الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي.

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

التخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر.

# التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية "هاء، وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي ـأنموذجًاـ.

مذكّرة مُقدّمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر.

**إعداد الطالبتين:**
- مريم مسلم.
- إبتسام جمعون.

**إشراف:**
- د. فاتح كرغلي.

**لجنة**

| | |
|---|---|
| 1.أ /..... جامعة البويرة | رئيسًا |
| 2.أ /..... جامعة البويرة | مشرفًا ومقررً |
| 3.أ /..... جامعة البويرة | عضوًا مناقشًا |

**السنة الجامعية: 2023/2022**

# شكر وعرفان

نحمد الله الذي بنعمته تتم الصالحات، وأعظم الشكر للذي سجدت له الكائنات الذي لولاه ما كانت الموجودات، المعين على الصعوبات، والملين للعقبات، نحمده على توفيقه لنا لإتمام هذا العمل راجين منه أن يجعله في ميزان الحسنات.

أجمل آيات الشكر والعرفان للذي قدم الينا النصح والإرشاد منذ اللحظة الأولى لاختيار موضوع الرسالة فأشرف عليها بكل تفاصيلها فكان نعم الموجه.

للذي جفت في تعظيم مدى شكره الأقلام وغابت عنا الحروف، والذي نظمت فيه قرائحنا هذين البيتين:

لك الشكر منا في شبابنا.....ولك العرفان ما طال الزمن

ان حضرت، فأنت في أعيننا.....وان غبت، فعلمك لا يدفن.

الأستاذ «كرغلي فاتح» أطال الله في عمره.

وألف شكر لكل أساتذة اللّغة العربية في قسم اللّغة والأدب العربي جامعة البويرة.

# إهداء

قال تعالى: ﴿ولقد منا عليك مرة أخرى﴾

لم تكن الرحلة قصيرة، ولا ينبغي لها أن تكون، لم يكن الحلم قريبا، ولا الطريق كان محفوفا بالتسهيلات.

ومن قال أنا لها "نالها" وإن أبت رغما عنها أتيت بها.

فاللهم لك الحمد قبل أن ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضا لأنك وفقتني على إتمام هذا العمل.

أهدي ثمرة نجاحي هذا للذي قرن الله طاعته بطاعتهما وقال فيهما عز وجل « وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا ».

إلى من كلله الله بهيبة الوقار، إلى من علمني العطاء دون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكل افتخار وإلى حبيبي الأول وعيني الثالثة. «أبي الحبيب "محمد"» أطال الله في عمرك.

إلى اول الأوطان وآخر المنافي... الى ملاكي وقرة عيني، إلى غاليتي وصديقتي التي سهرت وكانت معي في كل حالاتي وضغوطاتي، للتي راهنت على نجاحي فكانت منبع قوتي حين أضعف «أمي الغالية "زينب"».

وها أنا اليوم في هذا المقام بفضلكما وبفضل ثقتكما.

إلى سندي ومسندي ونبع قوتي، لمن وقفوا معي دائما وأبدا كسد فكانوا خير مرهم في أوقات الصعاب إخوتي كل باسمه. وفقكم الله وأزاح من دربكم أشواك الصعاب.

وفي الأخير أهديها لكل من دعا لي بالخير سواء عائلتي أو أحبتي.

وختامًا وكما قيل كان حلمًا فاحتملا ثم أصبح حقيقة لا خيالا والحمد لله على التمام

# ابتسام

# إهداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم المرسلين.

أهدي هذا العمل:

إلى قدوتي الأولى ونبراسي الذي ينير دربي، إلى من أعطاني ولم يزل يعطيني بلا حدود، إلى من أرفع رأسي عاليا افتخارًا به، « أبي الغالي » حفظه الله.

إلى التي رآني قلبها قبل عينيها وحضنتني أحشائها قبل يديها، إلى شجرتي التي لا تذبل، الى الظل الذي آوي إليه في كل حين... « امي الحبيبة » حفظها الله.

إلى كل الذين يحبهم قلبي ولم يذكرهم لساني، أهدي ثمرة جهدي هذه لهم جميعا كل باسمه.

