعرية من جمالية ورونق في النص الأدبي استفزت النقاد ليسلطوا أضواءهم و يوجهوا اهتمامهم لدراساتها ، و من هؤلاء النقاد نجد:

1.2.2 رومان جاكسون:***** عني رومان جاكسون في بداية دراساته بالأدب، إلا أن الشعرية هي التي قادته إلى

اللسانيات واضعا نظرية التواصل جاعلا منها "فيصلا بين الأدب الذي تسوده الذاتية و التأثيرية، و بين اللسانيات الفارقة في دراسة الحقول الأربعة (تراكيب، صرف، أدوات، دلالة"¹، فكان متعمقا في أغوار اللسانيات حاملا لواءها. يرى "جاكسون" أن كل بحث ودراسة في مجال الشعرية يستلزم أولا المعرفة العلمية للغة، ذلك أن الشعر فن لفظي، و إذن فهو يستلزم، قبل كل شيء، استعمالا خاصا للغة.

يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما و في الشعر على وجه الخصوص"²، حيث أن جاكسون يرى أنه يمكن للرسائل أن تؤدي عدة وظائف و لا تكتفي بوظيفة واحدة، و تختلف هذه الوظائف و تتفاوت فيما بينها، غير أن اللساني هو الذي يصنف الموضوع و يحدده من خلال الوظيفة المهيمنة في رسالته.

كما يعتبر "جاكسون": أن الشعر يكتسب هذه السمة المسماة "وظيفة شعرية" بفضل إسقاط المماثلة من محور الاختبار على محور التأليف، و تنتج عن ذلك البنية ما يسمى التوازي ويشمل عند جاكسون ادوات شعرية تكرارية

¹ -غنية بوضياف، الشعرية و نظرية التواصل الأدبي في منهاج البلغاء و سراج الأدباء، لحازم القرطاجي، جامعة باتنة تليبية اللغة 2016/2017، ص 29

مخطوط

² -رومان جاكسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1988، ص 77-78.

منها القافية والترصيع والسجع¹، حيث أن هذه الأدوات التي تتخلل الشعر من قافية و تكرار و جناس و مختلف الصور الشعرية هي التي تحقق الشعرية أو الوظيفة الشعرية، فهو يرى فيها علما قائما بذاته، "بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، و في الشعر على وجه الخصوص"²، يعد "جاكسون" الشعرية جزءا من اللسانيات، فما تكتنفه الشعرية من صور ووظائف إبداعية و تواصلية تتضمنها اللغة والرسالة، باعتبار كل عناصر الرسالة من مرسل و مرسل اليه، القناة، السياق، السند، الرسالة، يمكن الكشف عنها عن طريق الدراسة اللسانية لشعرية هذه اللغة، فجاكسون إنما ركز على الجانب اللفظي المادي و كذلك الجمالي، فالغموض و البلاغة المتفشيان في النص يكسبانه جمالية ترقى الى الشعرية و تحقق أعذب الأشعار و النصوص، "الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، و بما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية إنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات"³، وهو ما يؤكد أن الشعرية قادت جاكسون إلى اللسانيات.

رغم أن الشعرية تبحث في مواطن الإبداع وتسرد قوانينه في النصوص الأدبية، إلا أنها تعجز عن معالجة باقي الجوانب في هذه النصوص، كالنحو مثلا، وهو ما تفتن له جاكسون، "فقد وجد" جاكسون "نفسه مفتقرا إلى معالجة هذا الجانب فكتب بحثه المتميز في "شعر النحو، نحو الشعر" ليتلافى الخطأ الاجتزائي في نظريته حيث تبدي عجزا عن معالجة قصيدة بلا صور أو تحديد قصيدة بلا مجازات"⁴، وهذا ما يظهر التطور الذي عرفته الشعرية، حيث تجاوزت النقائص لتكتمل الوظيفة الشعرية في النص، "فجاكسون «اهتم و ركز على الوظيفة الجمالية التي يحققها الشعر.

¹ -رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، ص 07 .

² -الطاهر بومزبر: التواصل اللساني و الشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكسون/ منشورات الاختلاف، ط2001، ص1، ص 16 .

³ -رومان جاكسون-قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، ص 24 .

⁴ -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 10 .

2.2.2 جون كوهين: JEAN COHEN

يؤسس "جون كوهين" نظريته حول الشعرية، المبنية على أساس علمي، تقترن باللسانيات، كما تجعل من الأصولية زاوية من زواياها.

يستعير من اللسانيات بعض أدواتها ومن "دوسوسير" تقسيمه الثنائي (الدال و المدلول)، و يدرس اللغة المتعالية ، اللغة الشعرية التي تتجاوز اللغة العادية، وهو ما يسميها في كتابه "النظرية الشعرية" باللغة العليا، حيثما تنزاح عن قانونها المعجمي و تنحرف عن مدلولها العادي لتتعالى مشكلة بنية لأن الشعرية" لا تبحث في العناصر، وإن كانت تحتاج هذه العناصر ، كما كانت تحتاجها جدتها البلاغة، و لكنها ستبحث عن الشعرية في العلاقة بين الدال و المدلول وتوزيعها الأدوار داخل النسق أو المنظومة"¹ وهو بذلك يصنع شعرته ،صبغة علمية، و يبحث في نصوصه عن جماليته الأسلوبية لأن شعرته هي " علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبي"²، وهو ما ضيق حدود الشعرية لديه خصوصا عندما جعل اللغة معيارا يقيس كم خلاله شعرية الشعر، وهي نظرية تجزئية تلغي إمكانات النشر، فكما للشعر لغته وأسلوبه فللنثر كذلك ما يميزه، وهو في تفريقه بين الشعر والنثر، لا يجعل من الايقاع أساس هذا التفريق ، فللنثر أيضا إيقاعه، لأن الوزن و القافية خاصيتان عالقتان باللغة، بل يبدوان كبنية فوقية يقف تأثيرها كما جعل من "الشعرية علما موضوعه الشعر، بما تحويه اللغة عند المادة الصوتية وحدها دون أن يكون لهما تأثير وظيفي في المداول.....فاللغة المنظومة الشعرية من انزياحات و خروقات تجعلها لغة عليا تتعالى عن لغة النثر تطابق لذلك:نثر+ موسيقى فتضاف الموسيقى إلى النثر دون أن تغير شيئا من بنيته"³،

استند في تفريقه بين لغة الشعر و لغة النثر في تحليله المقطعي الجزئي المبني على المستوى الصوتي و الدلالي

دون غيرهما، بين ثلاثة أنماط من القصيدة:

¹ -ابن حلي عبد الله،مدخل الى الشعرية عند جون كوهين،مجلة المترجم،العدد4،يناير،جوان2002،ص 80 .

² -جون كوهين،بنية اللغة الشعرية،تر/محمد الولي و محمد العمري، ط1،دار توبقال للنشر،المغرب،1986، ص 09 .

³ -المرجع نفسه،ص 29 .

1-**القصيدة الدلالية:** و هي تسمى قصيدة النثر، لأنها تشتمل على عناصر دلالية تخلق جمالية، بينما تفتقد للمستوى الصوتي، لأنه غير مستغل شعريا¹،

2-**القصيدة الصوتية:** لا تعتمد من اللغة إلا على عناصر الصوتية فلا تتمكن أن ندرج فيه أي عمل مهم أدبيا، نثر منظوم²،

3-**القصيدة الصوتية الدلالية:** وهي التي يسميها كوهين بالشعر الكامل أو التام، لأنه يشتمل على المستويين معا، و عندما يوحدان إمكانيتهما يعطيان هذه الأعمال التي يلتصق بها في أذهاننا اسم الشعر³،

يبنى كوهين بهذا نظرية الانزياح، انزياح الشعر عن النثر و خرق الشعر لقانون اللغة، حيث تتسم اللغة الشعرية بالغموض و هي ميزة لا تتوفر إلا في الشعر، و تتضمن للنص انفتاحه، إلا أن عملية الخرق اللغوي للشعر بحسب كوهين قد يراها بعض النقاد فيها من السطحية، لأنها لا ترقى إلى المستوى الثاني للخرق و التحليل، باعتبار رصد الانزياحات دون الوصول إلى نتيجة غير أن "لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى"⁴.

حاول كوهين تحديث البلاغة القديمة و إحداث أسلوبية حديثة تجعل من اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية، و الانزياح هو الذي يمنح هذه اللغة أسلوبا، و هي الشعرية في نظره⁵، ليتطلع من خلالها الباحث الى "البحث عن المشترك بين هذه العناصر أو الصور"⁶، فيكون بذلك قد تجاوز البلاغة القديمة، و ذلك بمساعدة ما أفرزت عنه اللسانيات السويسرية، إذ ميز بين الانزياح السياقي و الانزياح الاستبدالي⁷، عالج البلاغيون بعض الصور من مجاوزات و استعارات جعلها كوهين قاصرة عن تحديد "البنية المشتركة بين الصور المختلفة و هذا بالتحديد هو هدفا

¹ جون كوهين، بينية اللغة الشعرية، ص 12 .

² -المرجع نفسه، ص 12 .

³ ***** _

⁴ -المرجع نفسه، ص *****

⁵ ***** _

⁶ *** _

⁷ _

تحليليا¹، لأن البلاغة القديمة وضعت معالم الظواهر البلاغية دون أن تغوص في علائقية هذه المظاهر، غير أن كوهين اعترف بفضلها و حاول تجديده.

و مهما يكن فقد قدم كوهين شعرية علمية، تعتمد الإحصاء، يثبت من خلاله دقة أبحاثه و كأنه يقوم بتجربة علمية، و هذا الأمر صعب مع القصيدة الشعرية، باعتبارها فنا لا علما، كما أن كوهين في دراساته هذه يختار نماذجه الشعرية دون النثرية و هذا التحليل يعطينا نتائج جزئية غير دقيقة،

و على الرغم من الانتقادات التي طالته إلا أنه قدم شعرية أشاد بها الكثير من الباحثين، بحيث أضاف إلى البلاغة القديمة فهم القصيدة الشعرية من الداخل مثلها مثل اللغة التي تدرس لذاتها في اللسانيات، و يعتبرها نظاما خاصا له بنيته تربط بين عناصره علاقات.

3.2.2 ترفيطان تودورف:

قدم تودورف تصوراته حول نظرية الأدب، و تبلورت مفاهيم الشعرية و نضجت على يده، طرحها في العديد من كتبه مثل: الأدب العجائي، نظرية الأجناس الأدبية، الأدب في خطر، و ميخائيل باختين البدء الحوارية، اشتهر بكتابه "الشعرية"، إذ تساءل منذ البداية عن مفهوم الأدب، لأن الشعرية عنده ترادف علم الأدب، على الرغم من أنه اختص النشر بالتنظير و التطبيق أكثر من الجوانب الأخرى" و ستعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب كله سواء أكان منظوما أو لا، بل قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص بأعمال نثرية²، و هو بذلك يوسع مجال الشعرية و يقترب نوعا ما من البنية مشكلا الشعرية البنية، و ينظر إلى الأدب من زاويتين مختلفتين: الوظيفة و البنية، ولكن اختلاف المتطورين لا يمكن أن يؤدي بالضرورة إلى افتراق هذين البعدين، ذلك أن الوظيفة قد تخلو بنيتها كما يمكن

¹ - المرجع نفسه

² - تودورف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1987، ص 24 .

للبنية أن تخلق وظيفتها إلا أن البنية، و الوظيفة لا يستتبع بعضهما بعضا بالتبادل بشكل صارم، مع أنه يمكن ملاحظة قرابة بينهما"¹.

يفترض "تودوروف" وجود بنية مجردة من السياقات الخارجية" فهذا ينطوي الأدب على بنية تؤسس معرفيا هويته و تجعله حقلا مستقلا للدراسة الأدبية، يتغاير مع حقول المعرفة الأخرى"². تشكل هذه البنية المجردة (الأدب)، كما يصبح الادب موضوع الشعرية، لأن الشعرية لا تبحث في السياق الخارجي للأدب، و إنما تبحث في داخله، و تستنبط بالتحديد بعض خصائص الخطاب الأدبي، فالدراسة مبنية على استنباط قوانين و ضوابط تتحكم في الخطاب الأدبي من الداخل، دون خارجه، بغية "اقتراح نظرية لبنية الخطاب الأدبي و اشتغاله نظرية تقدم جدولا للإمكانات الأدبية، كما تظهر الأعمال الأدبية باعتبارها حالات خاصة منجزة"³، فيكون بذلك الخطاب الأدبي هو الذي يشغل الشعرية عند تودوروف، كما يشغلها ذلك النسق الداخلي الكاشف لبنيتها الثابتة، و يمكن تحليله انطلاقا من وجهة نظر علمية، تبرز اللسانيات كمرجعية يرتكز عليها الناقد، إضافة إلى علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى، أخذ عينات للدراسة و يستنتج النظرية العامة، نظرية بنية الخطاب الأدبي" فالخطاب ينشأ حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه"⁴.

لماذا الخطاب ؟ بحسب تودوروف " تنتج اللغة انطلاقا من المفردات و قواعد النحو جملا، و لكن الجمل ليست إلا نقطة انطلاق لكيفية اشتغال الخطاب: وهذه الجمل سوف تنتظم فيما بينها وتلفظ في سياق سوسيو ثقافي معين، و بذلك ستتحول إلى ملفوظات واللغة إلى خطابات"⁵، وانطلاقا من هذا التصور تحدد الشعرية بناء على انتظام تركيبية النص و استخلاص الخصائص المنبثقة من هذا التركيب، من خلال تجاوزه للجمل و للخطاب اليومي و تعالیه الى

¹-تودوروف، الشعرية،ص 11 .

²-سعید المکرم،محاضرات في الشعرية،جامعة عبد الحميد بن باديس،مستغانم،2021،ص 50 .

³-تودوروف، الشعرية،ص 23 .

⁴-المرجع نفسه،ص 10 .

⁵-عثماني الميلود،شعرية تودوروف،دار نشر عيون للمقالات،ط1،الدار البيضاء،1990،ص 19.

الخطاب الأدبي المرئي بحسب مصطلح تودوروف، لأن "الخطاب الذي يعرفنا فقط على الفكر، غير مرئي، إذا استحيل وصفه"¹،

تتجلى شعرية تودوروف من خلال ما يحدثه اختراق البنية اللسانية المعجمية الى خلق صور بلاغية، تنزاح عن المرئي الشفاف و الواقعي الى آخر غير محسوس و ملموس متخيل، يدفع بالقارئ للتفكير فيه، و البحث عن مكوناته و معنى هذا فغن "الكلام الأدب لا يحدث عمقه و ثخانتة إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية، لأن الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه، و لا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري، طلي صورا و رسوما، يستوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه و تجاوزه"².

يقر "تودوروف" بقدرة اللغة باعتبارها المكون الأساسي للخطاب، على إنتاج جمالية من خلال تلك الصور البلاغية المنتجة للمعاني الواسعة الواصفة، إذن تبحث الشعرية عنده عن الممكن الناجم عن الخصائص التي تميز الخطاب الأدبي، و كل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محدودة و عامة... يعني الأدب بتلك الخصائص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"³،

تبحث الشعرية عن الأدبية أي عن الخصائص الجمالية المشكلة للخطاب الأدبي، المكونة للمفهوم إلا باستمولوجي له، حيث تقترب الشعرية من البلاغة و تطورا عنها ، أو ما هي "إلا بلاغة جديدة" ، كما يشير الى ذلك جيرار جينيث

.Gerard Genette

حاول تودوروف طرح تصوره حول الشعرية، إلا أنه يقر بعدم اكتمال النظرية، فنراه في محاضراته، يعود إلى بعض المفاهيم و يعدلها و يضيف إليها لأنه يرى الشعرية في بدايتها، و لم تصل بعد إلى مفهوم محدد «لا تزال الشعرية إلى

¹ -عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص 22 .

² -المرجع نفسه، ص 22 .

³ -تودوروف، الشعرية، ص 25 .

حد الآن في بدايتها... وما يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى الآن غير متقن، و غير ملائم فالأمر يتعلق بتقريبات أولية، وتبسيطات مفرطة و لكنها رغم ذلك ضرورية....¹.

لذلك يقدم تودوروف فرضياته حول قضايا أدبية متنوعة من بينها مسألة الأجناس الأدبية، التي شغلت الشعرية المعاصرة، كما شغلت تودوروف على اعتبار "الجنس الأدبي يشكل في مجتمع ما تترددا لبعض الخصائص الخطابية"²، لأنه من غير الممكن دراسة نص دون تحديد جنسه لأن كل جنس أدبي له قواعده و بنياته المختلفة "الحديث عن نص أدبي لا بد و أن يتم من خلال الحديث عن جنسه، وذلك بغرض الكشف عن القاعدة التي يبني النص حسبها"³.

إن بحث تودوروف عن قضايا تتعلق بالأدب هو انشغال، فتح العديد من الثغرات التي جعلت نظريته غير مكتملة ما حثه على مواصلة البحث عن الكثير منها و تصحيح بعضها في مراجعة فيما بعد.

إن ما يعيننا من هذه الدراسة هو الوقوف على أن بعض مفاهيم الشعرية عند تودوروف قد تجاوز فيما بعد الشعرية البنوية إلى نحو الديكاميرون أنه قدم دراسات شاملة مبنية على الدقة و المنهج الواضح.

3.2 الشعرية العربية عند القدماء:

اعتمد العرب القدامى لغة المشافهة كوسيلة للتواصل، و التفاضل بين الشعراء، باعتبار الشعر ديوان العرب آنذاك، تقام المسابقات و الموازات في أمكنة مخصصة لقول الشعر، يحتكمون لحكم له من الموهبة و الفطنة و المقدرة لمعرفة مواطن الإجابة و مواطن الخلل في القصيدة، فيقال فلان أجاد و آخر أخطأ، بالفطرة و اعتمادا على الذوق، و منه صنفت القصائد بحسب جمالها و المعايير التي يلتزم بها الشاعر و التي من غير الممكن أن يتجاوزها كالمقدمة الغزلية و الطلية، حتى عرفت المعلقات السبع و عرفت الأبيات الأولى من القصائد لبيت امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

¹ -المرجع نفسه، ص 29 .

² -عثماني الميلود، شعرية تودوروف، ص 21 .

³ -المرجع نفسه، ص 21 .

انحصرت الشعرية في القديم في الشعر كمظهر للإبداع آنذاك.

لم يعرف النقاد العرب القدامى الشعرية بمصطلحها الحالي، و إنما كمفهوم نقدي يتمثل في قوانين عملية بناء الشعر، اصطلاح عليه قديما بالصناعة لابن سلام الجمحي، و نقدا لشعر لقدامه بن جعفر و النظم لعبد القاهر الجرجاني و التخييل لحازم القرطاجني و غيره... كلها دراسات تبحث في قواعد الشعر و أسسه، غير أن الدراسة الأقرب لمفهوم الشعرية الحديثة هي ما قدمه حازم القرطاجني في كتابه: "منهاج البلغاء و سراج الأدباء"، و نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني.

1.3.2 التخييل عند حازم القرطاجني:

قدم حازم القرطاجني مفاهيم نقدية كان السباق لطرقها في عصره، بحيث توقف عندما أثاره النقاد، كمفهوم الشعر مثلا، المعرف بأنه الكلام الموزون المقفى، لكنه لا يرى الشعرية فيه من خلال وزنه وقافية، و إنما من خلال شيء آخر غير هاذين الصفتين فيقول: "... و لم يدر أن ميزة الجوهر و شرفه إنما هو بصفة أخرى غير التي أدرك، و كذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه و تضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون و لا رسم موضوع، و إنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن و النفاذ به إلى قافية"¹.

كما تأثر الناقد بما أورده أرسطو في كتابه "فن الشعر"، من مصطلحي المحاكاة و التخييل، حيث أفرد فصلا يتحدث فيه عنهما و عن الشعرو اقناع المتلقي و التأثير فيه من خلال ما يقدم من جيد الصناعة صناعة الشعر، و ما حسنت هيأته و قويت شهرته، فيقول: في الشعر: "هو كلام موزون مقفى من شأنه أن يجب للنفس ما قصد تحببه إليها، و

¹ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، تونس، 1981، ص 28.

يكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل و محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تاليف الكلام او قوة صدقه او قوة شهرته أو بمجموع ذلك"¹.

إن ما يؤثر في المتلقي هو قوة التخييل الذي يعتبره "حازم القرطاجي" بؤرة الشعرية من خلال إحداث لذة في نفس المتلقي، كما كانت غاية ارسطو إحداث لذة أيضا لديه (المتلقي)، ويحدث في الشعر على "اربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم و الوزن"².

كما خصص مجالا للحديث عن الصدق و الكذب في الشعر إلى جانب اشتراط التخييل الذي ينتج عن الغرابة" فكلما اقتزنت الغرابة و التعجيب بالتخييل كان أبداع"³.

البحث و التأمل و هي أوسع مما قيل فيها، فهو حين يطرح وجهات نظره حول الشعر، فإنه ينبه الى فن الشعر و يقر بوجود وضع قوانين شعرية تتلاءم معه، و ما توصل عليه الناقد من ملاحظات كانت نتيجة تأثره بالثقافة اليونانية و العربية، لذا نراه يلفت انتباه الباقيين إلى أهمية الشعر العربي، لأن ما توصل إليه الغرب قديما في شعرهم، لا يصل على ما يوجد في بحر الشعر العربي، فيقول: "لوجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم و الأمثال و الاستدلالات و اختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا و معنى و تبحرهم في أصناف المعاني و حسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها و في إحكام مبانيها و اقتراناتها و لطف التفاتاتهم و تميماتهم و استطراداتهم و حسن مأخذهم و منازعهم و تلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، لزد على ما وضع من القوانين الشعرية"⁴.

¹ -حازم القرطاجي،منهاج البلغاء و سراج الادباء،ص 89 .

² -المرجع نفسه،ص 89

³ -المرجع نفسه،ص 91

⁴ -حازم القرطاجي،منهاج البلغاء و سراج الادباء،ص 69

أثرت بحوث حازم القرطاجني في الشعر في دراسات النقاد فيما بعد، فما توصل اليه المحدثون ، كان الناقد قد اشار إليه و أضاف على من سبقه، مشكلا إرهابات الشعرية العربية.

2.3.2 نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني:

اهتم العرب القدامى بصياغة الكلام ووضعها قواعد و معايير لذلك كما اهتمت البلاغة القديمة بذلك من مبدأ علائكية الكلمات داخل التركيب و حسن الصياغة و المعنى الناجم عنها و الذي يحقق لنا جمالية انطلاقا من الشعر و القرآن المعجز هذا الأخير الذي يتعالى عن الكلام البليغ، و يؤسس للنص المعجز ،لذا انكب البلغاء على معرفة أسرار هذا الكلام و منه أتت دراسة الجرجاني في كتابيه: دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة.

أشار الجرجاني في دراساته إلى الانزياح قبل جون كوهين، لأن النص القرآني فيه انزياحات جعلته خطابا متفردا (بألفاظه و معانيه)، و حاول البحث فيم يكمن الإعجاز في اللفظ أم المعنى أم فيهما معا؟ بدأ الجرجاني بقراءة النص القرآني المعجز في كلمه و اشتملت دراساته النصوص الأدبية وفق تطور يؤسس لدراسة نقدية، تقوم نظريته على التقديم و التأخير، الحذف ، الاستعارة، المجاز، معاني النحو....

و توصيل إلى ان اعجاز القرآن في نظمه و النظم عنده "إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، و تعمل على قوانينه و أصوله"¹ فالنظم عنده هو الصياغة الحسنة التي تتألف فيها الألفاظ مع المعاني و ينسجمان في نظام لغوي محكم لأن البلاغة لا تكمن في حروف و ألفاظ القرآن بل في طريقة سبكها و هنا تعود قضية اللفظ و المعنى إلى الظهور، إن دراسة الجرجاني لم تأت من العدم، بل كانت لها محاولات سابقة في أشاره لقضية اللفظ و المعنى، كما تطرق إليها الجاحظ مثلا أو عملية الصناعة للعسكري أو

ما أضافه الجرجاني هو توحيد الاختلاف ما بين فئتي اللفظ و المعنى، بحيث يقول: " و لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه، دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حدودها، لكان ينبغي أن

¹ - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ت محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د ط 1999 ، ص 77

يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه¹، يؤكد أن الحسن لا يكمن في اللفظ لوحده، أو المعنى لوحده، بل في النظم" و ان الفضيلة و خلافها في ملاءمة معنى اللفظة بمعنى التي تليها"² و ينجم عن هذا الترتيب معنى عاما، إن اختل تغيير المعنى لأن الكلام عناصره مرتبطة ببعضها البعض" تعطينا دلالة و صياغة جيدة، أما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، و ترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس"³

و بهذا وسع الجرجاني مفاهيم سابقة عليه إذ لا تتحقق الشعرية عنده إلا بالانزياح عن المعاني المعجمية و ربطها بالنحو، لأن عدم معرفة كيفية توظيف النحو في الكلام يؤدي غلى فساده بحسب الجرجاني،" و انك إن عمدت إلى ألفاظ فجعلت تتبع بعضها من غير أن تتوخى فيها معاني النحو لم تكن صنعت شيئا تدعى به مؤلفا، و تشبه معه بمن عمل نسجا أو صنع على الجملة صنيعا، و لم و لم يتصور أن تكون قد تحيرت لها المواقع"⁴، إن ما يحدث للكلام من تقديم أو تأخير، أو حذف...يغير معناه لأن معرفة مواضع الحروف و الكلمات يعطينا نظما سليما، و حسن علاقتهما ببعضها البعض تصنع جمالية، كما تصنعها الصور البيانية، و هو يشير إلى مطابقة المقام و مقتضيات الحال لكل مقام مقال، حين يؤكد على ورود الكلام في سياق معين و هو الذي يعطي دلالات جديدة، "إنك ترى الكلمة تروقك و تؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك و توحشك في موضع آخر"⁵

و هو بهذا قد سبق ما توصل إليه اللغويون في الدراسات الحديثة، من حيث وضع الكلام في سياق معين انطلاقا من الإخبار إلى البحث عن انزياحه ووظيفته الجمالية و اعتماد التلميح دون التصريح و هو ما يقصد به "الغموض" دون التعقيد الذي يؤدي إلى فساد الكلام " من خلال الغلو في الابهام الى حد التعمية.

¹ -الجرجاني،دلائل الاعجاز،ص 51

² ص 46

³ -ص 49

⁴ -ص 279

⁵ -ص 46

"لا يكون الكلام يستحق صفة البلاغة حتى يسابق معناه لفظه و لفظه معناه، و لا لفظه اسبق غلى سمعك من معناه إلى قلبك، و قولهم يدخل في الأذن بلا إذن فهذا مما لا يشكك العاقل في أنه يرجع إلى دلالة المعنى على المعنى، و أنه لا يتصور أن يراد به دلالة اللفظ على معناه الذي وضع له في اللغة"¹،

إن المعاني الجاهزة والسهلة تخرجها الآذان، أما الغامض منها يتعب ويجعل المتلقي يعمل عقله لمعرفة ما خفي، وما الاستعارة و الكناية و المجاز و التشبه إلا ضرب من ضروب الغموض، و ذلك حين ينزاح الكلام عن الاستعمال المألوف إلى الآخر الناجم عن النظم الجيد، أو الانزياح من الحقيقة نحو المجاز.

و بهذا قدم الجرجاني مسائل نقدية، استطاع من خلالها أن يوضح و يدقق في العديد من المفاهيم، و يخرج بحلول لها من خلال نظرية النظم التي قدمها انطلاقاً من مزج بين النحو و الانزياح، لأجل إنشاء جمالية و شعرية كانت سبباً في إعجاز القرآن و تكون بلاغة لنصوص أدبية.

فكانت هذه النظرية المنهج الدقيق لتحليل النصوص و انطلاق بحث عن الشعرية .

4.2 الشعرية عند المحدثين العرب:

1.4.2 نازك الملائكة:

هي شاعرة وناقدة عربية، أعادت النظر بكتاباتها الشعرية، والنقدية في واقع الشعرية العربية، من حيث تجاوزها للعديد من القواعد الشعرية المتعارف عليها، والتي سار على نهجها الشعراء منذ القديم.

جاءت ثورة "نازك الملائكة" حول الشعر، بداية كشعر جديد وبداية شعرية جديدة و أعلنت عن دعواتها التجديدية في مقدمة ديوانها "شظايا و رماد" (1949 حيث تقول: " فنحن عموماً أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها اسلافنا في الجاهلية وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وفرقة الألفاظ الميتة...و الذي أعتقد أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان و القوافي

والأساليب و المذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، و الألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير و التجارب الشعرية -الموضوعات-¹

كان موقف "نازك الملائكة" من التجديد في الشعر العربي هو اخراج الشعر من الشكل التقليدي الذي كان يحكمه من خلال الثورة على نظام الوزن و القافية ونظام الشطرين ، واعطت البديل لذلك ،بحيث تمنح المعاني اهتماما "الشعر الحر يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها"²

إن استعمال الشطرين و القافية الموحدة فيه نوع من الإجحاف ،بحيث لا يعطي المعاني حقها،" و القافية الموحدة مستبدة ،لأنها تفرض على الفكر ان يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها، ومن ثمة فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويمسك بالقافية الموحدة و لو على حساب الصورة والمعاني التي تملأ نفس الشاعر"³

كما تصر الناقدة على تناول قضايا المجتمع السياسية و الاجتماعية، و ما يتغير هو ذلك القالب الذي يصب فيه الشاعر موضوعاته، حيث" تبدع أسلوبا جديدا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم، وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة"⁴

أما فيما يخص شكل الشعر الحر، فقد وضعت الناقدة اسسا تحكمه، تركز في كتابها" قضايا الشعر المعاصر" على الظاهرة العروضية، أي الوزن والقافية، فهي ترى أن شعرية النص تكمن في عدم تقيده بأوزان الخليل وعروضه، و في تلك النغمة الموسيقية الناتجة عن تكرار تفعيلية واحدة في السطر أو أكثر، بحسب التدفق الشعوري للشاعر، لذا نراها في هذا الكتاب تعرفنا بالشعر الحر قائلة:" أسلوب الشعر الحر هو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر الى شطر، و يكون هذا التغير وفق قانون عروضي"⁵

1 -نازك الملائكة، مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج 2، ص 08

2 -المرجع نفسه، ص 18

3 -نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 48

4 -

5 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 60

يعتمد الشعر المعاصر على وحدة التفعيلة، لذا أطلق على تسميته الشعر التفعيلة، كما يعتمد على التنوع في القافية.

وتخلص "نازك الملائكة" أن شعرية الشعر تكمن في المضمون والهيكله معا وما يكون القصيدة هو الهيكل، لأن المضمون ثانوي، يختاره الشاعر، وينسج من الموضوع الواحد عدة قصائد، فأهم عنصر بالنسبة لها في القصيدة هو الهيكل، لأن "وظيفته الكبرى ان يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة"¹ و للهيكل اربع صفات هي: التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل.

إن تحققت في القصيدة حققت جمالية شعرية، ولهذا كانت اللغة بالنسبة إليها أيضا محط اهتمام، من حيث اعتماد الشاعر الالفاظ المناسبة للعصر وإحداثه" تغييرا جوهريا على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيتترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم، و يدخل مكانها الفاظا جديدا لم تكن مستعملة"²

وهذا معناه ان يكون مفهومة ومألوفة، غير مستمدة من القاموس اللغوي القديم، مع ضرورة التقيد بالأسس التي تحكم التكرار اللفظي.

