الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الميدان: لغة وأدب عربي
فرع أدب عربي

الرقم:.....

ط1: 23034091751.

ط2: 23044099715

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري بعنوان:

جمالية المكونات السردية ودلالتها في رواية "هاء وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي

إعداد الطالبتين:

- مهداوي حنان.
- رقيق عائشة.

لجنة المناقشة:

الرقم	اسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	الصفة
1	أحمد أمين بوضياف	أستاذ	رئيسا
2	العمري بوطابع	أستاذ	مشرفا ومقررا
3	عمر عليوي	أستاذ محاضر أ	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

شكر وعرفان

نحمد المولى العلي القدير على توفيقه وعونه لنا في إتمام هذا العمل المتواضع

وإنه لشرف لي أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل الذي تفضل بالإشراف على هذه المذكرة،

وقدم لي يد العون والمساندة، ولم يبخل علي بوقته وجهده، فكان لإرشاداته الأثر الكبير في انجاز هذا العمل.

مقدمة

تعد الرواية أكثر هذه الأجناس قدرة على امتصاص الأجناس الأخرى، بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني فيها مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى؛ كان كل هذا نتيجة لعملية التجديد، والتجريب الروائي، فمن يتابع التجربة الروائية العربية والجزائرية بخاصة، سيقف أمام تجربة حديثة وفريدة استطاعت طرح أسئلتها الخاصة، واشكاليتها المتميزة لإنشاء خصوصيتها، ففي ظرف وجيز استطاع الخطاب الروائي الجزائري معانقة فضاءات أوسع للإبداع الخلاق، والمتميز فظهرت نصوص روائية متنوعة ومختلفة من حيث الشكل، والمضمون، وكذلك مختلفة في طريقة استخدامها لتقنيات السرد المتنوعة، كإدخال مجموعة من الأنواع ودمجها داخل نص روائي واحد، هذا التميز الذي أحدثته الرواية الجزائرية المعاصرة هو ما دفعنا لاختيارها كمدونة للبحث واخترت لذلك:

"**"هاء وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي** "، هذه الرواية بحمولاتها الفكرية والأدبية أضافت إلى شاعريتها وجماليتها التي جعلتها علامة فارقة على مستوى الممارسة الروائية الجزائية واخترنا أن ندلرسها من خلال المستوى الجمالي فجاءات الدراسة موسومة بـــ: " **جمالية المكونات السردية ودلالتها في رواية "هاء وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي**

ويطرح البحث إشكالية تتمحور حول توظيف المكونات السردية وجمالية ودلالة هذا التوظيف؟

وقد اخترت قضية توظيف المكونات السردية من جانب جمالي قصد معرفة إن كان هذا التوظيف يزيد الرواية جمالا وفنا أم مجرد لغو، للإجابة على هذه التساؤلات المحورية قسمنا البحث إلى مدخل تناولنا فيه مفاهيم الجمالية ومرجعيتها الفكرية والفلسفية و فصلين:

مزجنا النظري مع التطبيقي ففي الفصل الأول المعنون بـــ" **جمالية الزمن والمكان ودلالتهما**

في الرواية تناولنا فيه عنصر الزمن وعنصر المكان وحاولنا الكشف عن كل جزئيات توظيف هذين المكونين جماليا ودلاليا فركزنا على المفارقات الزمنية كملمح تتجلى فيه الجمالية في أبعد حدودها . دون أن ننسى المكونات الأخرى وبخاصة تصوير المشاهد . كما تناولنا العنصر الثاني المكان وبينا حمولته الدلالية من جمالية توظيفه فتعرضنا إلى توظيف الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة كل عنصر بينا فيه جماليته ودلالته.

أما الفصل الثاني الذي مزجنا فيه أيضا النظري بالتطبيقي فكان بعنوان: **الشخصية وجمالية صناعة الحدث في الرواية** تناولنا فيه جمالية الشخصية وطرائق عرضها وتوظيفها ومن ثم جمالية هذا العرض والتوظيف مركزين على أهم الشخصيات دون إغفال هذا عنصر التشخيص الذي ركز فيه الكاتب على شخصية رمزية.

ثم توجنا العمل بخاتمة تناولنا فيها أهم نتائج هذا البحث .

واتبعنا في كل ذلك إجراءات المنهج الوصفي دراسة .. وفي التحليل استعنا باجراءات المنهج البنوي في تحيلي النصوص السردية وكذا بعض اجراءات المنهج السيميائي.

ولقد استعنا بمجموعة من المراجع مثل:

كتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد الحميداني.

كتاب نظريات السرد الحديثة لولاس مارتن

كتاب تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين

كما واجه عدة صعوبات اهمها : ضيق الوقت الشديد لضروف خارجة عن إرادتنا.

وفي الأخير آمل ان يفتح هذا البحث آفاقا دراسية اخرى متممة ومستدركه لما فاتني او غفلت عن دراسته .

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نقدم جزيل الشكر والعرفان لأستاذنا الفاضل "**أحمد أمين بوضياف**" الذي أشرف على هذه الرسالة بصدر رحب، أسأل الله أن يجازيه عنا خير الجزاء.

مـــــدخل

إذا بحثنا عن حقيقة مصطلح الجمالية في المعاجم اللغوية العربية فإننا سنجد أن له علاقة بمصطلح الجمال، حيث قال: ابن منظور في معجم " لسان العرب ": " الجمال مصدر الجميل، والفعل، جمل، الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جمل الرجل (بالضم)، جمالا، فهو جميل وجمال " [1]

ثم أضاف قائلا: " وجمله أي زينه، والتجمل تكلف الجميل، جمل الله عليك تجميلا، إذا دعوت له أن يجعله الله جميلا حسنا، وامرأة جملاء وجميلة أي: مليحة " [2]

كما أورد الزمخشري في كتابه أساس البلاغة: " مادة ج م ل " .

" فلان يعامل الناس بالجميل، وجامل صاحبة مجاملة، وعليك بالمداراة والمجاملة مع الناس ...وأجمل في الطلب إذا لم يحرص، وإذا أصيبت بناءه فتجمل أي تصبر، وجمل الشم: أذابه، وتجمل أكل الجميل وهو الورك، وقالت أعرابية لبنتها تجملي وتعففي، أي كلي الجميل، واشربي العفيف، أي بقية اللبن في الضرع، واستجمل البعير: صار جميلا ...ورجل جمالي: عظيم الخلق ضخم " [3].

كذلك نجد أن صيغة " الجمال " وردت في القرآن الكريم في عدة مواضع منها:

قوله تعالى: ﴿**قَال بَل سَوَّلَت لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيل عَسَى اللَّهُ أن يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ**﴾[4]

وفي موضع آخر نجد قوله تعالى: ﴿**وَمَا خَلَقْنَا السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا إِلَّا بِالْحَقِّ وَإِنَّ السَّاعَةَ لَآتِيَةٌ فَاصْفَحْ الصَّفْحَ الْجَمِيلَ**﴾[1].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج6، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 685 .

[2] المرجع نفسه، ج 06، ص 685 .

[3] ينظر الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1998، ج01، ص 148 .

[4] القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية 83 .

وكذلك قوله تعالى: ﴿**وَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَاهْجُرْهُمْ هَجْراً جَمِيلاً**﴾[2].

مصطلح " الجمال " وصيغه لا تخلو منه الكتب الأدبية ولا القرآن الكريم والسنة النبوية فعن عبد الله بن مسعود عن النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قال: (لا يَدْخُلُ الْجَنَّةَ مَنْ كَانَ فِي قَلْبِهِ مِثْقَالُ ذَرَّةٍ مِنْ كِبْرٍ، قَالَ رَجُلٌ: إِنَّ الرَّجُلَ يُحِبُّ أَنْ يَكُونَ ثَوْبُهُ حَسَنًا، وَنَعْلُهُ حَسَنَةً، قَالَ: إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ، الْكِبْرُ بَطَرُ الْحَقِّ، وَغَمْطُ النَّاسِ) [3] .

وهنا يقصد بمفردة: بطر الحق: هو دفعه وإنكاره ترفعا وتجبرا، أما مفردة غمط الناس فمعناه احتقارهم .

وبالنسبة للشعر كأدب فإننا نجد الشعراء قد تطرقوا للجمال كمصطلح يتعلق بإعطاء مزايا جسدية أو خلقية لشيء معين وكذلك للإنسان الذي يتحدث عنه الشاعر المتكلم.

فقال أبو القاسم الشابي [4]:

يا عذارى الجمال، والحبِّ، والأحلامِ،

بَلْ يَا بَهَاءَ هذا الوُجُودِ

خلق البلبل الجميل ليشدو

وخُلِقْتُنَّ للغرامِ السَّعيدِ.

من خلال التطرق للمفهوم اللغوي فإننا نستنتج أنه يتعلق بما يدل عل الحسن والبهاء سواء هيئة، شكلا، أم خلقا، كما يرتبط بملكة التذوق لدى الإنسان، فهو قيمة مرتبطة

---

[1] القرآن الكريم، سورة الحجر، الآية 85 .

[2] القرآن الكريم، سورة المزمل، الآية 09 .

[3] صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج، المحقق، نظر بن محمد الفاريابي أبو قتيبة، دار طيبة، ط01، 1427 هـ / 2006 م، حديث رقم 91 .

[4] أبو قاسم الشابي (ديوان أغاني الحياة)، الدار التونسية للنشر، د ط، 1970، ص 161 .

بالغريزة والعاطفة والشعور الإيجابي نحو الأشياء، فهناك جمال حسي ندركه بالعقل والقلب مع القدرة على لمسه، وهو متأصل في أشكال الأشخاص، وهناك جمال معنوي لا يدرك إلا بالعقل والفكر والبصيرة المتفتحة، وهو يتمثل في الأقوال والأفعال، فجمال الكلام يكمن في القول الحسن والكلمة الطيبة، وما تحمله الألفاظ من معاني ودلالات جميلة ومحببة إلى القلوب والعقول .

من كل ما سبق فالجمالية تسعى للبحث عن القيمة الحقيقية للعمل الفني، وهي قيمة الجماعة الخالصة، فالأعمال الفنية تستمد قيمتها من ذاتها .[1]

وقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: " أن الجمالية هي نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، وترمي النزعة الجمالية إلى الإهتمام بالمقاييس الجمالية، إذ لا توجد جمالية مطلقة بل جمالية نسبية، فكل عصر ينتج جمالية، تساهم فيها الأجيال والحضارات والإبداعات الأدبية والفنية، فعندما حكمنا على شيء بأنه جميل أو قبيح، فإنه يتم بمدى تأثر حواسنا.[2]

إن الجمالية تفيد بمعناها الواسع محبة الجمال، وهو كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى، وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا .[3]

من ناحية أخرى، فقد اعتبرت الجمالية كمصطلح: تجريد النص من كل عوالقه الخارجية، والانطلاق في مقاربته من الداخل، حيث أن القيمة الجمالية تنكر القيمة

---

[1] محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط01، 2004، ص 05 .

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، (1405 هـ / 1985 م)، ص 62 .

[3] (ر. ف) . جونسن: الجمالية، تر: عبد الوهاب لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات، (د/ ب)، ط 02، 1983 م، ص 269 .

الخارجية والدينية والفلسفية للعمل الأدبي، لأنها لا تؤمن بأية جدوى من ورائه [1]، ولا مجال حينها إلا لما يقوله النص، إذ النص حينها وحده من يتكلم، ووحده من يخزن للقيمة الجمالية، التي يعد فيها صاحبه الأقدر على تضمين عمله بالقدر الذي يريد من الجمال والمتعة، حيث أن فلسفة الجمال الفني المعاصرة على اختلاف مواقفها، تلح على أن المنظور الوحيد للعمل الأدبي هو: الإدراك الجمالي الخالي من أية غاية . [2]

نلاحظ هنا أن الذي يساعد في تحقيق المتعة الجمالية في النص: هو الانسجام بين شكل العمل الفني وجمال الفكرة، والجمال الأصيل يعود إلى الفكرة الجميلة [3]، كما أن الإيقاع والإنسجام والتنظيم وما في حكمها أشياء تنتمي إلى الجمال وتقترن بالجميل في مفهومه [4]، وهي كلها سبل يتوسط بها الناص والنص لتحقيق الغاية من كل عمل أدبي ليتم الحكم على نجاحه فنيا وجماليا، إذ أن الحكم الجمالي مرهون بوجود رغبة لا شعورية مستترة وراء أحداث وتطورات العمل الفني الذي يقوم باستخدام كل الوسائط الممكنة (.....)، ويضع في إطار جميل تلك المضامين والأحداث وبذلك تتحقق غاية النص والناصمعا .[5]

مما سبق نستنتج أن الجمالية كمصطلح هي القيمة الحقيقية للنص، وهي التي تمد القارئ بلذة القراءة والمتابعة بعيدا عن الأفكار والخلفيات المسبقة، فأي نص أدبي، أو عمل فني له هدف محدد أو غاية معينة، والكاتب أو المبدع لا يكتب نص تتوفر فيه الشروط الجمالية فقط دون أن يحمل قيمة أخلاقية، ذلك أن الجمال كل متكامل يتشكل

---

[1] عبد الكريم هلال خالد، أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط01، 2003، ص 111 .

[2] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط03، 1983، ص 05 .

[3] إيليا الحاوي، في النقد الأدبي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 04، 1979 م، ص 07 .

[4] أحمد فلاق عروات، النزعة المثالية في نهج البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998 م، ص 291 .

[5] إيليا الحاوي، ج 2، ص 09 .

بتظافر عدة عناصر تشترك في تحقيق وإدراك وتذوق النص حواس مختلفة تتفاعل مع القلب والعقل تتحقق المتعة بالفنية المنشودة .

3-مراحل تطور المصطلح:

لم تكن الجمالية وليدة اللحظة ولم تخلق من العدم، وإنما لها جذور، تأصلت في القدم، والتاريخ يشهد على ذلك، فلقد واكبت بداية ونهاية الفكر اليوناني، رغم أن المصطلح بدا مختلفا عند الكثير من الأمم، والمعروف أن الإغريق تحدثوا عن الجمالية دون أن يفصحوا عن اللفظ ذاته، لأن حديثهم كان عن الجمال المطلق الذي يحتوي على الطابع الميتافيزيقي، ونادوا بالجمال بل بالجماليات إذ يمكن للجمال أن يكون ماديا أو مثاليا أو مفارقا لأرض الواقع [1]، فانتشرت في فرنسا منذ القرن الثامن عشر، وفي بريطانيا خلال القرن التاسع عشر على يد بيتر (Piter) ويعلق الناقد جونسن Jhonson بأن أعراض الجمالية كانت قد ظهرت سنة 1981م [2]، والجدير بالذكر أن الجمالية لم تكن معروفة بهذا المصطلح، بل ترجمت إلى الإستيطيقEsthetique، وهو اللفظ الأكثر انتشارا، فقد أطلق في النصف الثاني من القرن الثامن عشر على يد باومجارتنBoumgarten في بحثه الذي نشره . بعد حصوله على شهادة الدكتوراه، وقد جعل الجمالية علما خاصا بالمعرفة الحسية، ثم تتابع ظهورها في كتاباته الأخرى، وقصد بها دراسة المدركات الحسية أو علم المعرفة البسيطة، ونظرية الفنون الجمالية [3]، ولكن الجمالية كما يعتقد باومجارتن أو الإستيطيقيا كما سماها يجب أن تتلخص من الميتافيزيقيا فهي مقتصرة فقط على لون من ألوان المعرفة، يكتسب بالإدراك الحسي ويتناول كمال

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 03، 1974م، ص22 .