مريـــم

# مقدمة

## مقدمة:

تعد الرواية فنًا نثريًا جديدًا قائمًا بذاته، له أسسه ومبادئه التي تميّزه عن غيره من الفنون الأدبية، وهو الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة في المجتمع.

شهدت الرواية العربية منذ منتصف القرن العشرين مجموعة من التغيرات طرأت على مستوى الشكل والمضمون لاحتكاكها بالثقافات الغربية، ممّا أعطى حرية أكبر للروائيين في نسج أعمالهم الإبداعية، وقد سعى كتاب الجنس الروائي إلى تخطي الأشكال التقليدية المستهلكة، مقابل تجريب أشكال فنية جديدة تتماشى مع التطوّر الحاصل في مجال الأدب عمومًا والرواية على وجه الخصوص.

وعلى هذا النهج سارت الرواية الجزائرية المعاصرة التي راحت تبحث عن قوالب فنية جديدة تسهم في تطوير تجربتها الكتابية وبناء عوالمها التخيلية، لتنسلخ كليًا عن النمط التقليدي السابق بغية مواكبة المد الحداثي سعيًا منها إلى استثمار تقنيات جديدة تتّسم بالجمالية والفنية، وكان ذلك على يد كوكبة من الروائيين ممّن يمثلون الدعامة التأسيسية لميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية أمثال: عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار وغيرهم من الكتاب الذين مهدوا لتأسيس رواية جزائرية ناضجة، ثم جاء الجيل الجديد الذي أخذ على عاتقه لواء التجديد باعتبار الرواية جنس منفتح قابل للتغيير من بينهم واسيني الأعرج، بشير مفتي، سمير قسيمي، وعز الدين جلاوجي وغيرهم ممّن اعتمد أساليب وأشكال فنية مغايرة، تجاوزت كل ما هو نمطي ومألوف في الكتابة الروائية الجزائرية.

يعد التجريب الروائي من أكثر الموضوعات حيوية وانتشارًا، وإضافة في حقل الدراسات الأدبية نظرًا لثراء أدواته الإجرائية وتنوّع ميكانيزماته، ولعلّ ذلك ما حثّنا على اختيار موضوع بحثنا الموسوم:

- **التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية "هاء، وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي _أنموذجا_.**

وقد وقع اختيارنا على هذه المدونة بالذات كونها واحدة من الاعمال التي تضمنت تقنيات التجريب، ولم يكن انتقاء هذا الموضوع وليد الصدفة بل كانت له أسبابه ودوافعه المتمثلة فيما يلي:

- الاهتمام بجنس الرواية عامة والرواية الجزائرية على وجه الخصوص رغبة منّا في التعرّف عليها والتعريف بها.
- الرغبة في دراسة الرواية الجزائرية المعاصرة، والغوص في أسرارها وخصوصياتها.
- الإعجاب بأسلوب عز الدين جلاوجي المثير وطريقته المتميّزة في صناعة عوالمه الروائية والتأثيث لها وغيرها من المميزات التي سنتطرّق إليها في المتن.

من هنا جاءت هذه الدراسة لمحاولة الإجابة عن أسئلة الإشكالية التالية:

- **ماذا يقصد بالتجريب؟ وكيف تمظهر في الرواية الجزائرية؟**
- **كيف تجلت مظاهر التجريب في رواية "هاء، وأسفار عشتار" لعز الدين جلاوجي؟**

لإزالة الغموض حول هذه التساؤلات بنينا خطة بحثنا على النحو الاتي:

بدأناها بمقدمة ثم أردفناها بمدخل نظري تطرقنا فيه إلى مفهوم التجريب لغة واصطلاحًا، ثم تطرقنا إلى واقع التجريب في الرواية الجزائرية، تناولنا في الفصل الأول المعنون بـ: "التجريب على مستوى العتبات النصية" مظاهر التجريب على مستوى عتبة الغلاف، الصورة، الألوان، العنوان، الإهداء والتصدير، وتطرقنا في الفصل الثاني الموسوم بـ: "التجريب على مستوى البنية الزمنية" إلى أهم مظاهر التجريب التي مسّت تقنية الزمن في الرواية، أما في الفصل الثالث فقد خصصناه لظاهرة توظيف الأسطورة في رواية "هاء، وأسفار عشتار" وتجلياتها وكيفية إثرائها لدلالة داخل النص الروائي.