تعطي "نازك الملائكة" شروطا لكي يكون أسلوب التكرار جيدا، إذا استطاع الشاعر أن يستعمله في موضعه، كما وجب أن يكون اللفظ لمكرر وثيق الصلة بالمعنى العام وإلا كان متكلفا، وتشير الى الاستعمالات الشائعة في الشعر المعاصر للتكرار، فمنها: تكرار كلمة في اول كل بيت كما قد يحدث التكرار في العبارة.

كما قد يكرر الشاعر بيتا كاملا في ختام كل مقطوعة"³

تشرط "نازك الملائكة" في الشعر العربي المعاصر وضوح التشبيه والاستعارة والصور التي يعتمدها الشاعر، بحيث لا ترتبط بذاتيته، وإنما تكون داخل النص الشعري بعيدا عن سياقه، لأن " للقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر"⁴ وما دون عالم القصيدة يؤدي الى خلط بينها وبين عالم الشاعر .

1 -المرجع نفسه، ص 203

2 -نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ص 11

3- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 60

4-المرجع نفسه، ص206

إن وجهات النظر التي قدمتها الناقدة، كانت تخص الشعر الحر، الذي اعتبره بديل للشعر العربي القديم، غير أنها لم تستصغ ما يسمى بقصيدة النثر وترى أنها خالية من أي شعرية، و لا معنى لها،و أنها تفتقر الى الأصالة الشعرية.

و ما يمكن ان يقال عن دعوات نازك الملائكة ،انها كانت سبابة لتبني أفكارا جديدة خصت بها الشعر العربي المعاصر، وحاولت طرح قضايا مهمة نقلت الشعر الى طريق آخر مغاير للقديم من خلال كتبها و أشعارها ،و على الرغم من بعض النقائص إلا أنها كانت من وضع الأسس للتغيير

2.4.2 شعرية أدونيس:

أدونيس شاعر وناقد عربي، اثرى المكتبة بدواوينه الشعرية "كأوراق في الريح"، و"قالت الأرض"، كما أسهمت كتبه النقدية في نقل الفكر من الاحتذاء الى التجديد في مستويات شعرية مختلفة، تمثل لها بكتاب "الثابت والمتحول"، و"زمن الشعر"، والشعرية العربية ، وغيرهم وكانت هذه الدراسات بداية التحول في المسار الشعري والنقدي.

قدم مفاهيم الشعر والشعرية خصوصا في كتابه الشعرية العربية، محاولا تصحيح النظرة السائدة للحدثة وللشعرية، وتأسيس شعرية نقدية جديدة أثر في من أتوا بعده كمحمد بينيس.

ضمن أدونيس كتابه «الشعرية العربية» مجموعة مبادئ نقدية جديدة استقاها من تأثره بالشعر والنقد العرب وكون رؤيته للشعر العربي القديم والمحدث بحيث ظل يناهز بمفهوم جديد للحدثة.

يمثل هذا الكتاب مجموعة محاضرات ألقاها في الكوليج دو فرانس بباريس سنة 1984، قدم لها الشاعر

الفرنسي إيف بونغوا، الذي أشاد بمجهوداته وتأثره بالثقافة الغربية.

يؤكد في دعواته النقدية وممارساته الإبداعية على جعل النص الشعري بعيدا عن القواعد الجاهزة، لأن الشعر حرق وتجاوز، لا تحكمه الأيديولوجيات فهو «من حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حرفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر»¹،

يرى ان الشعرية لا تتحقق الا اذا تجاوز الشاعر الطرق التعبيرية التقليدية ،ولامس جوهر الأشياء لكن تحت مسمى آخر جديد" فسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة أي تراها في ضوء جديد"².

اقتزنت الشعرية عند أدونيس باللغة وجديدا للغة التي يحكمها تقنين وانما وجب أنتكون متفجرة تبتكر المعاني، وتقدم الالفاظ فينسيج جمالي فقد رأى في اللغة التغير والحركة التي تحررت منكل ما فرضها لقدامى، فهي لغة غير ثابتة، لأن"التقنين والتقييد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية فهذه اللغة بما هي الانسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجر إنما دائما شكل من أشكال اختراق التقنين و التقييد"³.

لذا تكون الشعرية عند أدونيس تختص بالنظام اللغوي بالأساس ثم تتعلق بالإنسان «فالشعرية كنظرية معينة بداخل النص الادبي هي فن لفظي في المقام الأول يعتنق ويوظف الكلمات انطلاقا من روح معناها، وعلى ذلك يكتسب مهابته الجمالية"⁴.

كما تنتج الشعرية من داخل الذات الإنسانية نحو العالم الخارجي، لأن"الشاعر يجد جوهره الإبداعي العميق في ذاته لا في خارج ذاته..."⁵.

¹ -أدونيس: الشعرية العربية، دارالآداب، بيروت، ط1، 1985، 1

² -ادونيس، الشعرية العربية، ص78

³ -المرجع نفسه، ص31

⁴ -المرجع نفسه، ص23

⁵ -المرجع نفسه، ص23

انبت هذه القراءة الحداثية للشعر، لما توارثه النقاد العرب من موروث شعري عربي قديم، يفصل أدونيس في مفاهيمه و خصائصه وقضاياها ويرى أن الشعرية العربية القديمة انبت على السماع و التأثير على المتلقي ممن خلال الوزن و القافية المنتجان للموسيقى وهو ما أدى بالشاعر العربي القديم إلى الاهتمام بالصياغة وطرق التعبير أكثر من الاهتمام بإنشاء المعاني وهنا يعود لنا أدونيس لقضية اللفظ و المعنى، إذ اعتبر نظرة القدامى نظرة من جهة واحدة، ووجب على الناقد العربي المعاصر أن يقرأ التراث العربي القديم من زاوية الفراغ الذي تركوه ولم يتطرقوا اليه، لا ما توصلوا اليه، لكي يفهم هذا التراث و يبني عليه رؤيته المعاصرة" ونحن اليوم مدعوون الى ممارسة قراءة لتراثنا النقدي الشعري، تكشف عن الغياب والنقص وتستنتق الصمت"¹

اعتبر أدونيس القرآن الذي فتح الطريق للشعراء والنقاد لابتداع شعرية جديدة، حيث تحولت الشعرية الشفوية الى شعرية الكتابة، وذلك باعتراف الكل بإعجاز القرآن وجمالية تركيبته، لذا كثرت الدراسات النقدية دوله لتبيان أوجه الإعجاز فيه مثلاً لصناعتين لابي هلال العسكري ونقد النثر لقدامه بن جعفر ودلائل الإعجاز واسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني .

أسهم القرآن في بلورة الشعر وابتكرت معاني جديدة، واشتهر الشعراء بجودة أشعارهم مثل بشار بن برد، أبو العلاء المعري، ويعتبر أدونيس أن أبا نواس و ابا تمام خير من حقق الشعرية الجديدة المبنية على الحس التأملية والفلسفي و إعمال الفكر، وهو ما يدعو اليه الناقد فيجعل كتبه النقدية بالإضافة الى توظيف المجاز المؤدي الى الغرابة والغموض، وهذا الأخير الذي يدعو اليه أدونيس في الشعر المعاصر لأن الوضوح صار نقيضاً للشعرية"².

وكذا إعمال الفكر لأن له علاقة بالشعرية وبالغموض افتقدتها الدراسات النقدية القديمة "فحيثما رأى هذا النقد عند هذا الشاعر أو ذاك ميلاً إلى الفكر، كان بعده انحرافاً...يسميه حيناً بالغموض ، وحيناً بالتعقيد وحيناً بالإغراب...".

¹ -أدونيس :الشعرية العربية،ص 32 .

² -المرجع نفسه،ص 54

إن هذه النظرة الحدائثة للشعر العربي القديم هي التي أعطت دفعا بالشعر نحو التجديد لأن أدونيس قد ربط تأثره بالشعر العربي القديم في هذا الكتاب وتأثره بالثقافة الغربية والفلسفة الفكرية اليونانية من حيث جعل الشعر "هو الكذب، و اللامعقول، أو هو مجال الحساسية والمتعة...والشعر في احسن ما يوصف به لعب ومحاكاة وتخييل"¹. لذلك كانت دعوة أدونيس لقراءة الشعر العربي القديم من منظور مغاير، وإنشاء شعرية مختلفة لذا نجد يقول: "إن هذه الظواهر تقتضي أن نقرأ من جديد موروثنا النقدي-الفكري، وأن نكتب من جديد، في ضوء ذلك، تاريخ الشعر العربي وتاريخ جماليته"².

ولهذا ربط أدونيس الشعرية بالحدائثة التي ظهرت في العصر العباسي المصاحبة لأفكار الثورة على النموذج الجاهلي التي تبنت توجهها يبني على التشكيل اللغوي و النص الديني الصوفي، ويعطي مثالا "للنقري" الذي جعل من نصه تجربة فريدة تنتقل عبر الزمن يقول: "إنه نص أصل وهو إذ يرسم تجربة لا تتكرر، يظل في تجدد مستمر، وهذا ما يجعله نصا يرتبط بما لا ينتهي"³.

كما يرى أن هذه التجربة نقلت النص الشعري القديم إلى طاقات تجديدية، قرنت بين الفكر واللغة و "قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلياته..."⁴.

و حين يجتمع الانسان يغوصان في الذات والوجود وتنشئ صوراً متداخلة فكان النص النفري وهو ما كان مع ابي نواس وغيره.

نشأ التغيير في المعايير التي تحكم الشعر بتأثير من الدراسات القرآنية أجملها أدونيس في جملة من المبادئ الجمالية والنقدية.

¹- المرجع نفسه، ص 59 .

²- المرجع نفسه، ص 60 .

³- المرجع نفسه، ص 65

⁴- ادونيس، الشعرية العربية، ص66

-دعوة أدونيس الشعراء الى مغايرة مسار القدامى، والاتيان بالجديد دون تتبع خطاهم، لكي يعرفوا بطريقتهم الشعرية الخاصة، بغية التفرد و " تقصي العادة باستمرار لكي يظل الشعر باستمرار غريب وجديدا"¹.

يؤكد هذا المبدأ على إحداث تغيير في الشعرية القديمة، لأن الشعراء القدامى كانوا يحفظون الشعر ثم ينسوه، ثم يكتبون على منواله كما كانوا يتقيدون بالمبادئ التي تحكم الشعر دون الخروج عن ضوابطها التي وضعها النقاد، لذا كان المبدأ الأول هو "مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق فعلى الشاعر أن يبتدئ شعره ابتداء لا على مثال. ولا يتضمن هذا المبدأ القول بضرورة الابتعاد عن محاكاة الشعر الجاهلي وحسب، وإنما يتضمن كذلك القول بضرورة اكتشاف آفاق غير معهودة في طرق التعبير، والغوص في أعماق النفس، ومقاربة الأشياء والعالم"².

أما المبدأ الثاني فيتمثل في الثقافة الواسعة التي يتميز بها الشاعر والناقد معا، لذا كانت الفروقات بين الافراد، فالشعر ليس للجميع"³

عدم قياس جمالية النص الشعري بمقياس الزمن، بل بالحكم " على جودته الفنية في ذاته"⁴، لان الجودة لا تخص الشعر القديم أو الحديث وانما الحكم على شعرية النص في الخصائص الناجمة عن ذلك النسيج المحكم وعن العلاقات الناتجة عن البناء الفني والموضوعاتي.

- تكمن الشعرية في غموض النص الشعري الذي تلميحاً وتأويلاً يبحث عن معانيه القارئ.

يعتبر أدونيس الشعر تجاوز وخرق ويعطي " الأولوية لحركية الابداع والتجربة، بحيث يبدو تجاوزاً دائماً للعادي."⁵

¹ - أدونيس ، الشعرية العربية، ص 53 .

² -المرجع نفسه،ص 53

³ - المرجع نفسه، ص 54.

⁴ - المرجع نفسه، ص 54.

⁵ - ادونيس، الشعرية العربية،55

أعيدت شعرية الحدائة في عصر النهضة، فحيثما تكون الثورة والرفض الناجمين عن وعي بتغير الاوضاع تكون الحدائة، فهي عند أدونيس ليست الانغماس في الماضي ولا الانبهار بما انجزه الغرب، وإنما هي البحث عن الجوانب الحدائية، غير أن الكثير من فهم معناها خطأ فوقع في أوهام أوجزها أدونيس في 1-الزمنية:ارتباط الحدائة بالراهن.

2-الاختلاف عن القديم

3-المماثلة: في تتبع كل منجز غربي.

4-التشكيل الثري: فمجرد الكتابة بالنثر هو حدائة خروجاً عن الوزن القديم

5-الاستحداث المضموني: قد يتناول النص الشعري قضايا العصر غير ان التعبير تقليدي.¹

و يخلص إلى نتيجة مفادها "إن ما ينبغي أن نتمسك به ونحاكيه هو، بالأحرى ذلك اللهب الذي حرك أسلافنا لهب السؤال و البحث و المعرفة، من أجل أن نتج ما يكمل نتاجهم، برؤية جديدة للإنسان و الكون، و بمقاربات معرفية جديدة"²

فتكون بذلك الحدائة الشعرية التجديد بعيداً عن كل الأزمنة التي تنتج جمالية نصية مبنية على أنظمة فنية و فكرية..

3.4.2 كمال أبو ديب:

يقدم " كمال أبو ديب" نظريته حول الشعرية ، حاول من خلالها تجاوز الطروحات السابقة، إلا أنه ودون دراية منه كان بحثه مشابه إلى حد كبير إلى ما توصل إليه "جون كوهين" من حيث التركيز على الجانب اللغوي وبالخصوص فيما يتعلق بالانزياح.

يحدد "كمال أبو ديب" الشعرية على أنها: " لا يمكن أن توصف الا من حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور، أي في بنية كلية، فالشعرية إذن خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات و في حركته المتواشجة مع

¹ -أدونيس، الشعرية العربية، ص93-94-95

² -المرجع نفسه، ص99

مكونات أخرى، لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية و مؤشر على وجودها"¹.

يقترّب "كمال أبو ديب" بتوجهه هذا نحو الشعرية الغربية بعدما تجاوز الشعرية العربية القديمة، فالشعرية عنده تكمن في بنية النص و في تلك العلاقات القائمة بين عناصرها على مستوى اللغة، لأنها "الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المتقصي"² و تظهر في هذا المستوى اللغوي ما يسميه "كمال أبو ديب" الفجوة أو مسافة التوتر، و هذه الأخيرة جعلها خاصية أساسية للشعرية، و هذه الخاصية تتعلق بتجاوز الدلالات المعجمية على أخرى تنتج عن طريق المتناقضات و المتناقرات في سياق جديد، و هذا ما يؤكد بقوله: "إن وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة، مسافة التوتر بين اللغة و الإبداع الفردي، بين اللغة و الكلام، و إعادة صنع اللغة في سياق جديد كلية"³ أي شعرية الفجوة تكمن في انزياح اللغة عن معناها المعجمي إلى معنى يتجاوزه كما يحدث في الاستعارة في الانتقال من معنى إلى آخر مخفي ويعطي مثال بالزهرة والجرح.

ويشير إلى أن شعريته لسانية، تهتم بالبنية اللغوية في مادتها الصوتية الدلالية، أي نظام العلامات"⁴، كما ربطها أيضا بخارج النص وتلك المواقف الفكرية، أو برؤيا العالم. ترتبط الفجوة: مسافة التوتر بنظرية القراءة والتلقي" كل نص يطرح إشكالية القراءة – التلقي على تفاوت وتغاير في درجة عمق طرح هذه الإشكالية بين نص ونص، وشعرية النص هي إحدى وظائف درجة العمق التي بها يطرح هذه الإشكالية"⁵ يركز "كمال ابوديب" في البحث عن الشعرية على الشعر باعتباره قادرا على كشف وإعطاء إضاءة جديدة وخالقا لهذه الفجوة وتجسيدها لها" خصوصا من خلال تلك الإشارات و التلميحات الناجمة من الانتقال من المستوى الأولي للغة نحو المستوى الثاني عن طريق الصورة الشعرية و الاستعارية خصوصا. و على كل أراد "كمال أبو ديب" أن يقف عند حدود الشعرية الكامنة في مصطلحي الفجوة: مسافة التوتر، و أضاف معنى آخر لها، بعدما كان بحثه مبنيا على تصورات الغرب .

1- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 14

2- المرجع نفسه، ص 15

3- كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 74

4- المرجع نفسه، ص 15

5- المرجع نفسه، ص 83

4.4.2 عبد الله الغدامي:

يعد "عبد الله الغدامي" من النقاد الذين سعوا لبناء نظرية النص شعره ونثره. إن مفهومه للشعرية يتجاوز النظريات المبنية على الشعر فحسب، بل يعنى في كتابه "الخطيئة و التكفير، من بنوية إلى التشريرية" بالوظيفة الأدبية و كيفية الانتقال من مستوى إلى آخر جمالي على مستوى النص ككل، من خلال التركيز على اللغة، و الرسالة التي تتحول الى نص "فهي تتجه أولاً نحو ذاتها، معتمدة على السياق لتحقيق انتمائها و غرس وجودها في داخل ظرفها، و هو جنسها الأدبي يرتكز على الشفرة لتأسيس هويتها الخاصة"¹ يرتبط تذوق النص بجنسه و سياقه لأن "دخول أي جملة في سياق مختلف، جلب معه طاقة مختلفة لهذه الجملة"²

إن أهمية السياق عنده تكمن في أن هناك العديد من النصوص المخزنة في ذهن المبدع والتي تؤدي على إبداع نص جديد ينبثق منها، و يشير هنا إلى ما يسمى بتداخل النصوص intertextuality، و لا يوجد نص بريء يخلو من هذه المداخلات، و يشير هنا إلى ما أتت به جوليا كريستيف"³

و يشير الى ما قدمه "حازم القرطاجني" قبل ياكوبسون حول عناصر الاتصال اللغوي و تحديد الرسالة و المرسل و السياق و المرسل اليه.

و يعطي ترجمة لمصطلح (poetics) الشعاعية الجامعة للغة الأدبية في النثر و الشعر معاً، أما الشعرية فتخص الشعر فحسب"⁴

تبحث الشعاعية عند الناقد "عبد الله الغدامي" في إشكاليات البناء اللغوي و لكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر و ظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، و إنما تتجاوزها إلى سير ما هو خفي و ضمنى"⁵

لذا كانت الشعاعية أوسع في دلالاتها و في إظهار الجمالية للنص الأدبي من كل النظريات الأخرى، حيث "تحتوي الأسلوبية و تتجاوزها، فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشعاعية"¹

1- عبد الله غدامي: الخطيئة و التكفير من البنوية الى التشريرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، القاهرة 1998، ص 12

2- المرجع نفسه، ص 14

3- المرجع نفسه، ص 15

4- المرجع نفسه، ص 21

5- عبد الله الغدامي: الخطيئة و التكفير، ص 22

يعتبر "عبد الله الغدامي" أن الشاعرية هي ابرز سمات النص الادبي لأنها تفجر الطاقات الغشائية مخرجة "مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم" من حيث انها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس² و تتحول الكلمة إلى إشارة او كما سماها حازم القرطاجني بالتخييل، و هذا ما أشار إليه الناقد في كتابه هذا، حيث تشبه شاعريته بتخييل القرطاجني و تتجاوز الأسلوبية، و تأخذ من "ياكوبسون" مبدأ التوازن من محاور الاختيار الى محاور التأليف و هي الوظيفة الأولى نحو "الانحراف الذي يلغي التركيز على التجاور بين عناصر النص (و هي صفة الخطاب العادي)، و يحل محلها خاصية (التوازن) هي التي تنقل النص من مضمونه المعنوي الى طاقته (الإيقاعية³)

ما نخلص إليه أن الشاعرية عند "عبد الله الغدامي" تقوم على مسر المؤلف و تجعل اللغة أساسها نحو إنشاء جمالية، تتقاطع في كثير من المحطات مع نقاد عرب قدامى و غرب محدثين.

¹ -المرجع نفسه،ص 23-24

² -المرجع نفسه،ص 24-25

³ المرجع نفسه،ص 25

ثانيا: التجاوز

1. مفهوم التجاوز:

إن الكثير من المصطلحات الجديدة المتداولة في الساحة الأدبية و النقدية يسودها الكثير من الغموض ، و هذا ما ينطبق مع مصطلح التجاوز لذا يجب تقديم مفهوم من الناحية اللغوية و الاصطلاحية.

1.1 التجاوز لغة:

ورد في لسان العرب "لابن منظور" قوله: " تجاوز من الفعل جوز و تجاوز و تجوز(أي) و جاوز بمعنى جاوزت الشيء الى غيره و تجاوزته بمعنى أي جزته، و تجاوز الله عنه و عفي قولهم: اللهم تجوز عني و تجاوز عني بمعنى و في الحديث: كنت أبايع الناس و كان من خلقي الجواز أي التساهل و التسامح في البيع و الاقتضاء و جاوز الله عن نبيه و تجاوز و تجوز عن السيرافي: لم يؤاخذه به و في الحديث: أن الله تجاوز عن أمي ما حدثت به نفسها أي عفا عنهم من جازه يجوزه إذا تعداه و عبر عليه، و أنفستها نصب على المفعول و يجوز الرفع على الفاعل و جاز الدرهم قبل على ما فيه من خفي الداخلة أو قليلها، قال الشاعر:

إذا ورق الفتيان صاروا كأنهم دراهم منها حائزات وزيف"¹

و تجاوز عن الشيء أغضى و تجاوز فيه: أفرط، تجاوزت عن ذنبه أي لم آخذه، و تجوز في صلاته: أي خفف.

و من هنا نستنتج أن التجاوز هو التسامح والتساهل في الأفعال والافراط في المعرفة والتعدد والتنوع.

2.1 التجاوز اصطلاحا:

¹ -ابن منظور: لسان العرب، دار الأبحاث-ج2/3-ص389 .

2. التجاوز عند النقاد الغرب المحدثين:

اقتضت ضرورات العصر ومتطلباته إبداع نص يتلاءم مع هذه التغيرات التي ظهرت في أوروبا، من خلال تبني مفاهيم التجريب و الدعوات التحديثية على المستويين الشكلي و الموضوعاتي ، والثورة على الأشكال التقليدية، نحو إنشاء أشكال جديدة تختلف عنها كلية و تتجاوزها.

لقي هذا الرفض تغيرا و انتقالا من مفاهيم كانت سائدة لسنوات نحو تبني الرواية باعتبارها أكثر الأجناس الأدبية و سيطرة على الساحة الادبية في القرن 19 وبداية القرن 20 أفكارا حديثة، إن هذه الرواية هي التي افرزت ما يسمى بالرواية الجديدة. ظهرت أول ما ظهرت في فرنسا، واقتزنت بمصطلح التجريبي والتجاوز لأن " الرواية الجديدة جاءت بتجاوزا للرواية الواقعية التي يتبنى فيها الكاتب رؤية واقعية"¹

قاد هذه الثورة مجموعة من الرواد الفرنسيين الذين ثاروا أولا ثم بحثوا ثانيا ، ثم قدموا نظريات في الرواية ثالثا، فشكّلوا مدرسة الرواية الجديدة .ومن هؤلاء نذكر آلان روب غرييه، وميشال بوتور و نتالي ساروت وغيرهم.

1.2 نتالي ساروت: Sarroute Nathalie

روائية وكاتبة مسرحية من اصول روسية من الرواد الذين أبدعوا روايات ذات منحى تجديدي، كرواية انتحاءات ضوئية tropismes كأول رواية سنة 1939 .

ودعت إلى تجاوز الأنماط التقليدية البالية، و تبني أفكار حديثة حول كيفية إبداع رواية ممتعة للقارئ، لذا كتبت في إحدى لقاءاتها عن الرواية الجديدة: "إذا كانت الرواية فنا، او ليست وظيفتها الوحيدة، هي التي يمكن أن يمنحها

¹ - ويزة غربي، تجاوز تقاليد الكتابة الكلاسيكية في الرواية الجديدة مجلة اللغة العربية وآدابها ص 199*****

العمل الفني المتعة الناتجة عن ذوبان الاحاسيس الجديدة التي لم تمس، ونوع آخر من الاحاسيس لا يزال جديدا، وطريقة تعبير جديدة أيضا، التجديد المستمر لا بد منه لحياة الرواية بل لحياة أي فن"¹

ضمنت نتالي ساروت آراءها التجديدية في كتابها: "عصر الشك" و"اتجاهات" لقيت "صورة مجهول" رواياتها في البداية بالرفض ثم نشرت، وقدم لها في رواية "صورة مجهول" "سارتر" كما عملت على وعلق ان روايتها بين حركة ذهاب واياب الاهتمام بطرق اخراج رواية تجذب القارئ وذلك عن طريق الغوص في دواخل الشخصيات ، والكشف عن مشاعرهم لأن مركز اهتمام الروائيون المحدثون أصبح في كشف مواقف الشخصيات وطبائعهم ولا يتم هذا الامر إلا" بالانتقال من الخارج إلى الداخل، وهو انتقال لم تكف الرواية الحديثة من تأكيده"².

إن هذا ما تؤكد روايات "نتالي ساروت"، التي يلعب الحوار الداخلي أو المونولوج الداخلي دور مهما فيها فالبطل يتكلم عن أنا هو بضمير المتكلم لأنه يكشف عن الحياة النفسية وهذه الوسيلة أفضل الوسائل وأكثرها. إن التغيير الذي ركزت عليه "نتالي ساروت" يختص طريقة السرد التي تحتكم إلى تجزئ أفعال الشخصيات و ربطها بعواطفها و انفعالاتها، حتى تصبح متناثرة ، لا تخضع لمنطق زمني معين، كما تحل الشخصية محل المكان حين تصف دواخلها، حتى يتعدى الأمر إلى جعل الشخصية شيئا - بحسب ساروت- "فالرواية قصة نرى فيها شخصيات تعيش و تتنفس و أن الروائي لا يستحق هذا الاسم إلا إذا كان قادرا على الإيمان بشخصياته، الأمر الذي سمح له بأن يعيدهم أحياء، و إعطاءهم كثافة روائية"³.

كانت الآراء النقدية التي قدمتها "نتالي ساروت" في كتابها "عصر الشك" باكورة المحاولات التحديثية لتجاوز التقاليد البالية التي لطالما اتبعها الكتاب قبلها، لذا حاولت "نتالي ساروت" في كتاباتها الروائية و النقدية الوقوف ضد

¹ - سامية احمد سامية:نتالي ساروت مجلة عالم الفكر، ع1، افريل 1976، ص238وزارة الاعلام، الكويت

² -المرجع نفسه، ص224

³ -نتالي ساروت :عصر الشك، دراسات عن الرواية ،ت،فتحي العشري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2002.

التيار السائد، متجاوزة كل ما يتعلق بالبناء الروائي، خصوصا ما يتعلق بالشخصية التي اعتبرتها محور هذا البناء، لاغية بذلك سمة البطولة التي تميزت بها الشخصية لمدة سابقا، بحيث قلبت محور الاهتمام إلى تفاصيل دقيقة، وصفات متغيرة تخص المشاعر الداخلية للشخصية فهي التي تعبر عن نفسها بضمير المفرد المتكلم، و الروائي هو الذي يستطيع أن يدخل القارئ ضمن لعبته السردية.

و على كل كانت "نتالي ساروت" السبابة قبل آلان غروبيه و غيره إلى هذه الطروحات، على الرغم من تركيزها على الجانب السيكلوجي للشخصية إلا أن ما قدمته أسهم في تغيير الكثير من الرؤى.

2.2 آلان روب غرييه: Grille Arobe

يعتبر آلان روب غرييه من الروائيين والمنظرين الأوائل حول الرواية الجديدة ومن الداعين إلى إحداث تغييرات على تقنيات الرواية والثورة على الشكل الكلاسيكي، حيث يتماشى الوعي بالكتابة الجديدة مع مضمون الرواية وشكلها.

بدا منظرا ومدافعا عن رواياته، عندما لم يعتبرها من الروايات التي أضافت للمدرسة الجديدة، لذا حاول شرح أعماله دون ان يلصقها مع روايات أخرى مثل جويس¹

كتب أربعة روايات أولها: المحاولات les gommages، و البصاص (1955) le voyeur و الغيرة la jalouse (1957)، و في التيه (1959) dans le labyrinthe

¹ - آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة ص

يقول: "نشرت... سلسلة من المقالات القصيرة أشرح فيها عدة أفكار بدت لي واضحة جدا: منها على سبيل المثال أن الأشكال الروائية يجب أن تتطور حتى تظل حية..."¹

يعتبر أن الرواية دائمة التطور، وكل روائي يكون له شكله الخاص² تتميز بشكل اقتضاه ذلك العصر كما يربط الروائي بعصره وبحضره، فالرواية التقليدية لها عصرها ويختلف عن طريقة كتابة الرواية في عصر الرواية الحديثة "فكل عصر أشكاله وقوابله الخاصة به وأن الشكل الفني لا يتكرر مرتين"³.

دعا آلان روب غرييه الى احداث ثورة على كل ما يمس من شكل الرواية وموضوعها، كما دعا لتكامل الشكل مع الموضوع، بما ان الرواية ترتبط بالإنسان و العالم الخارجي وكلاهما مادة أساسية للرواية، وهو ما جعله ينفي فكرة الالتزام بقضايا المجتمع ويرى أن "الفن للفن"⁴

لأن الإشكاليات المطروحة هي إشكالات الحاضر دون أن يلتزم بتوجه الواقعية الاشتراكية التي تضع الرواية في قوالب جامدة، لذا كان الاهتمام منصبا حول الادب و قضاياها وقضايا الرواية وهو المهم عنده قبل كل شيء، و الأهم عند آلان روب غرييه هو "أن يخترع الروائي، و أنه يخترع بحرية دون تقييد بنموذج"⁵ و يلتزم بأسلوبه الخاص به، ويوظف تقنيات سردية كانت موجودة في الرواية التقليدية، لكن طريقة توظيفها يختلف "فالوصف الذي تنزع حركته كل ثقة في الشيء الموصوف، وهؤلاء الابطال الذين لا يتمتعون بأي مظهر طبيعي و لا شخصية محددة، وهذا

¹- المرجع نفسه، ص 18

²- المرجع نفسه، ص

³- المرجع نفسه، ص 11

⁴- المرجع نفسه، ص 44

⁵- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص 39

الحاضر الذي يخلق نفسه باستمرار و يتكرر، ويزدوج و يتطور و يناقض نفسه دون أن يتكسد أبدا ليكون ماضيا ، كل هذا يدعو القارئ الى طريقة أخرى في المساهمة غير التي اعتاد عليه"¹.

قدم الان روب غرييه في كتابه "نحو رواية جديدة" آراءه حول مجموعة من القضايا من أهمها: الشخصية، التي يخلقها الروائي و يحسن ابداعها، بحيث تتميز دون ان تكون رواية الشخصية كي يحطم كل القواعد التقليدية المبنية على البطولة في الرواية، وأعطى شروطا لخلقها" فمن الضروري للشخصية ان تكون فريدة وان ترتفع الى درجة النمطية في وقت واحد، من الضروري للشخصية ان تتميز بصفات خاصة حتى تظل منفردة لا يمكن إحلال شيء آخر محلها، وان تتمتع في نفس الوقت بالعمومية حتى تصبح كونية"².

أما الزمن فيدعو الى تحطيمه وعدم التقدم بالتسلسل المنطقي لسيرة الاحداث، حيث لا يتقيد الروائي بزمن خاص "وكأنه منفصل عن زمنيته إنه لا يجري و لا ينهي شيئا"³

تقودنا هذه الرؤية الى اطلاق الزمن حتى يجل المكان محله، لان هذا الأخير هو الذي يحدد الأشياء ويعطيها شكلها الخاص، لذا تلمي آلان روب غرييه يعطي أهمية لوصف المكان و الأشياء دون تحديد الفضاء العام للرواية للقارئ في بدايتها، يدعو للإطلاق الذي يجعل من الشخصية غير محددة الملامح.