[2] محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1998م، ص24 .

[3] ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 15 .

المعرفة الحسية مجردة عن أية فكرة وهذا اللون هو الجمال، وهكذا فالجمال ذاته أصبح ميدانا للإستيطيقيا . [1]

أضف إلى ذلك أن باومجارتن قد أقام " حدا فاصلا بين المعرفة الحسية الغامضة أو الإستيطيقيا والمعرفة العقلية الواضحة أو المنطق، فالحقيقة المنطقية تختلف عن الإستيطيقيا في أن الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حينا في العقل، عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق، وحينا فيما يشبه العقل، وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون أستيطيقا " .[2]

ونفهم من هذا أن باومجارتن يحاول أن يحرر الفن من قيود البلاغة الكلاسيكية ذات المبنى المنطقي، ويؤسس علما جديدا يبحث في جوهرة الفن وفي أسس الجمالية، ومن ثمة فإن المنطق عنده يهتم بالعقل والأخلاق، والأفعال، وتكترث الجمالية بالوجدان والعاطفة والأحاسيس . " [3]

وهذا ما جعل المصطلح يختلط في اللغات الأوروبية بمصطلحات أخرى كمصطلح الشاعرية، النظرية، التجربة، المنهج الجمالي ...وفي هذا الصدد يقول: علي جواد الطاهر: " لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي: شكلي، فني، جمالي، أسلوبي، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي وتقليل أهمية المحتوى " [4]

ولعل هذه المصطلحات توضع أساسا " الاستطيقت " الذي هو الفن ذاته، بعيدا عن كل القيم الأخرى، فالناقد دولوز يرى: " أن الأشياء في الفن تصبح منذ البداية مستقلة عن

---

[1] المرجع نفسه، ص 22 .

[2] المرجع نفسه، ص 18 .

[3] شارل لالو، مبادئ علم الجمال، تحقيق خليل شطا، دار دمشق للطباعة، د.ط، 1982 م، ص 58 .

[4] علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1979 م، ص 434 .

النموذج، وسينظر إلى الأثر الفني بوصفه كينونة الحساسية، ولاشيء غير هذا لأنه موجود في ذاته " .[1]

وعلى هذا الأساس يختص الجميل بكل ما هو غامض بالحياة الباطنية بكل ما يشد النفس، لأن مفهوم الجمال في النظرة الإستطيقية خاضع لتقييم الذات، وهذا ما جعله يختلف عن المنطق لا لشيء لأنه تفكير صرف يقدر، ومن هنا فإن علاقة الإستيطيقيا بالذاتية علاقة قوية جدا، وأن مفهوم الجمال الحق نابع من الذات، غير مرتبط بالخير والحق، ولكن الذاتية هذه تشترط مبدأ اللذة، " لأن مشاعر الجمال الحرة، تلك التي لها علاقة باللذة بعيدة كل البعد عن المفاهيم الأخلاقية " [2]

لاشك أن العمل الأدبي كيفما كان هيكل أو جسد له شكل ومضمون يتصل بالواقع ويربطه بالحياة الأخلاقية والسياسية الجمالية (الفنية)، فهو كل متكامل وإن لم تظهر في الشكل، فإنها قائمة في المضمون بلا شك، لأن الفن نسق رمزي يلخص تجربة إنسانية، يتفاعل فيها الشكل والمضمون، وهذا التفاعل ينتج عنه ما يسمى بالتجربة الجمالية، فالمشاهد خلال هذه التجربة لا يملك وعيا بذاته كذات منفصلة عما يراه ويسمعه، وهنا يحدث اندماج بين الذات والموضوع كل واحد [3]. ولكن الغاية التي ينشدها الجماليون، هي أن يقوم الأثر الأدبي لذاته وفي ذاته، بعيدا عن كل العلاقات الأخرى، وهذا هو محور التساؤل ومركز اختلاف الكثير من النظريات إذ هناك من آمن بالشكل، فاعتبره معيارا للجمال، وهناك من خالف الرأي، فاهتم بالموضوع أو المضمون، كونه موضع السر الجمالي .

---

[1] جيل دولوز، فلسفة كانط النقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 01، 1417 هـ / 1997 م، ص 107 .

[2] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 54 .

[3] شكري عز الدين الماضي، في نظرية الأدب، دار البحث، قسنطينة، د.ط، 1984 م، ص 70 .

ومع ذلك يمكن القول أن الجمالية تقوم على الشكل والمضمون، إذ يستحيل الفصل بينهما لأن العمل الأدبي عبارة عن كائن حي لا تستطيع بتر أحد أجزائه، وإلا أصبح مشوها وناقصا، فلا الشكل يمكن أن يستقل، ولا المضمون أن ينفرد إذ لكل منهما وزن وقيمة في العمل الأدبي، فهما الوسيلة والغاية في اللحظة ذاتها .

ومن الذين رفضوا الفصل بين اللفظ والمعنى، بل يجعل منهما ثنائية تربطهما علاقة تلازمية: بن الأثير حيث عبر بقوله: " وليس القائل مما أن يقول: لا لفظ إلا بالمعنى، فكيف فصلت أنت بين اللفظ والمعنى، فإني لم أفصل بينهما، وإنما خصصت اللفظ بصفة هي له، والمعنى يجيء فيه ضمنيا وتبعا " [1].

وهذه العلاقة بين اللفظ والمعنى أشار إليها كروتشهKrotvhah فبين " أن الفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ " [2]

هنا نستنتج أن الجمالية على قدر تعصبها للشكل فإنها تحترم الموضوع كذلك، وتعطيه قيمته المستحقة، وتؤكد على أن الفنان الحق هو الذي يحسن استخدام أدواته وأفكاره، والألحان الموسيقية مثلا لا قيمة لها إلا إذا انتظمت في قالب محكم، يحقق الإثارة بالتوافق بين المضمون المنطقي، والشكل الفني، وهذا الانسجام الذي يكون بين الشكل والمضمون يحدث ما يسمى بالتناغم الجمالي أو التجربة الجمالية حيث يستجيب الإنسان للأشكال الطبيعية الموجودة أمام حواسه فيتأثر ويؤثر، وعلى هذا الأساس أصبح علم الجمال الذي ظهر عند انتهاء البلاغة الكلاسيكية " لا يهتم بتحليل العمل الفني أو تجزئته

[1] ينظر :ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 01، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1996 م، ص 82 .

[2] محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1980 م، ص 166 .

أو نقده أو الكشف عن طبيعة بنائه، بل ينفذ إلى صميم تعبيره الباطني وإدراك ما فيه من عمق " [1] .

وبهذا تكون الجمالية مطلب أساسي لهوية الفن، وهي: " منهج عام أو رؤية إبداعية، ونقدية تتحرك في إطارها جميع المناحي النقدية من شكلانية وبنيوية وأسلوبية، سواء في العالم العربي أو الغربي " [2] وهنا تبلغ تأثيرها .

مما سبق كله نستنتج أن المفهوم اللغوي لمصطلح الجمالية مشتق من لفظ الجمال، وهو على العموم يدل على الحسن والبهاء، أما مفهومه الاصطلاحي، فقد وجدنا أنه يتعلق ببناء النص ومضمونه سواء نثرا أم شعرا .

وعند تعريجنا على النصوص الأدبية بنوعيها (النثر والشعر) نجد أنها تشترك في ظاهرة أدبية مميزة، تعطي النصوص تذوقا خاصا من طرف القارئ وتلهمه، وهذه الظاهرة يلفظ عليها بمصطلح " التناص "، الذي يضيف إلى النص قيمة جمالية في شكله ومضمونه، فصار مظهرا جماليا في النص بعد أن اتخذ صورا إيجابية كانت فيما قبل من عيوب النص، وهذا ما سنتطرق له كظاهرة قابلة للدراسة في الجزء الموالي من البحث.

[1] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 365 .

[2] محمد إقبال، جمالية الأدب الإسلامي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1986 م، ص 94 .

الفصل الأول

جمالية الزمن والمكان ودلالتهما

في الرواية

أولا: ملخص الرواية:

الرواية من الحجم المتوسط ،تحتوي على مائة وثمان وأربعين صفحة يقدم فيها الكاتب قسمين مكثفين بعنوان أسفار التيه وأسفار المسخ بمنظار عجيب فالقسم الأول يوضح فيه مفهوم الحرية و الجزء الثاني أشكال العبودية و في الأخير دعوة لمفهوم حرية الفطرة .

تبدأ الروايه بالحديث عن السجن و عن البطل الذي احترف الكتابة وتخرج من الجامعة موزعا كتاباته و منشوراته عن فكرة الحرية المطلقة للوجود و التعايش في كتاب أعطاه عنوان : الإنسان الحر، مؤمنا بمقولة الجد مصباح وكررها لنا على مدار فصلي الرواية " ليست الحرية أن تخرج من العبودية ،الحرية أن تخرج منك العبودية ".

كان البطل متمردا يحمل روحا شفافة تواقة إلى الحب والحرية يدين كل ما حوله من قوانين وضوابط فيهرب تارة من المدرسة و تارة من أمه نحو الغابة ، يجري يسابق الرياح مع طفلته المدللة ، يحرك عناد البطل و مفاهيمه عقول الطلاب مما أدى إلى التفات السلطات إلى ما يدعو إليه ومن يدعمه في ذلك فتم إبعاده و سجنه حيث اعتبر ذلك تعديا على قيم الدولة والأمة و الإنسانية فكانت صديقته أو ما يسميها " طفلته المدللة " تأتي له بكل ما يحتاجه من جرائد، أكل وملابس دون أن يضعف ذلك الحب و الاهتمام ، كان موقنا أن تغيير الناس و قناعاتهم لن يكون سهلا فقد رانت على قلوبهم طبقات سميكة من العبودية و آمن أن هدا المصير تعرض له كل من دعا إلى الحرية على مر الزمان.

أما في فصلها الثاني فتتحدث عن بعض مظاهر العبودية فنراه يطل بنا على عوالم الأساطير و ما حدث للبطل مع الآلهة عشتار و كيف حررته من عبودية إنسانيته فمستخته ذئبا ، و يسعد هذا الأخير بذلك ولا يبدي أي انزعاج ، و في رحلته مع الذئاب يخلص البطل إلى أنه لا وجود للحرية خارج أسوار الإنسانية و يقرر العودة إلى سيرته الأولى

فيسافر بحثا عن ذلك فيلتقي قلقامش الذي طلب منه أن يخلصه منها ومن لعنة المسخ و التحول فالأولى اعتبرها شكلا من أشكال العبودية بشبقيتها و أنوثيتها ، أما الثانية فوجد لهم قوانين تضبطهم ، فقد اضطر البطل و هو معهم أن يأكل أخاه الذئب ، و في نهاية الرواية قضى قلقامش على الآلهة عشتار و رجع البطل إلى آدميته ليجد طفلته المدللة بانتظاره.

ثانيا: جمالية العنوان وأبعاده الرمزية والدلالية :

يعد العنوان الفاتحة التي نلج من خلالها إلى أغوار النص، فبدون عنوان يكون النص عرضة للذوبان في نصوص أخرى، إنه يفصح عما بداخل النص، وبهذا يدخل العنوان والرواية في علاقة ترابطية تكاملية : الأول يعلن والثاني يفسر، كما يعتبر أولى عتبات القارئ التي يقيس دلالاتها على جميع مضامين النص " فهو مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحًا يضيء به المناطق المعتمة ".[1] فالعنوان هو وجه النص مصغرًا على صفحة الغلاف يفرض على المتلقي / القارئ أن يتفحصها ويستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص. حيث اهتم علماء السيمياء اهتمامًا واسعًا بالعنوان في النصوص الأدبية باعتباره علامة إجرائية في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله، فيحدد جيرار جينيت أربع وظائف أساسية للعنوان هي : الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين.[2] حيث يكون العنوان مؤديا لوظيفة التوجيه القرائي وهي الوظيفة التي تمثلت في مجمل العناوين التي تصدر الكتب والمؤلفات.

إن العنوان مرتبط ارتباطاً عضويًا بالنص الذي يعنونه فيكمله ولا يختلف معه. ويعكسه بأمانة ودقة وكأنه نص صغير يتعامل مع نص كبير فيهيئه للمقروئية، ونجد هذا عند جيرار جينيت الذي اهتم بالعنوان تحت اسم "النص الموازي" الذي يقصد به " كل ما

[1] محمد فكري جزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، ط1، مصر، 1998م، ص 15 .

[2] ينظر، جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، مج 5، ع3، الكويت، 1يناير 1997م، ص 106.

يصنع به النص من نفسه كتابًا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور أي كل ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية " [1] فتشييد المبدع للعنوان لا يكون اعتباطيا ولا عبثيًا بل يخضع تشكيله اللغوي والتركيبي والنحوي والدلالي لوعي الكاتب وإحساسه وقناعته به، فالكاتب يجهد نفسه في اختيار عنوان يلائم مضمون كتابه لاعتبارات عدة فنية جمالية نفسية... فهو " وسيلة من وسائل الإغراء التي يتخذها الأديب لكي يقبل القراءة على مؤلفاته من أجل أن يوصل للكتاب ومضامينه الفكرية إلى الجمهور من أجل إحداث الأثر الذي يرجوه ".[2] فالعنوان يجب أن يكون مكثف الدلالات ومحملاً بالمعاني والإيحاءات ويمكن اعتباره أعلى اقتصاد لغوي ممكن، يظهر ويعلن نية (قصدية النص، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة، ولذلك كان وضع العنوان يعني (من بين ما يعنيه) فرض النص كقيمة وكمعنى آتٍ، لن يتم تمثيل قضاياه وظواهره، إلا في تعالقها وحواريتها مع الخصوصية.

وعنوان الرواية "**هاء، وأسفار عشتار**" يثير الفضول ويحمل في طياته المتعة وأعمق المشاعر الإنسانية، كما أنه يدعو إلى التفكير و التساؤل حول ما يمكن أن تحمله الرواية داخل صفحاتها فالعنوان يتألف من كلمتين رأسيتين هما : هاء / وأسفار عشتار.

- **هاء:** تحمل عدة تفسيرات و معان يمكن أن تكون رمزا لحرف الهاء في اللغة العربية ، وهو الحرف السادس والعشرون من حروف الهجاء، وهو مهموس رخو، ومخرجه من أقصى الحلق، وبذلك فقد تدل على تعب و إرهاق البطل في البحث عن الحرية، لذلك تلفظ بصوت هادئ لين قائلا (هاء) تعبيرا منه عن مدى تعبه .

[1] سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة،– دراسة نقدية– دار فراشة لطباعة والنشر، ط1، الكويت، 2010، ص 116 .

[2] المرجع نفسه، ص 115 .

وقد تكون دلالتها الحرف الأخير من كلمة (الحريه / العبوديه) التي راح يبعث عنها البطل في جل أحداث الرواية متخطيا العبودية بكل تمظهوراتها للوصول للحرية.

الهاء في اللغة السومرية بمعنى الضمير الشخصي هي / هو فحينما تضاف إلى بقية العبارة فهي تصبح أكثر دلالة على العنوان فهي تمثل رحلة البطل الشخصية الرئيسية مع عشتار في أسفار و رحلات ضد العبودية من أجل افتكاك الحرية، كما إنها في الثقافة السومرية تعني الصوت فلربما دلّ العنوان على أن الشخصية الرئيسية تنفست الصعداء بعد رحلة شاقة بحث فيها عن الحرية مصارعا العبودية بمختلف أشكالها ومظاهرها، فهو صراع ليس بالهيّن لأنه ضد آلهة قوية ومدمرة (عشتار).