في الأخير ختمنا بحثنا بخاتمة لخصنا فيها أهم النقاط التي توصلنا إليها في نهاية البحث.

وقد انتقينا هذه المحطات لدراسة ملامح التجريب في هاته الرواية نظرًا لصعوبة الإحاطة بكل مظاهر التجريب الذي يمتاز بالشساعة، بالإضافة إلى ضيق الوقت.

يقوم بحثنا على مجموعة من المصادر والمراجع التي كانت بمثابة الدليل والمرشد في متاهات البحث، نذكر منها:

- التجريب وارتحالات السرد المغاربي لبوشوشة بن جمعة وهو مرجع في اعتقادنا لا يمكن الاستغناء عنه.
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج) لجيرار جنيت، الذي استمدنا منه الآليات والأدوات الإجرائية للمقاربة البنيوية وكل ما يخص مقولة الزمن.
- بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) لحسن بحراوي.
- بنية النص السردي من منظور النقد الادبي لحميد الحميداني وهما مرجعان ساعدانا كثيرًا في إضاءة بعض ما أشكل علينا في كتاب جيرار جنيت سابق الذكر.

بالإضافة إلى استفادتنا من بعض القراءات والمقاربات التي تناولت الرواية موضوع بحثنا وخاصة العنصر الذي خصصناه لموضوع الأسطورة منها:

- ✓ الأسطوري والعجائبي في رواية "هاء، واسفار عشتار" لبديعة النعيمي.
- ✓ مطالعات في خمس روايات لطارق صاوى خلف.
- ✓ إشكالية الحرية والعبودية وتجلياتها الواقعية السحرية في رواية "هاء، وأسفار عشتار" لهدى علي عيد.

اعتمدنا في مراحل بحثنا على المنهج الوصفي التحليلي، الذي تتيحه المقاربات البنيوية والسيميائية للنصوص الأدبية. وكأيّ بحث واجهتنا بعض الصعوبات تمثلت في عدم توفر بعض

المراجع سواء بمكتبة الجامعة أو حتى بالنسخ الالكترونية، وكذا تغيير مدونة الدراسة بعد انقضاء مدّة لا بأس بها من العمل على مدونتنا الأولى حيث اكتشفنا بالصدفة بأنّها مدروسة من قبل.

في الأخير لا يسعنا إلا أن نحمد الله عز وجل الذي بفضله وفّقنا لإتمام هذا العمل المتواضع، ونشكر أستاذنا المشرف الدكتور "كرغلي فاتح" الذي بعد فضل الله كان له الفضل الكبير في إتمام هذا البحث من خلال ما قدمه لنا من توجيه ونصح، فجزاه الله عنّا كل خير، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

# مدخل

1- ماهية التجريب (لغة/اصطلاحًا).

2- التجريب في النص الروائي الجزائري.

## مدخل:

### 1- مفهوم التجريب: (لغة/اصطلاحًا)

يعد مصطلح "التجريب" من بين المصطلحات الأدبية والنقدية الأكثر تداولاً في عصرنا الحالي، وقبل الخوض في أطراف الموضوع وجوانبه يجدر بنا تحديد الدلالة اللّغوية والاصطلاحية لهذه الكلمة.

#### أ- لغة:

وردت كلمة التجريب بمعناها اللّغوي في العديد من المعاجم العربية، منها ما جاء في لسان العرب "لابن منظور" من مادة جرب، الرجل يجرب تجربة وتجريبًا حاوله واختبره مرّة بعد مرّة أخرى...ورجل مجرّب قد عرف الأمور وجرّبها والمجرّب الذي جرّب في الأمور وعرف ما عنده.[1]

وعرّفه الفيروز أبادي في قاموس المحيط « من مادة جرب، وجربه، تجربة، اختبره، ورجل مجرب كمعظم: يلي ما عنده مجرب: عرف الأمور ودراهم مجربة موزونة ». [2]

وفي أساس البلاغة يعرّفه الزمخشري « رجل مجرّب ذو تجارب قد جرب وجرّب ». [3]

أمّا في المعاجم الغربية فقد وردت كلمة التجريب في المعجم الفرنسي "لاروس" " La Rousse" بمعنى الاختبار الذي يستند إلى التجربة للتأكد من صحّة الفرضية، واكتساب خبرة والإفادة منها، وهذا ما تؤكّده ترجمة العبارة التالية في قاموس "لاروس"

---

[1] ابن منظور، لسان العرب: مادة جرّب، تح: عبد الله الركيبي وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، المجلد الأوّل، د.ط، د.ت، ص 583.