أثارت هذه الدعوات رفضا من قبل المتمسكين بالرواية التقليدية، لان الان روب غرييه ثار على القوالب القديمة، و قدم رؤى جديدة لم يستصغها الكثير من النقاد، وهو يدعو يدافع عن رواياته و يقدم شرحا لها على الرغم من نيل روايته "البصا" جائزة النقاد.

¹-المرجع نفسه، ص 137

²-المرجع نفسه، ص 35

³-المرجع نفسه، ص 137

ويبقى كتاب "نحو رواية جديدة" بداية التجديد في الرواية، ومحاولة إخراجها من هيكلها القديم.

3.2 ميشال بوتور Michael Butur

يعد من أهم كتاب و شعراء فرنسا، ومن منظري الرواية الجديدة في فرنسا إذ ربطه النقاد بدايات هذه الدعوات التجديدية، و اقترن اسمه مع أسماء معاصرين كان لهم نفس التوجه كنتالي ساروت، و كلهم كانت لهم نفس الرؤية حول الرواية التقليدية، و النفسية التي يرفضونها، كتب رواياته بحسب نظريته للرواية الحديثة، منها "ممر ميلانو"، وهذا لم يكن اتفاقاً بين هؤلاء، و إنما جاء الأمر صدفة بحسب ميولاتهم، كما كتب رواية التغيير.

" لا يهتم بوتور بوصف الواقع، بل يهتم بطريقة تقديمها، و أساليب الرواية تستوقفه أكثر من الرواية ذاتها"¹.

فالرواية الجديدة لا تعطي اهتماماً للبطولة الفردية بل بالمجتمع في سيرورته لأنها تعبير عن مجتمع يتغير"² و لا يتم ذلك الا بطريقة تلميحية دون تصريح ومباشرة فتكون العلاقة بين الروائي و قرائه علاقة بحث ما وراء الاسطر لذلك بدأ "الروائي بالكشف عن الحفايا وهدم المظاهر وإفشاء الأسرار"³.

ان هذه النظرة الحداثية لميشال بوتور فتحت آفاق التجديد وتجاوز الطروحات الكلاسيكية للرواية، باعتبار الرواية بحث دائم عن التغيير "فلكل موقف جديد ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية، و للعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة و لهيكلها تناسب مواضع جديدة، و بالتالي تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة و الأسلوب و التقنية و

¹- سامية اسعد سامية: ميشال بوتور، احد اقطاب الرواية الجديدة، مجلة المجلة المصرية العامة للتأليف و النشر عدد 148، افريل 1969 ص 38

²- ميشال بوتور، بحث في الرواية الجديدة، ص 85

³- المرجع نفسه، ص 54

التأليف، و البناء، و على النقيض من ذلك فان التفتيش عن اشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة، و يكشف عن علاقات جديدة"¹.

ينحو بوتور في كتاباته الروائية منحى مارسيل بروس و جيمس جويس آراءه حول كل ما يتعلق بأسلوب وتقنيات الرواية في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة" و لم يكتف بما يتعلق بالرواية بل تعداها الى الشعر باعتباره شاعرا و الى الفن لان هذا الأخير له ارتباط بالأدب -بحسبه-

جمع بوتور بين الرواية و البحث والشعر، اما ما دعي اليه يمكن ان نلخصه في:

-تحديد المكان بدقة والتفصيل فيه، وكأن القارئ يعيش في ذلك المكان، وكل ما يخصه من أثار يعبر عن تاريخ وملامح الشخصية "إن الأثار في الرواية لا يلعب دورا شعريا اقتراحيا فحسب، بل دورا ايجائيا، لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر مما نقر ونعترف عادة.

ان وصف الأثار و الأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه"²

-لا يعتمد الخطية الزمنية المتسلسلة، ويتخطاها الى التعدد، فقد استخدم تنوعا في الزمن من الماضي الى الحاضر، و من الحاضر الى الماضي حتى يحدث خلخلة زمنية، أشار في ذلك الى الانقطاع الزمني و إلى السرعة والمدة، وهذه الرؤية لم تكن في الرواية التقليدية أخذها عن مارسيل بروس في روايته "البحث عن الزمن الضائع"، كما يجعل من الذاكرة بؤرة العودة الى الماضي للاسترسال منتجا بما يسمى بالتوالد السردى فيقول: "عندما نستعين ببناء زمني أكثر تعقيدا تظهر الذاكرة كأنما هي حالة خاصة من هذه الحالات"³.

¹-المرجع نفسه، ص 09-10

²-المرجع نفسه، ص 53

³-ميشال بوتور:بحوث في الرواية الجديدة، ص 98

- يجعل من الشخصية ذات ملامح مبهمه ،غير واضحة المعالم، يبحث عنها القارئ في صفحات الرواية، " فالشخص الروائي لا يمكنه أبدا أن يحدد تحديدا كاملا فهو دائم الانفتاح"¹.

- الدعوة للتلاعب بالضمائر الثلاث حتى يتسنى معرفة الشخصيات ودرجات وعيهم "إن التلاعب بالضمائر لا يسمح بتمييز الأشخاص بعضهم عن بعض فحسب، بل هو الوسيلة الوحيدة التي لدينا للتمييز بين مستويات الوعي أو اللاوعي المختلفة عند هؤلاء الأشخاص وتعيين أوضاعهم بين الآخرين و بيننا نحن"².

إن ما قدمه ميشال بوتور في كتابه هو تجاوز لكل الطروحات والرؤى السابقة و التي عرفت بها الرواية التقليدية، غير أنها تبقى مجرد بحوث، كان لها صدى لدى النقاد، لم تتقبل في البداية، لكنها فتحت المجال للتغيير.

عرفت الرواية العربية في مسارها التطوري العديد من التجارب الروائية التي كانت تسعى دوما نحو إعادة قولبة الرواية في إطار جديد يتلاءم مع تحولات الواقع، بعدما حكم عليها لفترة من الزمن اتباع النموذج الكلاسيكي.

اقتضت بعض الأسباب السياسية و الاجتماعية و الثقافية تبنى أفكارا جديدة و اتباع أسلوب جديد وتقنيات جديدة، وهو ما أفرز رواية عربية جديدة بملامح مغايرة وأسس مختلفة.

كانت نقطة التحول في الرواية العربية مقترنة بنكسة 1967 (فلسطين) حيث تغيرت الكتابة الروائية تغيرا جذريا ناجما عن الوعي بالتحولات الحاصلة و بانكسار الطموحات ،ووعيا آخر بالتحديث وضرورة التجديد في مستويات الرواية الشكلية واللغوية والموضوعاتية، لتحريرها من التوجهات الإيديولوجية والواقعية.

¹-المرجع نفسه، ص 92

²-المرجع نفسه،ص105

تعد هزيمة 1967 "بمثابة تكريس" انشقاق الأدب العربي عن الخطاب الإيديولوجي الحامل لمقولات قومية أو "أممية" أو وطنية ماضوية...بعيدا عن الوصائية والتسخير، سيأخذ الخطاب الأدبي العربي بعد 1967 طريقه الخاص متخلصا من الشعارات الفضاضة و التفاؤل الأبله،... ليسائل المسكوت عنه في مناطق الذات و المجتمع..."¹

كانت الرواية العربية قبل هذا التاريخ عاجزة عن كشف مستويات الخلل في الواقع العربي، و لم تستطع تحليله و تنبؤ بما سيحدث مستقبلا، لذا كانت الهزيمة هزيمتان: الأولى سنة 1948 و الثانية سنة 1987 .

أدت الهزيمة الأولى إلى تصدع القيم، و غضب و كشفت عن الوجه الحقيقي للواقع العربي المهزوم الذي عاش لفترة طويلة تحت شعارات و أحلام زائفة. وهذا ما انعكست على مستوى الكتابة الروائية التي اتسمت ببعض التغيير في الشكل غير أنه لا يصل إلى ذلك التحول الواضح و الصارخ كطريقة فنية جديدة بعد 1967 "إن الزلزال الذي ضرب الكتابة السردية العربية بعد الهزيمة لم يكن نتاج الهزيمة وحدها، بل كان نتاج الشروط التي أدت إليها و هيأت لها و جعلتها ممكنة. كما أن عقيدة الشك التي نعثر عليها في كتابات جيل معا.

واهتزاز القيم لدى الشخصيات و الصراع الحاد الذي يستعر داخل تلك الشخصيات فيما يتعلق بأنظمة ذلك الزمان و أحزابه و قواه الثورية هي جميعا نتاج الهزيمة الأولى التي وقعت عام 1948"².

بعد هذا التاريخ تأججت الرغبة في نفس الإنسان العربي للتغيير و الخروج من الدائرة المغلقة، نحو تبني أفكار مناهضة و مغايرة للسائد، و التمرد على أساليب الرواية التقليدية، حيث ابتعد الروائيون عن التقليدية، و تغيرت نظرتهم لطرق الكتابة، و الشكل الذي هيمن لفترة طويلة على الرواية، فدخلوا بعد ذلك في مرحلة التجاوز الفعلي و البحث عن النص المكتمل، على الرغم من أن بوادر التجاوز كانت واضحة في كتابات البعض منهم قبل هذا التاريخ، مثل ما قدمه نجيب

¹ -محمد برادة: الرواية العربية و رهان التجديد، دار الصدى، ط1، 2011، ص50

² -فخري صالح، قبل نجيب محفوظ بعده، دراسات في الرواية العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص161

محفوظ في بعض رواياته غير أنه بعد هذا التاريخ، أعاد التفكير في بعض رؤاه بعدما عرف برواياته الواقعية التقليدية، مثل الثلاثية:السكرية، قصر الشوق ،بين القصرين، فأصبحت رواياته أكثر معانقة للأساليب الجديدة، وأكثر اشتعالا على الموروث السردى مثل روايته ألف ليلة وليلة ،لان الحاجة أصبحت ملحة لقراءة الواقع الجديد والتوسل في قراءته بأشكال جديدة و هذا ما " جعل عمله السردى ،أقرب الى إعادة النظر في تجربته الواقعية واندفاعا للإنشغال على الموروث السردى، وأخيرا هروبا من اليقين الذي سيطر على أعماله السابقة وعلى رأسها "الثلاثية"¹.

ويمكن أن نعتبر روايته " الحرافيش " ما يفصل بين القديم والجديد "ونلاحظ أن نجيب محفوظ نفسه كان قد شرع في تحريك استراتيجيته الإبداعية في اتجاهات جديدة، بلغت ذروتها خلال السبعينيات في رواية فاصلة هي الحرافيش من حقنا أن نعتبرها خلاصة مقطرة لهذه الخلاق في ابتكار العوالم الجديدة بطريقة تختزل الأبعاد التاريخية و الحضارية في تشكيلات تعتمد على الرمز و الأمثلة حيث يقدم رؤية كونية..."²

فكان التعامل مع التراث و إعادة صياغته في شكل جديد تجاوزا، يظهر في العديد من الأعمال الروائية، ليست اعمال نجيب محفوظ فقط تعتبر هذه المرحلة مرحلة التحول و خرق نمطية السرد و تجاوزها الى أخرى بعدما استفاد الروائيون أيضا مما وصل اليه الغرب خصوصا فيما يتعلق بالتقنيات السردية، فكانت الأفكار التجديدية التي نادى بها رواد التوجه التجديدي و كتاب الرواية الجديدة بمثابة المنطلق و النموذج الذي ساعدهم في اخراج الرواية العربية من رتابة السرد، حيث " وجد الروائيون ضالتهم في الرواية الجديدة في فرنسا"³.

يصبح التجاوز في الرواية العربية مبني على مرجعية غربية الرواية الجديدة ، و أخرى عربية تراثية إذ الرواية الجديدة "راهننت مقومات من سجلات السرد العربي-الإسلامي-الكلاسيكي،و المستوى الثاني يتخذ من القالب الروائي الغربي أفقا لانتظامه الخاص"⁴

¹ -فخري صالح، نجيب محفوظ و بعده، ص189-190

² -صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي، القاهرة، ص 06

³ -عبد المالك أشهبون:الحساسية الجديدةفي الرواية العربية،الدار العربية للعلوم ناشرون،لبنان،2010

⁴ -فيصل دراج ،نظرية الرواية و الرواية العربية،ص230

غير ان التجاوز لا يحدث عبثا في الرواية الجديدة، بل هو مبني على أسس و له أهداف و ضوابط و قواعد تحكمه.

ظهرت بعد الستينات والسبعينيات موجة تغيير يقودها شبان من كتاب الرواية العربية، تعيد النظر في شكل الرواية، و تبحث عن جديد يواكب الرؤى الباحثة عن نموذج مختلف، ويمكن ان نمثل لهذه الفئة ب: صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، و غسان كنفاني، إدوارد الخراط، إميل حبيبي، حيدر حيدر .

تعتبر رواية "حدث ابوهريرة قال" للمحمود المسعدي النموذج الذي سبق عصره بسنوات، ظهرت هذه الرواية في الاربعينيات ولم تنشر الا فيما بعد، غير ان طريقة كتابة هذه الرواية كانت البداية نحو التغيير، من خلال تمثله لأشكال التراث في نصه الروائي بطريقة يستمر فيها تقنيات الرواية الغربية دون مغالاة أو تكلف.

إضافة إلى أن فعل التجاوز استمر فيها بعد الى سنوات الثمانينيات كان التحول في النص الروائي العربي لا ينصب فقط على تجديد الشكل، بل كان أيضا في الطريقة و الرؤية نحو سياق الرواية، ونحو القارئ الذي أصبح عنصرا فاعلا فيها بعدما تبنى الروائي العربي مقولة آلان روب غرييه في قوله: "إن المؤلف اليوم يعلن حاجته المطلقة إلى مشاركة القارئ له... مشاركة منجز مليئا مغلقا على نفسه، بل العكس أن يشارك في الخلق، و في إبداع الأثر الأدبي"¹

بات من الواضح أن الروائي العربي أصبح أكثر وعيا بمتغيرات الرواية ومتطلبات الكتابة، إذ لم تعد تلك التقنيات السردية المعروفة في الرواية التقليدية تستطيع أن تلم بكل العناصر السردية، عن شكل روائي يستوعبها. إذ تتمثل بعض النماذج الروائية العربية هذا التوجه التجديدي، مثل ما قدمه صنع الله إبراهيم في رواياته: " تلك الرائحة"، نجمة أغسطس...

الواضح في هذه الروايات خلخلة البنية السردية، و توظيف الصحف كوثائق و كأنه يعيد تركيب حكاية جديدة تعطينا دلالة جديدة تخفي وراءها كلاما متواريا، يشخص الواقع و ينقله عبر هذه التقنية الجديدة غير ان النص الوثائقي يتداخل مع النص الروائي و كأن الأول بنية من

¹ - آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة، ت. مصطفى إبراهيم، ص 134

هيكل الثاني،" فيتحول النص الوثائقي إلى خطاب حيادي في ظاهرة مثقل بذاته، إذ يغيب السارد ليجد القارئ نفسه في مواجهة نتف مما نشر في الصحافة الرسمية، و المعارضة لا علاقة بنائية لها بالنص الحكائي، لكن العلاقة تبدو في مستوى الدلالة"¹

إن هذا التنوع في إبداع النموذج الروائي الجديد، أسهم بشكل كبير في إثراء تصورات النقاد حول مفاهيم شائكة، إذ بيني"² سعيد يقطين" مفاهيمه و تصوراته انطلاقاً من الواقع الروائي العربي و المغربي، و يطرح إشكالات تتعلق بالنص الروائي متبنياً ما توصل إليه النقاد الغرب، و إضافة لمستته النقدية الخاصة، و ما يراه في التجاوز في الرواية العربية قفزة نوعية لها، تجاوز للسابق لبناء اللاحق و لهذا حدد خصائص التجديد و التجاوز في:

كسر عمودية السرد²: أصبحت الرواية العربية مع صنع الله إبراهيم و إدوارد الخراط و إلياس الخوري لا تحتكم لمنطق خارجي تكون فيه الأحداث مرتبة تصاعدياً، بل "يفكك الخطاب مادة الحكيم من خلال تنوع الصيغ و تداخلها، و خصوصية اللغة"³

تحدث هذه الخلطة في الترتيب نتيجة عملية التناوب في الحكيم، يقدم الروائي قصة ثم لا يكملها، و يقدم أخرى، و يعود للأولى، " تتحرك الشخصيات في عالم روائي، بدون بداية و لا نهاية، لكن ما يحكمها هو هذا التوالد السردية الذي يضبط تنوعها و تعددها"⁴

و عندما توحد هذه الخاصية في أي عمل روائي فإنها" تنعكس على مكونات الخطاب: الزمن- الرؤية-الصيغة"⁵

تكسير خطية الزمن: لا يخضع الزمن في ترتيبه الى منطق متسلسل و انما يون الانتقال بين مختلف الأزمنة، لتتداخل مشكلة المفارقات الزمنية، و هذه الخاصية نادى بها رواد الرواية الجديدة في فرنسا.

1- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص 302.

2- سعيد يقطين، القراءة و التجربة، ص 293

3- المرجع نفسه، ص 293

4- المرجع نفسه، ص 294

5- سعيد يقطين، القراءة و التجربة، ص 394

-تداخل الخطابات: يستوعب الخطاب الروائي ببنيات خطابية متعددة:المسرحي-الشعري-الديني-الحكائي-الشفوي-الصحافي-السياسي-التاريخي...¹

إن قدرة الخطاب الروائي العربي الجديد على محاورة الخطابات الأخرى يدل على تجاوز النمط التقليدي في معرفة كيفية استيعاب وانصهار حتى يتشكل خطاب روائي له خصوصيته.

-البعد العجائبي:يشكل هذا البعد خصوصيات التجديد الروائي، من خلال اختلاف التوظيف، و طريقة التوظيف التي تجعله ضمن الحدث فيسهم في إعطاء طابع خاص مغاير للسابق.

-تهجين اللغة: لم تقدم اللغة في الرواية العربية الجديدة كلغة تواصل فحسب، بل في "وصفها تجلي وعي الروائي بتاريخ اللغة التي يستعملها واقتناصه للدلالات المتناسلة التي تنفرع عن التهجين والتوليد والنحت و السخرية البارودية"².

أي تجاوز اللغة القاموسية وتفجير طاقات اللغة الايحائية في تمازجها بين أشكال مختلفة، يتداخل معها " الفاظ أجنبية وتعبيرات متصلة بالحياة اليومية و الوسائط التكنولوجية المعوضة لوسائل الاتصال التقليدية"³، و هذا ما ذهب إليه ميخائيل باختين Mikhael bakhtine عندما تحدث عن الحوارية، و هو ما تلمسه في الروايات العربية الجديدة التي لا تخل من التهجين اللغوي كسمة بارزة، كما نجده قائما في روايات الستينات ،غير أن توظيف هذه الخاصة كان أكثر بروزا في الرواية الجديدة.

-استحضار التاريخي و تحيين الذاكرة، و ذلك بربط :المعرفة بالتخييل و الوصف و السرد، و تعيد تشخيصها من خلال مناخات و فضاءات تضي النسية و الحيوية على المعرفة"⁴

بل أنها أضحت في تداخل وترابطها علاقات شائكة، من الصعب أن تستوعبها تلك التقنيات لأننا لروائي لا يبحث فقط عن طرح القضية، وإنما أيضا عن طريقة تقديمها .

¹ -سعید يقطين، القراءة و التجربة،ص295

² -محمد براءة:الروايةالعربي ورهان التجديد،ص 54

³ -المرجع نفسه،ص 55

⁴ -المرجع نفسه ص 68

السيرة الذاتية والتخييل الذاتي: تلجأ الرواية الجديدة غالباً لهذه السمة من أجل عرض أفكار الشخصيات ،وتعدد أصواتها ،مع حضور ذاتية الروائي بين هذه الأصوات، لأنه يحاول أن يجيب على أسئلة وإشكالات الواقع لذا يلجأ الروائي الى " تنويت السرد وتعدد الأصوات واللغات، ما يجعل الكتابة ملتصقة بذوات الشخص و المتكلمين داخل الرواية"¹ وهذه السمة برزت بشكل واضح في روايات 2000 الشبابية التي تبحث دوماً عن وسائل تعبيرية جديدة.

-الطابوهات :الجنس، الدين ،السياسة ؛أضحت الرواية العربية اليوم أكثر تغلغلا في واقع الانسان العربي الذي يبحث عن أجوبة لأسئلته، وما توظيف هذا الثالوث الالكي تبرز الرواية الجديدة " التناقضات والمفارقات القائمة بين المعن عنه المعتمد على اللغة الأمرة، والمسكوت عنه، المهمش الضارب بجذوره في أعماق المعيش"² .

تعتمد الرواية العربية الجديدة على تداخل الأجناس وتجاوزها حتى أضحت خاصة تلازمها وتزيد من شعريتها.

يمكن القول أن الرواية العربية سارت ثابتة نحو التجاوز كفعل التجديد معتمدة على رؤية خاصة للواقع، توافق هذه الرؤية طريقة سرد مغايرة عن التقليدية، توضحت هذه الرؤية مع تجارب روائية عربية كانت ومازالت تنادي بالتجاوز لما هو سائد، فما هو جديد اليوم يصبح قديماً غداً.

ارتبطت الرواية الجزائرية في بدايات نشأتها بالواقع ،فمنه استقت قضاياها واستمر هذا الارتباط لمدة من الزمن، وعلى الرغم من تأخر ظهورها مقارنة بمثيلاتها المشرقية والغربية غلا أنها استطاعت أن تؤسس مكانة لها بما قدمه كتابها من نماذج روائية أعطت خصوصية لها.

تنامت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية عبر مراحل ،و تغيرت أشكالها وسماتها الشكلية، مثلت منذ السبعينيات نموذج الرواية الواقعية" فقد كان الابداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية دوماً وليد تحولات الواقع الجزائري زمن الاستقلال: منه يستمد أسئلة متنه

¹ -محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، ص 67.

² -المرجع نفسه،ص57 .

الحكائي، وبسببه يبحث عن الأشكال و الأبنية الفنية القادرة على استيعاب إشكالياته المستجدة، و صياغة المواقف الفكرية والأيدولوجية إزاءها"¹.
إذا استوعبت الرواية الجزائرية في بدايات تشكلها قضايا المجتمع الجزائري الاجتماعية والسياسية، وارتبط التحول في مسارها بالتحول في الواقع تعد فترة 70 نقطة انتقال من مرحلة سابقة إلى مرحلة اعتبرها النقاد مرحلة تأسيسية اقترنت بنص "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة.

¹ -بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب و حداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية المطبوعة المغربية للطباعة و النشر، ط1، تونس 2005، ص08 .

الفصل الثاني

شعرية التجاوز في رواية عنان الأفاعي

أولاً: شعرية التجاوز على مستوى البنية السردية:

1. شعرية العنوان في رواية عناق الأفاعي:

يعد العنوان العتبة و الواجهة الأولى التي تواجه القارئ، فتشد نظره، فهو "رسالة يبعث بها المرسل إلى المرسل إليه مزودة بشفرة لغوية على القارئ فك رموزها وفقاً لهذا المفتاح التأويلي"¹، فالعنوان يشد و يعزى القارئ حتى يكتشف مدلولاته و إن كان يدل على محتوى النص الروائي حقاً، و فيما يتقاطعان ، فشعرية العنوان ربما بدت موازية لشعرية النص ، من حيث يقوم العنوان بدور فعال في تجسيد شعرية النص و تكثيفها أو الإحالة إليها"²، فالنص يلقي بظلاله على العنوان ، و يمدده بدلالات توحى عن ما يخفيه، وأحياناً تكون دلالة مكثفة في كلمة أو كلمتين ، و لكن تفكيك رموزها يحتاج منك قراءة النص الروائي برمته، ناهيك عن جمالية اللغة و شعريتها التي طالما يلجأ إليها الكتاب في صياغتهم للعنوان، إما تمويهاً للقارئ و تشويش أفكاره من ثمة تحضيره و شدة «العنوان ،فضلاً عن شعريته ربما شكل حالة جذب و إغراء للمتلقى للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صد و نفور"³، أو قد تحمل العناوين دوالاً تعبر حقاً عن مدلولها، فيكون العنوان مباشراً يدل على محتوى الرواية كاعتماد اسم أحد الشخصيات التاريخية عنواناً للرواية، إن التفاعل ما بين النص و العنوان هو الذي يخلق تلك الشعرية، و يحقق الانسجام و الترابط بين النص ومحيطه و يجعل لهذا النص هوية.

¹ - رابع طبجون، العتبات النصية و الحضور الموازي في ثلاثية أحلام مستغانمي ، مجلة العلوم الاجتماعية و الإنسانية، العدد 30 جوان 2014، 05 ماي

2023،ص

² بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 57 ،

³ - بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص 57 ،

1.1 العنوان الرئيسي : عناق الأفاعي:

إن العنوان "عناق الافاعي و المتكون من اللفظتين "عناق" و هو مفرد و اللفظ "الأفاعي" و يجمع فالعنق يدل على الالتحام و الانسجام أما الأفاعي، فهي دالة على الغدر و اسم القاتل، و قد يتساءل القارئ ما العلاقة بين الافاعي و نص روائي يكون فيه التاريخ عموده الفقري، و لكن بعد فك شيفراته النص الروائي و قراءة ما بين سطوره تتضح العلاقة جليا، "فالعنوان بناء على بنيته التركيبية و عناصره المعجمية و الدلالية يمكن أن يفضي الى تجنيس النص و إلى تحديد شكله و دلالة"¹، فالمتعمن جيدا في الرواية يدرك أن الأفاعي هم الخونة و الجواسيس، الذين كان لهم الدور الفعال في جميع الخطط و المؤامرات المحاكاة ضد الوطن و ضد الثورة أينما كان مكان اندلاعها، و هؤلاء الأفاعي هم الأشقر الفرنسي الذي أصبح جنديا في الجيش الفرنسي و شارك في احتلال الجزائر، و غايته الانتقام من شائخة وعائلتها ثارا من خالها، أما الأفعى الثانية فهو كوهين اليهودي الذي له يد في كل الخطط و المؤامرات، و الأفعى الثالثة هي الخائن زعيم الزواف أو مدبب الانف كما يطلق عليه، و الذي أصبح ذراع كوهين الأيمن في مؤامراته التي كثيرا ما ألحقت الخسائر بجيش الأمير عبد القادر، إن دلالة العنوان الإيجابية و الرمزية تتضح عند قراءة الرواية وخاصة حينما يقتل هؤلاء الثلاثة فالإيجاء بتحول هؤلاء الخونة إلى أفاعي حيث ورد في الرواية: "و من خلفهم ارتفع فحيح نتن، التفتا و قد تملكهما الرعب، قريبا من الصخرة انتصبنا ثلاث أفاعي... انسابت الأفاعي و اندفعت تتسلل عميقا في جوف الأرض."²، فهذه العبارة في الصفحات الأخيرة دلالة واضحة عن مغزى العنوان و الذي يميل إلى التحام الخونة، لكن بالإضافة إلى دلالة العنوان المنسجمة ومحتوى الرواية، فقد عمد أيضا الروائي إلى اعتماد هذا العنوان لاستفزاز القارئ و تحفيزه على قراءة الرواية، ليبحث عن قصيدة الروائي ودلالة العنوان، فاجتمعت الرمزية والايحائية مع التشويق وشد انتباه القارئ وهو مبتغى الروائي.

¹ - رايح طبجون، العتبات النصية و الحضور الموازي في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص 72.

² - عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص

2.1 العناوين الداخلية:

نقصد "بالعناوين الداخلية العناوين التي اعتمدها المتن الروائي لكل فصل على حدة"¹، وقد قسم الروائي جلادجي روايته الى ثلاث أقسام:

1.2.1 القسم الأول :

"الحبر الذي خان أوراقه"² وقد أوردته بعنوان فرعي يتناص ديني، حيث أورد آية من القرآن الكريم وهي "إني أرى سبع بقرات سمان أكلهن سبع عجاف"³، وهي الآية الثالثة وأربعون من سورة يوسف، وقد جاءت في السورة كرؤيا لعزیز مصر، والتي فسرها يوسف بأنه ستاتي سبع سنين يكثر فيها الجفاف وتقل الغلة والرخاء، وهي ذات الدلالة التي قصدها الروائي بإدراجه هذه الآية، حيث أراد التقديم لهذا القسم بدلالة وتفسير هذه الآية الذي يفهمه القارئ، ويدرك معناه بعد قراءة هذا القسم، فحقا قد كانت الجزائر تعيش في رخاء ومع احتلال فرنسا لها أصبحت تعيش في فقر وحالة اجتماعية و اقتصادية مزرية، وبالعودة للعنوان الرئيسي لهذا القسم، هو عبارة مجازية عمد فيها الروائي بواسطة الانزياح للتعبير عن دلالة تعدل في معناها عن دالها، و الروائي قد فتح باب التأويلات بعنوانه هذا، جعل للقارئ حرية البحث عن المدلول، إلا أنه بعد قراءة القسم الأول تتضح الرؤيا للقارئ ويستطيع كشف مدلولات هذا العنوان، فالحبر هو "الداي حسين" الذي خان شعبه والوطن الذي أوثمن عليه، حق وإن كانت خيانتته هو تقاعسه وسوء تدبيره، فكانت خيانة غير مقصودة مثل خيانة الحبر الذي لا يكون له فائدة ولا هدف بدون أوراق، فإن خانها فسداجة منه لا غير .

¹-سليمة عذاوري، شعرية التناس في الرواية العربية، الرواية والتاريخ، دار رؤيا للنشر و التوزيع، ط 2012، 1، ص114.

²-عزالدين جلادجي، عناق الأفاعي 13 .

³-القران الكريم، سورة يوسف، الآية 43، رواية ورش عن نافع.

2.2.1 القسم الثاني:

عنونه بالصقر الذي خانته برائته¹، وقد أردفه هو الآخر بآية من القرآن تتمثل في "قال إني ليحزني أن تذهبوا به، وأخاف أن يأكله الذئب وأنتم عنه غافلون"²، وهو بهذه الآية يرمز إلى الأمير عبد القادر الذي يخشى عليه والده من غدر الاحتلال وهو الذئب ولكن كما هو معروف فالذئب بريء من دم يوسف، فالقصد هنا هم أتباع وحاشية الأمير التي يجب ان تأخذ حذرهما، و أن لا تعذر بهذا الأمير، الذي دفع به والده ليقود الثورة و يؤسس الدولة، وقد خصص الروائي هذا القسم للحديث عن الأمير عبد القادر وثورته، ولهذا عنونه بالصقر فقد كان محنكا دقيقا جارحا للعدو كالصقر إلا أن الخيانة هي من قصت جناحيه، فقد خانته ظروفه المحيطة به، أنهكته الجوسسة التي دست بين مقربيه، فكانت كالسم في العسل، فهذه الظروف المليئة بالتعثرات والخيانة هي برائته التي خانته وكانت عقبة في تحقيقه لأهدافه، والواضح هو انسجام العنوان مع مدلول القسم الثاني حسن والتعبير عنه.

3.2.1 القسم الثالث:

الدرب الذي اكتشف سبيله³، وكما فعل في القسمين السابقين فقد أردف هذا العنوان بآية من القرآن وهي "وعلامات، وبالنجم هم يهتدون"⁴، فالمعروف أن البشر قديما كانوا يهتدون ويعتمدون على النجوم لتحديد مسالك الطرق، ومعرفتها اتجاهاتها، و قد أراد الروائي، الإشارة إلى شاخنة التي أصبحت نجمة بعد موتها، وكأنها هي الآن من تستنير الدرب، وتهديهم إلى الطريق من السماء، خاصة أولئك الأطفال الذين ساعدت في تهريبهم بعد معركة الشيخ بوزيان مع الاحتلال،

¹ - عزالدين جلاوي، عناق الأفاعي ص 225 .

² - القرآن الكريم ،سورة يوسف ،الآية 43 ،رواية ورش عن نافع.

³ - عزالدين جلاوي، عناق الأفاعي ص 503 .