هاء هي شخصية رئيسية في الرواية التي تحمل اسم نفسها تتميز بجمالها وذكائها و حبها للمغامرات و الرحلات و تبحث دائما عن الحرية و الاستقلالية .

- **أسفار:** قد تشير إلى آلهة السومرية القديمة، تعتبر آلهة الحب و الجمال والحرب والخصوبة و الحكمة . وقد يكون لهذه الآلهة دور مهم في الرواية أو ملموس ولا ربما تكون الرواية تعبر عن قصة أو تجربة ترتبط بشخصية عشتار فالعنوان يتضمن عناصر غامضة ثرية من الثقافة السومرية القديمة وفقد يوحي برواية تمتزج فيها الحب و الحروب و الرحالات، فإن العنوان يثير الفضول والتساؤل كما أنه جذاب و يثير الاهتمام و الاستغراب يشير إلى أن الرواية ستكون مليئة بالتشويق والأحداث و الغموض ،كما تشير الى رحلة البطل الى البحث عن الحرية.
- **عشتار:**اسم آلهة سومرية قديمة تعبر رمزا للأنوثة و الخصوبة وتواجد هذه الشخصية مهم في الرواية فهي تدل على وجود الأساطير.

وهي آلهة هامة في الأساطير و العقائد السومرية القديمة و لها أسماء سورية قديمة عديدة منها عترتو – عشتروتو – عشتروت، وفقا للأساطير السورية القديمة تعتبر معبد عشتار الأكثر شهرة بين المعابد ويقع في مدينة عين دارة في سوريا.

ثالثا: جمالية الزمن في رواية " هاء، وأسفار عشتار" :

الزمن مرتبط بالإنسان ، بل إن الإنسان مرتبط به ويدور في فلكه ، سعى إلى تحليله للوقوف على ماهيته الحقيقية ، لكنه ظل حصيا على الفلسفة كما الفيزيائيين ، فالزمن قيمة مجردة لا يستطيع الإمساك بها ، فإن الأديب مكنه خياله من القبض عليه وتصريفه إلى مستويات تخدم عرضه ، فأصبح من أهم البنى السردية وفي تلك تصفه سيزا قاسم ك "أول عنصر يستحق الاهتمام لأن طبيعته هي الأكثر فعالية في تشكيل الرواية وبنائها"[1]، وتجسده في كونه " الهيكل الذي تشد فوقه الرواية ".[2]

يعد الزمن أحد المكونات الأساسية في بناء أي خطاب روائي فلقد شغل هذا المصطلح الإنسان فاتحه إلى دراسته محاولا الوصول إلى تعريف جامع له.

يعرفه عبد المالك مرتاض بأنه : " مظهر وهمي ، يُزَمِّنُ الأحياء و الأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي غير مرئي ، غير محسوس (...) إنما تتوهم ، نتحقق أننا نراه "[3]، فهنا مرتاض يرى أن الزمن وهمي أي لا نراه ولا نسمعه ، ولا نتلمسه ، فقط إننا نتخيل وجوده و نراه .

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (دط)، 1984م، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية فيبحث عن تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص 172-173.

الزمن هو ذلك " الكيان الهلامي ، الانسيابي الذي عرفه الإنسان من خلال توصيفات متعددة متباينة ، تحولت و تطورت عبر تطور الوسائل المساعدة للوعي الإنساني " [1].

"فيؤثر على الشكلانيين الروس أنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن من نظرية الأدب، ومارسوا بعضا من

تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزائها[2] فالعلاقات هي التي تخلق تلك الأحداث، وبينوا أن هناك طريقتين لعرض الأحداث وسردها إما أن تخضع لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية، بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي[3] ، لأن هنالك فرق بين ما هو واقعي وبين ما هو مسرود تجب فيه مراعاة التسلسل، بطريقة تقديم حدث عن حدث آخر.

ومن الشكلانيين الروس الذين عالجوا مقولة الزمن نجد" توما شفسكي فقد لعب دورا كبيرا في توجيه النظر إلى جانب البنيوية في تحليل الخطاب الأدبي، فأقر بوجود تمىىز داخل أي عمل حكائي بين ما سماه (Sujet Feble) وهنا يقصد المتن الحكائي، الذي هو مجموع الأحداث الملتصقة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل[4].

أما ألان روب غربيه: فيعلن "أن الزمن قد أصبح منذ أعمال مارسيل بروست وكافكا (marcel Proust,kafka) هو الشخصية الرئيسة في السرد المعاصر، بفضل

---

[1] هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت لبنان، 2008، ص 17.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990 م ، ص107.

[3]-احمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية التربية المتأصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط 1 ، 2004 م ، ص43.

[4]-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير، ص 70 .

استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني[1]، وقد ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في الستينيات مع ظهور النقد البنائي، على يد جينيتوتودروف وبارت[2] كما أننا نجد معظم الكتاب والروائيين، يذكروننا بأن مطلب أخد الزمن مأخذ الجد، هو من النغمات الأساسية للحداثة.[3] ففي نظرهم ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في روايات ما أو قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما يفترض أنها جرت بالفعل، فحتى بالنسبة للنصوص التي تحترم هذا الترتيب، "فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لا بد أن ترتب من البناء الروائي بشكل تتابعي، فطبيعة الكتابة تفرض ذلك مادام الراوي لا يستطيع أن يروي مجموعة أحداث في وقت واحد، فتطابق زمن السرد و زمن القصة لا يوجد لهم مثال، إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، شرط أن تكون أحداثها متتابعة لا متداخلة"[4] .

ولقد ميز جيرار جينيت بين زمن القصة وزمن الخطاب ويحث في ضروب التطابق والاختلاف، فللزمنين مواطن تداخل ومواطن اختلاف بينهما، ويسمي جينيت زمن القصة بالزمن الأول، والذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي[5] مما يعني وجود زمن آخر.

أما تودوروف: فقد ميز بين "زمن الكتابة وزمن القراءة[6] فالأول بيدج عنصرا أدبيا "بمجرد ما أن يتم إدخاله في القصة أوفي الحالة التي يتحدث فيها الراوي، في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا، أما الثاني فيتحدد في إدراكنا إياه ضمن

---

[1]-رابح الأطرش:مفهوم الزمن في الفكر والأدب، ص 04 .

[2]- ميساء سليمان الابراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، دراسات الأدب العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق ، سوريا، ط 1 ، 2011 م ، ص 218.

[3]- مندولار: الزمن والرواية ، تر؛ بكر عباس، دار صادر، بيروت ، لبنان، د ط ،1997م، ص16.

[4]- حميد الحميداني: بنية النص السردي" من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ،لبنان، ط 1 ، 1991 م ، ص 73.

[5]-إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2001 م ، ص100.

[6]-ميساء سليمان الإبراهيمي : البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، ص 220.

مجموعة النص ولا يصبح عنصرا أدبيا إلا بشرط، كون الكاتب معتبرا في القصة[1] ، وحدد كذلك من جهة أخرى "ثلاث أصناف من الأزمنة على الأقل، وهي زمن القصة أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي، وزمن الكاتب أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة؛ أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص "[2].

ولو جئنا للتمييز بين زمن القصة وزمن السرد، لوجدنا أن الأول يخضع بالضرورة للأحداث بينما لا يتقيد الثاني بهذا التتابع المنطقي، ويمكن التمييز بينهما على الشكل التالي:

أ ← ب ← جـــ ← د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل:

جـــ ← د ← ب ← أ

وهذا ما يحدث بما يعرف (مفارقة زمن السرد مع زمن القصة) .

فالراوي يولد المفارقات عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة[3]، هذه المفارقات تتكون بالضرورة، فكما سبق ووضحنا أن وقوع مجموعة أحداث في زمن واحد يقتضي ترتيبها واحد تلو الأخر، وهذا ما يحدث مفارقة بين الزمنيين.

هذه هي التصورات النقدية التي شكلها الغربيون حول الزمن، بوصفها بنية من بنيات السرد، والتي قد وجدت صداها لدى النقاد العرب فتبناها الكثير منهم، وأسقطوها على النصوص العربية، ومن بين النقاد العرب الذين عالجوا الزمن كبنية سردية نجد:

---

[1]-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، المرد، التبئير)، ص74.

[2]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص114 .

[3]-حميد الحميداني: بنية النصالسردي" من منظور النقد الأدبي"، ص73، 74.

سيزا قاسم: تطرح في دراستها منهجية تجمع بين أزمنة الأفعال وترتيبها، فتقسم الزمن الإنساني إلى قسمين أحدهما داخلي له علاقة بالإنسان، وآخر خارجي، فتقول "في دراستنا لطبيعة الأدب من زاوية الزمن، نعتمد على هذا قسمي الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي، والثاني الزمن الطبيعي، ولاشك أن هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني"[1]

أما **سعيد يقطين:** فيقسم الزمن إلى ثلاثة أقسام وفي هذا الصدد نجده يقول:" بالنسبة أنا سننطلق من تقسيمات الزمن القصصي إلى ثلاثة أقسام: زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن النص، يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية ، أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة في علاقته، ذلك بتزمين الخطاب في النص؛ أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو لساني معين[2] ونرى بأن طرحه ينسجم مع ما طرحه كل من توتروفوجينيت.

ويذهب حسن بحراوي إلى القول أن الفترة الزمنية التي تكشف لنا عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكي، يمكن اعتبارها مع جينيت أهم ما يميز السرد الأدبي من حيث مستويات إعداده الجمالي، عن غيره من أنواع السرد الأخرى"[3]، فإن التحريفات الزمنية تكون في السرد الأدبي متجلية ببراعة، تلبي بواعث جمالية وبنائية للنص القصصي.

إن تشكل الزمن في القصة هو تشكل مزدوج، يجمع بين عنصرين أساسيين هما الزمن التاريخي والزمن الفني التخييلي، فالأول يشكل خارج المسار الزمني للمادة الحكائية، التي تحيل إلى وقائع وأحداث محددة، أما الزمن الفني التخييلي، فهو من يمنح

---

[1]-قاسم سيزا أحمد: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرةمصر، د ط، 1984 م ، ص 45 .

[2]-سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير، ص89.

[3]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 117.

للتاريخ رؤى وفق منظورالتجربة الإنسانية، فالقاص لا يتقيد بزمن ثابت كالمؤرخ، بل يمزجه مع زمن فني هو من يخلق هوية النص.

هذا ويعتقد النقاد الروائيون المعاصرون بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي، وتلازمه ملازمة مطلقة:

- زمن القصة أو الحكاية : أي زمن الخاص بالعالم التخييلي.
- زمن الكتابة : وهو مرتبط بعملية التلفظ أي زمن السرد .
- زمن القراءة : إي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص . [1]

- المفارقات الزمنية في الرواية جمالياتها ودلالتها :

هو مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين، والتي لها أشكال لا تنحصر في الاستباق والاسترجاع فقط"[2]. فالرواية على سبيل المثال قد عرفت ما يسمى "بالخروج عن المسلسل الزمني المستقيم الأحادي وخرقت منطقه عن طريق الذاكرة وأحلام اليقظة والتداعي والتأمل، فمستويات الزمن الثلاث (ماضي، حاضر، مستقبل) تتداخل وتتعايش في الغالب التقدم لنا عالما لمحكي متكسر لولبي ومتعرج"[3] ، فنجد في العمل الواحد عدة أبعاد للزمن فنحس بالماضي أثناء الاسترجاع، والمستقبل أثناء الاستباق، وكذلك بالحاضر أثناء الوصف والمشاهد الحوارية، ولهذه الأزمنة أمثلة حية مشابهة في الواقع المعيشي "هناك مثلا (الابن) الذي يتهيأ لأن يكون (أبا)، و(الأب) الذي أنجز (

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 179-180 .

[2]- جيرار جينيت:خطابالحكاية"بحث في المنهج"، ترجمة: محمد معتصم، المجلس الأعلى للثقافة، لبنان ،ط3 ، 1977 م ، ص 51.

[3]- حسن لشكر: الخصائص النوعية للقصة القصيرة القصة التجريبية نموذجا"، الرباط، المغرب، د ط ،2006 م ، ص 20.

أبوته) وينتظر الانفصال، و (الحفيد) الذي سيصبح (آبا) إن أتاح له الزمان ذلك[1] فالملاحظ أن أبعاد الزمن تلعب دورها حتى على البشر.

بالإضافة إلى الأفعال التي لها دور في إيضاح سيرورة الزمن "بأبعاده الثلاث وتبرز تعارض وجهات النظر أو المحافل السردية، فهي تحدد الفوارق الزمنية"[2]، فالفعل يحمل في طياته طبيعته الزمنية من خلال تصريفه، وهذا ما يؤدي إلى تعدد الأزمنة والأبعاد في الحكاية مما يؤدي بالضرورة إلى "عدم تطابق نظام ترتيب الأحداث في الزمنين"[3]، أي زمن السرد وزمن الحكاية وتزداد المشاكل تعقيدا حينما يتعلق الأمر بالتخيل أي بالخطاب التمثيلي"[4]" ، وهذا راجع إلى تعدد الأزمنة وتداخلها في النص الواحد.

إذا فالمفارقات الزمنية بمعناها المختصر لها أسلوبان: الأول يسير باتجاه خط الزمن فيسبق الأحداث، والثاني يسير في الاتجاه المعاكس؛ أي حالة الرجوع إلى الوراء، وذلك قياسا بالنقطة التي بلغها السرد، "ويصطلح على هذين الأسلوبين (بالاسترجاع والاستذكار)،(الاستباق، الاستشراف)[5].

فالمفارقة إذن تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بقديم حدث على آخر أو استرجاع حدث أو استباق حدث قبل وقوعه، وهما تكمن جمالية هذه التقنية.

---

[1]- فيصل دراج: الرواية وتاويل التاريخ "نظرية الرواية والرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،
ط 1 ، 2004 م ، ص168.

[2]- برنار فاليط: النص الروائي "تقنيات ومناهج"، تر: رشيد بنحدوا، المشروع القومي للترجمة ، د ط ، 1992م، ص108.

[3]-عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح "البيئة الزمانية والسكانية في موسم الهجرة إلى الشمال"، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،د ط، 2010م، ص 17 .

[4]- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص113.

[5]-عمر عاشور :المرجع نفسه، ص17.

- **جمالية الاسترجاع ودلالته:**

يعتبر الاسترجاع من بين التقنيات الزمنية التي تحفل بها النصوص السردية وخاصة التي تميل إلى استدعاء الماضي عن طريق استعمال الاسترجاع، الذي يعد عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، أيضا الاستذكار، ويعني العودة إلى حدث كان قد وقع قبل الحدث الذي يحكى الآن[1] ، ويتوزع الاسترجاع بين مدى زمني يمكن قياسه بالفترة الواضحة والمعلومة (السنوات، الشهور، الأيام) وبين سعة زمنية معلومة لا تقاس بالسنوات، وإنما بالسطور والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد.

لو رجعنا إلى التاريخ لوجدنا أنه أحد المصادر الرئيسية التي يستقي منها الكثير من الكتاب في موضوعات قصصهم ورواياتهم، فنجد أن الاتجاه التاريخي يغلب على أعمال بعض الكتاب[2] ، ليفتح أفق توقع القارئ على أهمية التاريخ باعتباره هو الملجأ المفيد لهم لأن" القصة كي تروى لابد أن تكون قد تمت في زمن ما غير الزمن الحاضر، فلا يمكن حكي قصة أحداثها لم تنته بعد، وهذا الماضي لا يمكن فهمه إلا من خلال الزمن السردي، ومن خلال العلامات والدلائل المؤشرة عليه والمائلة فيه، فكل عودة للماضي تشكل استرجاعا فنجد القصة تميل إلى استدعاء الماضي"[3] ، إلى الحاضر بغية حاجة السارد له، أي استرجاع "حدث سابق عن الحدث الذي يحكى في زمن السرد والذي يشكل حاضر له"[4]،

---

[1] محمد بوتالي ، تقنيات السرد في الرواية الغيث لمحمد ساري، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربية، تخصص، تحليل خطاب، قسم اللغة العربية وآدابها، معهد اللغات والأدب العربي، جامعة العقيد محند أكلي أولحاج، البويرة، 2009/2008م، ص 23 .