[2] الفيروز أبادي، قاموس المحيط، مادة جرّب، إعداد وتقديم عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص 139.

[3] الزمخشري، أساس البلاغة: مادة جرّب، تح: محمد باسل، عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998، ص 129.

« Méthode Scientifique reposant sur l'expérience et l'observation contrôlée pour vérifier des hypothèses ». [1]

ونلمس الدلالة اللّغوية نفسها لكلمة "تجريب" في قاموس "أكسفورد، OXFORD" الإنجليزي وهذا ما تؤكده ترجمة العبارة المأخوذة من القاموس

« The activity or process of experimenting: experimentation with new teaching methods ». [2]

يمكننا القول في الأخير أنّ الدلالة اللّغوية لكلمة "التجريب" سواءً في المعاجم العربية أو الغربية تصب في معنى واحد وهو اقتراح رؤية جديدة تهدف للوصول إلى المعرفة عن طريق تجربة.

ب- **اصطلاحًا:**

ارتبط مصطلح التجريب في البداية بالمجال العلمي قبل انتقاله للأدب، فقد استخدم مصطلح التجريبية "Expérimental" كمصطلح علمي بادئ الأمر عند "تشارلز داروين" في نظريته "التحول" منذ منتصف القرن التاسع عشر بمفهوم التحرّر من النظريات القديمة في محاولة لاكتشاف الحقائق العلمية الجديدة، كما استخدمه "كلود برنارد" بالمعنى نفسه في دراسته حول الطب التجريبي، وإن كان مصطلح التجريب قد ارتبط بالإنجازات المخبرية حيث كانت العلوم الطبيعية مهدا لاستخدامه، إلاّ أنّ هذا المصطلح لم يعد حكرًا على المخابر العلمية، بل تجاوزها إلى ميادين الفكر والمعرفة الأخرى.

ويرى أغلب الدارسين أنّ لـ "إميل زولا" الفضل في إدخال مصطلح التجريب في مجال الإبداع الأدبي من خلال كتابه "الرواية التجريبية" "Le Roman Expérimental" فبفضل هذا الكتاب

(1) – Le petit Larousse illustré, édition anniversaire de de Larousse 2010, P 399.
(2) – OXFORD Advanced learners dictionary of English, a.s Korn by: seventh edition; OXFORD university press; 2006, P 513.

ساهم "زولا" في تخليق مناخ التجريب في الأدب، وكان أوّل من استخدم هذا المصطلح، الذي سمح له بأن يرسم للرواية سبلاً جديدة لم تكن معهودة من قبل، وفي هذا الصدد يرى "زولا" أنّ: « الرواية التجريبية هي نتيجة التطوّر العلمي للقرن، إنّها تستبدل الإنسان المجرد _الإنسان الميتافيزيقي_ بدراسة الإنسان الطبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائية والكيميائية والمحدّدة بتأثيرات الوسط، إنّها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي »[1]، إنّ ولوع "زولا" بعلوم عصره أدى به إلى ترسيخ مبادئ المنهج التجريبي على الأدب عمومًا وعلى الكتابة الروائية خصوصًا، وبهذا يمكننا القول أنّ "زولا" كان أوّل من طمح إلى تطبيق المنهج التجريبي في الكتابة الروائية وإضفاء الطابع التجريبي على الرواية الواقعية.

لقد رسّخ "إميل زولا" مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخّص أغلب الفرضيات التي تأثر فيها بـ: "داروين" و"كلود برنارد".

ويعرف "سعيد يقطين" التجريب قائلاً: « إنّ الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب»[2]، وبهذا فإنّ كل ما كانت له علاقة بالتجاوز والتخطي حسب "سعيد يقطين" يعد تجريبًا.