⁴ - القرآن الكريم ،سورة النحل ،الآية 16 ،رواية ورش عن نافع.

و إعطائها لعلي ابن اخيها سيف ذو الفقار و اهداءه جوادها، و كأنها توصية بإكمال المسيرة الجهادية، أما المقصود بالدرب الذي اكتشف سبيله فهو دلالة على الشعب الذي أصبح يعلم انه لا بد من المقاومة ،و أنها السبيل الوحيد لنيل الحرية، فحتى بعد أسر الأمير عبد القادر وترحيله، فقد أكمل المقاومة بجانب الشيخ "احمد بوزيان" وحتى بعد القضاء على ثورة هذا الأخير ،فقد أكمل دربه في سبيل الحرية ،خاصة بعد أن سلمت شاحخة ابن اخيها مشعل الاستمرار، وحثها له على أن يكون أميراً.

إذن فجميع العناوين الداخلية وكذا العنوان الرئيسي قد كانت تعبر عن مكونات النص الروائي، حتى وإن صيغت بألفاظ انزاح بها الروائي عن حقيقة ومعنى الدال، إلا أنها كانت مجازاً ابداعياً مدلول خفي.

2. على مستوى الشخصية:

تعد الشخصية أهم عناصر البنية السردية ،و ذلك راجع لمكانتها الهامة و الجوهرية في سيرورة أحداث الرواية ،^{9*} فالشخصيات هي التي تدير حبكة الأحداث و تسيير وفقها،"فالشخصية هي التي يكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى،حيث أنها هي التي تصطنع اللغة، و هي التي تبت أو تستغل الحوار و هي التي تنجز الحدث.....و هي التي تعمر المكان....و هي التي تتفاعل مع الزمن"¹، وإن دل هذا التعريف على شيء إنما يدل على أهمية ومكانة الشخصية داخل بنية الرواية، كيف لا وقد أصبحت اليوم في الرواية التجريبية محررة من كل قيودها، تجاوزت ملامح الشخصية التقليدية الكامنة في الرواية التقليدية المقيدة والمستمرة من طرف الكاتب لتصبح اليوم هي كل شيء ولا شيء..... مع كل البنى لتكون الأساس. الواضح والغامض في الآن ذاته، فكما عرفها عبد المالك مرتاض: "الشخصية! هذا العالم المعقد الشديد التركيب المتباين التنوع تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والايديولوجيات

-عبد المالك مرتاض ،في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد،عالم المعرفة ،سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت ،ديسمبر 1998،ص 91 .¹

والثقافات والحضارات والهواجس والطباع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود², وهذا ما سعى "عزالدين الجلاوجي" إلى تقديمه في روايته "عناق الأفاعي" حيث قدم شخصياته وهي كائنات ورقية ليجعلها واقعا, حلما, مشروعاً, أملاً, أما جاوز في إبرازه لشخصياته ذلك المفهوم التقليدي للشخصية من جميع الجوانب لغة ودلالة, فما إن تمسك بإحدى الخيوط المشكلة لإحدى الشخصيات حتى تنفث منك كل الخيوط, وهي على بساطتها تجرعت التعقيد, وعلى وضوحها ارتدت الغموض. فخلق لنا صورا جديدة إبداعية: للشخصية ومدارها وتحركها ضمن الفضاءين الزماني والمكاني.

ومن أهم الشخصيات في الرواية:

1.2 شامخة:

تعد شخصية "شامخة" الشخصية الأهم في الرواية والأكثر بروزا بل هي القلب النابض وشعاع الروح الذي يسري في ثنايا الرواية, وهي شخصية متخيلة أسقط عليها الروائي "عز الدين الجلاوجي" سمة التاريخ والذاكرة, حتى خيل إلينا أنها حقا كانت حقيقته, وإن كانت مثيلا لها شبيهاتها قد عشن مقاومة الاحتلال الفرنسي. وتمردن على طغيانه, فكانت شامخة رمز المرأة المقاومة المجاهدة التي وقفت كتفا لكتف مع الرجل إبان الثورة ومنذ بداية المقاومة, بل ومنذ أن وطئت أقدام الاستعمار تراب الجزائر, فصورها الكاتب على أنها امرأة فولاذية, قوية, صعبة المراس واعية بالواقع. تبحث في حاضرها عن خيالا وأمجاد الماضي تبتغي إعادته وتطلب منه شفاءها من جروح الخذلان الذي أصبحت تعيشه. وهو هنا قد أخرجها من صور المرأة الضعيفة, وتجاوز كل قوانين البيئة والأعراف. تجاوز كل ما خطه يوما حبر عن شخصية الانثى, بصورة متفانية و ابداعية, فشامخة الفارسة يسطت جناحيها على ظلال الرواية, ففي اولى صفحات الرواية بدا الحديث عن شامخة التي عادت من الرحلة البحرية التي كانت تبحث فيها عن خالها الرايس حميدو"الذي قضى في

معركة، إلا أنها ما زالت تبحث عنه أو لنقل عن شبحه، حيث عادت حزينة و"إرهاق كبير تبدي على ملامحها"¹، فقصدت قبر خالها الخالي الذي أقامته مع أمها قبل وفاتها لترثيانه، و تنتظران عودته، فرغم جمالها و رغم عزها و هي ابنة القلعي، و أخت البطل "شامخ"، إلا أنها لم تجعل نفسها الأميرة الأسيرة في القصر، بل كانت فارسة و فنانة و باحثة للعلم، كانت حلم الفتيان المستعصي، فأهوال الحب و نفق الزواج آخر اهتماماتها، فالكثير ممن يرغب بها و لكنها لم تزعن لأحد و هي التي قالت لابن عمها العاشق و الراغب بها، "آلهة، عشنتار، عاصفة أنا، صخر يتحطم عليه الأبطال"².

اكتست شخصية "شامخة" في الرواية صفة الشخصية المدورة أو المكثفة كما عرفها "عبد المالك مرتاض" على أنها "تلك المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال، و لا تصطلي لها نار، و لا يعرف المتلقي مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها.... فعنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية و لكن غناء الحركة التي تطون عليها داخل العمل السردي.... فإذا هي تملأ الحياة بوجودها، و إذا هي لا تبتعد أي بعيد، و لا تستصعب أي صعب.... إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة"³، فشامخة موجودة حيثما عقدت العقد، و حاضرة حينما تفك العقد و كأنها الشاهد و الفاعل في الآن ذاته، فبدءا من بحثها عن خالها الى قلقها ووعيتها بالخطر المحقق بوطنها وصولا إلى معاشتها تلك المجازر الدامية، فلا يكاد يخلو حدث في الرواية إلا و كانت شامخة حاضرة فيه، فنجد اسمها كقد ذكر في الرواية ما يقارب المائتان واربعون مرة، إن "شامخة" رغم أنها أبانت ضعف المرأة فيها فأينما تملكها الحزن وأرهقت نفسها بعد موت خالها "الرايس حميدو" و فقدانها لأخيها "شامخ"، إلا أنها أيضا كانت بألف رجل قوة وصلابة كيف لا وهي التي وقفت سندا للرجال مدافعة عن جامع "كتشاوة" و شهدت المجزرة الدامية التي حدثت فيه و كذا موت "حمزة القرطي"، الشيخ العالم الذي تكن

¹ -رواية عناق الأفاعي، عز الدين جلاوي، دار المنتهى للنشر و التوزيع، الجزائر 2021، ص 15 .

² -عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 24 .

³ -عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 89 .

له كل الاحترام و بل الحب الدفين أيضا حيث وصف الكاتب فجيعتها بموته قائلا: "صاحت شامخة و قد ذبحتها الفجيعة ،عجلت إلى أبي حمزة القرطي...."¹ ورغم فجيعتها قد أكملت المقاومة أمام وحشية العساكر الذين عاثوا فسادا و نشروا ظلال الموت في العاصمة، لتفر بعدها من العاصمة حاملة حمل وحلم الحرية على أعناقها و في قلبها تبحث عن يحققها لها، و كأنها أصبحت و تجسدت في صورة الوطن الذي يبحث عن مجده ثم يبحث عن ينقده، هذا الوطن الذي يرغب و يبحث عنه الجميع كل و غايته، منهم من يرغب به حبا و منهم طمعا و منهم انتقاما و حقدا.

لقد أخرج الروائي شخصية "شامخة" من صورة المرأة الواقعية ليلبسها عباءة الأسطورة ،فالقاريء للرواية يظن أن هذه المرأة لا تقهر و يتعجب لتحملها و رباطة جأشها وهي التي عانت الويلات و هي تنتقل من ربيع الوطن ،فمن العاصمة الى انضمامها لمقاومة الأمير عبد القادر مرورا بمجزرة العوفية و محرقة البليدة ،حتى جعلت الأمير عبد القادر يعجب بشجاعته فيقول: "دوختني هذه الفتاة ، لها صلابة المقاتلين الأفذاذ، قل نظيرها حتى في الرجال"²، لترتجل بعدها نحو الصحراء بحثا عن أخيها شامخ ثم تلتحق بالشيخ "أحمد بوزيان" و بثورته بواحة الزعاطشة، الذي أعجب هو الآخر بشجاعته أيما إعجاب فقال عنها: "شامخة نقاتل أفضل من كثير من الفرسان ،ومغامراتها وهي تضرب في الأرض مثار دهشة و تعجب، يعجز أمامها حتى أقوى و أشجع الفرسان، ليت نساءنا جميعا كشامخة"³، فعایشت مجزرة أخرى من توقيع الاستعمار الفرنسي و عانت من فراق أخيها بعد لقاءهما، إلا أنها أكملت بطولتها بتهريبها للأطفال و النساء حتى تضمن استمرار المقاومة على هذه الأرض، و استمر السارد في اغراق الشخصية ضمن الطابع الأسطوري من خلال تصويره لمقتل شامخة حيث استطاعت قتل أعدائها الثلاثة قبل أن تلفظ أنفاسها، و تصبح نجمة تصعد الى السماء و كأنها رفعت و لم

¹ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 151 .

² - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 326 .

³ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 573 .

تمت حيث جاء في الرواية . "تألاً المكان فجأة، ظل النور المتوهج يرتقي رويدا رويدا و الجميع يتابعه بدهشة، حتى استوى نجمة في السماء تضيء كل الجبل، مد علي يده يشير إليه في دهشة و قد أشرق وجهه ابتهاجا، قالت زنوبيا:

-إنها هي إنها هي"¹

إذن فشخصية شامخة تعدت كونها شخصية لامرأة عادية لتصبح أسطورة، و تصبح حلما و أملا و حياة شعب بأكمله.

2.2 الأمير عبد القادر:

شخصية الأمير عبد القادر في الرواية بارزة و هامة، وهي شخصية ذات مرجعية تاريخية لها سيط ذائع في التاريخ الحديث للجزائر، و"هو عبد القادر بن محي الدين الحسني الجزائري المشهور بلقبه المنطوق بالفرنسية "الأمير عبد القادر" توفي في دمشق بتاريخ 26 ايار -مارس 1883 ،و كانت ولادته العام 1807 أو 1808 في سهل مسكرا من المنطقة الوهرانية"²، وقد كان فريد عصره لما تميز به من خصال و ذكاء و دهاء، فمن الأعراف الإسلامية أن الله في تسامحه اللامتناهي، يرسل في كل قرن من الزمان، رجلا قديسا و عالما، وهما في الاسلام صنوان ليقوم ميول الناس و اهواءهم التي تبعدهم عن السنة المحمدية، وتجعلهم يغرقون في متاهة الجاهلية، صفة العالم الذي لا روح فيه، ولا أشك في أن هذا الرجل المرسل للقرن التاسع عشر هو الأمير عبد القادر، وتتضح المفارقة في حياة هذا الرجل العظيم، الذي كان في آن واحد قديسا، وعالما، وشاعرا وبطلا، فضلا عن صفاته المشهورة عسكريا، ورجل دولة"³ وهذا التعريف بالشخصية ما أظهره الروائي في روايته "عنق الأفاعي" غير أنه تجاوز هذا التعريف العام و غاص في أعماق الأمير عبد القادر وأظهره عبد

¹ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 600-601

² - برونو إيتين، عبد القادر الجزائري، تر: ميشيل خوري، دار عطية للنشر، لبنان، بيروت، طه 1997، ص 15 .

³ - برونو إيتين، عبد القادر الجزائري، ص 15 .

القادر الإنسان، الرحيم، والفنان الشاعر، والعاشق، فإنسانية الأمير عبد القادر قد طغت بارزة بين ثنايا الرواية فنجده يجاور أمه: "يؤسفني أمه أن يتقاتل البشر وهم من رحم واحدة أبوهم آدم وأمهم حواء، يجزني أن تزهق أرواحهم وتراق دماءهم.... من أجل ماذا؟ بشر من أرض، وفتات يملأ البطن، و أوهام يتوارثوها من غير علم... فركن إلى حضنها و قالت: لا تحمل نفسك آثام غيرك، ولكني إنسان، ولكني مؤمن، ولكني..."¹.

كما أظهر الروائي الرحمة والتسامح في شخصية الأمير عبد القادر من خلال معاملته للأسرى حيث "اندفع الأمير عبد القادر في غضب ينهر الجميع، و يحكم أنهم أسرانا، و يحكم، ألم يقل نبيكم عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم: استوصوا بالأسارى خيرا"²، كما اتضح نبل أخلاقه حينما قال: "أنزعوها عنهم، إنما جعل القيد للبهائم، فلا تليق بالانسان ولو كان عدوا، ولكن احرسوهم"³، وكأن الروائي هنا أراد أن يضحض كل افتراءات فرنسا حول هويته الممجيّة، و أراد اظهار الطابع الانساني له.

رصد أيضا الجانب العسكري والفروسي لشخصية الأمير عبد القادر، وهو الذي نال إعجاب وإشادة كل من حارب إلى جانبه أو ضده، فهذا هو محمود الحوات يقول عنه: "لكنه فارس صنيدي، ومحارب جلد، وبه تحقق النصر في وهران، في خنق النطاح الأولى و الثانية"⁴، ورغم بعض الشكوك في أول قيادته، وذلك راجع لصغر سنه وفتوته حيث "يرى بعضهم أنه مازال فتى لم تعكره الحياة، تعوزه الخبرة والممارسة"⁴ إلا أنه بحنكته وقيادته الفذة وبعض نظره قد كسب تأييد الجميع، ليلتف حول الشعب ويبايعونه أميرا الدولة طالما أراد إقامتها، حتى تتحد الصفوف وتقوى لتواجه هذا الاستدمار الغاشم ويكون لها مكانة بين الامم فقد "كان يحلم بإعادة مجد الإسلام بإقامة دولته على أرضية بعد أن

¹ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 339 .

² - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 289، 290 .

³ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 293 .

⁴ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 255 .

..... أركانها على يد الأتراك"⁵, كما أبان الأمير عبد القادر على دهائه الفائق حينما أقام العاصمة المتنقلة بعد أن هوجمت عاصمة الدولة أم العساكر, لينال إعجاب قادة العدو لذكائه وشجاعته, وكان الروائي هنا أراد تصحيح التاريخ وإنصاف الأمير. فحتى يبجو في الرواية يقول عنه: "لقد غرس خنجره في قلب فرنسا الدولة العظمى أكثر من عقد ونصف, وهزم وهو الفتى البدوي عشرات الجنرالات ... من أنت وأنا مع الأمير عبد القادر, الإنسان, الشاعر, الفيلسوف, المتصوف, الباحث, السياسي, المفاوض والمناور البارع, مؤسس دولة من فراغ?"⁶, وكان الروائي هنا قد أظهر جوهر الأمير على لسان الجنرال "بيجو", "كما أن العمل الروائي يتيح فيما يتيح القدرة على التشخيص بمعنى أن الروائي يمتلك في البناء الروائي -لا تساع بخاصة- القدرة على متابعة أدق التفاصيل في شخصية ما أو عدة شخصيات, بحيث يعم على تعميقها, وإبراز عوامل تشكيلها ليصل بها إلى مرحلة النمذجة"¹ وهذا ما قام به الروائي فأخرج الشخصية من شرنقة التاريخ ليغوص في أعماق عبد القادر الانسان الابن البار بوالدته, والرجل العاشق لزوجته يجسد في الرواية على هيئة إنسان عادي يحيا مهنا ويعيش مثل حياتنا بكل تفاصيلها.

أسهم التخيل في إضفاء صفات في شخصية الأمير كانت من إبداع مخيلة الكاتب, ذلك حينما جرده من هالات القائد وقيودها ليحرره؛ يصور الكاتب الأمير عبد القادر على أنه مطيع وبار ويظهر هذا في قوله منها "أنهى الأمير عبد القادر غسل قدمي أمه لالة الزهراء, وسعت إليه أخته خديجة بفضولة جفف بها قدمي أمه, يديها وطبع قبلة على جبهتها ثم استوى وأمه تطوقه بحالة من أدعيتها"⁷, وكان الخصال الفاضلة كلها قد اجتمعت في شخصه, دون أن يغض الروائي النظر عن عبد القادر العاشق لزوجته والتي تكون ابنة عمه حيث جاء في الرواية أن الأمير عبد القادر "مديده يجلس لالة خيرة, فيسند ظهره بوسائد ... ثم سحب يدها فطبع عليها قبلة ... و قال منشدا:

أقاسي الحب من قاسي الفؤاد و أرعاه و لا يرعى ودادي

ألا من منصفني من ظبي قفر لقد أضحت مراتعه فؤادي

إذا ما الناس ترغّب في كنوز فبنت العم مكنزني و زادي"¹

أصاب الروائي عصفورين بحجر واحد حينما أظهر الأمير العاشق و كذا الشاعر، و من المعروف عن الأمير إجادته قول الشعر، و كثيرا ما وردت أشعاره في الرواية إما غزلا أو فخرا أو عند التحدث عن الشجاعة و الفروسية ، كما ظهرت فصاحة لسانه و بلاغته و سداد خطبه و هو يخاطب بين الناس، فهو الأمير الخطيب و العالم فقد كان محبا للعلم داعيا له و لذلك نجد له حوارا مع "الحاج مصطفى" يتحدث فيه عن أهمية العلم حيث قال "من أراد الدنيا فعليه بالعلم، و من أراد الآخرة فعليه بالعلم يا مصطفى، و لم يقل و عليه بالحرب، و أنت سيد العارفين"²، فقد كان رغم مشاغله بالحرب كثير القراءة و الاطلاع على الكتب و حب العلم و القراءة شيئا تعلمهما من والده، فقد درس الأمير عبد القادر التصوف، التاريخ و علوم الدين، على مدى أكثر من عشرين عاما... كان يشهد للأمير منذ مطلع شبابه بالعلم و القداسة، فقد ولد في بيئة متدينة الى حد بعيد، و تلقى العلم من أبيه... و لم تقتصر علومه على أن تجعل من ولده مسلما ورعا، ورجل فقه و دين، بل أهله رائدا في الطريقة القادرية التي تلقاها عنه خلال رحلاتهما المشتركة الى الشرق"³.

و لم يغفل السارد عن جانب التدين و الورع من شخصية الأمير، بل إن اتزان شخصيته و تسامحه و انسانيته استمدها من تدينه و اتباعه لتعاليم الإسلام، و كثيرا ما ذكر وصور لنا السارد الأمير عبد القادر مصليا و ذاكرا وقائما مثل ما يلي: "قضي الأمير عبد القادر ليله قائما يصلي، وهي عادة دأب عليها مذ كان فتى يلازم أباه، وأصبح في

¹ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 415-416 .

² - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 424 .

³ - برونو إتين، الأمير عبد القادر ص 17، 18 .

خيمته حيث يجب أن يعتكف مع نفسه مطالعا أو ذاكرة متأملا¹، إذن فشخصية الأمير متعددة الجوانب والروائي يتجاوز قالب البطل ومزج بين الانسان و الفارس والقائد في صورة إبداعية، كيف لا وهو الذي كان له دور كبير في سيرورة الأحداث، حتى بعد نفيه الى عكة بفلسطين و تلك الحسرة الدامية التي أوغلت في قلبه بعد سقوط عاصمة دولته كما يتضح دور الأمير عبد القادر *** في الرواية من خلال ذكره ما يقارب مائتان و ثمانون مرة.

3.2 اليهودي كوهين:

إن شخصية اليهودي "كوهين" من الشخصيات المهمة و الفاعلة في الرواية وفي أحداثها، فهو صاحب وظل كل الكمائن و المؤامرات التي حدثت ضد الوطن وضد الثورات، فحيثما تصاعدت رائحة الخيانة و نقص العهد كان "كوهين" صاحبها، وهي شخصية متخيلة و لكنها تعبير و تجسيد لحقيقة تاريخية، حقيقة أن أغلبية اليهود الساكنين في الجزائر قبيل الاحتلال الفرنسي و بعده قد ابتهجوا باحتلال فرنسا للجزائر، بل قد أمدوا يد العون لفرنسا حيث "تتفق أغلب المصادر أن يهود الجزائر رحبوا بالاحتلال الفرنسي على أنه المحرر و المنقذ لهم، و أظهروا مشاعر الفرح... و علا صخبهم مرددين عبارة يحيا الفرنسيون vive les français و تجمعوا بأعداد كبيرة قادمين من كل اتجاه طالبين حماية الجيش"²، يقدم الروائي إحدى الصور التاريخية لليهود الجزائر وردة فعلهم، بل و تجاوز التصوير الى الغوص في أعماق هؤلاء اليهود و تبيان حقيقة أهدافهم و نواياهم من وراء هذا الترحيب و المولاة لفرنسا، فالأمر يتعدى أن يكون رغبة في التخلص من سيطرة الأتراك، بل الأمر أبعد من ذلك، وكأن الروائي قد قرأ ما بين سطور التاريخ وأعاد كتابته كمتن وكأنه التاريخ في حد ذاته، فتجاوز سطحية تصوير أفعال اليهود الى الغوص في نواياهم و أهدافهم، و كأنه يقيم محكمة تاريخية يحاكمهم فيها عما اقترفوه ظاهرا وباطنا في حق هذا الوطن، فإن نجوا من المحاكمة لارتدائهم ثياب الحياد وخادعوا التاريخ

¹ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 302 .

² - آمال معوشي، يهود الجزائر و موقفهم من الاحتلال الفرنسية، المجلة التاريخية الجزائرية، 2021، المجلد 05، العدد 01، تاريخ التصفح، 2023/05/18،

، فالروائي في روايته "عناق الأفاعي" اليوم قد جردهم من تلك الثياب وفضح خبثهم ومخططاتهم، ويتجلى كل ذلك في افعال "كوهين" وحتى أفكاره، فبدءا من رغبته في شراء قصر آل قلعي، ثم بعدها تخطيطه لنيله عن طريق فرنسا لما له من مكانة خاصة عنده، و لك راجع للخلفية التاريخية و الدينية لهذا ****، و رغبته في إحياء مجد الكنيس عن طريقه، فنجده يقول "سأحيي مجد الكنيس، ومجد الشهداء الذين غدر الزلزال بهم، لن يكون الكنيس إلا معلما عظيما أجعل منه محجا لكل يهود هذا الوطن، والأوطان المجاورة"¹، وهذا يوضح نية "كوهين" الخفية ذات الخلفية الدينية، لبسط الديانة اليهودية و حشد أتباعها بعد أن علم أن القصر أقيم على سهول بسطت بعد الزلزال، و كان قبله كنيسا يهوديا لممارسة العبادة، وهنا تتحول شخصية كوهين التاجر لتتجاوزه الى رجل الدين و الة المخططات اليهودية لإعادة بعث دينهم في هذا الوطن إلى جانب نواياه لبسط نفوذه على كثير من الأراضي والتمتع بها، فحشعه كبير و مستعد لفعل أي شيء ولتقديم جميع مظاهر الولاء لفرنسا حتى ينال رضاهم ويحقق مآربه، فبدءا هو اليد الخفية من وراء الفتنة التي حدثت في قصر "الداي حسين" إلى مساعدة فرنسا على احتلال الجزائر و تسهيل توغلهم بها ونجد ذلك من خلال حوار مع الجنرال "دي بورمن" حيث يقول: "جئت اليوم بما يدقق كل المعلومات التي كنت أرسلها إليكم عبر السنوات السابقة... هذه الخريطة رسم دقيق لمنطقة سيدي فرج، هنا كما تلاحظون، ستجدون في هذه الأوراق وحتى على الخريطة إحصائيات دقيقة عن الحصون والقلاع و عن عدد من فيها من المقاتلين، وعن كمية الأسلحة ونوعها، وحتى عن المدنيين فيها من العملاء"²، ولم يتوقف عند هذا الحد بل كان مشاركا في الخطط وعاملا على نصر فرنسا، حيث دس الخونة ليكونوا أعينه في العشائر وأينما كانت نار المقاومة أندسوا ليفتعلوا الفتنة و يثوا سمهم، بل حتى لقتل أشرف العشائر و الأمير عبد القادر، حيث نجد "كوهين" يلوم "مدبب الأنف" لاختفاقه في قتل الأمير فيقول: "خبيت ظني، كلفتك بمهام العظماء، فتنزلت إلى مهام

¹ - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 209 .

² - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 93،94 .

الأطفال، كنت أنتظر أن تأتي بني مقتل عبد القادر"¹، ولم يكتف حتى بهذا بل أراد السارد اخراج كل الخبث بداخله ويعبر عن مدى كره "كوهين" للشعب الجزائري و تحريضه للجنرالات ولقادة الجيوش على استعمال أقصى أنواع العنف مع هذا الشعب فنجدده يقول للجنرال دوروفيعو محرضا: "مع هؤلاء الهمج لا بد أن توغل في العنف، المجازر وحدها تردعهم، لقد قدمنا لكم مشروع الإبادة الجماعية، عليكم أن تعيدوا تجربة أجدادكم مع الهنود الحمر، و مع همج استراليا، و قبل ذلك في الأندلس"²، تجاوز الروائي سمة الانسان في شخص "كوهين" و صوره في شكل شيطان، ليتحول بعدها الى أفعى سامة تبت سمومها، وتزحف في الأراضي بحثا عن فرستها، و إن كان الروائي لم يستخدم ويعتمد صفات الخبث و النفاق وحتى الشيطان والأفعى كدال بل ترك الأفعال ودلالاتها تعبر عنها، وكأنه قدم البراهين و ترك الحكم للقاريء، و يتجلى ذلك أيضا حينما قتل "كوهين" على يد شاحخة، ليتحول بعدها إلى أفعى وهذا يدل على أن الروح الساكنة به قد ظهرت للعيان حيث "من خلفهم ارتفع فحيح نتن... انتصبت ثلاث أفاعي...انسابت الأفاعي و اندفعت تتسلل عميقا في جوف الأرض"³.

إذن فشخصية كوهين قد أفصحت عن كينوناتها و كشفت جانبها المظلم، فتجاوزت ما خطه التاريخ عنها وو باحت بما سكت عنه التاريخ، و إن كان بعض اليهود قد كانوا موالين حقا للأمير عبد القادر مثل أولئك الذين غادروا معه مدينة تلمسان عند مغادرته.

¹ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 316 .

² - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 208 .

³ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 601 .

4.2 الأشقر:

من الشخصيات اللافتة والفاعلية وإحدى الأفاعي التي بثت سمها في ثنايا الرواية، و لقب بالأشقر لشقران شعره و بياضه، وقد برز لأول مرة في واقعة جامع كمشاوة حينما أطلق النار على "أبو حمزة القرطبي" حيث وصفه السارد بقوله: اندفع من الرتل شاب حتى وقف أمام القس، كان ممتد القامة، نحيل الجسد، لامع العينين، دفع بقبعته الى الخلف فتهافت أرضا، كان شعره الكثيف أشقر، وكان وجهه مطرزا بالنمش"¹، و الحديد في هذه الشخصية و التي أراد الروائي غبرازه هو خلفية مشاركة هذا الجندي في المشاركة ضمن الجيش الفرنسي، فلم تكن الرغبة في احتلال الجزائر أو سلب أراضيها و التمتع بخيراتهما ما استوهته، بل كان يسعى للانتقام من شائخة و عائلتها لما صنعه خالها الرايس "حميدو" بعائلته، و برجال قومه، حيث نجده يخبر "نان" مربية "شائخة" بعد مدهامته القصر قصته بكل ألم و حقد فيقول لها "جدي وقد كان زعيم القرية وقع أسيرا مع بعض الرجال في يد الرايس حميدو... و علمنا أنه بيع في سوق النخاسة... لكن جرأة الرايس حميدو و تجاوزت الحد، حين هاجم قومي في عقر دارهم، و قاد الجميع أسرى ليباعوا كما بيع أجدادهم و أبائهم"² ثم يردف قائلا: "كنت شاهدا على المأساة، الحسنة الوحيدة أن الرايس حميدو لم تمتد يده بسوء إلى الأطفال و النساء، كان أبي يصرخ و هو يساق إلى السفن: "لا تنسوا ثأرنا، و لو في نسائهم و أطفالهم"³، و لها من مفارقة أظهرها الروائي في قول "الأشقر" هذا حينما اعترف نبيل أخلاق "الرايس حميدو" و أتباعه، و كأن الروائي قد قلب الطاولة عليهم و جعلهم ظالمين.

¹ - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 151 .

² - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 194 .

³ - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 194-195 .

من ظن في قرارة نفسه أنهم مظلومين، و "الأشقر" على طول خط مسار الرواية لم يكن همهم إلا الفتك بـ"شامخة"، ككلب حراسة يشتم رائحتها أينما ذهبت فيتبعها محاولا الانقضاض عليها، كل خططه، كل أهدافه، كل تحركاته مفادها الإمساك بها و الثأر منها بعد أن ثأر من مريبتها وابن عمها "مسرور"، فلاحقها مد خرجت من قصرها و اتبعها من منطقة لأخرى، فلم يكن يعنيه من هذه الحرب غير الانتقام، فتجاوز السارد عن تبيان جميع صفات هذه الشخصية ومكنوناتها وجعل المحور هو الشر الذي يتدفق من "الأشقر" و رغبته في الثأر هما حد الشخصية، وكأنه تجاوز كل البنى و كل الغايات بما ليظهر لنا أن الجيش الفرنسي لم يكن موحد النية و الهدف، وأنه لكل غايته، كما يظهر حقيقة تاريخية أراد الاحتلال طمسها في بداية غزوه، وهي تحرير الجزائر من قرصنة الأتراك وأنهم جاؤوا ليحافظوا على حياة أبنائها، أنهم آتوا بنية القتل والتدمير والغزو، وكأنه تجاوز بنية الشخصية ليظهر بنية الهوية، وقد بلغ الحقد بقلب "الأشقر" منتهاه وأخرج منه شيطانه ويتجلى ذلك في قتله "لنانا" المربية العجوز، وكذلك في عدة حوارات له مع كوهين أو مدبب الأنف والتي يقول في إحداها: "لا يعني يا صديقي أب مجد ما لم أحقق مجدي، ولا يعني ثأر روما ولا ثأر الصليب ما لم آخذ أنا بثأري من شامخة، ويواصل حديثه وبث سمومه قائلاً: "أريدها حية ترزق لأبيها في سوق النخاسة كما بيع والدي وآبائه وأجداده. أو على الأقل أريدها ذليلة حقيرة أمامي أقطعها إربا إربا"¹، ويواصل الأشقر ملاحظته لشامخة حتى تحدث المواجهة في الأخير ويلقى حتفه على يديها ليتحول إلى أفعى كما كان دائما.

إذن فشخصية الأشقر هي قالب ثأر وحقد وقد كانت فاعلة بالرواية.