[2] -عبد الله بن الصالح المريني:الاتجاهالاسلامي فياعمال نجيب الكيلاني، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية الرياض، السعودية، ط2، 2005 م ، ص 35.

[3] -حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 121.

[4] -سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 77.

والمؤشر الذي يحيل على الزمن الماضي نجد "ضمير الغائب (هو) في اللغة مرتبط بالفعل السردي (كان)، والذي يحيل على زمن سابق عن زمن الكاتب"[1].

فالاستذكار أو الاسترجاع إذا هو خاصية حكائية في المقام الأول ، فمن المستحيل أن لا يحيل القاص على الماضي، أو أن يخلو العمل القصصي من الذكريات، وهو حسب العلاقة التي تربط الأحداث السردية الماضية والحاضرة إلى قسمين والتي حددها جيرار جينيت حسب رؤيته كالأتي[2]. وهي الاسترجاع الخارجي،والداخلي، والمختلط.

وإذا عدنا إلى االرواية نجد عدة استرجاعات نذكر منها:

- " أشرقت روحي كأنها طفلتي المدللة وما كدنا نلتحم حتى ارتقينا ، ورحنا نرتقي فنتحرر و نحن نعرج في سماوات اللامنتهى ، وبين أمواج المحيط المتلاطمة وحده السندباد كان يصارع اللجج العاتية بابتهاج شديد يوجه تارة شراع السفينة ، ويلوح لنا تارة أخرى بعمامته البيضاء". [3]
- " كنت طفلا على عتبات العفرتة ....."[4]

كما نجد الاسترجاع في حكي البطل عما عاشه وقاساه في حصته الأولى في الجامعة و طرده من قبل أستاذه وسبب ذلك رفضه لفكرة العمل وجوهره وقيمته " عادت بي الذكرى

إلى أيامنا الأولى في الجامعة و قد امتلأت نفوسنا حبورا " [5]

---

[1]-ميساء سليمان الابراهيم:البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص 227.

[2]-ينظر : قاسم سيزا أحمد: بناء الرواية، ص122.

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 148/147.

[4] المصدر نفسه، ص 16.

[5] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 33 .

- "تذكرت اللحظة والدي و قد اغتصبت خاتميهما، والدتي بالأخص وقد خابت كل مساعيها في معرفة الحقيقة ...."[1]

- " عدت بالذاكرة إلى الخلف اتهجى الدروب التي قطعتها منذ كفرت بكل ما يؤمن به البشر ....."2

- " تذكرت رسائل طفلتي المدللة، استخرجتها، رتبتها، ثم شرعت في تعليقها على طول الجدار ... وربما تكون الصورة لذكرى قديمة لها أو لنا معا، ولطفلتي المدللة انضباط رهيب في كل شيء، تتذكر كل تفاصيل الذكريات وتوليها اهتماما كبيرا، لسيارتها مثلا التي اشترتها منذ خمس سنوات دفتر خاص تسجل فيه كل ما له علاقة بها، وكل تغيير يحصل لها، وكل قطع غيار تغيرها لها..."[3]

- " كنت في العام الخامس من عمري حين اصطحبني والداي إلى مزرعة في إحدى القرى المجاورة، لم أدرك سبب تلك الرحلة حتى رأيت والدتي تختار من القطيع الفلاح خروفا رشيقا مكتنزا أثنى صاحبه عليه كثيرا "[4]

إن جمالية الإسترجاع تكمن في تنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية وفعلها"، ولعل أهم وظيفة للإسترجاع في الرواية هي الوظيفة الجمالية الهدف منها إضاءة جانب من حياة الشخصية تمكن القارئ من إدراك جوانبها الخفية و الوقوف على أبعادها النفسية والاجتماعية .

---

[1] المصدر نفسه، ص 54 .

[2] المصدر نفسه، ص 107/106 .

[3] المصدر نفسه ، ص 106.

[4] المصدر نفسه، ص121 .

جمالية الاستباق ودلالته :

الاستباق عبارة عن عملية تصور لأحداث مستقبلية تكون تطلعات الشخصية ، فهي عند "جيرار جنيت" gerard janet :" كل حركة سرية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما ".[1]

وهو " مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع وهو تصوير مستقبلي لحدث سردي ." [2]

بمعنى أن الاستباق يتجه من الحاضر إلى المستقبل، ومنه فإن الكاتب يعمد إلى كسر خط الزمن في النص مما يجعله نصا متمردا على كل المستويات، متجاوزا فترة معينة للتنبؤ بالمستقبل، أي التلميح لواقعية مستقبلية ممكنة الحدوث ،

فبالسرد نصور حدثا مستقبلا مفصلا فيما بعد، وهذا الراوي يقوم بالاستباق للأحداث عن طريق إشارة زمنية أولية، تعلن بصراحة عن حدث سيقع في السرد"[3] فسياق الكلام كفيل بتوضيح ذلك، فمن خلال إبراز أحداث لم يبلغها السرد بعد، نكون قد قمنا بقفزة مستقبلية، لها أثر على عملية السرد وتتابع الأحداث والكشف عن الشخصيات[4] ، التي سيكون لها من خلال السرد دور في الرواية ، "والشكل الروائي الوحيد والأكثر قابلية وملائمة لتوظيف هذه التقنية، هو المحكي بضمير المتكلم، حيث الراوي يحكي قصة حياته حين تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية

---

[1] جيرار جانيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م، ص 51.

[2] ناصر زارع وآخرون، زمن الخطاب الروائي بين البنية والدلالة في رواية الزمن الموحش لحيدر حيدر، شوهد ، 2023/04/1على ساعة ، 14:00 موق،https://doi.org/10.22108/rall.2021.123716.129 .

[3]-مها حسن القصراوي:المرجع نفسه ، ص 211.

[4]-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب" دراسة في النقد العربي الحديث "، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ،ط1، 1937م ، ص 67.

السرد وبعدها ، كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقة النص ولا كيف يتجه عمله نحو مستقبل قريب أم بعيد، ومن منطقة التسلسل الزمني"[1] ،

في مستهل الرواية يشير الكاتب على معظم الأحداث التي ستقع في الرواية فيقول: " هلمي ... هلمي، وقد أزعمت على السفر الطويل فل تكوني رفيقة دربي، مؤنسة وحشتي، نهوي معا إلى دركات التحلي، ونعرج معا إلى درجات التجلي، ثم نكتب معا أسفار التيهان في شعاب الأسئلة والحيرة والتحدي "[2]

كما ورد الاستباق في حديثه عن السجن الذي نجهل خلفيات دخوله إليه ليزج بالقارئ في حالة من الحيرة والتّشوق متابعا أطوار الرواية متقصيا سبب دخول هذا الأخير إلى غياهب السجن : " حين تلا حارس السجن بعد الغداء مباشرة قائمة الذين سيطلق سراحهم غدا صباحا اهتز المكان كله بالصياح "[3]

وتتجلى جمالية الاستحضار الّزمن الماضي الذي هو مجهول الحقائق عند المجتمع الحديث وهذا من خصائص الاستباق فهو يستشهد بأساطير منها أسطورة قلقامش وآلهة عشتار " ظل قلقامش يلمع في أعماقي بإصرار ورفعت قلبي فبسطت كفيه إلى السماء وحده حدوها اللدود سيقضني من أسرها .... ويقتلها كما قتل الأفعى وحرر الشجرة وسيرمي بها إلى العالم السفلي عالم الموتى لتذوق وبال أمرها، ونرتاح منها، ومما تخدعنا به من سحر سرقته من ملكين اللذين ببابل هاروت وماروت "[4] .

---

[1]- عبد العالي بو طيب: مستويات دراسة النص الروائي بين النظرية و التطبيق،عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع،جامعة مولاي اسماعيل ، المملكة المغربية، د ط ،2020م ،ص 157.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 7 .

[3] المصدر نفسه، ص 11 .

[4] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 140/139.

إن جمالية هذه التقنية مبنية على أن الاقتباسات غالبا ما تكون بمثابة تمهيد لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة وبالتالي فإنها تعمل على خلق حالة من التّشوق والانتظار من قبل المتلقي وهذا ما نجده في الرواية .

-جمالية الخلاصة ودلالتها :

يقول ابن سنان الخفاجي :" من شروط الفصاحة والبلاغة، الإيجاز والاختصار وحذف فضول الكلام حتى يعبر من المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة"، ويمكن القول هو إيضاح المعني بأقل ما يمكن من اللفظ وهذا ما ذهب إليه كذلك أبي الحسن الرماني بأنه العبارة عن المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ[1] ، أو "اختزال في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة"[2] دون التعرض للتفاصيل فيكون زمن القراءة أقصر بكثير من الزمن التاريخي[3] الذي تكون فيه الأحداث قد جرت لمدةغرق مدة قراءتها.

و يرى جيرار جينيت أن الخلاصة كنوع من التسريع الذي يلحق أجزاء القصة والشخصية تكون مرتبطة بالماضي أكثر من ارتباطها بالمستقبل "[4] الأحداث تلخص بعد

حدوثها فنحن لا نستطيع تلخيص شيء بعدي، وتقوم الخلاصة بدور مهم من المرور على الأزمنة غير الجديرة بالاهتمام.

تبقى الخلاصة و بالرغم من أهميتها ووظائفها عبارة عن تقنية من تقنيات الزمن، تعتمد على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزانها في صفحات و أسطر أو كلمات قليلة دون التعري للتفاصيل.[5]

---

[1]-مصطفى عبد السلام أبو شادي: الحذف البلاغي في القران الكريم، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، د ط ، دت، ص 14 .

[2]-حميد الحميداني: بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، ص76.

[3]-ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المشروع القومي للترجمة، د ط ، 1998م، ص164.

[4]-حسن بحراوي:المرجع نفسه، ص145.

[5] حميد الحمداني، ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 76 .

وقد وظفها عز الدين جلاوجي في هذه الرواية بهدف استغلال مساحة النص و تركه متاحا إلا لما هو مهم .

فهي أحداث جرت في أعوام وشهور وتتلخص في بضع كلمات و سطور

فهنا قد لخص أحداث الرواية حيث قال : " هلمّي ... هلمّي وقد أزمعت على السفر الطويل فل تكوني رفيقة دربي و مؤنسة وحشتي نهوي معا الى دركات التحلي، و نعرج معا الى درجات التجلي، ثم نكتب معا أسفار التيهان في شعاب الأسئلة و الحيرة و التحدي .[1]

و كذلك في حديثه عن قصة آدم و حواء كيف أغوته بفتنتها فعصى الله بسبب رغبته في الخلود فيعتبر الكاتب إغراء المرأة مظهر من مظاهر تجلي العبودية و الوقوع شراكها حيث يقول : " وعدت بطفلتي المدللة إلى طفولة الإنسان، حين أغرت حواء آدمها و أغرى آدم حواءه، لا شيء من زينة خارج زينة الطبيعة، وخارج بهاء الفطرة، لم تمس حواء من زينة ما حولها، وإنما انتصبت أمامه فتنة بجسدها الذي صاغته الطبيعة ضعفا ولينا ودهشة ".[2]

وفي قوله : " رحت أقفز في حدائق ذكرياتي و فيافيها، أتنشق زهورها وتدميني أشواكها وينهض السؤال في أعماقي حارقا، أين أنا؟ الهنا أم الهناك أم الهنالك؟ في السجن أم خارجه في الموت أم الحياة؟ وأي فرق؟ حيثما أكون فثم العبودية ثعابين أسطورية، تختلف شكلا و تتفق سما زعافا قاتلا"[3] . فالكاتب يثير سؤال و تساؤلا لطالما أثار حفيظة الإنسان المشرئب للحرية التواق إلى معانقتها فهذا ما يستدعي تعمق في الطرح و البحث عن إجابات تزيل اللبس وتزيح اللثام عنها، ولكنه وجد

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 8.

[2] المصدر نفسه، ص 42.

[3] المصدر نفسه ، ص 112.

ضالته في مقولة الجّد مصباح في قوله : " وتهاويت، في لحظة من انطفاء كل شيء، تهاويت، بل في لحظة وأنا استرجع مقولة جدي مصباح، ليست الحرية أن تخرج من العبودية، إنما الحرية أن تخرج العبودية منك ". [1]

ونراه أيضا قد لخص أسفار البطل و رحلاته بحثا عن الحرية بمغامرة السندباد فهو النموذج الأرقى في إدراكه كنه الحرية التي مارسها تمردا على رق الكائنات وقطعا لجميع العلائق و الأغيار .

- ***جمالية الحذف ودلالته :***

يعتبر الحذف على حد تعبير حسن بحراوي: " وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزّمن الميت في القصة القفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها "[2] أي أن هناك زمن في الرواية لابد من تجاوزه لأنه زمن لا يخدم موضوع الرواية.

ويعد الحذف من أهم الوسائل الاختزالية التي يعتمدها الروائي فهي مظهر من مظاهر السرعة . وهو تجاوز لبعض مراحل القصة دون الإشارة إليها "على حد تعبير حميد الحميداني فلو كان الحدث سيروري دون إسقاط مالا أهمية له سيفقد تقنياته الحكائية في التركيز على الحدث"[3] فيدخل القارئ في التشتت والتضليل وقد يكون الحدث منعدم من قبل الكاتب به يريد إحداث تأثير خاص في الخطاب"[4] بمعنى ترك فراغ أو بياض ليساهم القارئ في سده"، "كون المحذوف يحمل دلالات متعددة لا يحملها المكتوب "[5]

ونلمس الحذف في رواية " هاء، وأسفار عشتار" في مواقف عدة نذكر منها :

---

[1] المصدر نفسه، ص 137.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، لبنان، 1990م، ص 259 .

[3]-حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، ص 77.

[4]-ميساء سليمان الابراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص223-

[5]-زيد خليل القيروان: الشكل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية، ع1،"سلسلة دراسات"، جامعة آل البيت،م17، 2009م، ص234.

- " قضيت في هذا المكان أكثر من خمس سنوات، اقصد ستين شهرا وثلاثة عشر يوما

وخمس ساعات وبعض دقائق، تجاوزت الآن الستة وعشرين شتاء كأنها قرون" [1]

- " بعد أيام من الحادثة المأساوية أقامت الشركة لهما حفل عزاء "[2]

- " لملمت أتعابي و ترجلت ..... تحركت السيّارة ببطئ .... "[3]

- " ها أنذا أعود بعد خمس سنوات إلى عشي الذي أنبت فيه القوادم و الخوافي " .[4]

- " ما أتعسنا و نحن نتقلب في السجون تخرج من سجن الرحم إلى سجن الحضن إلى سجن البيت إلى مئات السجون، الأسرة المجتمع الدولة الوطن القانون الدين و ..."[5]

إن الجمالية تكمن هنا في ألية تسريع السرد بإلغاء الزّمن الميت والقفز بالأحداث إلى الأمام فهناك زمن في الرواية لابد من تجاوزه، أيضا الكاتب تعمد ترك فراغ أو بياض كي يساهم القارئ في سده كون المحذوف يحمل دلالات متعددة لا يحملها المكتوب.