أمّا "صلاح فضل" فيعرّف التجريب بأنّه: « قرين الإبداع لأنّه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة، وهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل »[3]، وهذا يعني أنّ التجريب يتمثل في كشف تقنيات جديدة في الكتابة تتجاوز الشكل التقليدي وتساير التطورات الحاصلة، فهو فعل يعانق الإبداع ويقترن به، وبالتالي

---

[1] بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص 151.

[2] سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1985م، ص 287.

[3] صلاح فضل، لذّة التجريب الروائي، الأطلس والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005م، ص 03.

يدفع بالروائي نحو خوض مغامرة إبداعية غايتها التمرد على الأشكال والأساليب القديمة، وبناء رؤية مستقلة للكتابة تقوم على كسر كل ما هو سائد ومألوف، ليصبح التجريب بذلك « استراتيجية فنية تسعى إلى خرق المألوف والانزياح عنه بكسر الأفق ورفض النمذجة والانفعالات من أسر التقاليد»[1]، من هنا فإنّ التجريب يدل على نزعة وقاعدة تنهض على رفض السائد، والنفور من التقليد والاحتذاء به، وتسعى إلى الإبداع والابتكار في أنماط التعبير الفني المختلفة.

ويربط بعض الباحثين مفهوم التجريب بالحرية التي تتمثل في تحرّر الكاتب المبدع من قيود الكتابة الكلاسيكية والتوجه نحو البحث عن تقنيات مستحدثة تواكب الإبداع وتتجاوز النمطية معتبرين إيّاه « نوع من الفهم تطلق من خلاله الحرية للكاتب الفنان في استعمال قدرته الكتابية وموسوعته الخيالية اتجاه ما يطرحه من أفكار داخل نصّه »[2]، فالمبدع الحقيقي حسب هؤلاء هو ذلك الذي يسعى إلى البحث والاستكشاف والتغيير ويحاول جاهدًا التخلص من الثبات ويتجاوز الممكن.

بالرغم من ارتباط مفهوم التجريب بكل ما هو حداثي ومتجدّد إلاّ أنّ ذلك لا ينفي ضرورة امتزاجه بالتراث والأصالة التي تكسبه حسًا جماليًا وأسلوبًا إبداعيًا « فالمشروع التجريبي ما كان يتوق إلى التحديث من خلال التأصيل ويقتضي استكناه الوجود الحضاري والرجوع إلى التراث بتصور الإبداع »[3]، فلا يمكن الارتقاء بالعمل الفني دون الرجوع إلى التراث والاستفادة منه ومن دلالاته الفنية ويرى "حميد لحميداني" أنّ التجريب الروائي هو « التعبير عن معاناة الجيل الجديد

---

[1] كريمة غثيوي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الروائية المعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه تخصص علوم في النقد الأدبي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016–2017م، ص 74.

[2] عبد الحق عمرو بلعابد، سرديات المحنة (الرواية الجزائرية من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب)، مجلة الآداب، مج27 ع2، جامعة الملك سعود، الرياض، 2015، ص 44.

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

والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ، تتخلص بدورها من التقنيات وترتاد عالمًا روائيًا بديلاً أيضًا يخلق مقاييس تتلاءم مع التعبير عن المضامين المتولدة من الظروف الجديدة »[1]، ويقصد بقوله هذا أنّه لا بدّ من ضرورة تماشي العمل الروائي مع متغيرات الواقع الاجتماعي، والالتزام بمعالجة قضايا العصر المختلفة.

وقد أورد الدكتور "مدحت أبو بكر" أربعة عشر مفهومًا للتجريب أهمّها[2]:

- التجريب هو التمرّد على القوالب الثابتة.
- التجريب مرتبط بالمجتمع.
- التجريب إبداع من خلال ابتكار أساليب جديدة في التعبير الفني.
- التجريب تجاوز الركود.
- التجريب ثورة.

نستنتج من خلال التعريف أنّ التجريب ارتبط بعدّة مفاهيم أهمّها: الانحراف، التخطي، التجدّد، التجاوز، التفرّد وغيرها من المفاهيم التي لا تخرج عن هاته المعاني.

---

[1] حميد الحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص 418.

[2] مدحت أبو بكر، التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، مصر، 1993م، ص 166.