5.2 الداوي حسين:

إن شخصية "الداوي حسين" شخصية حقيقية تاريخية، كان حاكما للجزائر، قبل الإستعمار، وقبل أن يوقع معاهدة الاستسلام، ومن المعروف عليه ضعف حكمه، وكثرة الفتن والأزمات في فترة حكمه، وكثرة الفتن والأزمات في

فترة حكمه، خاصة لخضوعه لأتباعه لا سيما صهره ابراهيم آغا، وظهرت شخصية "الداي حسين" في الرواية متهلهلة، ضعيفة تنقصها الحكمة وسداد الرأي، مما جعل الشعب يسأم من حكمه، والجديد اللافت الذي أراد الروائي هنا إظهاره هو أن السبب وراء احتلال فرنسا للجزائر هو تقاعس "الداي حسين" واستسلامه لتأويلات رؤى هم من وحي الخيال، فلم يذكر حادثة المروحة وكأنه هنا يكذب التاريخ ويقول أنه ذريعة واهية للحقيقة بصلة كما أن قتل قائد الجيش يحي آغا هي الفئة التي قصمت ظهر البعير، عن جهة إثارة الفتنة وغضب الشعب، ومن جهة إضعاف الجيش فنجد في الرواية "أبو حمزة القرطبي" يقول "قتل قائد بحجم يحي آغا قطع لجناحي صقر محلق"²، وهذا ما آثار الشعب وجعل ممثليه يظهرون سخطهم عند اجتماعهم به فتجد محمود الحوات يخاطب "الداي حسين" بحدة: البلاد تتضيع وأنت تعكف في هذا القصر المنيف على الملذات كما عكف عليها أسلافك"³، ولم تحضى شخصية "الداي حسين" بحجز كبير في الرواية بل اكتفى السارد بإعتبارها شرارة بداية سقوط الدولة، و أحد أسباب احتلال فرنسا للجزائر، لينتهي دورها بترحيل "الداي حسين" إلى فرنسا، متحسرا متألما وأي معنى وهو يطرد ذليلا مهانا أن يكون على فرقاطة تحمل اسم جان دارك؟ هي رمز المقاومة و الاستشهاد و هو رمز الخذلان و الاستسلام"¹، الى جانب هذه الشخصية نجد شخصيات أخرى تاريخية، مثل حمدان خوجة و ابراهيم آغا و أخرى متخيلة مثل شامخ و محمود الحوات ، و غيرهم تجاوز فيهم السارد وصف بناهم الى إضفاء أبعاد رمزية.

3. تشظي الزمن في رواية عناق الأفاعي:

يعد الزمن بنية كبيرة وأساسية من بنيات السرد الروائي، فلا يمكن أن يكتمل تشابك خيوط الرواية و لا أن تنسجم جوانبها بدون الزمن، هذا الكائن الخفي بين ثنايا الرواية هو المتحكم في حركة الشخص و حوادثها، بل هو

¹ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 66 .

العمود الفقري الذي يشد أواصرها، فلا تتمكن الرواية من تشييد عالمها المتخيل دون أن تراعي مجموعة من العلاقات الزمانية، التي تقوم بين المحكي و القصة وتسهم في إنتاج مفارقات زمنية، لا يتسنى فهم النص دون ضبطها و تحديدها...¹، فتخلق المفارقات الزمنية الرواية، فالسارد حين يسرد حكاية ما، عبر نص روائي ما لا يستطيع شعرية الاجتزاء باصطناع زمن معين يتسم بالرتابة و الوحدة، بل تراه شاء أم أبي، يضطر إلى اصطناع كل الأزمنة الممكنة، متفرقة متباعدة، أو متزامنة متقاربة²، فالزمن يصبح زئبقي يصعب القبض عليه، فالروائي يوظف الزمن جاعلا منه النوات التي تعزف وفقها الشخص و الأحداث، حيث "تداخل فيها الاحداث و تتشابك بحيث يشعر القارئ كأنه في حلم أو في زحم عالم متغير باستمرار لا يمكن الإمساك بأزمته إلا من خلال حركة وعي الشخصيات الروائية"³، و قد قسمه النقاد المعاصرون إلى ثلاث أزمنة: زمن الحكاية، زمن الكتابة، زمن القراءة أو زمن التلقي، حيث أن هؤلاء الأزمنة الثلاثة هم مراحل تكون ولادة العمل السردي، كما أن السارد يوظف الزمن وفق تقنياته، و بخاصة اليوم حيث أصبح الروائي في الرواية المعاصرة يكسر ويجاوز كل قوالب الزمن، فلا يحترم الترتيب الزمني للأحداث، بل يجعل الزمن رهينته خاضعا لسلطته وإن ظهر للوهلة الأولى مشتتا، متباعدة متهاملا، إلا أنه الفوضى المنظمة، والروائي عز الدين جلاوي في رواياته التجريبية عامة وفي رواية عناق الأفاعي "خاصة قد عمل على تكسير الزمن وإن سار ضمن اتجاه أفقي، إلا أنه اعتمد تقنيات الزمن بكل جرأة وإبداع من استتباع إلى استرجاع، إلى تسريع للأحداث دونما ننسى التفاصيل و اللحظات التي تعد أعذب الوقفات الزمنية ضمن السرد دون أن ننسى ومن بين هذه التقنيات السردية للزمن في الرواية نجد:

1.3 الاسترجاع:

¹ - الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغربي الجديد، مقارنة نصانية-نظرية تطبيقية-البات المحكي الروائي، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، مخطوط لنيل شهادة الدكتوراه، 2000/1999، ص 349 .
² - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 179 .
³ - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 183 .

هي تقنية سردية تكمن ماهيتها في إعادة استرجاع الأحداث حيث "يترك الراوي مستوى القصة الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"¹، وتعد من أهم المفارقات الزمنية التي برع الروائي في اللجوء إليها لتقتضي الضرورة السردية إلى المزاوجة بين:

1.1.3 الاسترجاع الخارجي:

حيث يعود السارد بالذاكرة لاسترجاع أحداث وقعت منذ زمن طويل و يمتد إلى ما قبل بداية الرواية حتى، إما بداعي الحنين أو لاستحضار الماضي واسقاطه على الحاضر فقيمة الماضي تكمن بصورة رئيسية في تهيئة السوابق لدعوى الحاضر والمستقبل²، فنجد شامخة تعود بذكرتها لتسرد وقائع المعركة التي دارت بين "رايس حميدو" و الحراقة البرتغالية التي أسر فيها مئتين و اثنين و ثمانين مقاتلا من الصليبيين و غنم اربعة و أربعون مدفعا³، وكأنها تتأرجح بين الحنين و الفخر بخالها و بطولاته من جهة و تتحسر على موقه انقطاع بطولاته التي يمكن أن تنقذ حاضرها المزري الخالي من البطولات و الذي يقبع في الهزائم، و ذلك اسقاط على حاضرها الذي لطالما عدنا فيه الى ماضي تاريخنا حيث مجد الأبطال لنمني النفس هل ترى لو كان بيننا اليوم طارق بن زياد، أو أحد قادة الثورات الشعبية أوحى قادة الثورة التحريرية كعربي بن مهيدي، هل سيكون حالنا مليئا بالخزي و الإحباط هكذا؟ و هذا ليس على مستوى الجزائر فقط بل على المستوى الوطني العربي ككل، و يعود السارد لاعتماد الاسترجاع طويل المدى و هذه المرة على لسان الجنرال الدوق دو روفيجو الذي عاد بالذاكرة ليسرد شجاعة "مراد رايس" فيقول: "قاد هذا الجنون سفن قرضته من هذه المدينة و هاجم ذات ليلة صيفية مقمرة من عام 1631 أي قبل قرنين من الآن، قرية بالتيemor الأيرلندية التي كانت تحت الاحتلال الانجليزي، و قام بأسر كل

¹ - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة 2004، د، ط ص 58 .

² - أ، أ، مندلاو، الزمن و الرواية، تر، بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1997، 1، ص 09 .

³ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 19 .

الانجليز دون أن يتعرض بالأذى لأي أحد من الأيرلنديين، و عاد بالانجليز لبييعهم عبيدا في سوق باب عزون على بعد أمتار من هذه الكاتدرائية"¹، و كأن السارد تجاوز الزمن و عاد بالذاكرة إلى الوراء لا لشيء إلا ليخطف اعترافا من العدو (الجنرال دوروفيغو) بإنسانية أبطالنا و أنهم لم يكونا قراصنة معتدين بقدر ما كانوا أبطالاً مخلصين للأبرياء، و ما توظيف الاسترجاع كتقنية شعرية تجريبية إلا لأن الاسترجاع الخارجي تلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث"²، يعود "الأشقر" في الرواية بالذاكرة ليسرد فجيئته في عائلته و كأنه يبرر و يوضح سبب نقمة و كرهه لشاخنة و عائلتها، و بالتالي اللجوء لهذه التقنية لفهم الأحداث و فهم ما يقصد إليه الأشقر الذي يحمل كل هذا الحقد على شاخنة ليقول" لي مع هذه الأفعى قصة طويلة تمتد إلى عقود من الزمن ، حيث اصطاد خالها الرايس حميدو و أجدادنا و آباءنا و إخواننا، و باعهم بثمان بخس في أسواق النخاسة و حملت أنا عن الجميع مسؤولية الثأر، ما زال صوت أبي و هو يساق يرن في أذني إلى اليوم"³، و غن هذا القول استرجاع لأحداث متخيلة و نجد هناك أيضا استرجاعا خارجيا لحدث تاريخي حقيقي حول الحملات الإسبانية على مدينة وهران، حيث تم اسقاطها نورد في الرواية "سمح للأسطول الإسباني بالانطلاق يوم 29 أغسطس من سنة 1505، و كانت القوات تتكون من 150 سفينة و 5 آلاف جندي، فوصلت وهران يوم 11 سبتمبر ليخوض معركة اقتحام مع السكان دامت خمسين يوما انتهت بسقوط المدينة ... و أعاد الإسبان سنة 1509 الهجوم على وهران ... و تم إبادة الآلاف في مذبحه رهيبه لم يشبهها في التاريخ إلا مذبحه غرناطة ..."⁴.

لقد وظف الروائي الاسترجاع الخارجي مستفزا بالذاكرة و خارقا لخطية الزمن و ناثرا شعرية و جمالية على الرواية لها

دلالتها.

¹ - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 168 .

² - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 58 .

³ - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 318 .

⁴ - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 272 .

2.1.3 الاسترجاع الداخلي:

السارد يعود الى "ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص"¹، و يحضر هذا الاسترجاع حينما تعود شائخة إلى الأحداث الدامية التي وقعت بجامع كتشاوة و عايشتها، " بكل ألم حكمت لهم عن مذبحه جامع كتشاوة، و الساحة العامة، و بكل حرقة نقلت إليهم مجزرة العوفية و مذبحه البليدة"²، و كأن هذه الأحداث قد أحدثت جرحا في نفسها جعلها دائمة التذكر و هو ما يحدث خلخلة في سير الزمن، و كأنها توقف الزمن لتعود إلى الوراء. أما استرجاع "محمود الحوات" فقد جاء للتفسير و لتوضيح الأحداث، يعود السارد لتوضيح خلفيات فراره من السجن و كيف التقى بالرومي، إذ يستمر الخط الزمني بالامتداد من البداية إلى غاية الزمن الحاضر فنجده يسرد لشائخة قائلاً: "صار جسدي كله خرقة بالية، و في كثير من أنحاءه جراح و كدمات... و فوجئت آخر ليلة بفارسي الجبار على محبسي بصلافة، و ينزل في ركلا دون سابق إنذار كما تعودت، ثم راح يجبرني إلى الخارج كجثة شاة نفقت... خرج بي إلى الشاطيء... أطرق حزينا مرتجفا، ثم أجهش ببيكي، لم أتحرك، لم أصدق، بل لم أكن أقوى على الحركة، فهم الأمر فواصل: إن تفتنوا لخروجك، سيلحقون بك... و انحنى فحملني على ظهره، و راح يمحبر بي الأزقة و الدروب التي أدلت عليها، و كمنا أياما حتى عادت إلى عافيتي، و معه قطعنا مئات الأميال إلى هذه المضارب"³، و الاسترجاع الداخلي يكون قصيرا المدى، يقصد منه السارد تكسير الزمن بغية التوضيح و الاختصار.

¹ - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 58 .

² - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 231 .

³ - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 253-254 .

2.3 الاستباق:

هو تقنية يوظفها الروائي متجاوزا أفقية الزمن، بحيث يورد السارد حدثا أو مؤشرا لما سيحدث بالمستقبل، إذن فالاستباق يتعلق بالمستقبل لا الحاضر، فالراوي يتجاوز الحاضر ليتنبأ بالمستقبل، فهو يتنبأ بحدث لم يكن وقته بعد أن أن حدوثه مرتبط بالمستقبل لا بالحاضر".، إذن فالمقصود بالزمن الاستشرافي "الاستباق الزمني، أي التنبؤ بما سيحدث مستقبلا...فهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه"¹، وتحضر هذه العملية السردية حينما تخيل اليهودي كوهين مستقبل العاصمة بعد أن يتم احتلالها حيث "تجلت المدينة البيضاء لكوهين كعروسة ستزف إليه قريبا و تخيلها و هي تستسلم للفتحين الجدد يغتصبونعذريتها إلى الأبد، لتكون بلون آخر، و طعم آخر، و عقب آخر، و تناهت إلى مسمعه أجراس الكنائس تهتز لها جنبات المدينة"²، وكأن الراوي قد قدم مشهدا من المستقبل، فحقا قد سقطت العاصمة، وتلونت بلون الدم بدل الأبيض فالسارد يعطينا دلالات عما سيحدث في هذه المدينة وأي مصير ينتظرها.

كما اعتمد السارد الاستباق بنظرة استشرافية على المستقبل في قول الأمير عبد القادر: "ان انتصرنا على الخونة و الجواسيس سننتظر على الفرنسيين، العدو الخفي أخطرو خائن الدار أخطر"³، وهذا ما حدث فعلا لاحقا، فجل هزائم الأمير عبد القادر قد كان سببها الخونة و الجواسيس فمكائدهم هي من تأسست في تلك الهزائم، وظف الروائي الاستباق كمفارقة زمنية تحدث خللا في النظام الزمني كما كان بهدف استشراف مستقبل الوطن ككل، فلو تخلصت الجزائر من الخونة والجواسيس لما عاشت وضعا مزريا ولا هزائم في جميع المجالات اليوم، كما يرد الاستباق أيضا في سرد الخيالات التي

¹ - شريط رايح، تمظهرات الزمن في الرواية الجزائرية المعاصرة، قراءة في نماذج - جسور المعرفة، المجلد 05، العدد 12، 2019/12/04، ص 279.

² - شريط رايح، تمظهرات الزمن في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 279 .

³ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 312 .

تلاحق شامخة والتي حذرتها من القادم، ويتمثل ذلك في الصيغ التالية: " اللهب قادم يا صغيرتي، سيفحم العصافير والجداول و البراعم و الفراشات- اللهب قادم يا صغيرتي سيحيل الأرض رمادا و القلوب سمادا،و يزرعها دمارا و موات"¹، فالأصوات التي سمعتها شامخة أتت لتحذرها من الدمار الذي سيحدث مستقبلا.

لقد عمد الروائي عز الدين جلاوي إلى خلخلة أفقية الزمن عن طريق تفكيك وربط الأزمنة، فالاسترجاع و الاستباق "يجسدان علامات تعامل جديد مع الزمن السردى، تتخطى نسق الخطاب الروائى التقليدى في خطيته عبر حركتى الاسترجاع و الاستباق، غير أن اشتراكهما في سمة التجاوز يجب ألا يحجب عنا اختلافهما بنية ووظيفية داخل الخطاب السردى"²، فلكل تقنية خصوصية و سمات، ويتضح جليا مدى استيعاب "جلاوي" لهذه الفروقات وحسن استخدامه لها.

3.3 الوقفة الوصفية:

يعمد الروائي غلى اللجوء إلى وقفة وصفية، حيث يعلن ظهور الوصف في الخطاب الروائى عن تعطيل النسق الزمني للسرد، أو الحد من وتيرته، فيتوقف ميار القصة مدى قد يطول أو يقصر"³،و كان السارد يسرق لحظات أو دقائق من زمن سرد الرواية تمكن القارئ من التقاط أنفاسه بعد تسارع وتيرة السرد، و هذه الوقفة الوصفية قد تصبغ بصبغة جمالية أو رمزية، و يحضر الوقفة الوصفية في الرواية حينما يصف القاعة الكبيرة لقصر "الداي حسين": "هدوء مخيف يلف القاعة الكبيرة، ذات الأعمدة المفتولة العالية، و قد كادت تبدو فارغة، غير سجاد وتير يغطي الأرضية، و غير ستار حريري أحمر ينسدل... و من الاعماق المظلمة كانت تنبعث قراءة قرآن فيها عجمة، كأنها كان صاحبها يؤدي صلاته، أو كأنه كان يقرأ متأملا خاشعا... تجلى شيئا فشيئا حتى وقف قريبا من الكرسي الكبير، ثم تجاوزه، كان أنيق اللباس، ربع

¹ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 105 .

² -بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار المغاربية للطباعة و النشر، ط1999، 1، ص573 .

³ -بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 579 .

القامة... توسط البهو و جلس أرضا على بساط مستدير أخضر فاخر...¹، فهذه الوقفة قدمت لنا وصفا جماليا لقصر الداوي حسين كما أعطت توصيفات لشخصية الداوي حسين، فتشعر و كأن الزمن توقف و لم يبقى للقارئ إلا تخيل ما ذكر في الوصف، الملاحظ تعدد الوقفات الوصفية في الرواية و يتضح ذلك في المقاطع التالية:

"كانت شايخة و قد أعدت له قهوة المساء، تجلس على متكئ صوفي مطرز، إلى جانب لوح من المرمر...جلس أبو حمزة القرطبي قبالتها إلى اليسار قليلا، حتى يتجنب باقة الورد التي وضعت بعناية كبيرة وسط الطاولة الخشبية، فلا تحرمه من رؤية شايخة جيدا، و كانت هي ترتدي فستانا أرجوانيا طويلا موشى بأزهار و عصافير...²"، فهنا وقفة و إن بدت وصفية غلا أنها ترمز لمشاعر الإعجاب التي كانت تلوح في الأفق بين شايخة و الشيخ حمزة القرطبي نجد الوقفة أيضا في وصف الممرات التي اعتمدها كوهين حيث أورد السارد أنه "فجرا غادر كوهين قصره مع فيليب محاطين برهط من الحرس مدججين بالأسلحة اختاروا دروبا صعبة، تمتد بين غابات لأشجار زيتون تشابكت و أينعت، تنفس كوهين بعمق و انتشاء، و قال: من هنا إلى ما لا نهاية تمتد سهول متيعة، تكفي وحدها أن تطعم البشرية كلها، و تسكرهم أيضا...³"، فعنا الوقفية كانت رمزية الدلالة تظهر مدى دراية اليهود بالممرات الخفية، و علمهم بمدى جودة و خصبة الأراضي رمز لحبثهم و كونهم الخونة و الجواسيس الذين كانوا يد فرنسا اليمنى في احتلال الجزائر.

إذن فالوقفة الزمنية في الرواية قد تناوبت ما بين وصفية جمالية و رمزية إيجابية.

¹ -عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 32،33 .

² -عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 48

³ -عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 91 .

4.3 الحذف:

المقصود بالحذف هو "أقصى درجات السرعة، و يعني إغال فترة من زمن الحكاية و إسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث يلجأ الراوي إلى الحذف حين لا يكون الحدث ضروريا لسير الرواية او لفهمها"¹، و قد اعتمد الروائي هذه التقنية مكملا في تكسيه لخطية الزمن، و قد ورد "الحذف" بين ثنايا الرواية إبتداء من كلام "حوبة" حين قالت: "لقد قضيت ما يقرب من سنة كاملة أتنقل بين الكتب القديمة بحثا عما يأخذ بيدي للأحداث التي وقعت في تلك الحقبة من الزمن"²، حيث اكتفى السارد بذكر المدة الزمنية و هي سنة و لكنه حذف و لم يذكر ما وقع بهذه السنة، ما هي الأماكن التي قصدتها حوبة بحثا عن الحقائق و المعلومات؟ و ما الصعاب التي واجهتها طيلة هذه السنة، كل هذا حذف، لعدم أهميته في عملية السرد.

كما يطفو الحذف مرة أخرى في الصفحة 197، في القول: .."و بدت لها و هي مكمنا بين أشجار السنديان الضخمة ثلة من الفرسان تجتاح الوادي بصعوبة عبر ثلاثة منهم و ظل ثلاثة يجرون بعين محملين"³، و كان قبل هذه العبارة، سرد للقاء كوهين مع مسرور، فتم المدة الزمنية التي ظلت فيها شامخة تسير و هي هاربة، كما حذفت الأحداث أو وصف للأماكن التي مرت عليها، و هذا الحذف جاء لتسريع الأحداث.

إذن "فجلاوجي" قد وظف عدة تقنيات متوسلا فيها تكسير الزمن ومرسنا لتجاوزه في اطار التجريب و التجديد الذي يعتمدها في كتاباته.

¹ -نضال الشمال، الرواية و التاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، د، ت، 2006، ص 99

² -عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 8

³ -عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 197 .

4. شعرية تجاوز المكان لحدوده:

يعد المكان عنصرا هاما في البناء الفني للرواية الى جانب الشخصيات و الزمن، بل يقيم معها علاقة تكامل و تحاور، و قد تخلص المكان من جموده و انحصاره في البعد الجغرافي، و وصف حيثياته فقط، بل أصبح في الرواية المعاصرة حاملا لدلالة و معنى، "فالاتساق المكانية التي يدعها نصب بعينه تكتسب دلالات و معاني شتى من خلال تجسيدها المكاني للعديد من القيم الاجتماعية، السياسية، الدينية، و الأخلاقية"¹، فلا يمكن للروائي أن يتجاهل دور المكان الفعال في سيرورة السرد، بل هو الذي يشكل جزءا كبيرا من دلالة الأحداث، "المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية و لا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل إنه أحيانا يمكن للروائي ان يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم"²، أي يمكن أن للروائي أم يتلاعب بدال المكان و تخلصه من مفهومه كحيز جغرافي ليصبح فضاء تعبق فيه المعاني، و تتنوع بتنوع ما يحتويه المكان فيصبح المكان رمزا إيحائيا، حيث أن «التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى اقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكرية او النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور أو كوسط يوظف الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي و يقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف"³، و هذا ما سعى "جلالوجي" الى تجسيده من خلال توظيفه للمكان أين سمح له بتجاوز حدوده الجامدة و جعله حيويا مفعما بالدلالات التي تتضح في الرواية من خلال ما يلي:

¹ -الظاهر رواينية،الفضاء الروائي في المجازية و الدراويش بعبد الحميد بن هدوقة،مجلة مساءة،ص 10 .

² -حميد حميداني،بنية النص السردى،ص 70 .

³ -المرجع نفسه،ص 70 .

1.4 الأماكن المفتوحة:

تعددت صفات الأماكن في رواية "عناق الأفاعي" ما بين مفتوحة ومغلقة، أما الأماكن المفتوحة فنقصد بها «الأماكن التي يتواجد ويجتمع فيها ويلتقي عامة الناس على اختلاف أنواعهم وأشكالهم، و أنماطهم البشرية فهي أماكن تزخر بالحركة و الحيوية والنشاط"، وتتجلى الأماكن المفتوحة بالرواية فيما يلي:

1.1.4 فضاء الهروب:

عمد الروائي الى تجسيد الطبيعة وهي مكان مفتوح كفضاء للهروب فتعدى الرغبة في إظهار جمال الطبيعة الساحر في الجزائر و فقط بل جعلها ملجأ، للتخفي والهرب حيث أن الانسان بطبيعته يلجأ للطبيعة عندما يهرب من ذاته أو من أعدائه خاصة لمميزاتها وتضاريسها الصعبة، فلجأ إليها المقاومين هرباً من الموت وأفواه بنادق جنود الاحتلال، حيث "تشظى كثير من المقاومين الذين نجوا من الموت أو الأسر وتاهوا على وجوههم ناجين بأنفسهم عبر البراري والغابات... ظلوا لساعات يتسللون بين أشجار الفواكه المختلفة في دروب متربة متعرجة"¹ وحتى شامخة هي الأخرى كثيراً ما لجأت للغابات واختبأت بين الأشجار طوال مسيرة هربها من العاصمة وصولاً للصحراء كان هذا الفضاء الطبيعي، فضاءها وسيلها للهرب فالطبيعة، الغابات، السهول، المنحدرات، ليست لوحات جمال طبيعية و فقط، إنما هي أيضاً الحاضنة والمدافعة على أبنائها تحميهم وتخبئهم بين أشجارها، فقد ورد في الرواية "بدت لها وهي في مكمنها بين أشجار السنديان الضخمة"²، فيوضح هذا القول كيف اتخذت شامخة بين الأشجار مخبأ لها، حتى الأمير عبد القادر أوصى قسماً من جنوده بالاختباء في الغابة، لإدراكه أن الطبيعة هي الأم الحامية قائلًا لهم: "فلتظلوا كامنين بين أشجار الغابة، ستفر فلولهم إليها وحين

¹ - بلقيل دلال، بن صوشة كثره، بنية الشخصية الزمان والمكان في رواية ما أنا بكتاب نجا صادق الجنهي، التحريب وجماليات البناء السرد في الرواية العربية نموذجاً، رواية ما أنا بكتاب للسيد حافظ، دار العنوان للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2021.

² - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 197.

يقتربون سنباغتهم ... و راحت فلول الفرنسيس تندفع منهزمة حيث الغابة، كما توقع الأمير عبد القادر¹، فإذا بمذه الغابة التي حمت من لجأ إليها من أبنائها كانت مسقط وفتك أعدائها وكأنها تشاركهم في مقاومتهم.

2.1.4 فضاء الضياع والخسارة:

الروائي جعل من البحر مكان، لضياع المجد و خسارة الأحبة، فلم يكن البحر في الرواية معطاء بالخيرات، أو مجالا للفسحة وإيجاد راحة النفس بعد المتاعب بقدر ما كان رمزا للأخذ، فكلما ذكر البحر ذكر معه ما لفظته أمواجه من أوجاع، بدءا من شايخة التي خسرت خالها الذي " وهو يخوض معركة ضد الأسطول الأمريكي و البرتغالي قريبا من الشواطئ الاسبانية، كان قتله صدفة بقذيفة اصابت حرقته، وكان مقتله طعنة في قلب الامة"² وكذلك أخيها الذي غامر صوب البحر و لم يسمع له خبر بعد ذلك، حيث يظن " أن البحر قد ابتلعه في إحدى معاركه مع الصليبيين"³، ليصبح البحر فضاء ومكانا للضياع و الخسارة .

حتى أبو حمزة القرطبي هو الآخر خسر زوجته وابنته في البحر، ليهديه هذا المكان المفتوح ذكرى للخسارة حيث أن " روح زوجته التي غادرت مع ابنتها الوحيدة منذ عقد من الزمن في حادثة بحرية فاجعة"⁴، و قد تعدى البحر في أن يكون ذكرى للأسى بالنسبة للأفراد فقط، ليكون ذكرى خسارة وحسرة للأمة ككل، وذلك لأنه عن طريق هذا البحر كان أول لفلول احتلال، حيث ورد في الرواية على لسان حمزة القرطبي: " خسرت معركة البحر في سيدي فرج"⁵، حيث نستشعر الحسرة ومرارة الخسارة في هذا القول، و لم يتوقف الامر عندما أخذه البحر من أحبة و قدمه من خسائر، فحتى سقوط هذا المكان تحت وطأة الاحتلال يعد خسارة خاصة لعاشقيه و الذين الفوا المغامرة بين أمواجه، فحتى "شايخة" قد أحست

¹ عز الدم جلاوجي، عناق الافاعي، ص337 .

² - المرجع نفسه، ص20

³ -المرجع نفسه، ص68.

⁴ -عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص28

⁵ -عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص98

بمرارة حسارة شغفها في ركوب البحر ومعاندته، ويتجلى ذلك بعد عدولها عن القيام برحلة بحرية لأن "البحر الآن تحت رحمة الإفرنج"¹؛ إن البحر كمكان مفتوح قد اعطى دلالات تجاوزت المفهوم العام عنه.

3.1.4 فضاء الأحداث و التغييرات:

الساحة مكان مفعم بالحركة و النشاط، هو فضاء تتحرك فيه الشخصيات و فيه تتغير الأحداث لتخلق حيوية داخل النص الروائي، وازاد الروائي لهذا المكان الجامد ان ينطبق ويحدث بما شهده، وما احتواه من مآسي كتلك التي حدثت عند دخول الاحتلال العاصمة، حيث "حينما تشتت المئات صوب الشرق عبر الأزقة الضيقة... تكوم كل من تبقى في مركز الساحة... ووزع الجنرال نظراته في الجميع وأوماً لجنوده فتقيأت بنادقهم موتاً زؤاماً تهاوى العشرات"²، فأصبحت الساحة شاهداً تاريخياً على جريمة نكراء كانت البداية في قائمة جرائم الاحتلال، كما كانت الساحة في الرواية مسرحاً لعدد من الأحداث حيث لم تكن هناك ساحة واحدة، بل تعددت الأماكن والساحات من الساحة في العاصمة إلى الساحة في أم العساكر، حيث شهدت على تجمع الناس والوقود لمبايعة الأمير عبد القادر ليكون قائدا لهم في مقاومة الاستعمار، بعد أن أجمع الجميع على شجاعته وحنكته حيث جاء في الرواية "بعد الظهر عرفت الساحة حضوراً كثيفاً لوفود اقبلت من كل حذب وصوب وقد تواعدت على الحضور في هذا اليوم المشهود لتبايع الأمير عبد القادر أو تجدد له البيعة وتعرض خدماتها"³، ليتحول صورة الساحة من انخزام و فرج الى مكان أمل وانبعاث لإشراقة المستقبل، ان الساحة هي مجموع تفاصيل واحداث تتغير، وتتجدد تدب فيها الحياة ويعرض بها ما يهم ويشغل عامة الناس، وصورة ذلك ما جاء في الرواية عن وصف للساحة وما تحويه في القول الآتي: "انفتحت الساحة العامة أمامهما، وقد انبسطت أمام الجامع... وفي الزاوية إلى أقصى الجنوب عقدت السوق... بعض طيور وانعام وملابس وشيء من خضر وفواكه وكثيراً من السيوف والنبال

¹ - عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 160

² - عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 111

³ - عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 306

والخناجر...¹، فهذا يظهر تعدد الرؤى حول الساحة كمكان فالروائي جعل «صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظر التي يلتقط منها»²، فالساحة امسى مكان لتجمع المدافعين عن مدينتهم، وبعدها ساحة للمعارك واتحاد الصفوف واليوم فضاء للمظاهرات والتعبير عن مبتغى الناس لتسوقهم وقضائهم حاجاتهم.

4.1.4 فضاء المقاومة:

كثيرا ما ربط الروائي الأماكن في هذه الرواية بمدلولها، التاريخي، فالمدن المذكورة في الرواية تفوح منها خلجات الذاكرة فذكرت قسنطينة التي كانت معقل المقاومة في الشرق مذ ان سقطت العاصمة بيد الاحتلال، وكانت هذه المقاومة تحت قيادة أحمد باي هذا الحاكم الذي رغم أصوله التركية إلا أنه لم يتخلى عن أرضه، ليبعث المقاومة من مدينة قسنطينة بعد شعوره بتخاذل الداوي حسين، هذه المدينة "التي لم تعد مجرد مكان رغم أنها من أهم مدن الشرق، بل أصبحت رمزا للمقاومة و النضال؛ حيث ورد في الرواية قول أحمد باي: "أعلن عن عودتي بمن معي من قوات إلى قسنطينة، ومن هناك سواصل المقاومة، بل و سنبعث دولتنا التي ستحرر الأرض كل الأرض من الصليبيين"³، و مما ساعد أحمد باي في مقاومته هو مميزات الطبيعة، و صعوبة تضاريسها، "فأحمد باي يتحصن في قسنطينة، و هي مدينة صخرية حصينة، و أهلها مقاتلون متمرسون، و فرسان شجعان، و يراهنون على أن تنكسر فرنسا على أسوار مدينتهم"⁴؛ فحاربوها بكل شبر و شارع و زاوية فيها، و لذا "كان سقوط قسنطينة طعنة أخرى في خاصرة الوطن، و لكنها طعنة عميقة"⁵؛ فخيبة الأمل و مرارة الخسارة قد تلقاها جميع أبناء الوطن و ليس أهل قسنطينة.