- **جمالية تبطيء الزمن ودلالته:**

- يتضمن تقنيتين هما المشهد و الوقفة ، ونماذجهما في الرواية كثيرة كما سنستدل على ذلك فيما يلي :

---

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

[2] المصدر نفسه، ص 57 .

[3] المصدر نفسه، ص 91 .

[4] المصدر نفسه، ص 96 .

[5] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 97 .

جمالية رسم المشاهد:

"نقصد به المقطع الحواري ... أن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق " [1] ، إذا هو أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الراوية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر، فإن كانت الخلاصة تروي الوقائع بإيجاز، فإن المشهد يأتي مناقضاً فيروي الأحداث المهم بإسهاب.[2]

وهو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من القصص والروايات والمشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي فيها يكاد يتطابق زمن المرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[3]، وعلى العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا وصفه بالبطيء أو السريع أو المتوقف، وهذا يرجع إلى الزمن الحقيقي الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة "فنعلم أن الزمن يتوقف في المشهد وفي فقرات التعليق"[4]. هنا يكون حسب تودروف "تساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي[5] فالمشهد إذا هو من ينقل تداخلات الشخصيات كما هي في النص؛ أي المحافظة على صيفتها الأصلية، فيحقق تقابلا بين وحدة من زمن القصة و وحدة مشابهة من زمن الكتاب.

ويعتمد المشهد على خاصية تبطيء السرد فترد فيه الأحداث جملة وتفصيلا ومدة استغراقه يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة .

---

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 78 .

[2] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار لنشر، ط1، لبنان، 2002م، ص 154.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص78 .

[4]-ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص164

[5]-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص78.

نلاحظ توفر الرواية على هذه التقنية (المشهد)، وسنعرض بعض المشاهد التى إكتست طابع جمالي، وبخاصة الحوار الذي دار بين الشخصيات (أستاذ الجامعة، والبطل) داخل الحصة:

" عادت بي الذكرى إلى أيامنا في الجامعة، وقد امتلأت نفوسنا حبورا ونشاطا لجمع رحيق المعرفة، وكانت أول حصة كابوسا بالنسبة إلي، تحدث الأستاذ بكثير من الثقة و اليقين عن الإنسان والحياة وعن العمل وعن فلسفته في تحقيق إنسانية الإنسان واستمرار الحياة، غير أني اندفعت من الخلف رافضا الفكرة بشراسة لم أعهدها حتى في نفسي، أردت أن أقنعه أن العمل عبودية، وأنه حيلة لجأت إليها شراسة الإنسان لاستعباد أخيه الإنسان، حين أوهمه أنه بالعمل ذاته وإنسانيته، في حين هو يسلبه بذلك حريته ويصادر إرادته ويمتص رحيقه، وقد اشترك في هذه الجريمة من زعموا أنهم مفكرون وفلاسفة ومنظرون وفرضت دكتاتوريات قمعية ذلك على الإنسان حتى غدا هو الحقيقة المطلقة التي لا تناقش، وصار الإنسان مجرد قطيع يساق إلى محاشر العبودية بعد أن فقد كرامة الحياة و عنفوان الطبيعة . لم يتحمل الأستاذ تعليقي على محاضرته، ورفضي لما تفلسف به عن العمل وجوهره وقيمته، فصرخ في وجهي يدعوني إلى مغادرة المدرج، ورمى خلفي كلمات ساخرة " [1].

- مثال ذلك ما ورد في قوله: متى دخلت؟ولماذا عادت اللحظة ؟وكم الساعة الآن؟"
- " ما الذي حل بي؟ أين أنا الآن؟ماذا أفعل هنا؟ "[2]
- " أين طفلتي المدللة؟ وما الذي جاء بها لملاقاتي؟ ولماذا لم تكلمني البتة؟ أي حاجز يقف بيننا " [3].

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 34/33 .

[2] المصدر نفسه، ص 146 .

[3] المصدر نفسه ، ص 147 .

إن الجمالية في هذا المشهد تكمن في حدوث التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا كقراء وصفه بالبطيء أو السريع أو المتوقف، وذلك بالرجوع إلى الزمن الحقيقي الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة .

جمالية الوقفة ودلالتها:

وهي " إبطال سرعات السرد ويتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية و الوقف لا يصور حدثا، لأن الحدث يرتبط دائما بالزّمن بل يرافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السرد وينطق هذا الموقف على المقاطع الوصفية " [1]

وتسمى كذلك الاستراحة التي تأتي بعد جو مشحون من الأحداث و غالبا تكون الوقفة لوصف الأماكن و الشخصيات .

إن الاستراحة مسؤولة عن تعطيل السرد و تعليق الزمن الذي ينبجس فيه الحدث ، وهنا تكمن جمالية هذا المكون السردي ، فنلمس الوقفة في وصف البطل وهو في السجن وتتبع مراحل تحوله وهذا التحول يدل على جمالية الفضاء بكل ما تحتوي عليه من الشخصية و الزمن، فزمن هذا التحول زمن عجيب مخالف أو معارض للزمن الواقعي الطبيعي : " خدر في كل بدني فجأة حتى غبت عن كل ما حولي، وأسدلت ستائر وعي على نوافذ بصري لكن عقلي لم ينم، كان يقهقه عاليا ساخرا مني وأنا أتلوى في ساحة السجن كالمخدر، فجأة اندفع حولي خمس سجانين راحوا يتكاثرون حتى ملأوا الساحة فراح بعضهم يمطط بدني فتستطيل أطرافي بشكل عجيب، حتى تبلغ سور السجن من جهتيه كنت أتأمل بدني وقد ملكتني الدهشة، هل يمكن للبدن أن يكون لينا لي هذه الدرجة فيمطط إلى هذا الحد، وقفز السجانون آخرون فربطوا قدمي و كذا يدي إلى جذوع الأشجار فصرت أشبه بأرجوحة صيفية رخوة، وعجل

[1] نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، عالم الكتب الحديث، ط 1، إربد – الأردن ، 2006م ، ص 98.

العشرات من السجانين يمتطونها، بينما راح الآخرون يدفعونها إلى الأمام و إلى الخلف حتى تتجاوز سور السجن السامق " [1].

ويواصل السارد مراحل التحول و المسخ التي تعرض لها متطرقا لبعض الأساطير التي تتجلى فيها العبودية بأبشع تمظهراتها متحدثا عن حادثة لوكيوس وفوتيس وعن بانفيلة و تحولها إلى بومة : " لقد تحولت .... كما تحول لكيوس فصار حمارا على يد جبيبته فوتيس ثم عجز على أن يعود إلى طبيعته البشرية، حمار، ما أتعس أن يتحول الإنسان إلى حمار ليعيش حياة مليئة بالقهر والمذلة والعبودية! أكان لكيوس هو ذاته أبوليس الذي حوله سحر روما إلى مجرد حمار تابع ذليل؟.

أجل مجرد تابع ذليل حتى ولو توهم أنه حمار ذهبي، لقد قضي لكيوس سنوات متنقلا من إنسان إلى إنسان لينتقل من عبودية الأخرى، وليكون شاهدا على قذارة الإنسان الذي يبيح لنفسه أن يمارس كل الموبقات، ثم يبحث لها دوما عن مبررات يكذب بها على نفسه وعلى غيره . شكرا الآلهة عشتار وقد حولتني ذئبا فل أكن ذئبا حرا انطلق كما يحلو لي في البراري والغابات والجبال، أعيش على فطرتي دون تزيف " [2].

فعز الدين جلاوجي هنا أبرز قضية مثيرة للحيرة والاستغراب تكمن في تجرد الإنسان من إنسانيته طمعا في الحرية حتى وإن تعرض للمسخ والتحول فنراه يقول " لم يدم بقائي طويلا حيث أنا افترش الأرض، سريعا بدأ التحول إلى كل بدني، ووجدت نفسي قد صرت ذئبا، أدهشني الأمر فعلا لكنه لم يزعجني لقد تحققت أمنيتي في أن أعيش حريتي المطلقة . "[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 14/13 .

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

[3] المصدر نفسه، ص 119 .

فالعجيب أن يرفض المرء العودة إلى آدميته كي ينسلخ من أشكال العبودية كما يظهر في قوله : " فما سبيلي أنا؟ ولكن ما لي أفكر هذه الأفكار الحمقاء، ومن قال إنني سأفكر يوما أني سوف أعود إلى آدميتي وقد تحررت؟ "[1].

[1] المصدر نفسه ، ص 121 .

جمالية المكان ودلالته في رواية " هاء، وأسفار عشتار":

إن أهمية المكان لا تخفى على أحد، لما يقوم له هذا المكون من دور رئيس في حياة الانسان، فمنه ينطلق وإليه يعود، أوليست حياتنا ككل رحلة مكانية، تبدأ برحم الأم وتنتهي بالقبر.

إن الاهتمام الكبير بالمكان يعود لحضوره الكثيف في كل مناحي حياتنا ولعظم قدره في الحياة الإنسانية بعامة ولعله ما من قرين للترجمة البشرية مثله، فهو عمادها ومصطلحها وهو مغذيها وهو منطلقها ومصبها وهو ترجمتها أيضا[1].

يعرفه يوري لوتمان (Yuri Lutman): "بأنه مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات والوظائف والأشكال المتغيرة...تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الامتداد و المسافة"[2].

وعرفه أيضا غاستون باشلار (Gaston Bacleer): "على أنه المكان الأليف، وذلك البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدول حول هذا المحور"(3).

أما مولاي علي بوخاتم قال: "المكان ثبات خلاف الزمان المتحرك وهو في ثبوته واحتوائه الأشياء الحسية إنه المجال الذي تخرج منه الشخصيات الروائية أو تزحف إليه وهو الحيز الذي يكشف عن نظام الأخلاقيات وهو كالفضاء الفارغ أو الخيال"(4).

---

[1]– ينظر، نصيرة زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد 06، جانفي 2010، ص 06.

[2]– فاطمة الزهراء عجوج، المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، رسالة دكتوراه، اشراف عفاف فادن، جامعة جيلالي الياس، سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية، 2017–2018، ص 06.

[3]– ينظر غاستون باشلار، جماليات المكان، تر غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط2، 1984، ص 06.

[4]– ينظر مولاي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السينمائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق (ح ط)، 2005، ص 276.

وهنا تعريف آخر للمكان وهو: مساحة ذات أبعاد هندسية او طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم وهو يرتبط بالإدراك الحسي، وأسلوب تقديمه هو الوصف لهذه المساحة الهندسية من خلال أبعادها الخارجية(1).

يوحي اسم المكان بحقيقة التحليل الذي يرد فيه، إذ يؤكد ضمنيا صحته، والاسم يوهم بالحقيقة وعنه كذلك تنتج التشخيصية (Representativité) النصية، وهي نفسها التي تؤكد حقيقة الشيء موضوع الوصف، شريطة أن يكون الوسم في الرواية مماثلا في شكله اللساني الاسم المستعمل في الواقع، وأما أن يكون الوسم قريبا في شكله، من الاسم المستعمل في الواقع فإن ذلك يعيده إلى وظيفته التخيلية، ويشترط في الوسم الذي يرد في الرواية أن يكون ملائما للنعوت التي تحف به، فالسمات المموضعة تلعب دورا حاسما في إضفاء طابع الصدق على النص، أما إذا كان المكان في الرواية مكانا تخيليا وقادرا على جعل هذا التخيل يبدو كأنه الواقع، وكانت سمة المواضعة لا تحاكي الجغرافيا ولا الطوبوغرافيا ولا أسماء العلم الواقعية، إلا بقدر ما تغترف من الحوض الدلالي للنص الذي في داخلة فيه،ولذلك نسمي بالواقعية تلك الطريقة التي تقوم على اختيار حقيقة الأشياء التي تشتمل عليها الرواية، ولا تقتصر على الإيهام بحقيقة تلك الأشياء[2]،

ولم يكن العنصر المكاني في الرواية الكلاسيكية من العناصر المهمة و الرئيسية ولكن مع ظهور الرواية الجديدة بدأ يأخذ دورا فعالا ، لا يقل أهمية عن باقي العناصر السردية إذ لا يمكننا تصور أحداث تقع دون مكان . كما أنه ليس مجرد إطار

[1]– ينظر عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم سينمائية ،رواية "الآن... هنا أو شرق المتوسط مرةً أُخرى" لعبد الرحمن منيف نموذجا، رسالة دكتوراه (اشراف هواري بلقاسم)، جامعة أحمد بن بلة، وهران كلية الآداب والفنون، 2016.

[2]– ينظر جيرار وآخرون، الفضاء الروائي، م، س، ص 77–78.

للأحداث و الشخصيات، وإنما هو عنصر فاعل في هذه الأحداث، وفي هذه الشخصيات ... إنه حدث و جزء من الشخصية .[1]

كما أن المكان " لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد.[2] فلا يمكن للأحداث ولا للشخصيات أن تقوم بوظيفتها بدون وجود مكان .

غير أن المكان الروائي، على وجه الخصوص : " ليس مجالا هندسيا تضبطه حدود وأبعاد، وقياسات خاضعة لحسابات دقيقة، كما هو الشأن بالنسبة للأمكنة الجغرافية ...

فأشار عز الدين جلاوجي في هذا الصدد مستدلا برأي الكاتب الفرنسي غاستون بشلار " وجمالية المكان : البيت ليس أبعادا هندسية لكنه مجموعة من الذكريات البيت أول موطن الإنسان بل وكل المخلوقات " [3]

فهو يشكل تجربة إبداعية انطلاقا واستجابة لما عاشه وعايشه الأديب على مستوى اللحظة الآتية ... أو على مستوى التخييل وافدا بملامحه وظلاله .[4]

جمالية الأماكن المفتوحة ودلالتها :

تحتل الأماكن أهمية بالغة في الرواية وتحدث في الخطاب الروائي بمادة غزيرة من الصور تساعدنا في تحرير السمة أو السمات الأساسية التي بها تلك الأماكن .

- ***1- الغابة:***

مكان مهم في كثير من الأعمال الأدبية، حيث تدور فيه الكثير من الأحداث هذا

---

[1] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مطبعة هومة، ط 1، سطيف، 2000م ، ص 169 .

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي،ط2، بيروت، لبنان، 1993م، ص 61 .

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 96 .

[4] باديس فوغالي، الزمان و المكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد – الأردن، 2208م ، ص 181 .

المكان المفتوح الذي استهوى المبدعين .

والغابة نجد فيها الإنسان الذي كثيرا ما يتأمل ويبدع، في الغابة أمور غامضة مرعبة، هي مكان فيه كثير من الأسرار والغموض والتحوّل والمسخ .

ويتجسد ذلك في قوله: " في أكمة تشرف على سهل كثير الجداول و خمائل .... واشتد غضب عشتار فرمتهم بشواظ من نار و دخان غطى المكان كله، وحجب عني الرؤية تماما، وفي العتمة تعالى النباح والعويل والتكشيرة وراحت عشتار تعلو وتعلو حتى غاب نورها في الأفاق، وانكشف المكان وقد مسخ الرعاة ذئابا ". [1]

وفي موضع آخر: " على ضفاف .... ونتوءات حادة في جسدي الهاوية كأنما هي حراب و سيوف وصخور مدببة خيل إلي أن رؤوسها تتحرك تتصيد أي شيء يمر بها ".[2]

1- ***المدينة:***

موقع جغرافي يضم أناسا على مختلف أعمارهم و أجناسهم لتكون حركة ربط مساهمة في إنشاء العلاقات الاجتماعية وقد وظف الروائي عز الدين جلاوجي في تجسيد العبودية و التبعية التي رانت على قلوب البشر وتعطيل تفكيرهم حيث شبهها بالمخدر الذي يسلب الإنسان القدرة على اتخاذ قرارات سليمة فيصبح خانعا خاضعا لها تتحكم

بزمام أموره فصور ذلك بقوله: " لا أحد فطن لما حدث، ما زالت المدينة تغط في نوم عميق، كأنها ابتلعت صهريجا من الحبوب المنومة، لفت انتباهي القط وقد علا مواؤه،

لقد كان هو الشاهد الوحيد على اختطافي ..." [1] إن التبعية للآخر والخضوع له فكريا دون إمعان للإدراك العقلي هو استلاب للإرادة الفكرية بشكل خاص، مما يودي إلى

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 135/134.

[2] المصدر نفسه، ص 136.

اضمحلال أفق التفكير الحر والتصور السليم، فتذهب معه القدرة على الاستقلالية والموضوعية في صياغة الأفكار والآراء بحرية، فلا أغالي أبدا إذا ما قلت إنه لا خنوع ولا تقديس لأي فكر كيفما كان لولا قلة الوعي وتسلط الجهل الذي أنتج لنا ثقافة التبعية والعبودية الفكرية.

- ***البحر:***

لقد احتل البحر باعتباره موضوعا علميا عاما بساحة وافرة من التراث الإنساني إذ يشغل مخيلة البشرية عبر القرون وهذه المخيلة شكلت صورا مختلفة لبحار العالم في ارتباطها ببلدان وشعوب ذات عادات وتقاليد متنوعة، أما البحر بوصفه موضوعا أدبيا فقد احتل مساحة واسعة من مؤلفات الشعوب على مر العصور، فنجد جلاوجي متأثرا بهذا المكان وما يحمل من دلالات فالبحر عالم مليء بالتفاصيل و الصراعات و المدلولات و الرموز وفي هذا الشأن مستذكرا الكثير من الأعمال التي اتخذت من عالم البحر وسيلة لتمرير فكرتها المتأملة في الكائن البشري وعلاقته بالوجود وصراعه من اجل الحياة وكذا التخلص من العبودية والتحليق في سماء الحرية فنرى عز الدين جلاوجي يستشهد بمغامرات السندباد مسلطا الضوء على هذه الشخصية وجاعلا منها نموذجا يجسد الحرية من خلال رحلاته البحرية .

إن هذا المكان وما يحويه من مشاهد ، والذي يقدمه لنا السارد بنفس مواصفات " الحرباء "إذ أن له لسان يكنس به كل شيء أمامه، وأن جمالية هذا المشهد يؤكد الاستحضار الجمالي الذي يثير الدهشة و الرعب من جهة ومن أخرى فهي تجسيد للواقع وحقيقية أن الإنسان كلما حاول الوصول إلى الحرية ازداد انغماسا في العبودية . حيث يقول: حافيا رحت اذرع الشاطئ الناعم، اضغط عميقا بقدميّ، أنتشي وأنا أوقع بهما أثارا عميقة، أعود على طريقي مرة أخرى، اضرب بقدميّ كأنني جندي في حصة تدريبية

[1] المصدر نفسه، ص 63.

قاسية، ارسم خطا من الآثار موازيا للأول، لكنه اشد اختلافا عنه، تستهويني اللعبة، أكررها مرارا، حتى يصير الشاطئ لوحة عملاقة طرزتها بقدميّ، تغشاني التعب تصببا جسدي عرقا، تسارعت أنفاسي، أشرقت نفسي فرحا، بدت لي أثار الأقدام مفاتيح بيانو عملاقة، علت قهقهة البحر فجأة، ومد موجه كلسان أسطوري ليمسح كل ما وقعته على الرمل، ثم انسحب إلى الأعماق كأنه يضحك في أعماقي بسخرية ..... انقش آثار قدمي على جسده، وما أكاد أرضى بما وقعت عليه حتى يفاجئني الموج مرة أخرى، وتستمر اللعبة، أمارسها بتحد فانهزم، ويمارسها الموج بسخرية فينتصر"[1]

إن الصراع القائم بين الحرية والعبودية طريق محفوف بالدماء ويتخلله الكثير من الآلام وهنا يحضرني قول الدكتور مصطفى السباعي رحمه الله: "إن الصراع بين الحريّة والعبوديّة صراع قديم في تاريخ الإنسانيّة، وفي سبيلها تدفع الشّعوب طائعة راضية أكرم شهدائها وأنفس أموالها".[2] وهذه الرؤيا عبر عنها جلاوجي بأسلوب بليغ دقيق الوصف بقوله : " خيّل إلي أن بين الجبل و البحر حربا لا تنتهي، رمى الأول الثاني ببعض صخوره وظل يتأمل ساخرا هازئا، ودون كلل ظل الثاني يمارس على الأول صفعا أبديا، فينحت منه لنفسه عسجدا يمنحه دفئا و بهاء ".[3]

جمالية الأماكن المغلقة ودلالتها :

«وهو المكان المحدود الذي تضبطه الحدود والحواجز والإشارات ويخضع للقياس ويدرك بالحواس ممّا يعزل صاحبه عن العالم الخارجيّ، وكثيرا ما يكون رمزا للحميميّة والألفة والأمن والانغلاق والعزلة والاكتئاب، ويتنوّع المكان طردا انطلاقا من الجسد

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 103.

[2] خالد الشامي، صراع بين الحرّية و العبودية ... وغياب النخب ، شبكة الجزيرة الإعلامية ، نشر بتاريخ : 2022/3/22 على موقع https://www.aljazeera.net/

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 102.

كوعاء للرّوح خاضع للسّلطة الفرديّة وذلك بشكل ذبذبي دائريّ باتّجاه الانفتاح والتّوسّع، الثّبات ثمّ الحركة، ثمّ الغرفة ثمّ المنزل ثمّ الحيّ والمدينة والمنطقة والوطن والعالم»[1].

فالأماكن المغلقة هي عبارة عن أماكن يستطيع الإنسان السيطرة عليها ويجعلها مواكبة لرغباته وطموحاته و الروائي هو الذي يحدد بأن تكون هذه الأماكن إما مصدر للهلع و الخوف أو أن تكون مصدر للراحة الجسدية و النفسية التي ذكرت في الرواية هي البيت و المقهى .

- **البيت :**

هو المكان الذي يأوي إليه أي شخص بعد التّعب و الإرهاق الذي يمر به طوال يومه ليجد فيه الراحة و الطمأنينة على الرّغم من أنه مكان مغلق له حدود معينة غير أن مالكه يمارس فيه شتى أنواع الحرية بدون خوف وإحراج .

" استل العراف خنجرا كبيرا و ذبح الجديّ الأسود ... وجمع أغراضه وغادر البيت " [2]

- وفي موضع آخر نجد تجل رائع لجمالية المكان " وتمطط عبر النافذة الضيقة جسم غريب كأنه من دخان أدخل رأسه ثم جسده والتف في الغرفة كأنه أفعى عملاقة ..... ثم خرج القهقرى كما دخل "[3].

- *السجن :*

في الرواية يمكن أن يكون السجن عنصرا هاما في القصة والتركيز على تجارب الشخصيات المسجونة وتأثيرها على حياتهم ونموهم الشخصي كما يمكن أن يكون رمزا لفقدان الحرية وتقييد الشخصية وتلمس جمالية المكان في قوله " وأنا أتلوى في

[1]- إبراهيم برغوثي، رواية وراء السّراب قليلا،ص 150.

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

[3] المصدر نفسه، ص 69 .

ساحة السجن كالمخدر .... راح بعضهم يمطط بدني فتستطيل أطرافي بشكل عجيب، حتى تبلغ صور السجن من جهتيه " [1] .

[1] المصدر نفسه، ص 13 .

الفصل الثاني

الشخصية وجمالية صناعة الحدث

في الرواية

الشخصية في رواية " هاء، وأسفار عشتار":

الشخصية الروائية أهم العناصر الأساسية المكونة للخطاب السردي الروائي لما تلعبه من دور رئيسي في إنتاج الأحداث فهي تمثل وفي كل الحالات موضوع اهتمام كثير من النقاد بل إن البعض يذهب إلى أن الرواية هي "فن الشخصية" تعددت معها الكتابات التنظيرية والبحوث التنظيمية التي تناولتها، .... عن القول أن الشخصية من أهم مكونات العمل الحكائي لأنها تتمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال والتصرفات التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، فهي الركيزة الأساسية التي يعتمد عليها النص السردي بل حتى إن هناك من يقيس قدرة الروائي وتمكنه من خلال قدرته على خلق الشخصيات.

ولتقديم الشخصية طريقتان:" طريقة مباشرة وذلك عن طريق الوصف الجسدي، والنفسي للشخصية، أو الطريقة غير مباشرة: حيث يمدنا "الراوي" بالمعلومات حول الشخصية بالشكل الذي يقرره الراوي، وهنا تبرز هيمنة الراوي العليم في مجال السرد ومهمته في أن يرينا الشخصية التي يصنعها الروائي".[1]

حسب هذا الرأي، فإن الشخصية إما أن تقدم وتعرض بطريقة مباشرة وذلك من خلال الوصف الجسدي من ملامح الوجه والجسد والتصرفات، والنفسي من خلال الذكاء والانفعال مع المواقف حسب حالتها أو بطريقة غير مباشرة حيث يصنعها الروائي من خلال الأحداث والتفاعل القائم بين الشخصيات، أي نستخرج صفاتها وملامحها من خلال دورها في الرواية.

ولقد اختلف الباحثون حول تصنيف الشخصيات وذلك لاختلاف مناهجهم وتعدد مشاربهم وأفكارها حيث نجد هذه القضية تثير إشكالات متعددة نظرا لتعدد اختلاف معايير التصنيف.

[1]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص19.

تقوم هذه التصنيفات على مقابلة الشخصية الرئيسية بالثانوية، أي حسب الوظيفة والفاعلية التي تقوم بها ولنستهل حديثنا عن الشخصية الرئيسية كونها هي التي يقوم عليها العمل الروائي "فالروائي يقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الفكرة والمضمون الذي يريد نقله إلى قارئه أو الرؤية التي يريد أن يطرحها عبر عمله الروائي".[1] فهو يمنحها أكثر جدية ويوليها عناية فائقة لأنها هي المحركة للعمل الروائي ككل "ولا يمكن لأي دارس أو ناقد أن يتجاهل أن الرواية تدور حول شخص رئيسي أو محور تنطلق فيه الأحداث أو تدور حوله الأحداث ومعه شخصيات أخرى ميزها النقاد عن الشخصية الرئيسية أو المحورية بأنها شخصيات ثانوية"[2] فالكاتب لا ينبغي له أن يضع كل تركيزه على الشخصية الرئيسية، فالشخصية الثانوية لا تقل أهمية عنها لأنها قد تغير في مسار الأحداث الروائية.

"تقوم الشخصيات الثانوية بدور المساعد ويختلف هذا الدور من شخصية ثانوية إلى أخرى ويستخدم القصاصون هذه الشخصيات لتقوم بإدارة بعض الأحداث الجانبية لتسيير الحدث الرئيسي لإظهار شخصية البطل وتوضيح بعض معالمها وسماتها".[3]

فالشخصية الثانوية لها عدة مهام وأدوار فهي مساعدة أحيانا ومعارضة أحيانا أخرى وذلك حسب الغاية التي وظفها لها الكاتب، فلهذا النوع من الشخصيات وظيفة ورسالة يؤديها ولا يمكن الاستغناء عنها.

"فقد كان النقد يصنف الشخصيات بحسب أطوارها عبر العمل الروائي، فإذا هناك ضروب من الشخصيات بحيث نصادف الشخصية المركزية التي تصادفها الشخصية الخيالية من الاعتبار (Personnage de compruse) كما نصادف الشخصية المدورة

[1]– محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية و دورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص25.

[2]– محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية و دورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص27.

[3]– عبد اللطيف السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص158.

والشخصية المسطحة، كما نصادف في الأعمال الروائية الشخصية الإيجابية والشخصية السلبية".[1]

فالتصنيف هنا يكون بحسب الدور فتكون الشخصيات الرئيسية هي محور العمل الروائي ثم تأتي بعدها الشخصيات الثانوية من حيث الدور ودرجة الأهمية، أما من حيث النماء والتمام فإما تكون مدورة أي نامية أو جاهزة أي مسطحة (Dynamique/Statique).

الأولى نامية لأن "هذا النوع من الشخصيات لا تكتمل معرفتنا بها إلا عندما تنتهي القصة فالمحك الذي تتميز به الشخصية النامية هي قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة"[2] أي لا تبقى على حالتها الأولى التي تظهر عليها، أما الثانية "وهي التي تتسم بلون واحد ولا تبرحه وصفة واحدة فضيلة كانت أو رذيلة تتبع كل تصرفاتها"[3]. وهذا النوع يبقى على حالة واحدة مهما كانت الأحوال والقارئ لا يجد صعوبة في التعرف عليها.

أما فيليب هامون (Philip Hamon) فقد قسم الشخصية إلى ثلاث فئات:

*فئة الشخصيات المرجعية (Personnage référentiel) وهي "أنواع من الشخصيات التاريخية، والميثولوجية، والاجتماعية والمجازية، تحيل عن معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة".[4] وهذا النوع من الشخصيات يرتبط بالدرجة الأولى بالقارئ ومدى اتساع ثقافته.

*الشخصيات الواصلة (Personnage Embrayeurs) وهذه الشخصيات "تكون علامة على حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عنهما في النص"[5]، وهذا النوع يصعب الكشف عنه

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص87.

[2]– عبد اللطيف السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، ص154.

[3]– عبد اللطيف السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي.

[4]– جويدة حماش، بناء الشخصية في رواية عبد و الجماجم لمصطفى قاسي مقاربة سيمائية، منشورات الأوراس، الجزائر، د/ط، 2007، ص364.

[5]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ((الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2009، ص217.

بسهولة بسبب تدخل بعض العناصر المربكة للفهم المباشر للشخصية حسب رأي فيليب هامون.

*فئة الشخصيات المتكررة (Personnage Amphorique) "وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الإستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسا، أي أنها علامات قوية لذاكرة القارئ"[1]. وهذه الفئات الثلاثة تعطي حسب رأي فيليب هامون "مجموع الإنتاج الأدبي "وفي ختامه لهذه التصنيفات ينبهنا لملاحظتين أساسيتين تتعلق أولهما (بكون الشخصية وحدة يمكنها كما هو معروف المشاركة آنيا، وتعاقبيا في العديد من الفئات الثلاثة المجملة، فكل واحدة تتميز بتعدد الوظيفة في السياق) بينما تلح الثانية على أن (الأخيرة أي الاستذكارية بطبيعة الحال هي التي تهمنا بالأخص، وأي نظرية عامة لشخصية تتبلور انطلاقا من مفاهيم التكافئ، الإبذال، الاستذكار وبذلك يتضح أن الضيف الثالث من الشخصيات هو الذي لا يعرف القارئ عادة إلا ما يوفره النص من معلومات".[2]

ما نلخص إليه هو أن الشخصيات يمكن أن تصنف بحسب الدور، فتكون الشخصيات الرئيسية هي محور العمل الروائي، ثم تأتي الشخصيات الثانوية من حيث الدور ودرجة الأهمية، أما من حيث النمو والتطور فإما تكون مدورة أي نامية أو جاهزة أي مسطحة.