¹ - عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 346 .

² - حميد حميداني، بنية النص السردي، ص 63 .

³ - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 104.

⁴ - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 363.

⁵ - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الأفاعي، ص 391.

لم تكن قسنطينة المدينة الوحيدة التي تعقب برياحين التاريخ في الرواية، فحتى مدينة أم العساكر قد نالت نصيبها الوافر بين صفحات هذه الرواية، كيف لا وهي عاصمة الدولة التي أقامها الأمير عبدالقادر، لتكون حصنا منيعا لمجاهمة الأعداء، فشهدت هذه المدينة أحداثا وتفصيل المقاومة وكانت رمزا لها وقد برر الأمير عبد القادر اختياره لهذه المدينة بالذات بقوله: «قد اخترت هذه المدينة المباركة مدينة أم العساكر معسكر المصونة، لما لأهلها من فضل سبق الى رفع راية الجهاد»¹، وتشهد هذه المدينة تطورا وتغيرا ملحوظا في بنائها ومعالمها بعد أن أصبحت العاصمة وحتى معالمها الروحانية فلم تعد مجرد مدينة بالغرب الجزائري بل أصبحت ممكنا ومعقلا للمقاومة، أرضا لإقامة دولة لها قوانينها وأعرافها يستطيع أهلها اللجوء اليها، هذه المدينة أو العاصمة دلالاتها الجديدة أصبحت في الرواية: " تمثل مجالها الحيوي ومعينها الحكائي وبذلك تتجاوز دلالتها إطارا جامدا يحوي الأحداث والشخوص لتكتسب دلالة جديدة تجعل منها علامة ولما تمارسه من تأثير عميق في نماذجها البشرية ويتحول المكان الى لغة رمزية توحى بسمات الشخوص المفيدة وطبيعة شواغلها"²، فلولم تصبح أم العساكر عاصمة الدولة، لكانت كباقي المدن ولكن اكتسبها بهذه السمة الدلالية الجديدة وكون الأمير وجيشه، أهم قاطنيها لما احتوته من معارك ومنشآت وجاء في الرواية وصف لهذا التعبير الذي ممر المدينة حيث " امتدت في البعد خيام متراصة ضربت حدثا للمجاهدين وقريبا منها أقيمت بنايات كبيرة للخيل والأسلحة وامتدت بينهما مضامير تنتهي ساحة كبيرة تتخذ لتدريب المقاتلين خاصة الأحداث منهم..."³، وهذا يظهر أن الروائي هومن يعطي دلالة الأمكنة ويغيرها لتناسب مع سيرورة الأحداث،

أما مدينة وهران فحضرت بتاريخها قبل الاحتلال، حينما تعرضت لهجوم الانسان لمرتين ولتشهد مجزرة مروعة حيث " أعاد الاسبان سنة 1509 الهجوم على وهران بأكثر من خمسة عشر الف 5 مقاتل... وتم ابادة الالاف في مذبحه

¹ - عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي 268.

² - بوجمعة بن شوشة، اتجاهات الرواية، ص 152

³ - عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص 287

رهيبة¹، فوهران قد تعرضت طوال تاريخها لعديد الهجومات وتعرضت معالمها التاريخية والحضارية للتهديم والطمس، أما سكانها فعانوا أفضع ويلات التعذيب والاهانة، لكنهم لم يرضخوا بل ظلوا شامخين، وكانت وهران الحامية للمدن المجاورة لها، فشكلت التاريخ وذاكرة الأمة، ولهذا المدينة مكانة خاصة وحميمية لدى الجزائريين ولدى الأمير الذي قال عنها "وهران أشبه عندي بحور الجنة فتنة و بهاء، أشبه بحواري الأنبياء طهرا و نقاء، تقف في الطليعة بصدق وإخلاص لتقدم التضحية تلو التضحية كي ينجو غيرها"²، و يقصد هنا المدن المجاورة لها كتلمسان أحد المدن التي اتخذها الأمير عبد القادر حصنا له "فتلمسان أم العواصم، قرطبة إفريقية و عروس المدائن"³، فلا تقل أهمية تلمسان عن باقي المدن، فلم يتخاذل سكانها عن بدل كل جهد في سبيل المقاومة، و سقوطها في نظر الأمير عبد القادر "يعمي سقوط آخر الحواضر التي يعتصم بها، و ليست تلمسان مجرد حاضرة فحسب إنما في نظره الرمز الذي يجب أن يبقى صامدا شامخا"⁴، فالمدن المذكورة في الرواية كبنيات مكانية قد اكتسبت دلالاتها من الأحداث التي شهدتها و جعلتها بنية تاريخية أكثر من كونها بنية مكان، إن "للأماكن تاريخ مرتبط بتاريخ الكون و الأشخاص"⁵؛ المدن بتاريخها جزء من تاريخ البلد و الأمة ككل، كما تم ذكر مدن أخرى كأرزويو، مستغانم، عنابة، التي هي الأخرى كان لها قسط وافر من تاريخ الجزائر.

2.4 الأماكن المغلقة :

تعد الأماكن المغلقة أحد العناصر المتوغلة في بنية الرواية، مما يعطي تعددا لأنواع الأماكن فيها، و بالتالي تعدد الدلالات و نقصد بها "تلك الأماكن التي تحمل خصوصية للفرد و تعزله عن العالم الخارجي حيث يكون محيطه ضيق"⁶

¹ - عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص 273

² - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 296.

³ - المرجع نفسه، ص 387.

⁴ - المرجع نفسه، ص 395.

⁵ - حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، ص 54.

⁶ -

، فمحيطها المحدود العازل يكون رمزا عن حالة ساكنيه، و معلنا عن حالتهم النفسية التي تتجسد أحيانا حتى في وصف الأثاث و الجدران، و تجلت الأماكن المغلقة في الفضاءات الآتية:

1/أسر بوجهين: جاءت صورة السجن في الرواية تحت شاكنتين، فشتان بين سجن محمود الحوات، و سجن الأسرى الفرنسيين عند الأمير عبد القادر، فالسجن الذي زج فيه محمود الحوات يرمز للعذاب و الألم و العزلة عن العالم الخارجي، حيث أن "الوظيفة الدلالية التي ينهض بها السجن كفضاء روائي معد لإقامة الشخصيات خلال فترة معلومة، إقامة جبرية غير اختيارية في شروط عقابية صارمة"¹، إن الوصف المعطى لسجن محمود الحوات أعطى رمزية لبطش و وحشية الاستعمار الذي تفنن جموده في تعذيب محمود الحوات، فتجاوزت دلالات وصف السجن كمكان جامد إلى تقديم دلالات عن القهر و العزلة و العذاب و مثال ذلك تعذيبي محمود الحوات وكذلك الفتى الذي برفقته في السجن حيث في "مساء ثم سحب الفتى إلى غرفة إنفرادية، و سمع محمود الحوات طيلة ساعات صراخه و عويله، ثم أناته المتقطعة، ثم صمت كل شيء، لعلمهم قتلوه أيضا"² فكلمة غرفة انفرادية لوحدها توحى بالعزلة و الإنقطاع عن الخارج، توحى بالإنغلاق على الذات و جميع ما يحيطها من هواجس و هلع، و لم يقدم السارد وصفا دقيقا للسجن بكل تفاصيله فكل ما يهمه هو ما حدث بداخله فلا نجد ذلك الوصف إلا في القول الآتي "صمت محمود الحوات، حدق جيدا في الباب الحديدي و قد علاه الصدا، ثم مد نظره إلى النافذة الضيقة أعلى الجدار و قد تسللت منها شمس انعكست مباشرة على وجهه"³، فهذا الوصف يظهر الحالة السيئة التي يتسم بها هذا السجن، فالصدا دلالة على الرطوبة و القدم، و كذلك ضيق النافذة دليل على نقص التهوية، و الضوء؛ هذا "الفضاء المغلق فإنه يمثل الواقع المرير، واقع الإنحباس ...

¹-حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص55.

²-عزالدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص189.

³-مرجع نفسه، ص188

الإغلاق على الذات ، الغياب عن فضاء الجماعة "1 ، و قد تجسد الواقع المرير في تعذيب العسكري محمود الحوات حيث " مد يده فسحب المشبك المعدني و لف يده على رأس محمود الحوات ، و غرز النصل في شفته السفلى و أخرجها من شفته العليا "2، عن هذا التعذيب وسوء المعاملة كان الوجه الأول لصورة السجن، في الرواية أما الصورة الثانية فتمثلت في سجن الاسرى لدى الأمير عبد القادر الذي حرص ايما حرص على تقديم المعاملة الحسنة لهم، باعتبار الاسير انسان قبل أن يكون أسيرا، مطبقا في ذلك شريعة الإسلام، واخلاق الإنسانية ،حيث أن الأمير عبد القادر " زار أو لا سجن الاسرى، وانبسطت اساريره وقد لاحظ ان حالهم قد تغيرت الى الاحسن ، بعد ان استحموا وغيروا ثيابهم ووضعت أمامهم الأطعمة و الاتربة، ومد يده يتفقد القيود التي ربطوا بها الى الجدار، وقال :...أنزعوها عنهم إنما جعل القيد للبهائم، فلا تليق بالإنسان ولو كان عدوا، ولكن احرسوهم"3، ان هذا التعامل الإنساني من الأمير قد غير وعدل من المفهوم العام للسجن، وأعطى صورة مغايرة تماما عنه، ومنه "ان الاختلاف الموجود بين وصف الأمكنة قفي رواية ما قد يسمح أحيانا بإقامة دراسة سيميولوجية فعلية"4، وهوما اتضح فعلا بين وصف السجن محمود الحوات وسجن الاسرى الفرنسيين.

1.2.4 فضاء الانتماء والألفة:

ان البيوت والمنازل عادة ما تكون الجامعة للأفراد بما يخلق دفئا وألفة عائلية، لأن البيوت والمنازل تشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات وذلك لأن بيت الانسان امتداد له"5، وقد تجسدت هذه الألفة حينما أراد الشيخ محي الدين مبايعة خاصة لابنه عبد القادر من قبل أهله وذلك دليل على الترابط والانتماء

1 -

2- عزالدين جلاوي، عناق الافاعي، ص 190

3- عزالدين جلاوي، عناق الافاعي، ص 292

4- حميد حميداني، بنية النص السردى، ص 70

5- حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 43

«تسلل الأمير عبد القادر الى الخيمة خلف خطأ ابيه محي الدين... حمد الشيخ محي الدين الله واثني عليه ثم قال: تلك مبايعة العامة واني لأرغب للحظة فيان تجددوا لعبد القادر بيعة خاصة"¹، وهذا يدل على الخصوصية والالفة التي تمنحها الخيمة و كمكان مغلق، بالإضافة لكونها مكان للتشاور والمناقشة، كما تتجلى الخيمة كمكان للعزلة والانتقال من العالم الى الانطواء على الذات في القول الآتي " وأصبح في خيمته حيث يجب أن يعتكف مع نفسه مطالعا أو ذاكرا متأملا"²، حيث اتخذ الأمير من خيمته مكانا ليعيش عالمه الخاص منعزلا عن العالم كما ذكر البيت على انه مكان للجوء والحماية، مثل ذلك البيت الذي لجأت اليه "شاخحة" بعد هربها إذ "ترأى لها بيت قديم، يظهر أنه مهجور ركضت بحصانها تقصده، كان كوخا من خشب دون باب يركن الى تلة صغيرة واكتفى بإقامة جدارين وسقف ثم نصف جدار من الامام لتظل فتحة الباب مشرعة... على سدة كبيرة ثبتت في الجدار الخشي و صفت قلة ماء ولفت في قماش أبيض كسرة كأنما انضحت للتو،... من فعل السكان القريين من هذا المكان"³، فالكوخ رغم اهترائه وسقوط جدرانه الا انه كان ملاذا آمنا شعرت فيه شاخحة بالسكينة و الالفة جعلها تستسلم للنوم.

2.2.4 فضاء المؤامرة والخيانة:

وردت في الرواية عدة أماكن مغلقة، كانت فضاء الابرام خطط المؤامرة والخيانة ضد الوطن/من بين هذه الأماكن، هو مكان اجتماع إبراهيم آغا مع كوهين الذي كان في بيت يقع بين أكنان الطبيعة، " ففي الناحية الأخرى للبيت حيث تستوي شرفة صغيرة فوق منحدر غابي رهيب قضى إبراهيم آغا وقتا طويلا يتأمل البحر... ودلف رفيقاه الى الداخل مع

¹ - عزالدين جلاوجي، عناق الافاعي، ص 261

² - عزالدين جلاوجي، عناق الافاعي، ص 302

³ - عزالدين جلاوجي، عناق الافاعي، ص 211

الخادم، فقطع بهم الرواق الجانبي الطويل،...مرحبا كوهين أيها الصديق الشقيق، أما فيليب فهو خفقة القلب"¹، ان كون بيت الالتقاء بعيدا عن المدينة وخفي بين أشجار الغابة يوحي بالريبة، و بأن هناك شيء مخفي، فقد كان محباً لهم للتخطيط بعيدا عن الاعين، أما عن وصف الأثاث فقد كان البيت مجهزا بأفخره، وكأن "مسرور" أعد البيت للمكوث وليس فقط للقاءات العابرة، وهو ما حدث فعلا حينما لجأ اليه إبراهيم آغا بعدما المجزرة التي حدثت حينما اقتحم الاحتلال العاصمة، ليكمل فيه مؤامراته وابعامه الصفقات مع الاحتلال، حيث "تمرد إبراهيم على الأرض فوق زريبة محملية وثيرة، وكذلك فعل من كان معه...عجل اليهم خادم بعصائر في طاسات من فخار...و انسحب من الغرفة فقطعا فناء بديعا مدججا بالتحف والتماثيل وأشجار الزينة....قال مسرور :هنا جنة الأرض يا إبراهيم آغا"²، هذا الوصف للأثاث دليل على غنا مسرور ويسر حاله، أي أن خيانتته لم تكن بداع كسب المال، حاله حال كوهين، الذي عاش متمتعا بخيرات الجزائر، وجمع كثير من التحف مزين بها بيته الا انه خان الوطن و تأمر عليه ، اجتمع كوهين مرارا بجنرالات فرنسا في بيته الفاخر الذي جعله تحفة فنية دليل على اصالة و رقي الفن المعماري الجزائري آنذاك، "فعبز سلم خشبي فاخر و بين أشجار مثمرة عبقة فسح كوهين الطريق للجنرال الدوق دوروفيغوكي يرتقي قبله الى السطح وكان وهو يغالب تعبته ممتلئا من هذه الفخامة في خشب السلام، ليس في نوعه الفاخر فحسب، بل في نقوشه، و في العبق الذي كان يفوح منه، و فغرفاه وهو يستوي على السطح الواسع المبلط بالزليج الملون الذي شكل في ارضيته وجدارانه سيفساء بديعة ، كما شكلت الاعمدة و الاقواس الرخامية مهرجانا مدهشا للفن...اندفع مفتونا بفوارة صغيرة تمج ماء...ثم قال : كوهين أنت تقيم في بيتك جنة"³، إن رغم جمالية و سحر البيت وما يحتويه من دلائل على اصالة تراث الجزائر الذي طمس وسرق الكثير منه بفعل الاحتلال و الزمن، أولا ان هذا البيت أصبح فضاء التآمر بسبب ما

¹ - عزالدين جلاوجي، عناق الافاعي، ص 76-77

² - المرجع نفسه، ص 114، 119،

³ - عز الدين جلاوجي، عناق الافاعي، ص 172

اكتنفه من مخططات و لقاءات بينك وهين و قادة فرنسا، لان «الحضور الإنساني في الفضاء المكاني عامل أساسي في مقروئية النص، يعد أيضا عاملا معرفيا يفتح رغبة القاري في اكتشاف زاوية الرؤية التي صورت منها عناصر الفضاء»¹، وكأن الروائي أراد إبراز الدلالة الخفية لهذا المكان، فأراد فضاءا للمؤامرة في زمنين، فكان فضاءا للمؤامرة على الوطن في زمن الاحتلال، ليتحول في زمن الواقع فضاءا متآمرا عليه وعلى أثاثه، وتراثه فأراد تبرئته وتأكيد انتساب هذا العمران للجزائر.

3.2.4 فضاء الجمال و الآلام:

تواتر ذكر للبيوت و للقصور، وما تتسم به من جمال و سحر في عمرانها، فبدءا من قصر شامخة و الذي كان عبارة عن قلعة، و ما يتميز به من رقي في عمران وكذلك لموقعه الخاص، جعله عرضة لأطماع الكثيرين كل وغايته، هذا القصر الذي مازج بين الاصاله العربية و سحر الدولة العثمانية، مبرزا أصالة العمران في الجزائر قديما، ومن بين الاوصاف الواردة في الرواية وصف احد اروقته في قول السارد "كالطفل الصغير جرن نانا شامخة من أصابعها ال**"، واندفعت بها في رواق طويل تحضنه أعمدة مفتولة بإتقان، تبدأ فسيفساء الألوان برقة جذابة و قد تعاشقت عليها حبيبات مرمر لماع، ثم تنتهي ناصعة البياض، يعرش عليها زليج ضاحك الألوان، متراقص الاشكال، يتشابك بشكل بديع منتصف السقف... وملتفتن شامخة الا وهي داخل الحمام المرمرى الساخن وقد طفت حواليتها أكام أزهار وأعواد طيب، ومن بعد امتد عمود بخور يتلوى راقصا في السماء..."²، فالسارد صور سحر المكان وكأنه من قصص ألف ليلة وليلة، يجعل القارئ يسرح بخياله الى قصص الاميرات.

رغم الجمال والسحر اللذان جمعا في هذا القصر إلا أنه أيضا كان مسرحا لألم شامخة، حيث بقيت تعيش وحيدة، يواسيها فيه القبر الذي أقامته لرتاء خالها من وجهة وانتظار عودته من جهة أخرى، هذا القبر الذي "يقبع في

¹ -ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، ص 130

² - عز الدين جلاوحي، عناق الافاعي، ص 16-17

خشوع عند مدخل القصر... كان القبر مخفوفاً بالأزهار وقد عرشت عليه دالية صغيرة مدت بعض عناقيدها الحمراء كأنما تكاد تنفجر دماء، و راحت تحقن عروقه الظمأى بالماء تنتقل به فيكل جنبات القبر المهيّب¹ الذي رغم دلالتة على الألم و الحزن الا انه لا يخلو من عنصر الجمال في وصفه.

اتسم قصر الداى هو الآخر بالجمال، وتم وصفه في قول السارد "هدوء مخيف بلف القاعة الكبيرة، ذات الاعمدة المفتولة العالية، وقد كادت تبدو فارغة، غير سجاد وثير يغطي الأرضية، وغير ستار حريري أحمر ينسدل حتى يكاد يلامس الأرض بين ثلاثة اقواس ذات نقوش بديعة، وغير كرسي خشبي كبير كادت تلتصق به طاولة ذات ارجل لولبية...² وهذا يدل على جمالية القصور، وأثاثها الفاخر، الا ان جمال هذا القصر لم يكن كافياً ليمتع المهووس و الاحزان من ملاحظته الداى حسين، خاصة بعد ان كثرت الانتقادات من الشعب و المطالبة بتنحيه.

لقد نوع الروائي من الأمكنة في الرواية مما انتج تنوعاً في الفضاءات ومنه الدلالات، وجعل المكان مؤثراً ومتأثراً بالشخصيات والأحداث فظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص، فالمكان لا يتشكل الا باختراق الابطال له³، فهذا التنوع في توظيف فضاءات الأمكنة قد منح شعرية وتجاوزاً في دلالات الأمكنة قدم رؤيات يمكن للقارئ النظر و الولوج منها إلى مكنونات النص الروائي.

ثانياً: شعرية التجاوز على مستوى اللغة:

بعد الاشتغال على اللغة من أبرز و أهم تقنيات التجريب الروائي و أهم سمات التجاوز في الرواية المعاصرة ؛ فاللغة ليست مجرد نظم للألفاظ و تراكيبيها، بل تكمن شعرية اللغة في تحميلها للدلالات بحيث تكون الجامعة و الملمة لكل الفروقات و الانكسارات، تحمل في كنفها الرمز، و الغموض و الوعي، كما تتيح للشخصيات و الفضاءات الزمانية و المكانية أن

¹ - عز الدين جلاوي، عناق الافاعي، ص 16

² - عز الدين جلاوي، عناق الافاعي، ص 32

³ -

تصبح علامات لغوية، "اللغة المكان الحاضن للتشخيص الأدبي تتيح الصور و مرصد المفارقات و الانشطارات الأهله بالأحلام و الهذيان و الرموز و الاتهامات و الأساطير عبر التحويل و القلب في مستويات اللغات و الأصوات و أشكال الوعي الاجتماعي للغة"¹ و هذا الأمر الذي أولاه "جلاوحي" اهتماما كبيرا و جعل له مجالا واسعا في كتاباته، "فالروائي المشدود إلى تغيرات السلوكات و الفضاءات و الأزمنة يتخذ من اللغة الركن الأساسي لتلمس هذه التغيرات التي تترجمها لغة الخطابات المؤطرة لثقافة المجتمع و صراعاته الاجتماعية و الإيديولوجية"²، فلم يعنيه التلاعب بمفردات اللغة بقدر ما كان يريد جعلها مؤطرة لجميع الفضاءات، محتوية لتعدد البنيات بداخلها، معبرة بدلالاتها عن الانسان و جميع ما يشغله. اتسمت لغة "جلاوحي" في الرواية بالرقى و الشعرية، حيث ارتقى بلغته ليجعل الكلمات تتراقص على لحن المغايرة و القراءة مخلفا سحرا يلامس القلوب و العقول عند قراءتها قبل الأعين، ويثير في الأنفس الفضول والغرابة.

سيطرت اللغة العربية الفصحى على المعجم اللغوي في رواية عناق الأفاعي، بل وكانت الوحيدة، فلم تحضر اللغة العامية في متن الرواية، و ليس قصد الروائي من ذلك اقصاء اللغة العامية أو تهميشها لانقاص من أهميتها في النص الروائي، فكم من رواية كتبت العامية ووصلت العالمية، وكانت معبرة وملمة، الا أن قصد الروائي من اعتماده على اللغة العربية، فقط هو التأكيد على الهوية العربية الإسلامية للدولة الجزائرية، و بالتالي تكذيب كل من يدعي أن هوية الجزائر فرنسية، وأن كتابها لا يجيدون الكتابة باللغة العربية، وأنه لا وجود للحضارة العربية في تاريخها، كما تتضح هذه القصدية لدى الروائي أكثر من خلال الشواهد الشعرية العربية التي تعود شعراء عرب من العصر العباسي و غيره، هاته الشواهد التي حضرت حتى لسان "محمود الحوات" الرجل البسيط، مما يدل على أن الشعب الجزائري قبل الاحتلال كان شعبا متعلما مطلعاً على الأدب العربي و هو الأمر الذي يخالف أقوال فرنسا بأنها وجدت شعباً أمياً جاهلاً وأزادت تعليمه.

¹ -محمد امنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص 67

² -محمد براءة، الرواية العربية و رهان التجديد، ص 54

شعرية الانزياح:

الانزياح من أهم الظواهر التي تجعل من النص نصاً أدبياً يشع جمالية وشعرية، قادت عدت الآراء حول مصطلح الانزياح وقدمت عدة مفاهيم لهذا المصطلح وكذلك عدة مصطلحات مقابلة له منها "الانزياح والتجاوز لدى فاليري، والانحراف لدى سبيترز، الاختلاف لرنيه ويلك واوستن وارين، الإطاحة لباتيار، المخالفة أو الكسر لدى تيري، الشناعة أو الفضيحة لرولان بارت، الانتهاك لكوهين..."¹ كلها مسميات تصب في مصب الانزياح وهذا الاختلاف هو اختلاف رؤى. يقصد بالانزياح كمفهوم هو الخروج عن المألوف و خرق أفق الانتظار لدى القارئ، و كأن الروائي يفاجئه، بتعابير و دلالات خارجة عن المألوف في استعمال اللغة، حيث يرى حسن ناظم، أن "نظرية الانزياح تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، بالأحرى إن لغة الشعر تشد في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانية، غير أنه -في لغة الشعر- لا يكتفي بالانزياح، بل لابد من وجود قابلية على بنائها على مستوى أعلى، و إلا فإن اللغة المنزاحة، و ليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول و اللامعقول"² أي أن الانزياح خرق و خروج عن القانون العام للغة، هذا الخرق إنما هدفه بناء مستوى أعلى للغة وتقديمها ضمن قالب جديد.

يظهر الانزياح جلياً في النص الروائي من خلال توظيف الروائي للصور البيانية، بشتى أنواعها، حيث يوظف اللفظ في غير معناه ومن الأمثلة على ذلك:

قول الروائي: "الأسى يرفرف على الوجوه و الساحات و الأزقة، و في بحة العصفير وانتكاسة الرياحين"³ لقد ابدع الروائي هنا حينما صور كيف أن الألم قد خيم على الجميع، فجعل حتى العصفير والرياحين و الجماد تشعر بحزن سقوط العاصمة، فتصوير الاشتراك بالحزن بين البشر والمخلوقات وتشبيه العصفير و الازهار بالإنسان في مسالة المشاعر قد

¹ -كوثر محمد علي، محمد صادق جبارة، شعرية الانزياح في رواية تعالى و جع مالك لحميد الربيعي، مجلة، جامعة زاخو، المجلد 1/ العدد 1، 2013، ص

213

² -حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 115

³ -عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص 135

اضفى جمالية وغرابة في آن واحد على التعابير، كما ان دلالاته جاءت مغايرة ، فقصدته هو كل من يعيش فوق هذه الأرض ويشترك في خيراتها ،سيشارك أيضا آلامها، كما تعنى وتصور مدى فظاعة وكبر المأساة ،جعلت الجميع يشعر بآثارها.

أبدع الروائي في تصوير بشاعة الاحتلال و وحشيته عبر الاستعانة بالصورة البيانية المتمثلة في الاستعارة المكنية في قوله " يذبح البراءة والأنوثة"¹ فعدل بلفظ الذبح للأشياء والملموسات ،وجعله مدلولات غير ملموسة، وفيه دلالة على الوحشية حيث ان هذا المحتل لم يواجه الرجال الشجعان العزل منهم و المسلحين فقط، بل اعتدى وقتل الأطفال وهو ما تدل عليه كلمة البراءة، أما النساء فتدل عليهن كلمة الأنوثة، التكتيف الدلالي في هذه الصورة البيانية جسد الانزياح وما يحدثه من خلخلة شاعرية.

حضرت أيضا اللغة الساخرة في المتن الروائي ،هذه اللغة التي تعزز من شعرية الانزياح، فيعدل فيه اللفظ عن معناه، و حيث يقول الروائي: " ضحك كوهين و قال ساخرا: لكنهم لم يموتوا، بل قتلوا فقط، ولو زرت الآن جثثهم لوجدتهم جميعا ينعمون مع نبيهم بحور العين"²، فنزع صفة الموت عن من قتل فيه مفارقة كبيرة وتعبير يصدم القارئ، إلا أن هذه المفارقة رغم الجمالية التي تثيرها في نفس القارئ إلا أن دلالتها لدى كوهين و هي السخرية من أحد مقومات الايمان لدى المسلمين، تثير أيضا الألم و الغضب لدى القارئ، واثارة جميع هذه المشاعر في آن واحد في نفسه هو أمر رهيب لا يمكن أن تصنعه اللغة.

كما يقول الروائي: "قالت شامخة هامسة:

-أسمعت؟

¹ -عز الدين جلاوجي، عناق الافاعي، ص 158

² -المصدر نفسه، ص 156

-أجل، سمعت سما في عسل"¹

فتعبير سما في عسل فيه تهكم من قول الجنرال بل وتكذيبه، فكيف يمكن لمحتل أباح لنفسه اغتصاب الأرض وتقتيل أبنائها أن يكون جاء ليحل السلام فيها؟

كما تكمن المفارقة في الجمع بين الداء والدواء، فكيف يمكن للسم أن يتغلغل في وسط العسل، السخرية والمفارقة الحاضرة بهذه التعبير، انخرقت بالألفاظ عن معانيها، وتجعل المتلقي في حالة دهشة وانبهار أمامه.

لجأ الروائي إلى الرمزية في ألفاظه وفي صورته البيانية من ذلك قوله "كانت أم العساكر قديسة في محراب الخلود، تشمخ الى سدره المنتهى"² حيث جعل العساكر في صورة مريم القديسة لرمزيتها في كون بين جنباتها بعثت الدولة من جديد وأقيمت أول دولة في العصر الحديث، فتقاطعت دلالتها في تنوير العباد بعد الضياع وكوثهما خالدين في تاريخ البشرية.

فانزاح بدلالة المكان وجسدها في قداسة مريم القديسة لتكون رمزا للخلود.

اتخذ الروائي أيضا من شخصية شامخة رمزا للمرأة المقاومة، الثائرة التي لطالما كانت تقارع الرجل في مقاومته للاحتلال، فانزاح عن نمطية صورة المرأة المنقادة الضعيفة الى المرأة القائدة القوية لتصبح رمزا وأسطورة فيقول الروائي: "راحت شامخة تمخر أمواج الفرسان بكثير من السعادة و الابتهاج"، فانزاح من صورة المرأة البطلة الى اسطورتها، وجعلها غير متعرضة للانهزام.

¹ -المصدر نفسه،ص 112
² - عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي ، ص 365

5. الحوار:

مازج الروائي عز الدين جلاوي في الرواية بين الحوار الخارجي و الحوار الداخلي مثيرا لغة الرواية ومضفيا عليها شعرية وجمالية، بما يساهم في عملية التواصل بين الشخصيات سيرورة السرد والأحداث.

وقد عرف عبد المالك مرتاض الحوار على أنه "اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة، واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية و شخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي"¹ لأن اللغة الفصحى هي المعتمدة في الرواية فكان تبعا لها أن يكون الحوار بالفصحى.

1.5 الحوار الخارجي:

اعتمد الروائي في كثير من مقاطع الرواية على الحوار الخارجي، بين الشخصيات المختلفة ومثل ذلك الحوار بين نانا وشاخة والذي جاء فيه " قالت نانا وهي تقلب فيها بصرها بإعجاب " إن تكن حور الجنة في مثل حسنك فحق للرجال المؤمنين أن يضحوا بكل شيء من أجلها.

رفعت شاخة بصرها سائلة:

- نانا ، اعرفك ماكرة، هكذا كانت أقول امي عنك، إني أتلهب جوعا، غير اني لم أجد تفسيراً لكل هذا البذخ كأنك تقيمين حفلا بهيجا.

.....

-قالت نانا فجأة:

-التقيت خالك اليوم

-رفعت شاخة عينيها في نانا، ولم تبال بما قالت، وأشارت إليها بعينيها ان تشرع في الأكل لكن نانا واصلت:

¹-عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص 116

- يظهر انك لا ترغبين في معرفة سبب هذه الولىمة

توقفت شاشخة فجأة ،مسحت فمها بطرف منديلها وقالت باهتمام

-أي احوالي تقصدين؟

أمالت نانا رأسها و زوت عينيها، و أجابت مبتسمة:

-الرايس حميدو رحمه الله.

-اندفعت شاشخة واقفة، وقد تلبسها حزن شديد، أسرعرت اليها نانا تعيدها الى مكانها ،مهدئة، ثم جلست قريبا منها.

-تبدى لي طيفه، كأنما خرج من قبره الذي أقمته له.

أسرعت شاشخة تسأل وقد غالبتها الدموع

-أحقا؟ وكان حزيننا؟

-حقا وصدقا وكان حزيننا ،ممتد القامة ، مفتول العضلات، كث الشارب....¹

إنه من الملاحظ هو طول الحوار الذي مازال مستمرا وكذلك تخلله لبعض الوصف، الذي غالبا ما يكون وصفا

لتعابير وحالة شاشخة: لأن الروائي أراد نقل الصورة كاملة، وجعل الوصف بداخل الحوار أشبه بكاميراتي الأفلام السينمائية

حيث تكون الرؤية شاملة وهي تقنية جديدة تنقل القارئ للغوص في تخيل صورا الحوار وهذا الحوار بين الشخصيتين نانا

" و شاشخة ويظهر مدى حزن شاشخة على خالها لألمها و املها في عودته حتى أصبح هاجسا يتراءى لها و****

ورد حوارا آخر لشاشخة مع مسرور يظهر مدى حبه لها ورغبته بالزواج منها من جهة وتعنتها وعدم مبادلتها المشاعر اتجاهه،

حيث جاء في الرواية:

قال: " لا تكوني عنيدة ولو أخبرت أبي لألزمك بالأمر.

¹ - عز الدين جلاوحي، عناق الافاعي، ص 18-19

-الحب يا مسرور إرادة وحرية، وليس إلزاما أيها البطل.

-معدرة، أدرك

وصمت لحظات ، ثم قال:

-وأنا لا أريد غيرك، أنت آلهتي، أنت عشقاري

ضحكت شائخة وقالت بدلال:-آلهة، عشقار، عاصفة أنا، صخر يتحطم عليه الأبطال"¹

أما الحوار الذي دار بين "الداي حسين" ومنازة التي حكمت له رؤيتها، فكان لسرد هذه الرؤيا التي كانت بمثابة عود ثقاب

لإشعال نار الشك بداخل الداي حسين، ومنه التخلص من يحي آغا وجاء في هذا الحوار الطويل ما يلي:

"عودي إلى مكانك، أفصحي عما في أعماقك

-لا شيء سيدي سوى أني خائفة و فقط

-ما أخافك؟

-وعادت حتى وقفت بين يديه مطرقة، مستغفرة، ثم قالت:

-رؤيا رأيته مرتين، وصرت كلما نمت خشيت أن أراها مرة أخرى .

-رؤيا؟؟

يسأل الداي حسين بحيرة، ثم وقف وقد بدا شديد الاهتمام واصلت تقول:

--تتحلى لي دوما قبيل الفجر بلحظات سيدي، حين أفتح عيني مذعورة يكون الأذان يرفع

حملق فيها متمتما وسيراه تمسد لحيته الكثة، ثم قال ملوحا برأسه:

-رؤيا...فعلا رؤيا جزء من الوحي،****أيتها القديسة بالتفصيل..."¹

¹-المرجع نفسه،ص24

-ثم من الملاحظ في هذا الجزء من الحوار هو اعتماد منارة لأسلوب التشويق لجذب اهتمام الداي حسين ويتسنى لها فرصة تمرير الرسالة التي تريد ايصالها، ليكون في الجزء الثاني من الحوار، الجوهر المراد من هذا الحوار والذي جاء فيه " رأيت حفظ الله مولانا في حديقة غناء ذات ورود عطرة بألوان وأشكال شتى ، و أشجار مثمرة تكاد أغصانها تصافح الأرض... "

و قام الداي حسين مبتهجا ، وقال:

-الله، كل ما ذكرته مفرح جدا، إنما الفردوس الأعلى، انزلي الله وايك الفردوس الأعلى

-ان شئت توقفت يا مولاي، مادام هذا أسعدك.

وهمت بالانصراف ،فلوح بيده قائلاً:

-اكملني اكملني

احتضنت منارة وجهها بيديها، فغطت عينيها، كأنما تمتنع عن رؤية شيء مخيف وقالت

-ورأيت يا مولاي عقربا أسود في حجم أرنب، ينط، ينط²

-وقفز العقرب في حجر مولانا وأمسكت انت العقرب تود أن تضرب به الأرض، لكن اللعين عاجلك بلسعة في يدك

اليمنى ، ثم قفز الى رقبتك³

-ان هذا الحوار بين منارة والداي حسين رغم طوله الا انه كثف الحبكة في السرد

كما يحضر الحوار بكثرة مع شخصية الأمير عبد القادر وباقي الشخصيات وذلك راجع لكثرة فاعلية هذه الشخصية في

الرواية وكذلك لكثرة الاحداث منوطة بها، ومن بين هذه الحوادث، ذلك الحوار الذي دار بين الأمير عبد القادر و أمه

لالة الزهراء الذي جاء فيه : "قال:

¹ - عز الدين جلاوي، عناق الافاعي، ص 52

² -المرجع نفسه، ص 53

³ -المرجع نفسه،ص339

-والدتي

أسرح يقترب منها يلثم يديها، قبلت رأسه و قالت:

-رفقا بنفسك، إن لنفسك عليك حق ولدي، الجميع ينام وانت تجهد نفسك

خفض الأمير عبد القادر رأسه و قال:

-يؤسفني اماه ان يتقاتل البشر وهو من رحم واحدة، أبوهم آدم وامهم حواء، يجزني أن تزهق أرواحهم وتراق دماءهم....

دغدغت الام شعر الامير عبد القادر بأصابعها فركن الى حضنها و قالت:

-لا تحمل نفسك آثام غيرك

-و لكني انسان، ولكني مؤمن، و لكني...

وصمت الأمير عبد القادر واصلت أمه مبتسمة:

-و لكنك شاعر

-صدقت

قامت امه فسحبت من يده قائلة:

-قم لتنام

و غادرت"

الملاحظ رغم الايجاز في هذا الحوار الا انه كان مكتفا دلاليا، حيث دل على العلاقة الحميمة بين عبد القادر و أمه، كما

دل على الرحمة و الإنسانية التي يتصف بها الأمير وهذا الامر الذي يؤرقه في وسط تلك الالام و المجازر وتقدير والدته

لمشاعره هذه.

لم يوظف الحوار بين شخصيتين فقط بل كثيرا ما كان بين عدة شخصيات مثال ذلك:

"قال عبد الرحمان الدحاوي:

-هذه المشكلة يجب ان تحل من داخل كل قبيلة سواء على مستوى المتطوعين القتال او على مستوى قبائلهم ،لابد من أن تكون لنا العيون التي تأتينا بدقائق الأخبار، فتمكن من محاصرة كل حركة مشبوهة.

قال محمد المشرفي مؤيدا:

-فكرة ناجعة، كل يجب ان يحرس حواليه، و لكن علينا ان نصدر أمرا لمشايخ الدين في قبائلهم حتى لا يتوسعوا في الفتوى، ليكون مصدرها واحدا.

أشار الأمير عبد القادر بسبابته و قال:

-فكرة نيرة، إن لم ننجح في مركزة الفتوى ستفلت منا الأمور.

غلق الجميع:

-صدقت

واصل الأمير عبد القادر

-المشكلة ان الناس لم يتعودوا على فكرة الدولة، لذا فكل يقيم لنفسه دولة في راسه، و في أبعد تصدير يقيمها في قبيلته..."

ان كثرة الشخصيات المتحاورة دلالة على اشراك الأمير عبد القادر لتابعيه و القادة في التشاور حول القضايا الهامة لاتخاذ القرارات وحسم الأمور، و هو بهذا يقتدي بالرسول صلى الله عليه وسلم الذي كان يشاور أصحابه الاخير .

2.5 الحوار الداخلي:

هو أحد أنواع الحوارات وأطلق تسمية داخلي لأنه يكون بداخل الشخصية ،أي ان الشخصية تتحاور مع ذاتها، ولا تتحاور مع شخصية أخرى، كما يطلق عليه تسمية المونولوج ، وعادة ما يهدف الحوار الداخلي الى إضفاء مشاعر و خوالج وهواجس الشخصية الداخلية على سطحها، ومن بين الحوارات الداخلة في الرواية نجد:

-حوار الداى حسين مع نفسه:

"تساءل الداى حسين في قرارة نفسه :هل يمكن ان يكون إبراهيم آغا قائدا كفاء لجيوشه في مقارعة جيوش الصليبيين؟"¹

هذا الحوار الداخلي يظهر الشك الذي وقع في نفس الداى حسين

اما الحوار كوهين مع ذاته و الذي جاء في : "قال كوهين محدثا نفسه وهو يقف في شرفة بيته يتابع المشهد:

-هكذا افضل لابد من تفرغ المدينة ليسهل الاستيلاء عليه"²

فهو يظهر نية كوهين الدفينة ورغبة في إبادة الشعب ليسهل الاستيلاء على المدينة

-أما إبراهيم آغا فحواره الداخلي دلالة على أحلامه وامنياته ومخططاته، حيث "اندفع إبراهيم آغا يعد نفسه لليوم

المشهدود، وردد في اعماقه:

ما اعظمك بالله وانت تمنحني هذا الحظ العظيم، حظ الدنيا، وحظ التاريخ، سأتوج ملكا عظيما أبسط سلطتي على كل

بلاد المغرب العربي... سأدخل التاريخ قائدا عظيما يغير مجرى الأحداث، بل و يصنع التاريخ، فالتاريخ يصنعه العظماء

،أما الضعفاء فإلى مزبلة التاريخ.

و كاد يصرخ :الداى حسين الى مزبلة التاريخ ،يحيي آغا الى مزبلة التاريخ"³

¹ - عز الدين جلاوحي، عناق الافاعي، ص 65

² -المرجع نفسه،ص112

³ - عز الدين جلاوحي، عناق الافاعي، ص 116

فحديث إبراهيم آغا مع نفسه هو حديث هواجس وامنيات واحقاد دفينة بداخله، و ان كان يظهر عكس ذلك للداي حسين.

اما الحوار الداخلي الدال على الحزن و الألم القابع بالنفس فهو حوار شائخة حيث قالت: "أي معنى واي طعم لحياة ليس فيها أبو حمزة القرطي؟ ليس فيها بها: حضوره، وفيض شموخه وألق اشراقه، و سعة علمه، و سمو حلقه؟ وهل كشموخ اب حمزة القرطي في الرجال، وقد ظلت المأساة توغل فيه فيزداد لمعانا كذهب خالص؟"¹، فهذا الحوار يعبر عن مدى أسي شائخة وحسرتها لموت ابوحمزة القرطي، هذا الموت الذي خز في نفسها وكان له بالغ الأثر بعد خسارتها لأهلها.

يلاحظ كثرة اعتماد الروائي على الحوار في البنية اللغوية للرواية، وذلك لإدراكه جيدا لأهمية الحوار و دوره البالغ في تكسير رتابة السرد وكذلك لدوره في خلق التشويق وتعزيز الحكمة وتعميقها كما لا ننسى دوره في توضيح الحالات الداخلية و صفات الشخصيات .

ثالثا: شعرية التجاوز على مستوى المتخيل:

التناس: التناس ظاهرة لغوية، و مصطلح حديث النشأة، قد تعددت المفاهيم المبلورة له، كما تعددت المصطلحات المقابلة له؛ بدأت إرهاساته مع ميخائيل باختين و مصطلح الحوارية حيث يقر أن " أي تلفظين محما كانت نوعيتهما، حالما يوضعان جنبا إلى جنب على المحور الدلالي (لا كشيئين أو مثلين لغويين)، نفسيهما مرتبطين بعلاقة حوارية"²، و المقصود هنا بالحوارية هو تلك العلاقة الدلالية المتشكلة نتيجة اجتماع نصوص تتعالق داخل النص الروائي، ضمن إطار تفاعل حوارية.

¹ - عز الدين جلاوجي، عناق الافاعي، ص 163

² - تزفيطان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، تر: فخري صالح، ط2، 1996، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ص 143.

بعد ذلك رصدت "جوليا كريستيفا" مصطلح الحوارية لتطلق عليه اسما جديدا تمثل في التناص، حيث "تجعل من الحوارية مقابلا للتناص Intertexte"¹،

أشكال التناص:

التناص الديني: يعد القرآن الكريم منهلا لا ينضب، لطالما لجأ اليه الكتاب في كتاباتهم، اما بهدف الوعظ او الاستشهاد، لتكثيف السياقات الدلالية، قد يكون الخلفية الدينية للروائي احد الأسباب لذلك، فمعروف على الروائي جلاوجي تشعب بالثقافة الإسلامية، وذلك كان واضحا في نصه الروائي، حيث لم يتناص مع النص القرآني فقط، بل استحضر أيضا شخصيات دينية، ومن بين الأمثلة التي وردت على التناص الديني ما يلي: أوردته الروائي على لسان شخصية شيخ الإسلام قوله: قل لن يصيبنا الا ما كتب الله لنا² وهو تناص مع الآية الكريمة: " قل لن يصيبنا الا ما كتب الله لنا هو مولانا وعلى الله فليتوكل المؤمنون"³، و يقصد شيخ الإسلام من استشهاده بهذه الآية هو الاستسلام للقدر المكتوب من عند الله، و الرضوخ اليه، عدم الاعتراض عليه، أو لأنه لا مفر من هذا القدر؟ ليرد عليه حمزة القرطبي: " بل وإن تصبكم سيئة فيما كسبت ايديكم ويعفو عن كثير"⁴ هذا الرد الذي أخذه من قوله تعالى: " وما أصابكم من مصيبة فيما كسبت أيديكم و يعفو عن كثير"⁵، أي أن الانسان انما يصيبه من احزان ومصائب هو نتيجة افعاله السيئة الا ان الله يعفو عن كثير من عباده، وأراد حمزة القرطبي من استشهاده بهذه الآية هو نقد شيخ الإسلام و الداي حسين لانسياهم سبب الوضع الذي آلت إليه البلاد لمشيئة الله و استطراد من أقدار، بل اعتبر أن خذلانهم، وتهاونهم واستسلامهم هي الأسباب الحقيقية لهذا الوضع.

¹ - سليلة عذراوي، شعرية التناص في الرواية العربية، ص 54.

² - عز الدين جلاوجي، عناق الافاعي، ص 121

³ - سورة التوبة، الآية 5

⁴ - عز الدين جلاوجي، عناق الافاعي، ص 121

⁵ - سورة الشورى، الآية: 30

أراد الروائي إظهار نوع آخر من الاستشهاد بالقرآن وذلك حينما يكون في غير موضعه، حيث يستشهد به البعض حجة لهم لتنقلب وتصبح حجة عليهم، مثال ذلك حينما استشهد شيخ الإسلام عن غزو النصارى لبلاد المسلمين بقوله: "ولتجدن أقربهم مودة للذين آمنوا الذين قالوا إنا نصارى ذلك بأن منهم قسيسين و رهبانا و أنهم لا يستكبرون"¹، تناص الروائي مع الآية الكريمة: "ولتجدن أقربهم مودة للذين آمنوا الذين قالوا إنا نصارى ذلك بأن منهم قسيسين و رهبانا و أنهم لا يستكبرون"²، أي أنه النصارى قد يكون أقرب للمسلمين و ارحم عليهم من إخوانهم المسلمين خاصة القسيسين و الرهبان، وهذا الاستشهاد قد انكره ابو حمزة القرطبي، على شيخ الإسلام بقوله "المقام لا يقتضي هذا يا شيخ، نحن من حدث عن صليبين محتلين، لا عن قسيسين و رهبانا مسلمين، فلا تخط بين الشياطين و الملائكة"³ فهذا التناص أراد الروائي لنقد من يستشهد بالقرآن في غير موقعه وكأنه يستعمله ضريعة و تأكيدا لشريعة أفكاره و أقواله ، و لكنه في غير موقعه.

يأتي الروائي الى استحضار القرآن مرة أخرى على لسان الشيخ محي الدين الذي تلى قوله تعالى "لقد رضي الله عن المؤمنين اذ يبايعونك تحت الشجرة فعلم ما في قلوبهم ،فأنزل السكينة عليهم و أثابهم فتحا قريبا"⁴ و قد تناص الروائي، مع هذه الآية، لتشابه الموقفين في كثير من التفاصيل ، بين مبايعة الأصحاب الأختيار للرسول صلى الله عليه و سلم على الاعيان و عامة الناس لعبد القادر ليكون اميرا عليهم يقودهم في حملة دفاعهم عن الوطن، وخاصة ما تعلق بالمكان فكلاهما- و ان كان لا يوجد شبيه للرسول- تمت مبايعتهما تحت الشجرة إن هذا التناص جاء لتقوية حجة مبايعة الأمير عبد القادر و إضفاء شرعية على هذه المبايعة.

¹ - عز الدين جلاوحي، عناق الافاعي، ص 131

² - سورة المائدة، الآية 82 .

³ - عز الدين جلاوحي، عناق الافاعي، ص 131

⁴ - سورة الفتح، الآية: 18،

استحضر الروائي أيضا بعض الأحاديث النبوية في المتن الروائي، واصل حمدان خوجة: و إنما يأكل الذئب من الغنم القاصية¹؛ قد تناص الروائي مع الحديث الآتي عن أبي الدرداء رضي الله عنه قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه و سلم يقول: (ما من ثلاثة في قرية ولا بدو لا تقام فيهم الصلاة الا قد استحوز عليهم الشيطان، فعليكم بالجماعة، فإنما يأكل الذئب من الغنم القاصية، رواه أبو داود بإسناد حسن² و قد وظف حمدان خوجة هذا الحديث ليبين أهمية الوحدة وفضل الجماعة، و ان تفرقهم فيه ضعف حيث يسهل على العدو هزيمتهم.

تناص الروائي مع الحديث النبوي في قول علي لسان الشخصية نانا: "الحرب خداع، أطماعهم أكبر مما نتصور"³ "حدثنا علي بن حجر السعدي وعمرو الناقد وزهير بن حرب و اللفظ لعلي وزهير قال علي: أخبرنا وقال الآخران حدثنا سفيان قال سمع عمر وجابرا يقول قال رسول الله صلى الله عليه و سلم: الحرب خدعة"⁴ فوظفت الشخصية نانا هذا الحديث لتحذيرهم من غدر العدو، وحتى لا يأمنوا وعودهم، فإقامة هذه الحوارية مع الحديث النبوي قد كثفت الدلالة ووضحتها.

التنص الأدبي:

نلاحظ وجود تفاعل كثير مع النص الشعري، سواء من الشعر العربي، أو من الشعر المنسوب للأمير عبد القادر، ان هذا التفاعل و التنص مع الشعر باستحضار عدة أبيات، إنما يدخل أيضا في اطار تداخل الاجناس الأدبية في الرواية، ويظهر التنص في الرواية من خلال ما يلي:

¹ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 125

² - الشيخ محمد بن صالح العثيمين، شرح رياض الصالحين، مدونة أهل الحديث، والاثر.

³ - عز الدين جلاوي، رواية عناق الأفاعي، ص 139.

⁴ - أبو زكريا محي الدين يحيى بن شرف النووي، شرح النووي على مسلم.

عاد الروائي على العصر العباسي وحاوّر المتنبي في القول: " لو سمعت حكايتك من غيرك ما صدقت ولكن ،وما التأنيث لاسم الشمس عيب...ولا التذكير فخر للهِلال"¹ هذا البيت الذي ذكره على لسان محي الدين ،وظف ليظهر ان شائخة رغم انها أنثى، الا أنها لا تقل شجاعة وفروسية عن الذكر، وأن كونها انثى ذلك ليس بعيب ولا ينتقص من شخصيتها شيئاً، كما لا يزداد للذكر كونه ذكراً شيئاً.

هذا البيت هو من قصيدة للمتنبى التي يقول فيها:

" لو كان النساء كمن فقدنا لفضلت النساء على الرجال

وما التأنيث لاسم الشمس عيب و لا التذكير فخر للهِلال"²

أما في مقطع آخر : "قالت شائخة مداعبة وهي تلمس حاجبها المقوس ببراعة:

نظرت فأقصت الفؤاد بسهمها ثم انثنت تحوي فكادت أهيم

ويلاه إن نظرت ،و عن هي أعرضت وقع السهام ونزعهن أليم"³ تناص الروائي الشعر العباسي بقصيدة ابن الرومي

التي عنوانها قلبي من الطرف السقيم سقيم

"نعمت بما عيني فطال عذابها و لكم عذاب قد جناه نعيم

نظرت فأقصت الفؤاد بسهمها ثم انثنت نحوي فكادت أهيم

ويلاه إن نظرت و إن هي أعرضت وقع السهام ونزعهن أليم

و لما دهنتي دون عيني عينها لكن غب النظرتين وخيم"⁴

¹ - المصدر نفسه ، ص 242.

² -احمد بن الحسين، أبو الطيب المتنبي، قصيدة وما التأنيث لاسم الشمس عيب ،مدونة الشعراء،

³ -عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص 257

⁴ -علي ابن عباس نجرىج الرومي، قصيدة قلبي من الطرف السقيم سقيم.

تتضمن هذه الابيات غزلا أرادت بها شاعخة التغزل بجديجة، وهذا يظهر اللفة والمحبة التي أصبحت تحظى بها شاعخة من قبل عائلة الأمير عبد القادر.

استحضر الروائي اشعار الأمير عبد القادر وكثيرا ما كانت حاضرة في هذا النص الروائي على لسان شخصية الأمير عبد القادر منها:

يقول السارد: هتف الأمير عبد القادر منشدا بحماس:

لنا في كل مكرمة مجال ومن فوق السماك لنا رجال

ركبنا للمكارم كل هول وخضنا أبحرا ولها زجال

إذا عنها تواني الغير عجزا فنحن الراحلون لها العجال

سوانا ليس بالمقصود لما ينادي المستغيث الا تعالوا

و لفظ الناس ليس له مسمى سوانا و المنى منا ينال"¹

تناص الروائي مع شعر الأمير عبد القادر بقصيدة افتخر الزمان

والتي مطلعها: لنا في كل مكرمة مجال و من فوق السماء لنا رجال

و خاتمها: فكم لي فيهم من يوم حرب به افتخر الزمان، و لا يزال"²

هذه القصيدة غرضها الفخر أنشدتها الأمير عبد القادر بعد الانتصار في معركة ضد الجيش الفرنسي، فأراد الافتخار

بفروسيته و شجاعته كما قال السارد في مقطع آخر: " ابتسم الأمير عبد القادر و قال منشدا:

أقاسي الحب من قاسي الفؤاد وارعاه و لا يرعى ودادي

و تمحبرني بلا ذنب تراه فظامي قد رأيت دون العباد

¹ - عز الدين جلاوي، عناق الافاعي، ص 326

² ممدوح حقي، ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر، د، ط، 1960، ص 15

و اشكوها البعاد و ليس تصغي الى الشكوى وتمكث في ازدياد"¹

تناص الروائي مع شعر الأمير عبد القادر باستحضاره لقصيدته المعنونة ببنت العم؛ و التي مطلعها: أقاسي الحب من

قاسي الفؤاد و أرعاه و لا يرعى ودادي

و خاتمها: إذا ما الناس ترغب في كنوز فبنت العم، مكنزي و زادي

فهذه القصيدة الغزلية أراد من خلالها الأمير عبد القادر اظهار مشاعر الحب التي يكنها لابنة عمه و التي تكون زوجته.

إذن توظيف الروائي للتناص الادبي و هذا التفاعل بين جنس الرواية و جنس الشعر لم يزد من الشعرية و الجمالية في

النص الروائي فحسب، بل كان سلاحا بيد الشخصيات لتفصح عن مكنوناتها، مشاعرها، رؤاها عن طريق تلك الابيات

الشعر، فكثيرا ما يقول الشعر ما لا يستطيع النثر البوح به.

التناص التراثي: التراث هو هوية الانسان هو امتداده و مجده؛ و لذا فكثيرا ما يعود الكتاب لتراثهم لبعثه من جديد و

للاستشهاد به، و الروائي قد اتجه صوب التراث العربي لاعتزازه العميق بهويته العربية و من أمثلة حوارية جلاوجي مع

التراث العربي ما يلي:

-الأغنية الاندلسية: حيث تناص الروائي مع الموشح الاندلسي و استحضره في قوله: "تندفع مغنية بصوت خافت حزين:

أيها الساقى، اليك المشتكى قد دعوناك و ان لم تسع

و ندسم همت في غرته و يشرب الراح من راحته"²

هذه القصيدة من الموشح الاندلسي و هي تناص مع قصيدة لابن زهر الحفيد:

"أيها الساقى، إليك المشتكى قد دعوناك و ان لم تسمع

و ندسم همت في غرته و يشرب الراح من راحته

¹ - عز الدين جلاوجي، عناق الافاعي، ص 415

² - عز الدين جلاوجي، رواية عناق الافاعي، ص 29

كلما استيقظ من سكرته جذب الرزق اليه و اتكى

و سقاني أربعا في أربع

ما لعين عشيت بالنظر أنكرت بعدك ضوء القمر

فإذا ما شئت فاسمع خبري عشيت عيناى من طول البكا

و بكى بعضى على بعض معي"¹

وظف الروائي هذا الموشح لتبيان حالة الحزن التي تموج بخواطر الشخصية شامخة، فحتى دندنتها الحزينة زادت من حزنها و جعلتها تجهش بالبكاء، كما تظهر حالة شامخة من كثرة انتظارها لخالها.

-المثل العربي: عاد الروائي الى التراث العربي و بالأخص الى شق الامثال ووظف المثل في قوله " مما حفظته ذاكرتي من المعارف التي تلقيناها صغارا قول العرب: عند الصبح يحمد القوم السرى"²، و معناه" إذا سرى القوم بالليل قطعوا أرضا كثيرة و الأرض تطوى بالليل لمن يمشيها فإذا أصبحوا حمدوا سيرهم"³، ووظف هذا المثل من قبل الشيخ حتى يطمئن شامخة و يدعوها لتحميد الله، بعد سيرها و تعبها،

استحضار الشخصيات التراثية:

التناس التاريخي: التاريخي والروائي، مساءلة أم تجاوز؟

لظالما كانت العلاقة بين ما هو روائي وتاريخي ماثرا للجدل بين النقاد، أيهما يكفل الآخر، و أيهما يتماهي

في الآخر؟ باعتبار الرواية فن يحتضن عد أجناس أدبية تتعالق فيما بينها، و باعتبارها فنا تخيليا إبداعيا من إبداع الروائي لا

¹ محمد بن عبد المالك بن زهر الحفيد، قصيدة أيها الساقى.

² -عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص 214

³ -أبو العباس الشريشي، كتاب شرح مامات الحريري، ج3، ص278

يتم للحقائق بصلة هذا من جهة و على الجهة الأخرى يكون التاريخ مجموع حقائق لا يمكن التلاعب بها أو تغييرها، رغم أن "التخييل و التاريخ كلاهما خطاب وموضوع خطاب، وكلاهما يتوسل بالسرد ليمثل موضوعه"¹، إذن فالخطاب وصفة السرد تجمعهما إلا ان "المؤرخ مجبر على توشي الموضوعية قدر الإمكان وعلى ألا تظهر ذاتيته بشكل سافر، وأما الروائي فكتابته ذاتية بحكم انتمائها إلى حقل الأدب"²، وبالرغم من هذا الاختلاف بين الرواية و التاريخ إلا أنه حينما يلتقي الأدب و التاريخ، تتولد لدينا "الرواية التاريخية" فهي نتائج تواصل واحتضان الروائي للتاريخي، حيث يصبح التاريخ في الرواية عنصرا فنيا تحركه خوالج الروائي وايدولوجياته، فرغم أنه يحافظ على بنيته الأساسية و يقتحم الرواية كمادة تاريخية وحقائق، إلا أنه يصبح ظلا للتخييل تارة و قالبا له تارة أخرى، ففي "الرواية التاريخية نجد حضورا للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة إبداعية وتخييلية"³، فلو يتخلى الروائي عن التخييل في الرواية التاريخية يصبح مؤرخا لا روائيا، غير أنه لا يغفل عن تطويع التاريخ ضمن الرواية ليحقق الانسجام الداخلي، ونقصد بالتطويع هو إرضاخ التاريخ لمقتضيات الكتابة الروائية الإبداعية من حذف وتقديم وتأخير دون المساس بالأمانة التاريخية مثلما ذكرت في المصادر التاريخية من تواريخ و أحداث"⁴، إلا أن الروائي لم يسمح لهذه الحقائق بتكبيله، بل كان حرا في كتابته للرواية التاريخية ونخص بالذكر الروائي، العربي الذي انخرط في غمار التجريب والتجديد ليصدر روايات تاريخية معاصرة، لا يقوم فيها بإعادة تدوين التاريخ، أو استحضاره بل أصبح يسأله ويحاكمه، يفتش بين ثناياه عن المسكوت عنه و عما أهمله و أسقطه سهوا كان أو بقصد حبرؤ المؤرخين، "فالرواية لم تعد تعبير يتجاهلها التاريخ، فالروائي لا يبحث عن حقيقة جديدة، بل ينطلق مما انتهى اليه المؤرخ حتى يصوغ الفكرة الأيديولوجية التي من أجلها عاد إلى حقبة تاريخية معينة تتماثل مع الظروف التي بلورت هذه الفكرة... ليجعل التاريخ

¹ -محمد نجيب العمامي، التنازع بين التخييل والمرجع في الرواية التاريخية أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس 1433 هـ، الرواية العربية، الذاكرة و التاريخ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2013، ص27.

² -المرجع نفسه، ص31.

³ -سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص227.

⁴ -محمد القاضي الرواية و التاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، دارالمعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008، ص27، ينظر.

حمولة رمزية يبتث خلالها وعيه الفكري¹، استحضرت الروائي المعاصر اليوم، التاريخ في كتاباته حتى يستجوبه و يأخذ منه حقائق سكت عنها المؤرخون يبحث في هوامشه ما أغفل عنه في متنه، و يحاكمه عنمدى صحة الحقائق التي قيلت عنه، وهو هنا لا يكتفي بتقصي الحقائق و إلا أصبح محققاً تاريخياً أو مؤرخاً، و لكنه يتجاوز ذلك لبحث في الماضي والتاريخ عن إجابات وحلول لمعضلات الحاضر، "لذا يعد ذلك النزوع التاريخي كنوع من إسقاط الحاضر على الماضي"²، المعلوم أن التاريخ دائماً ما يعيد نفسه بوجوه جديدة و أزمنة متغيرة، فكأن الروائي يستنجد بهذا الماضي حتى يتجاوز مآسيه مرة أخرى في حاضره ومستقبله، بل حتى أن "الروائي العربي في تعامله مع التاريخ كمتفاعل نصي يتجاوز الإطار النبوي للخطاب ويتعداه بحثاً عن أمجاد خالدة، وثوابت راسخة، عن هوية ضائعة ورموز ثائرة..."³، فهو لا يبحث في ذاكرته وتاريخه فقط بل في الذاكرة الجماعية لبلدهو للإنسانية جمعاء، فيحيي التاريخ و يعيشه مرة أخرى في حاضره، فالرواية التاريخية كما عرفها "جورج لوكاتش" Gearge lukacs "رواية تاريخية حقيقية، أي تثير الحاضر و يعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات"⁴، فالقاريء للرواية التاريخية يعيش ماضيه في حاضره.

ما يهم "لوكاتش" هو انعكاس للرواية الأحداث التاريخية على الواقع الحاضر و البحث عن خلفيات ودوافع هذا الحدث، فقد "أخذ لوكاتش من هيغل فكرة المفارقة التاريخية الضرورية و أدرجها في سياق المادية الجدلية، فتم له بذلك أن يقول إن الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغلها الأساسية وقضاياها الراهنة"⁵، و في هذا الصدد كتب الروائيون

¹ - حليلة بولحية، تجلبي التاريخ في الرواية الجزائرية، "طيور في الظهيرة" و "البراة" المرزاق بقطاش نموذجاً /مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الادب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، ص 130. *****

² - الهام بنمايسة، الرواية الجزائرية مسألة للتاريخ واستحضار للموروث الثقافي، قراءة في عتبات روايات عز الدين جلاوي لأنموذجاً -مجلة التحرير، المجلد 03/ع 04 ديسمبر 2021، ص 130.