كما أن للشخصية مجموعة من الأبعاد فأي إنسان في الحياة يتصف بملامح جسدية ونفسية، وسلوكية معينة وما دامت الشخصية هي التي تؤدي الأحداث في الرواية، فقد أولها الباحثون أهمية كبيرة فقد "نشأ في علم النفس علم يسمى علة الشخصية" يدرس الإنسان مركزا في الوقت نفسه الفروق الفردية... ولما كانت هناك جوانب متعددة

---

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– عبد العالي بوطيب، الشخصية الروائية بين الأمس و اليوم، مجلة علامات، ج14، 54 شوال1435، ديسمبر، 2004،ص371، نقلا عن : Ph,hamon :inop.cit,1977,P :122/123

للشخصية، منها ما هو فطري أو غريزي، ومنها ما يكتسب من البيئة والثقافة وكذلك أنواع مختلفة من السلوك، فقد اختلف الباحثون في الشخصية في تغليبهم جانب على جانب"[1]فالشخصية هي نسيج مركب من ثلاثة مقومات وهي الجانب النفسي الذي يشمل الحياة الباطنية الخاصة بالشخصية، والجانب الاجتماعي الذي يعكس واقع الشخصية وأخيرا الجانب الجسمي والذي يشمل كل مظاهر الشخصية الخارجية من مميزات وعيوب.

ولقدوظف عز الدين جلاوجي في رواية " هاء وأسفار عشتار " عدة شخصيات متنوعة تمحورت حولها أحداث الرواية منها الحيوانية والإنسانية والخيالية فنجد ذلك فيما يلي:

جمالية توظيف البطل:

في كل قصة شخص أو أشخاص يقومون بدور رئيسي فيها، إلى جانب أشخاص ذوي أدوار ثانوية وقد كان ضمن المألوف في القصة أن يقوم شخص بدور البطولة في أحداثها وينال من الكاتب عناية كبرى وقد يعبر عن طبقة معينة، أو اتجاه ايجابي أو سلبي ".[2]

"ويصور الروائي هذا البطل وهو يتفاعل مع الواقع ويتحداه مع إدراكه بمحدودية محاولته أو صعوبتها، أو عدم فوزه في النهاية، إلا أنه يواصل المحاولة ".3

ولكن بدأ إهمال البطل عند الأوروبيين- منذ الطبيعيين والواقعيين، وصار الكاتب يعمد إلى تصوير أشخاص لا يخص أحدا منهم بصفة البطل، وقد يتفاوتون فيكون من بينهم شخصية رئيسية، ولكنهم يتقاربون في العناية ويقصد الكاتب في هذه الحالة الكشف

[1]- عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية "الشخصية"، ص21.

[2]- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870-1938)، دار المعارف القاهرة (ط 2)، 1968، ص 21.

[3]- محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار العود القاهرة (ط 1)، 1997، ص 534.

عن وعيهم جميعا بالقياس إلى الموقف، وأصدائه النفسية، وهم لا يهملون تصوير الحالات النفسية لأشخاصهم، ولكنهم يعنون بتصوير الحالات الواعية اتجاه الموقف الخاص."[1]

وقد شرعت بعض الدراسات الحديثة تبتعد عن تسمية (البطل) ورأت فيها بطولة، لأنها مقترنة بظهور الأدب الخيالي الذي نشأ في العصور الوسطى، وترى استخدام مصطلح (الشخصية الرئيسية)لأنها في رأي أصحاب هذه الدراسات أنسب، لما أنها تتلازم مع الدور ألغمي الذي لسند إليها".[2]

يرسل لنا الكاتب من خلال البطل ما يمر به بمراحل تحول حياتية حاسمة. وهي بمثابة طقوس عبور من وعي محدد إلى وعي جديد حيث يقول البطل " نتلاحم حتى نصير جسدا واحدا ونذوب في الطقوس الحب و الوجد "[3] ، ويتضح أيضا من خلال مخاطبته لها " هلمي هلمي و قد أزمعت على سفر الطويل .... ثم نكتب معا أسفار التيهان "[4] تشير إلى ما يسمى بالكتاب المقدس المزعوم والتيهان إلى الغياب عن هذا الوجود وهي فلسفة من يريد الابتعاد في تيه في الطرقات و هنا نستنتج بأن البطل قد وصل إلى مرحلة جديدة من الوعي لذلك أراد أن يتوه ويبتعد عن المجتمع، وهو طقس من طقوس العبور وهنا نكتشف اتجاهات البطل و قناعاته التي لا تشبه قناعات من هم حوله فمنذ طفولته كان يرفض فعل ما لايقتنع به فلا يُفرضُ عليه شيئ لا يريده لقناعته فيدخل الجامعة ومعه طفلته وفي أول حصة له يتمرد على فكرة الأستاذ (العمل) ويعتبر هذه الفلسفة وكذا مساحيق التجميل و الحب و الزواج عبودية الإنسان لأخيه الإنسان، فقرر البطل الزهد بآدميته مقابل الحرية فمن العجيب أن يتحول الإنسان إلى ذئب " لم يدم بقائي طويلا حيث أنا افترش الأرض، سريعا بدأ التحول يمتد إلى كل

---

[1]– المرجع نفسه، ص 533.

[2]–. شريط احمد شريط، مرجع سابق، ص 25

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 7 .

[4] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 8 .

بدني، ووجدت نفسي قد صرت ذئبا، أدهشني الأمر فعلا لكنه لم يزعجني، لقد تحققت أمنيتي في أن أعيش حريتي المطلقة حيث لا نداء يسيج إرادتي " [1]

وفي موضع آخر نجده يقول: " وراح بعضهم يمطط بدني فتستطيل أطرافي بشكل عجيب، حتى تبلغ صور السجن من جهتيه " [2] كما نجده أيضا يصور نفسه بشخصية عجيبة طريفة " بدأ رأسي يتضخم حتى صار ككرة عملاقة "[3]. فقد صور الكاتب شخصية البطل شخصية تتصرف تصرفات عجيبة تثير حيرة القارئ .

شخصية الأبوان: رسمهما الكاتب بشخصين يمثلان مظهرا من مظاهر العبودية، عن طريق ذلك الرابط الذي يسمى الزواج فيرسم جلاوجي الزوجة المسيطرة المتحكمة في زمام الأمور الغاضبة العاملة التي تصدق الخرافات و أقوال العرافين. أما الوالد فهو إنسان ذو شخصية ضعيفة يحب الافتخار بنفسه و الأعمال التقليدية التي يعرفها باعتباره ولدا فلاحا وهو ذلك الإنسان المسالم .

- **شخصية الجد مصباح:** هو شخص لا يحبذ الناس كثيرا، مبعث للتأمل و الحب والعطاء، محب للطبيعة صوّره الكاتب مرة في صورة السندباد ومرة في شكل قط، وقد ترك هذا الأخير وصية أن يدفن بمنأى عن البشر قريبا من الطبيعة: " وأوصى أن يدفن بعيدا عن البشر قريبا من الطبيعة في حضن أشجار أرز حتى في موته كان يرغب في أن يضل بعيدا عن صخب البشر وغبائهم، قريبا من عبقرية الطبيعة ".[4]
- **شخصية عشتار:** ترمز إلى العبودية فهي المرأة الفاتنة التي تستخدم مفاتنها لإغراء الرجال من ثم استعبادهم. وباعتبارها آلهة ملكت المطلق من كل أطراف الآلهة أبوها الإله سين اله القمر، وأمها الآلهة ننكال وأخوها الإله أوطو إله الشمس وأختها الآلهة

[1] المصدر نفسه، ص 119 .

[2] المصدر نفسه، ص13 .

[3] المصدر نفسه، ص 15 .

[4] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 24 .

ارشكيج آلهة العالم السفلي عالم الأموات لتتربع على عرش الإلوهية. فالعجيب في شخصيتها خلقت نفسها من نور : " غير أن ضوءا خافتا تسلل اللحظة فجأة من ناحية الشرق ... وفي أعماق ذهني أجزمت أن من أراه اللحظة إن هي إلا الالهة عشتار" [1]

جمالية التشخيص:

يتم التشخيص بعدة علامات يمكن بواسطتها رسم الشخصية في الرواية و قد أجمع أغلب النقاد بأن تأثير التشخيص يأتي مما تفعله الشخصية نفسها في سياق المتخيل و هذا لا يلغي أبدا إهمال عناصر أسهمت في هذه العملية و مكنتنا من رؤية أبعاد الشخصية المختلفة و أطلعتنا على سر أدائها و تحريكها وفق أبنية مختلفة و جد متنوعة ،ويمكن تحديدها وفق علامات متعددة سواء أكانت بالفعل ، بالمظهر ، بالفكر ، بالرأي ، بالكلام ،بالمونولوج... وغيرها و يتمثل ذلك في الأفعال التي قامت بها الشخصية المسرحية من خلال سلوكاتها و حركاتها ومواقفها « و لأن جوهر الرواية هو تمثيل فعل ما فإن هذا العنصر هو من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل السردي و عليه لا بد من توافر صلة معقولة بين الشخصية و الفعل» ، و لا يتأتى ذلك إلا إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية و رغباتها و مشاعرهـــــا و قواها التفكيرية، و غني عن البيان أن الفعل يجب أن يقنع المشاهد بأنه مناسب للشخصية التي صدر عنها.

[1] المصدر نفسه ، ص 118/117 .

- **تشخيص الذئب:**

- الذئب يرمز للفطنة، فقد رفض إيماءات عشتار الخصبة فتحوله إلى ذئب و عليه فإن استخدام الذئب في رواية هاء وأسفار عشتار دلالة على أن الواقع في النهاية قد يحيلك إلى شخص تلتهم ما كنت مؤمنا به من قناعات. فالعجيب في هذه الشخصية قدرته على أكل أخيه الذئب فقط امتثالا لأوامر الزعيم وهذا ما اعتبرته الشخصية الوقوع في شراك العبودية فتجسدت فيقوله : " فتحاملت على نفسي وقمت .... فأسرعت التهم رفيقي بنهم شديد وفي عيني دموع " [1] .

- **قلقامش:** هو نصف إنسان و نصفه الآخر إلاه وهو شخصية أسطورية من التراث البابلي القديم اشتهر بمغامراته العديدة وبطولاته الشجاعة وأشهر مغامراته " البحث عن الخلود " فالعجيب في هذه الشخصية أنه تحدى الآلهة عشتار برغم من قوته المحدودة فهو فقط نص آلهة ويستطيع في الأخير التغلب والانتصار عليها " وفجأة خيل إلي أن قلقامش يعدو بقوة حتى ارتقى صخرا .. وسقطت وانطفأت الى الأبد "[2]

- **العراف :** هو شخص يدعي القدرة على تنبؤ الأحداث المستقبلية أو الكشف عن الأمور المخفية عن طريق قدرات خارقة فاستقدمت هذه الشخصية من طرف الوالدين إيمانا منهما في مقدرته على إيجاد خاتمي الزواج مستخدما في ذلك جدّيا أسود هذا الحيوان الذي يحيل إلى المعتقد العربي في كون "التيس الأسود" يحمل دلالة سحرية أسطورية فقد جاء هذا الاستخدام في النص الروائي تأكيدا على إيمان العرب المسلمين بالسحر رغم تنافيه وتعارضه مع الشرع الإسلامي " فصمت العراف فجأة فقد أقبل والدي يجر

[1] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار ، ص 130 .

[2] المصدر نفسه، ص 134 .

جديّا اسود، أسرع إليه العراف فتله أرضا .... ورأيت أصبعه ترتجف ثم تدور بسرعة، اشبه ما تكون بعقرب بوصلة عملاقة " [1].

الشخصية وجمالية صناعة الحدث في رواية " هاء، وأسفار عشتار":

يشكل الحدث اللبنة الأساسية للمادة الحكائية وهو بذلك وقود العمل السردي، حيث «يعد الحدث أهم عنصر في القصة القصيرة ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله، يعتني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى تبيان كيفية وقوعه والمكان والزمان والسبب الذي قام من أجله، كما يتطلب من الكاتب اهتماما كبيرا بالفاعل والفعل لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين».[2]

إن الحدث في أساسه يقوم على وجود الفعل ورد الفعل بين شخصيات الرواية لذلك و النص الروائي من حيث كونه حكاية، فإن الأحداث تستند إلى شخصيات تقدمها فهناك علاقة أكيدة بين الشخصية والحدث، لا يمكن أن يقام به إلا ليطور شخصية تتأثر به[3]فتشكيل الحدث لم يعد ينظر إليه بذلك المنظور التقليدي، بعيدا عن البنية الزمانية والمكانية وكذلك الشخصيات بل إن جمالية النص تكمن في بنيته التي تتفاعل فيها كل هذه العناصر.

مثلما يرى **"بارت"** فإن الحدث مجموعة من الوظائف يحتلها العامل نفسه أو العوامل، فعلى سبيل المثال فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف الذي نسميه مطلبا[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص 27 /28 .

[2]–شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الجزائر، د ط،1998، ص31.

[3]- يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص13.

[4]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة، ط1،2003، ص19.

ويعرفه "محمد زغلول" كالآتي: الحدث هو مجموع الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا نسبيا يدور حول موضوع عام، وهي تعمل عملا له معنى، إذا هي المحور الأساسي الذي يربط باقي عناصر القصة ارتباطا وثيقا، كارتباط الخيوط معا في نسيج يشكل قطعة قماش[1].

يستعمل الكتاب ثلاث طرق لبناء أحداث قصصهم خصوصا كتاب القصة التقليدية وتتضح كل طريقة من خلال ما يلي:

أ- الطريقة التقليدية:

«وهي طريقة قديمة تميز بها كتاب الرواية التقليدية خاصة، ويتبع فيها الروائي التطور النسبي المنطقي للأحداث، حيث يتدرج القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية».[2]

إن القاص في هذه الطريقة يعمد الى التدرج والتسلسل في عرض أحداث القصة حيث يبدأ بمقدمة يمهد فيها، أحداث قصته وصولا إلى العقدة أو لخطة التأزم، فالنهاية حيث تختلف من كاتب إلى آخر فهناك من يجعل النهاية مفتوحة أو حزينة أو سعيدة للقصة.

ب-الطريقة الحديثة:

في هذه الطريقة يشرع القاص في بغرض حدث قصته من لحظة التأزم أو كما يسميها بعضهم العقدة،ثم يعود إلى الماضي أو الخلف يروي بداية حدث قصته، مستعينا في ذلك ببعض الفنيات والأساليب حسب اللاشعور والمناجاة والذكريات[3].

[1]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية، أصولها، اتجاهات أعلامها، دار المعارف، الاسكندرية، القاهرة، ص11.

[2]-شريبط احمد شريبط، تطور البنية في القصة الجزائرية، ص32.

[3]-المرجع نفسه، ص32.

ج- طريقة الارتجاع الفني (الخطف خلفا):

« يبدأ الكاتب فيها بعرض الحدث في نهايته، ثم يرجع إلى الماضي ليسرد القصة كاملة وقد استعملت هذه الطريقة قبل أن تنتقل إلى الأدب القصصي في مجالات أكثر من غيرها كالسينما، وهي موجودة في الرواية البوليسية أكثر من غيرها في الأجناس الأدبية»[1].

3- طرق صوغ الحدث:

هناك طرق عديدة يستخدمها كتاب الرواية تعرض الأحدث وهي كثيرة ومتعددة نكتفي بعرض أبرزها:

أ- طريقة الترجمة الذاتية:

يلجأ فيها القاص إلى سرد الأحداث بلسان شخصية من شخصيات قصته مستخدما ضمير المتكلم، ويقدم الشخصيات من خلال وجهة نظرته الخاصة، فيحللها تحليلا نفسيا متقمصا شخصية البطل، ولهذه الطريقة عيوبها من بينها، أن الأحداث التي ترد على لسان القاص الذي يتحكم أيضا في مسار نمو الشخصيات، و أنها تجعل القراء يعتقدون أن الأحداث المروية، قد وقعت للقاص وأنها تمثل تجارب حياته حقا، خاصة إذا نجح في إقناع القراء بذلك بوسائله الفنية.[2]

ب-طريقة السرد المباشر:

وهي الأنجح بحيث يقدم الكاتب الأحداث بصيغة ضمير الغائب، وهي تتيح الحرية للكاتب لكي يحلل شخصياته وأفعالها تحليلا دقيقا وعميقا، كما أنها لا توهم القارئ بأن أحداثها عبارة عن تجارب ذاتية وحياتية، وإنما هي من صميم الإنشاء الفني.

---

[1]-المرجع نفسه، ص22-23.

[2]-شريبط احمد شريبط ، ص33-34.

ج- الطريقة الثالثة:

يعتمد القاص في هذه الطريقة على الوثائق والرسائل والمذكرات أثناء معالجته الموضوع الذي يدير قصته حوله.[1] وعليه فإن الحدث يمثل حلقة هامة في البناء الروائي.

إن " هاء، وأسفار عشتار"تجسد الحدث الجمالي فيها في بنية سردية تتجاوز الواقع وتمزج الخيال فيها بالحقيقة وتنقلنا إلى عالم السحر و الحلم .

تبدأ الرواية بحدث يحدث لشخصية البطل في الرواية " حين تلا حارس السجن بعد إلقاء مباشرة قائمة الذين سيطلق سراحهم غدا صباحا اهتز المكان فرحا، اندفع الجميع إلى غرفهم الجماعية يعدون أنفسهم لغد سيكون مختلفا، غير أني بقيت حيث كنت كتمثال بارد، راح يرقبني للحظات كأنما ينتظر أن أبدي ردة فعل كما أبداها جميع من أطلق سراحهم " [2] فمن العجيب أن لا يفرح الإنسان بتطليق حياة السجون و تمتع بنعيم الحرية في ظل غد أجمل .

وإن الحدث في الشطر الأول من الرواية (أسفار التيه) يبدأ بتلك التصرفات التي كان يقوم بها البطل منذ صغره من خلال دفن خاتم زواج أبويه في فناء الحديقة حيث قال: " لمعت في نفسي فكرة شيطانية، بخفة جمعت الخاتمين معا وتسللت على الحديقة، وفي زاوية منها عجلت أحفر حفرة بعمق ذراعي، ثم أودعتها الخاتمين معا وضعت فوقهما حجرة مرمر صغيرة ثم أهلت التراب مبالغا في رصه .... تسللت إلى غرفتي دون أن يفطن أحد إلى فعلتي، التي ستحرر والدي من هذين القيدين المقيتين ".[3] و جلب العراف ومعرفة مكان الخاتم " وكانت ملابس الرجل غريبة بعض الشيء، وكان يغطي رأسه وبعض من وجه الملتحي .... ثم راح يمارس حركات بهلوانية، مندفعا إلى كل

[1]- المرجع نفسه، ص34.

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

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 18/17.

الاتجاهات، ويعوي كذئب جائع .... ثم استقر باتجاه الزاوية التي دفنت فيها الخاتمين، ورأيت أصبعه ترتجف و تدور بسرعة، أشبه ما تكون بعقرب بوصلة عملاقة ".[1]

أما فيما يخص الشطر الثاني المعنون بأسفار المسخ فقد تضمن أحداثا من مسخ و تحوّل مرافق لغضب الطبيعة في مشاهد تبعث على الغرابة والانبهار في نفسية المتلقي نذكر منها : ...اخترق الجدار رويدا رويدا لازرديا كأنه الفجر، ثم راح يتسلق الجدران من حولي، حتى كاد يستوي، وامتدت له أجنحة تهتز قليلا قليلا كأنها تخرج للحياة من رحم بكماء وامتد النور من الجدار فاستوى أنثى .... وفي أعماقي ذهني أجزمت أن من أراه اللحظة إن هي إلا الآلهة عشتار، آلهة الفتنة ". [2]

تقرر الآلهة "عشتار" مسخ البطل وتنفيذ أمنيته المتعلقة بتخليصه من العبودية على آدميته: " ولقد تسللت أصابع الآلهة عشتار حتى كادت تلامسني، ومستني صعقة كهرباء، ثم انسحب تلك الأصابع، ومعها ذلك النور إلى غير رجعة ... سريعا بدأ التحول يمتد إلى كل بدني، ووجدت نفسي قد صرت ذئبا، أدهشني الأمر فعلا لكنه لم يزعجني، لقد تحققت أمنيتي في أن أعيش حريتي المطلقة حيث لا نداء يسيج إرادتي ".[3] إن استحضار صورة آلهة "عشتار" في هذا المشهد وحده كفيل بخلق ذلك الشعور بالاندهاش و التعجب والخوف نظرا لارتباطه بخلفيات أسطورية وعقائدية عند الشعوب وخاصة عالم آخر غير العالم الدنيوي فتظهر هذه الأخيرة ساخرة من البطل وأفكاره المتعلقة بالتحرر من قيود العبودية واصفة إياها بالمرض و الوهم مشبهة إياها بفقاعات الصابون التي حتى وإن حلقت في الهواء سرعان ما تنفجر فالبطل حتى وإن حاول التخلص والتملص من قيود العبودية فهو يعود إلى نقطة الصفر " ويتوهم أنه بذلك إنما يطلب الحرية لكنه يطلب العبودية " .[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 28/27.

[2] المصدر نفسه، ص 118/117.

[3] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 119.

[4] المصدر نفسه، ص 144.

في أثناء هذه الأحداث العجيبة يتولد حدثا آخر يذهل القارئ يتمثل في مسخ رعاة :

" في أكمة تشرف على سهل كثير الجداول والخمائل ... لكن لمعانا اشتد في الأعلى فلزمت مكاني، وراح يتنزل شيئا فشيئا أمام حيرة الرعاة وهرير الكلاب التي وقفت في حالة استعداد للهجوم، غير أن اللمعان ما فتئ أن استحال زوبعة ترابية اقتلعت الأشجار فتطايرت تملا الفضاء .وزادت الزوبعة سرعة و شراسة فراحت الأنعام تعلو وتتشظى بعيدا . .....واشتد غصب عشتار فرمتهم بشواظ من نار و دخان غطى المكان كله و حجب الرؤية تماما .....وانكشف المكان و قد مسخ الرعاة ذئابا ".[1]

تنتهي الرواية بحدث مفصلي بقتل قلقامش للآلهة عشتار رمز العبودية : " غير أن ريحا تفجرت فجأة فأسقطت قلقامش، وتدحرج بعيدا حتى لم يعد يرى فانكفأت على ظهري وتمددت وفجأة خيّل إلي أن قلقامش يعدو بقوة حتى ارتقى صخرا ثم في عجلة من أمره راح يعالج صدره بأصابعه التي غدت كأنها نصلات، ومن جوف قلبه أخرج علقة سوداء تتلوى في حجم ثعبان عملاق ، وما كاد يضغطها بأصابعه حتى سكنت،ثم صوبها نحو الآلهة عشتار فسقطت وانطفأت إلى الأبد ".[2]

ثم يوقن البطل أن لا وجود للحرية خارج إطار الإنسانية والآدمية، فيستشعر قلقامش ذلك ويقرر منحه سبيل الخلاص " لكن قلقامش قام وسار فلحقت به، كمريد مخلص يبحث عن الخلاص، وأدرك هو هذا فاقترح علي اقتراحا عجيبا، وهو يشير إلى مكان بعيد، دعاني أن احفر بحرا واجري إليه سواقي من ينابيع بكرا، تتدفق من أعمق أعماق الأرض حيث تلوح القمم الذاهبة في السماء، حتى إذا امتلأ البحر وأشرقت الشمس تبخرت المياه وتنزلت

[1] المصدر نفسه، ص 136/135.

[2] عز الدين جلاوجي، هاء وأسفار عشتار، ص 143 .

أمطارا غزيرة غسلت الأرض والإنسان فأعادته إلى بكارته، ونقته مما لحق به من بؤس علومه وفلسفاته وأديانه ".[1]

[1] المصدر نفسه، ص 145 .

خاتمة

خاتمة:

وختاما لهذه الدراسة لرواية " هاء وأسفار عشتار " لعز الدين جلاوجي، والتي تهدف إلى إبراز مواطن الجمال في هذا النص السردي الإبداعي وبناءًا على ذلك فقد توصلنا إلى توصلنا إلى النتائج التالية:

- مقولة الزمن متعددة المجالات، وتأخذ دلالة خاصة مع كل مجال.
- الزمن مقوم من مقومات الرواية فما من حكاية إلاّ داخل زمن.
- اشتغل الروائي على مزج بين شخصية البطل والراوي.
- استخدم كل التقنيات السردية ووفق بين عناصرها(الشخصيات ــ المكان الزمان).
- قام الروائي بالكشف عن أبعاد شخصيات هذه الرواية.
- بين الروائي أن الشخصيات تتغير من حالة إلى أخرى سواء كان هذا التغير إيجابيا أو سلبيا.
- يلاحظ في هذه الرواية اعتمادها على خاصية الاستباق، وقد ظهرت الاستباقات بنسبة كبيرة، أما الاسترجاع فإننا نعثر عليه بشكل أقل.
- أما فيما يخص إيقاع السرد الذي تمتد دراسته من خلال العلاقات الأربع التي ذكرها جيرار جنييت وهي الحذف، التلخيص، المشهد والوقفة الوصفية، فمن هنا يظهر التلاعب الروائي بعنصر الزمن.

وفي الأخير لا ندعي أننا ألممنا بكل ما ينبغي الإلمام به في هذا الموضوع، ولا نزعم أننا جئنا بجديد خارق فالمهم أن نكون قد أسهمنا ولو بجزء ضئيل في رسم نهج من يأتي بعدنا من الباحثين، وفي توجيه مجهوداتهم إلى جادة الطريق، وأملنا أن تدرس هذه الرواية من جوانب أخرى.

قائمة المصادر

والمراجع

- **أولا: القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.**
- **ثانيا: المصادر والمراجع.**

1. أحمد أبو سعد: فن القصة، ج 1، منشورات دار الشرق الجديدة، د.ط، 1959.
2. أحمد قاسم سيزا، بناء الرواية – دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، د.ط، 2004.
3. أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، مكتبة مدبولي (دراسة نقدية في الرواية العربية السياسية)، القاهرة، د.ط، د.ت.
4. بشير مفتي ، المراسيم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1998.
5. بن قينة عمر، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995.
6. جلال الدين محمد احمد المحيي، جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، تفسير الجلالين، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
7. ابن جني، الخصائص، دار الهدى، بيروت، لبنان، ط2، د، ت.
8. ذهبية حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمل، د.ط، 2005.
9. رابح بوحوش، الأسلوب وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، د.ط، د.ت.
10. سمير سعدي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2005.
11. طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2003. عبد الرحمن بن ناصر السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
12. عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

13. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.

14. عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، تر: محمد لعيتاني، دار الحقيقة، بيروت، د.ط، 1970.

15. عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1971.

16. الغزالي، المستصفى في علم الأصول، ج1، دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط1، 1997.

17. أبو الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ج3، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، 2006.

18.أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

19. الكفوي، الكليات، القسم الثاني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1982.

20. محمد خضر سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1967.

21. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، (دراسة تحليلية نقدية)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 1994.

22. محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط2، 1999.

23. محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1983.

24. محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983.

25. مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي القصة، الرواية والسيرة، منشأة المعارف الإسكندرية، د.ط، 2002.

26. مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 2009.

❖ **ثالثا: المعاجم**

1. إبراهيم مصطفى وأخرون، المعجم الوسيط، ج 1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، د.ط، د.ت.

2. سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

3. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنشر المتحدين، تونس، د.ط، 1988.

4. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب، مج 2، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، مادة، خ_ ط_ب.

5. محمد بن أبو بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، إخراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، لبنان، د.ط، 1986، مادة خ.ط.ب.

❖ **المراجع الأجنبية المترجمة:**

1. جاك راسينبر، سياسة الأدب، تر: سهيل أبو فخر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، د.ط، دمشق، 2011.

2. دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد لحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

3. ساراميلز، مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية واللغوية المعاصرة، تر: عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر والتوزيع، السودان، د.ط، 2003.

4. فان ديك، النص والسياق، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د.ط، 2000م.

❖ **خامسا: المجلات والدوريات.**

1. حفناوي بعلي، جامعة عنابة، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، أعمال الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2004.

2. نوال بن صالح، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 7، 2011.

❖ **سادسا: الرسائل الجامعية.**

1. زهرة خفيف، الخطاب السياسي في الرواية الجزائرية غدا يوم جديد أنموذجا لعبد الحميد بن هدوقة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009/2008.

2. سعاد حمدون، صورة المثقف في روايات بشير مفتي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: د. لبوخ بوجملين، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2009/2008.

3. هدى عبد الغني ابراهيم باز، تحليل الخطاب السياسي عند مصطفى كامل، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الألسن، قسم اللغة العربية، جامعة عين الشمس، 2014.

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	/
مقدمة	أ-د
مدخل: الجمالية	
1- مفاهيم الجمالية	08
الفصل الأول:	
ملخص الرواية	19
جمالية العنوان وأبعاده الرمزية والدلالية	19
جمالية الزمن في رواية " هاء، وأسفار عشتار"	23
المفارقات الزمنية في الرواية جمالياتها ودلالتها	27
جمالية الاسترجاع ودلالته	29
جمالية الاستباق ودلالته	32
جمالية الخلاصة ودلالتها	34
جمالية الحذف ودلالته	36

جمالية تبطيء الزمن ودلالته	37
جمالية رسم المشاهد	37
جمالية الوقفة ودلالتها	39
جمالية المكان ودلالته في رواية " هاء، وأسفار عشتار	41
جمالية الأماكن المفتوحة ودلالتها	43
جمالية الأماكن المغلقة ودلالتها	47
الفصل الثاني: الشخصية وأبعادها الجمالية والدلالية في الرواية	
- الشخصية في رواية " هاء، وأسفار عشتار"	48
جمالية توظيف البطل	59
شخصية الأبوان	65
شخصية الجد مصباح	68
شخصية عشتار	59
جمالية التشخيص	60
تشخيص الذئب	60
قلقامش	61
العراف	61

الشخصية وجمالية صناعة الحدث في رواية " هاء، وأسفار عشتار"	62
الطريقة التقليدية	62
الطريقة الحديثة	62
طرق صوغ الحدث	64
خاتمة	70
قائمة المصادر والمراجع	/
فهرس الموضوعات	/

تم بحمد الله

الملخص:

تتناول هذه الدراسة بالتحليل والنقد المكونات السردية في الرواية الجزائرية بصفة عامة وفي رواية *هاء وأسفار عشتار* لعزالدين جلاوجي بصفة خاصة .

حيث حاولت إماطة اللثام حول المكون الجمالي والدلالي في الرواية من خلال العناصر المشكلة للرواية من زمن ومكان وشخصيات وحدث انطلاقا من الدلالة العامة للنص في بعدها الوظيفي والدلالي والجمالي .

الكلمات المفتاحية: جمالية – مكان – زمن – حدث – شخصية .

Summary:

This study deals with analysis and criticism of the narrative components in the Algerian novel in general and in the novel Haa and the Travels of Ishtar by Ezzedine Jalouji in particular.
Where I tried to uncover the aesthetic and semantic component of the novel through the elements that form the novel, including time, place, characters, and events, based on the general significance of the text in its functional, semantic, and aesthetic dimension.

Keywords: aesthetic - place - time - event - personality