³ - المرجع نفسه، ص 139.

⁴ - جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، ط 1986، ص 89.

⁵ - محمد القاضي الرواية و التاريخ، ص 27.

الجزائريون، فعادوا للتاريخ وساءلوه وتجاوزوه ليسقطوه على واقعهم وواقع أمتهم المعاش، وهذا ما سنحاول تفقيه في رواية عناق الأفاعي لعز الدين جلاوي الذي لطالما استدعي التاريخ في كتاباته و بخاصة في ثلاثيته "الريح والأرض"، وفي هذه الرواية بالذات عاد إلى ثلاث محطات من تاريخ الجزائر المجيد.

1. شعرية المناقلة والتحويل:¹

المقصود بالمناقلة و التحويل هو توظيف التاريخ ونقل أحداثه أو سماته لكن مع تحويل مدلولاته، "الملاحظ أن الكاتب وهو يتعامل مع الحدث التاريخي قد أبقى على بعض سماته... لكنه قام بتحويل التاريخ الموظف عندما حوله من الدلالة على الزمن الماضي إلى الدلالة على الزمن الحاضر"²، فعز الدين جلاوي لم يستحضر التاريخ لأجل الاستحضار بل عاد للتاريخ لمساءلته وتجاوزه لإسقاطه على الحاضر وهذا النقل ومن ثمة التحويل يكمن ضمن التناسخ التاريخي الموظف في عدة محطات:

وظف الروائي "جلاوي" الفترة التاريخية المتمثلة في ظروف استسلام الداوي حسين وسقوط العاصمة ومن ثمة احتلال فرنسا للجزائر، حيث نقل الروائي أحداثا منها ما هو تاريخي ومنها ما هو تخيلي، فصور لنا الوضع المتوتر السائد نتيجة سوء حكم "الداوي حسين"، فالشعب سئم من غطرسة صهره "إبراهيم آغا" وقسوته حاصة وأخبار قرب القوات الفرنسية من السواحل تبث القلق في الأنفس، حيث صرح محمود الحوات و الذي يمثل صوت الشعب في الرواية قائلاً: "أمر البلاد لا يسر، والفرنجة كالجراد قادمون من البحر، ولا ثقة لنا في هؤلاء الأتراك الذين اغتصبوا السلطة منا وامتطوا ظهورنا بجد السيف قرونا، وأخشى أن يسلمونا لاغتصاب آخر أشد و أنكى"³، فهذا التمرد و الاستياء لم يأت من فراغ بل هو

¹- صبرينة بوسحابة، التناسخ التراثي وشعرية المناقلة و التحويل، رواية حرب "البسوس" للبشير القمري، أنموذجا، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد 15
2017. ****

²- المرجع نفسه 105 .

³- عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص 47.

حصيلة تراكمات، فلا يحفى عن الجميع جشع "إبراهيم آغا"، وهو الطامع بالسلطة، وهذا مادفعه الى فعل الخيانة، والتآمر ضد الجزائر مع فرنسا، حيث خيل اليه انه ما إن تحتل الجزائر سوف يتم تعيينه حاكما لها، وهذا النقل لحقيقة سوء استغلال "إبراهيم آغا" وسوء نواياه تاريخيا.

قام الروائي بتحويلها دلاليا واسقاطها ضمنيا على الحاضر، فالقاريء للرواية وكأنه يقرحاضره لا ماضيه، هذا الحاضر المنطوي تحت لواء الحكومة الفاسدة، فالروائي قد استنجد بالتاريخ "فقيمة الماضي تكمن بصورة رئيسية في تهيئة السوابق لدعاوى الحاضر و المستقبل وأن أهميته تنحصر في كونه درسا للإرشاد في المستقبل"¹، وكأنه يدق ناقوس الخطر و ينادي احذروا من العدو القريب المتكرر فيثوب الصديق، احذروا ممن تحسبه ناصحا و هو ييئث السم فالروائي قد عاد بالتاريخ ولكنه أظهر وجهها آخر له، فلم يهتم لحادثة المروحة ولا لديون فرنسا وكأنه يعتبرها ليست الأسباب الحقيقية لهذا الاحتلال، بل عد الخيانة والتآمر من الداخل هم سبب الاحتلال، فبدءا من كذبة رؤيا منارة التي أدخلت الرعب في الداي حسين وأقنعتة بوجود عدو يتربص بحياته و المتمثل في القائد "يحي آغا"، والتي جعلت "الداي حسين" يتوجس خيفة منه بعد أن كان المقرب وساعده الأيمن، حيث جاء في الرؤيا على لسان منارة " رأيت يا مولاي عقربا أسود في حجم أرنب ينط... ينط... و قفز العقرب في حجر مولانا... وأمسكت أنت العقرب تود أن تضرب به الأرض، لكن اللعين عاجلك بلسعة في يدك اليمنى ثم قفز الى رقبتك... لقد راح العقرب يعدو كالغزال ورحت أنت تصبح أمسكوا الخائن، أمسكوه، اقتلوه، أمسكوا يحي الخائن، اقتلوه..."²، فهذه الرؤيا من منارة التي يتضح فيما بعد أنها يهودية دس بها في خدم الداي، حتى تكون عينا و يدا لليهودي "كوهين".

¹ -أ، مندلا، و. بكر عباس، ص 09

² -عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص 52.

ساعد اليهودي كوهين فرنسا أيما مساعدة وأمدّها بجميع المعلومات، و سهل عليها احتلال الجزائر رغم الحياة الرغدة التي كانت يتمتع بها في الجزائر، بالإضافة إلى خيانة إبراهيم آغا الذي اتفق مع كوهين وقادة فرنسا، حيث ورد في الرواية: "واصل فيليب بجديّة: لن ينسى لك ملك فرنسا المعظم شارل العاشر هذا الصنيع يا إبراهيم آغا، وسيقلدك بدل هذا المتعجرف، الذي تجرأ على ضرب قنصلنا بيار دونالد يوم العيد، وامتنع أن يعتذر... وراح إبراهيم آغا يمد الأوراق فيوقعها وتلاه كوهين ففيليب في توقيعها"¹، فهذه الخيانة أو لنقل مجموع الخيانات في نظر الروائي هي حقا أسباب احتلال فرنسا للجزائر طبعا بالإضافة لأطماع فرنسا الشخصية، وما حادثة المروحة الإعذر ولأن "الرواية التاريخية ليست إعادة كتابة للتاريخ، بل إعادة تدوين الماضي على نحو جمالي لا حيادي يركن إلى نص تاريخي تحسبه غير مكتمل"²، وكأنه يكمل ما نقص في التاريخ بتفاصيل وأحداث كانت هي الفارقة .

بعد استسلام "الداي حسين" وترحيله، تم التطرق لضعف تدبيره وحنكته، وذلك لعدم تهريبه لأموال الخزينة أو الدفع بها إلى أحمد باي أو أحد القادة، بل تركها في الخزينة لتستولي عليها فرنسا حيث أفصح الدوق دوريفغو لكوهين عن محتوى الخزينة وما استولوا عليه قائلا: "شحننا ثلاثين ألف بندقية حديثة جدا لم يستعملها الأغبياء لحرينا ثلاثين ألف كاملة، وخمسة وعشرون مليون قطعة ذهبية... و سبع أطنان من الذهب... وأكثر من مئة طن من الفضة...³، فبالرغم من أنها حقيقة تاريخية إلا أن الروائي أراد اسقاط هذا الحدث على الواقع والحاضر المعاش وكأنه عاد إلى هذه الحادثة ليشير إلى حاضر الجزائر حيث الخزائن المملوءة هي من نصيب الحكومة الفاسدة، وكيف تم نهبها وكأن هؤلاء المستفيدين من أموال الشعب أصبحوا والاحتلال في كفة واحدة يتشابهان وكأنهما وجهان لعملة واحدة.

1 _

²-نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006، ص 108 .

³-عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص 171 .

تطرق الروائي "جلاوي" لثورة الأمير عبد القادر، فمن الملاحظ جليا في النص الروائي "عناق الأفاعي" هو تداخله مع النصوص التاريخية خاصة تلك المتعلقة بالأمير عبد القادر، حيث أخذت هذه الشخصية و بطولاتها حيزا كبيرا من الرواية، فهذا التناسل التاريخي لم يتم به الروائي لإعادة بعث مجد هذا البطل فقط، وإنما يبحث عن هذا المجد الضائع يستلهم منه ما يستطيع أن يجاوز به مآسي حاضره، وكذا يكشف عن تفاصيل غفل عنها التاريخ، ولكنه قبل حديثه عن ثورة الامير عبد القادر تطرق لبشاعة مجزرة قبيلة الشيخ محمد بن زعموم، و مجزرة قبيلة العوفية، و كانه يذكر فرنسا بجرائمها و يذكر الشعب كذلك حتى لا ينسى، كما تطرق لموضوع جماجم الشهداء و ذلك في حديث بين الجنرال دوروفيغو و كوهين الذي جاء فيه: "إذن أشتري رأسه الخشن، فلا تحرمي هذا الشرف، عدل الجنرال دوروفيغو هندامه و قال ضاحكا: ضيقت علي صفقة مربحة، لقد منحت رأسه لبونافون الطيب ليحري عليه تجاربه العلمية"¹، و هو هنا يقصد رأس زعيم قبيلة "العوفية علي ولد سي سعدي"، و قد عاد لهذه الحادثة المنتسبة للماضي، و لكنها تأتي تزامنا و أحداث الحاضر، خاصة بعد مطالبة الجزائر المتكرر لفرنسا بتقديم الاعتذار، و كذا مساعي الجزائر لارجاع جماجم الشهداء من متاحف فرنسا الى ارض الوطن و كأن بالروائي يعيش الماضي و الحاضر معا.

بالعودة الى ثورة الامير عبد القادر، فإن الروائي جلاوي لم يتطرق لبطولات هذا البطل و شجاعته فقط بل سلط الضوء كذلك على انسانيته و خبايا نفسه، و جعله أحيانا كأبي فرد عادي، بل أحيانا إلى جانب بطولات شامخة و باقي المجاهدين يصبح على الهامش، و كأن "جلاوي" يطبق رؤية لوكاتش التي مفادها أن "الفرد التاريخي العالمي في الرواية التاريخية يجب أن يكون شخصية ثانوية"²، و كأنه يقول أنه يستطيع أي أحد بيننا الآن أن يصبح "الأمير عبد القادر"، فهو يبحث عما يمكن ان يستنسخه من هذا البطل و من مجده حتى يتخلص من ويلات الاحتلال الفكري السائد الآن، خاصة و

¹ عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص 207 .

² - جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص 176 .

المعلوم أن الأمير عبد القادر لم يكن فارساً فقط بل عالماً و شاعراً و كان محنكا يفكر في الغد قبل اليوم، فبحث الأمير عن توحيد القبائل و محاربة النزعة القبلية التي ما زالت بعض جذورها تنبض بداخل تراب هذا الوطن، فنجد حتى الحاج مصطفى في الرواية يهلل لهدف الأمير حيث يقول: "لأنها عبقرية الأمير و لاشك أن أكبر شوكة في خاصرتنا هي هذه العصبية المقيتة بين القبائل التي تلتهب بين حين و آخر حربا و حقدا و قتلا و نأرا، فإن نجحنا في توحيد القبائل و إخضاعها لسلطان الدولة تمكنا أن نهزم عدونا"¹، فهذا التناص التاريخي هو دعوة "جلاوي" أبناء الوطن الى الاتحاد و ضحض الفتنة بين أهل القبائل و باقي شعب الوطن أو العرب كما يطلق عليهم، خاصة و أن نارهذه الفتنة أحيانا يحاول بعضهم إيقاظها، مثلما حدث عند الحرائق التي مست منطقة القبائل و قتل حينها الشاب جمال، و كاد الأمر أن يتحول لفتنة عاصفة بهذا الوطن.

قد تم تناول عدة تفاصيل تخص ثورة الأمير عبد القادر من قبل الروائي جلاوي، بدءا من مبايعته تحت شجرة الدردار، و اجتماعاته مع قادة جيشه، و حنكته في توقيع لعدة معاهدات مع جنرالات فرنسا. إن اللافت للنظر هو تطرق "جلاوي" لموضوع الجوسسة و الخيانة في عدة مرات، حتى أنه جل الخسائر و الحوادث المؤسفة التي حدثت مع الأمير عبد القادر إنما مصدرها إما خائن أو جاسوس، و من ابرز الجواسيس الذين اندسوا في صفوف الأمير و نالوا ثقته ليتبين في الأخير أنه جاسوس، هو الرومي الذي هرب محمود الحوات و تقرب من الأمير حتى أصبح يستشيريه في أمر المعاهدات، غير أن التفاصيل التي ذكرها الروائي مغايرة كثيرا عن ما ورد في التاريخ، فالرومي لم يكن مجرد جندي، و لكن كان له وزنه في القيادة الفرنسية و التحق بجيش الأمير عبد القادر عندما علم أن "الشاب الذي تزوج حبيبته كان أحد جنود جيش الأمير عبد القادر ... ليشرع في الإعداد لمخطط من أجل الانتقام ... كان ليون روش

¹ - عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص 269 .

أحد المترجمين الذين شاركوا في مفاوضات التافنة سنة 1837 ... قرر الهرب من جيش الاحتلال الفرنسي و اللجوء الى الأمير عبد القادر... و عند الأمير عبد القادر تظاهر ليون روش بإسلامه، و قام بتغيير اسمه من ليون روش الى عمر... بعد فترة قصيرة، صار ليون روش كاتباً خاصاً و مترجماً للأمير، هذه الوظيفة مكنته من الحصول على المعلومات و الخطط... و سرعان ما قام روش بنقل هذه المعلومات الى الجيش الفرنسي...¹، فالروائي نقل بعض الحقائق و حول بعضها، أبقى على غاية هذا الفرنسي و عن أثره البالغ لأن هذا ما يهمه أما سبب قيامته بهذه الخيانة فلا يهم بنظره، فالخيانة لا عذر لها و تبقى خيانة...

إذن فإلى جانب اليهودي كوهين و كذا الحركي زعيم الزواف أو كما يوصف بمدبذب الأنف، قد كانوا رؤوساً للجوسسة و الخيانة التي أثقلت كاهل الأمير ، و الثورة ككل، و هنا الروائي يبعث إشارات إنذار لأخذ الحيطة من الجواسيس و الخونة الذين أصبحوا يتربصون اليوم بالوطن، فمن دروس الماضي أراد جلاوي استخلاص العبر و الدروس عاد "جلاوي" إلى تاريخ الجزائر في القرن السادس عشر إبان الحروب الصليبية على السواحل الجزائرية، و بخاصة وهران استعراض لمبدأ أن التاريخ يعيد نفسه، فإن لم تتعظ بما وقع في الماضي فحتما ستلاقي في نفس المصير، فالتاريخ يعود مرة أخرى لا محالة، و يتضح هذا جلياً من خلال الأحداث التي رواها الجنرال "يوير" أنه "كانت وهران جزء من مملكة الزيبانيين الآيلة الى السقوط مما حرك شهوة ملك إسبانية فيرديناند لاحتلالها فأرسل أحد لعب الملك فأعد حملة عسكرية لذلك... و قد حدث كل ذلك بسهولة بعد التسهيلات التي قدمها الخائن اليهودي ستورا و هو أحد أبناء وهران"²، و هذا إذ به يحيل على اليهودي كوهين في حاضر الرواية، ثم يتابع قائلاً: "مما سمح للأسطول الإسباني بالانطلاق يوم 29 أغسطس من سنة 1505، و كانت القوات تتكون من 150 سفينة و 05 آلاف جندي، فوصلت

¹ مجهول الهوية، حاول استصدار فتوى دينية تمنع مقاومة الفرنسيين ليون روش "الجاسوس الذي اخترق جيش الامير عبد القادر الجزائري، عربي بوسط*****تاريخ النصف: 2023/06/02

² -عز الدين جلاوي، ص 272 .

وهران يوم 11 سبتمبر ليخوض معركة اقتحام مع السكان دامت خمسين يوماً، انتهت بسقوط المدينة و تحويل جامعتها الأعظم إلى كنيسة... و أعاد الإسبان سنة 1509 الهجوم على وهران بأكثر من خمسة عشر ألف مقاتل، و كان هدف الكاردينال خيمينيس القضاء المبرم على كل أعدائه من المسلمين¹، إن هذا التشابه الرهيب في التفاصيل بين أحداث تلك الفترة و أحداث فترة احتلال فرنسا للجزائر، يدخل الفرع و الدهشة على حد سواء، كيف أن التاريخ يرتدي ثيابه مرة أخرى من حين لآخر، و هو الأمر الذي تنبه له الجنرال بعد علمه بأنه ظل الإحتلال الإسباني جاثماً على وهران طيلة ثلاثة قرون تقريباً من 1509 الى 1591، ثم انتقلت إلى حكم العثمانيين بعد هجومهم عليها بقيادة صالح باي²، فأخرج الإسبان من وهران، جعل الجنرال "دي ميشال" يرغب في استخلاص العبر من هذا التاريخ حتى لا تقع في شره فرنسا، مما جعله يطرح السؤال على الضابط: "التاريخ يعيد نفسه أيها الضابط، فكيف نستفيد منه في غزوتنا هذه؟ كيف يمكن أن نستفيد مما أفاد الإسبان و نتجنب أخطاءهم حلماً أن نبقى هنا أبد الدهر لا أن نخرج منها بعد قرنين أو ثلاث كما خرج الإسبان"³، فهذا هو الجنرال "دي ميشال" يريد استخلاص العبر من إعادة سرد التاريخ، و هو تأكيد من "جلاوي" على أن إعادة سرد التاريخ ليس للترفيه و ابراز الحقائق فقط بل أيضاً "هذه الطريقة يكون الهدف هو مناقشة فترة زمنية محددة لاستخلاص العبر و الغايات"⁴.

كما يعود الروائي أيضاً إلى بطولات "الرايس حميدو" و "الريس مراد" و يمجدهما و يظهر شجاعتهما و جرأتهما، التي ربما ود الروائي أن يجد من يتحلى بهما اليوم، فالخيبة و الخذلان نتيجة الواقع المرير الذي تعيشه "شاخنة" في الرواية، بعد موت خالها الرايس "حميدو"، و غنما هي مشاعر خيبة جلاوي و بحثه عن مجد ضائع الملامح و البطل الذي غامر صوب

¹ - عز الدين جلاوي، عناق الأفاعي، ص 272 .

² - المرجع نفسه، ص 273 .

³ - المرجع نفسه، ص 274 .

⁴ - نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، ص 129

البحر و لم يعثر له بعد أثر" فاستدعاء الوقائع و الشخصيات التاريخية و بهذه الطريقة تتوسل الرواية بالتاريخ لاستكناه الحاضر فيه"¹، و هي غاية جلاوي من استدعائه للتاريخ و مبتغاه.

إذن مما سبق قد وظف "جلاوي" التاريخ أولا مسائلا باحثا عن حقائق هامشية و مسكوت عنها، ليتجاوز ذلك بعده حيث نقل التاريخ و حوله دلاليا لإسقاطه على الحاضر، ليستخلص منه العبر، و ليجعله برآمان يركن إليه من أهوال الموجات العالية التي تضرب واقعه.

¹ -المرجع نفسه، ص128 .



خاتمة:

بعد التقصي و البحث المتواصل في موضوع شعرية التجاوز، و بعد جهد جهيد ممزوج بلذة التعب في سبيل البحث العلمي، إثر ترصدنا لمظاهر شعرية التجاوز في رواية عناق الأفاعي لعز الدين جلاوجي، قد تمكنا من رصد جملة من النتائج تتمثل فيما يلي:

- ✓ استطاع عز الدين جلاوجي تقديم نص روائي، التحريب و التجاوز هو جوهره و مبتغاه، وكان هذا بلغة شعرية إيحائية صنعت الفرادة ومنه الجمالية دالا و مدلولا.
- ✓ انزاح الروائي في تعامله مع مكونات بنية الرواية عن الدلالات المألوفة و الكلاسيكية، ليقدم دلالات جديدة مغايرة مخرج كل بنية من بنيات الرواية من بوثة التقليد إلى فسحة التحريب.
- ✓ اعتمد الروائي على عنوان رئيس اتسم بالإيحائية و الرمزية لروايته تمثل في "عناق الأفاعي"، الذي تتضح دلالاته من خلال المتن الروائي.
- ✓ صاغ العناوين الداخلية بتعابير رمزية و انزياحية كما كانت مكثفة دلالية، إلا أنها جاءت معبرة عن كل قسم تابع لها.
- ✓ أفصح الروائي في توظيفه للشخصيات عن مكنوناتها و جعلها دلالات تعبر عن رؤاه مثيرا عدة قضايا تاريخية و إنسانية و اجتماعية، منتهاكا في الآن نفسه القولة الكلاسيكية للشخصيات داخل الرواية.
- ✓ مازج الروائي في توظيفه للشخصيات بين التاريخية و المتخيلة، مانحا لها فرصة التعبير عن وجهة نظره من القضايا و من الإنسان، فلم تكن هناك شخصية بطله واحدة بل كانت قضية الوطن و قدسيته هي البطل الأوحده في الرواية.
- ✓ عمد الروائي إلى خلخلة أفقية الزمن عن طريق تفكيك و ربط الأزمنة، فوظف عدة تقنيات كالاستباق و الاسترجاع و الحذف و الوقفة الوصفية، وكل هذا نجم عنه تشظ للزمن.
- ✓ لجأ الروائي إلى تقنية الاسترجاع الداخلي للتوضيح و الإفصاح عن دواخل الشخصيات، أما الخارجي فكان بغية استدعاء التاريخ و استفزاز الذاكرة، أما الاستباق كان نظرة استشرافية لمستقبل الأحداث بالرواية.
- ✓ نوع الروائي من الأمكنة في الرواية مما أنتج تنوعا في الفضاءات و دلالاتها، مما أثمر عنه شعرية تجاوز المكان لحدود دلالاته.

خاتمة:

- ✓ لم يقتصر الأمر عند الروائي في رواية عناق الأفاعي عن تجاوز تقاليد الكتابة الكلاسيكية على مستوى البنية السردية فحسب، بل توغل و مخر كالفارس في دواخل البنية اللغوية من انزياح و حوار، مخلفا شعرية و خارقا لأفق الانتظار لدى المتلقي.
- ✓ لم يكن اعتماد الروائي على اللغة العربية الفصحى فحسب رسم خط في الرمال، بل كان مدروسا المهدف منه إثبات الهوية العربية لهذا الوطن، و كذا إثبات قدرة و براعة الكتاب الجزائريين في إنتاج نص روائي بلغة عربية فصحي راقية.
- ✓ حرق "جلاوجي" أفق الانتظار لدى المتلقي، وحقق في نفسه لذة القراءة و شعرية الانزياح في توظيفه للغة، متجاوزا المؤلف من التراكيب و التعابير، موظفا الصور البيانية و اللغة الساخرة و ما تحدثه من مفارقات، ومستعينا بالرمز و الإيحاء في الدلالة، مما أضفى شعرية على لغة الرواية.
- ✓ مزج الروائي بين الحوار الداخلي و الخارجي، توضيحا منه لدواخل الشخصيات تارة، و سعيًا منه لتعزيز الحكمة و كسر رتابة السرد تارة أخرى.
- ✓ يحضر التناص وبعده أشكال ضمن ثنايا الرواية منه الديني و الأدبي و التناص مع التراث العربي، مما أثرى المتن الروائي لتشكّل حوارية بين الأجناس الأدبية، كما تشكل دعما للرؤى و وجهات النظر.
- ✓ أخذ التناص التاريخي مساحة واسعة من متن الرواية، بل كان المحرك الخفي لسيرورة السرد فيها، ليحضر عبر عدة محطات تاريخية.
- ✓ استدعى الروائي جلاوجي في هذه الرواية التاريخ و استفز الذاكرة، ولم يكن في توظيفه للتاريخ ساردا يبحث عن أحداث تضمن له سيرورة السرد داخل الرواية، بل وقف أمامه مسائلًا و محاكمًا له، باحثًا عن ثغرات بين أخباره، باحثًا عن ما تم السكوت عنه، مصححًا لهفواته، ليتجاوز من خلال إسقاطه على الواقع الحاضر، متعظًا من العبر المستخلصة من سقطاته.
- ✓ عاد الروائي إلى عدة محطات تاريخية هامة بتاريخ الجزائر، بدءًا بفترة سقوط العاصمة و دخول الاستعمار لأرض الجزائر، إلى ثورة الأمير عبد القادر بجميع حيشياتها التاريخية منها و المتخيلة؛ كما لم يغفل عن العودة لتاريخ الحروب الإسبانية على سواحل الجزائر.
- ✓ لم يقدم "جلاوجي" التاريخ كمادة سردية جامدة، بل ضخ دمًا الشعرية في شرايينها، هاته الشعرية التي أزهرت و أبيضت نتيجة فعل الانتهاك و التجاوز و فعل التجديد الذي جعله الروائي معتقده و حبر قلمه.

خاتمة:

و في الأخير نرجو أن نكون قد أفدنا كل من اطلع على بحثنا البسيط هذا الذي حاولنا فيه تسليط الضوء عن شعرية التجاوز في رواية عناق الأفاعي لعز الدين جلاوجي.



قائمة المصادر والمراجع



فهرس المحتويات



ملحق .

السيرة الحياتية:

الاسم الكامل: عز الدين جلاوجي

مكان الولادة وتاريخها: مدينة سطيف بالجزائر في 24 فبراير عام 1962

الجنسية: جزائري

بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنية والعربية. له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي فهو: عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني، وعضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم، وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000-2003). مؤسس ومشرف ومشارك في عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية وطنياً وعربياً. زار الكثير من الدول العربية وقام بنشاطات ثقافية وإبداعية بها. أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد والقنوات التلفزيونية والإذاعية الوطنية والعربية . قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربية، ودُرس أدبه في العديد من الكتب النقدية، وقدمت عنه العشرات من رسائل الماجستير والدكتوراة. عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة ومنها: (البحث عن الشمس)، و(ملحمة أم الشهداء)، و(سالم والشيطان)، و(صابرة)، و(غنائية أولاد عامر)، و(قلعة الكرامة).

النتاج الروائي:

- "الفرشات والغيلان"، 2000
- "سرادق الحلم والفجيعة"، 2000
- "راس المحنة $0=1+1$ "، 2001
- "الرماد الذي غسل الماء"، 2005

ملحق.

- ”حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر“، 2011
- ”العشق المقدنس“، 2014
- ”حائط المبكى“، 2016

النتائج الأخرى:

- ”لمن تهتف الحناجر؟“ (مجموعة قصصية)، 1994
- ”صهيل الحيرة“ (مجموعة قصصية)، 1997
- معلومات أخرى (جوائز، ندوات، استضافات.. إلخ):
- جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994
- جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994
- جائزة المسيلة سنة 1994
- جائزة مليانة لأدب الطفل
- جائزة وزارة الثقافة بالجزائر لعام 1997 وعام 1999
- شارك في ملتقى الباطين الكويتي بالجزائر سنة 2000
- شارك في ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003
- شارك في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003
- شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة 2007
- ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007

ملحق.

وصف كتاب رواية عناق الأفاعي:

رواية عناق الأفاعي للكاتب الجزائري "عز الدين جلاوجي" الجزء الثالث من ثلاثيته ثلاثية الأرض والريح بعد روايتي "حوبا" و "الحب ليلا"، تأتي الرواية ضمن مقلب سردي عجائبي تراثي، ضم صوت الذاكرة الملحمية في الجزائر على نحو عميق تجاوز 100 عام من التقلبات التاريخية والحضارية والثقافية.

يحكي هذا العمل الروائي الفائز بالطبعة الثامنة من جائزة كتارا للرواية العربية عن الإنسان وتلك المسارات التي عرجت به ضمن تقلبات عديدة انتقلت به من خصوصيته نحو انفتاح يكاد يبعثه نحو اللامعنى، أين تغيب الكثير من ملامح الذات قبالة الآخر الذي بات يحتاج الهوية الإنسانية، تأتي رواية عناق الأفاعي ضمن وعد قطعه الكاتب والروائي والأكاديمي "عز الدين جلاوجي" لسرد سداسية ضخمة حول ترحال الإنسان ضمن مؤلف ضخم يخوض من خلاله تجربة مغايرة، وهذا بعد أن خاض الكاتب تجارب عديدة في التأليف تجاوزت خمسون عملا بين المسرح والقصة والرواية والشعر تميزت بالتجريب.



ملحق .

ملخص الرواية:

رواية "عناق الأفاعي" رواية تجريبية غاص فيها الروائي "عز الدين جلاوي" في عوالم التحديد متجاوزا فيها تقاليد الكتابة الكلاسيكية، ليكتب عن تاريخ الجزائر، ولكنه لم يعتمد عن التاريخ و المتخيل.

تدور أحداث الرواية حول تاريخ الجزائر ابتداء من سقوطها و اقتحام فرنسا لأراضيها، و حول مغامرات شايخة التي تجوب عدة مناطق لشهد المهمم و بحثا عن رجال الثورة و فرسانها، حيث تبدأ أحداث الرواية بوصف حزن شايخة على خالها الذي لم تعثر له على أثر منذ سماعها بخبر وفاته إثر معركة في البحر، و كذا شعورها بالأسى على حال البلاد الذي يؤول الى وضع مأساوي، في ظل حكومة "الداي حسين"، هذا الأخير الذي تسبب باحتلال فرنسا للجزائر، بسبب سوء تسييره و من ثمة توقعه على وثيقة الاستسلام، لتصور لنا الرواية المجزرة التي وقعت بين أزقة القصبة نتيجة اقتحام الجيش الفرنسي للعاصمة، و بعدها مجزرة جامع كمشاوة أين حاول أهل العاصمة الدفاع عنه و الحيال دون تحويله إلى كنيسة، و كان من بينهم شايخة التي أصابها الدهول من هول بشاعة تلك المجزرة، لتبدأ رحلة هربها من العاصمة، لتشهد مجزرة العوفية التي ستبقى وصمة عار في تاريخ فرنسا، و لكنها تكمل مسيرتها تبحث عن رجال مقاومين للاحتلال لتتضوي تحت لواءهم حتى تصل على قبيلة الشيخ محي الدين هاربة كذلك من ملاحقة الأشقر لها، لتشهد مبايعة، عبد القادر محي الدين أميرا و قائدا للثورة و تبايعه هي الأخرى و تلتحق بمقاومته أين يقدم الروائي تاريخا ثريا عن ثورة الأمير عبد القادر بكل حيشاته من مخططات و اجتماعات و معاهدات و تصوير للمعارك و للخونة و الجواسيس الذين دسوا في جيشه، لتلتقي أخيرا . بأخيها شامخ إلا أنه في الآخر ينهزم الأمير عبد القادر و يتم نفيه لتنتقل المقاومة إلى الشيخ بوزيان الذي قاوم الاستعمار، إلا انه هو الآخر انهزم لتشهد شايخة مجزرة أخرى في قبيلة الشيخ احمد بوزيان، و لتكمل هروبها و هذه المرة تهريبها للأطفال و النساء، و كأنها تريد استمرارية المقاومة غير أن الأعداء المتربصون بها يتمكنون من قتلها بعد مقاومتها و قضائها عليهم لتتحول إلى نجمة في السماء، كما تتطرق الرواية إلى الحروب الاسبانية على سواحل الجزائر و احتلال اسبانيا للعاصمة، و يجدر بالذكر أن الرواية هي تحقيق الروائي لمخطوط أهده حوبة للروائي .