2- **التجريب في النص الروائي الجزائري:**

لطالما كانت ولادة الرواية الجزائرية مرتبطة بالتحولات العميقة التي عاشها المجتمع الجزائري في ظل الاحتلال الفرنسي وما تركه من انعكاسات طرأت على الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، إذ كان الإبداع الروائي المكتوب بالعربية آنذاك وليد تحولات الواقع المعاش يستمد منه أسئلة متنه الحكائي ويبحث من خلاله عن طريقة تمكنه من استيعاب إشكالياته[1]. وقد عرفت الرواية الجزائرية بعد الاستقلال مساهمات تأصيلية جعلت من ثورة التحرير المحرك الأساسي للكتابة فقد عبّرت عن معاناة الشعب في سبيل تحرير وطنه.

تعتبر فترة السبعينات فترة هامة في تاريخ الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية والسرد الجزائري، حيث شهدت هذه الفترة قفزة حقيقية للنهوض بالفن الروائي في الجزائر. إذ صادفت ظهور مجموعة من الروايات مثل ريح الجنوب "لعبد الحميد بن هدوقة" عام 1971، والتي تعتبر أوّل رواية جزائرية تخضع لمقومات الجنس الأدبي، ثم تلتها "اللاز" 1972 و"الزلزال" 1974م "لطاهر وطار" ثم "نار ونور" 1975م "لعبد المالك مرتاض" و"طيور في الظهيرة" 1976م "لمرزاق بقطاش". واشتركت مضامين هذه الروايات لمفرزات مجتمع لا يزال يعيش أجواء الثورة، وهذا ما ميزها بالواقعية في حين كان الفعل الإبداعي للروائيين الجزائريين مجرد مسايرة آنية لمتغيرات المجتمع.

فطاهر وطار في رواية "الزلزال" تطرّق إلى إشكالية الثورة الزراعية، وتكلّم من خلالها على الأوضاع الاجتماعية لمدينة قسنطينة من خلال وصف الأثار النفسية التي خلقها الاستعمار. وفي هذه الرواية نلمس علامة فنية تجريبية وذلك من خلال استثماره لتراث مدينة قسنطينة في بناء

---

[1] ينظر: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005م، ص 08.

روايته فقد قسمها إلى 4 فصول عنونها بأسماء جسور قسنطينة[1]. فقد سعى طاهر وطار إلى خلخلة قواعد الرواية القديمة وتجاوزها.

أما رواية "ريح الجنوب" فقد مزجت ما بين ما هو أصيل وما هو جديد: « ينبغي أن نحافظ على الأصالة ونحترمها وهي مميز مهم لإبداعاتنا في التقنيات المستعملة ». [2]

وقد اتّسمت النصوص في هذه الفترة بـ:

- ترسيخ النزعة الإيديولوجية والتي تعتبر من أهم القضايا التي اهتم الروائي الجزائري بها وهي حق الشعب في تقرير مصيره.

- الواقعية في التعبير فالمبدع في هذه الفترة كان ملزمًا بتصوير الواقعي لبشاعة الاستعمار.
- الأمل في غد أفضل فقد كان جل الروائيين يتمردون ويملكون فسحة التفاؤل.

وبالنسبة لجيل الثمانينات فقد كان امتدادًا لجيل السبعينات خاصة على مستوى الرؤية الفنية وطرق التعبير وامتازت أعمالهم بملامسة الواقع الجزائري. ومن التجارب الروائية التي برزت في هذه الفترة "وقع الأحذية الخشنة" 1981، "نوار اللوز" 1983 لـ "واسيني الأعرج"، "زمن النمرود" للحبيب السائحي" 1985، "معركة الزقاق" لـ "رشيد بوجدرة" 1986م.

وبالرغم من محافظة الرواية في هذه الفترة على النسق التقليدي أي طريقة الكتابة إلاّ أنّ هذا لم يمنع ظهور محاولات جديدة وهذا ما تبيّن لنا بعد صدور رواية "الجازية والدراويش". فهي تعتبر بمثابة البوابة نحو مرحلة أحسن لتبلور المفاهيم أمّا على مستوى المضمون فقد جاءت لتحاكي الواقع وتغوص في وعي الإنسان الجزائري لكي تستطيع التحدث على المتخفي. واستعادة

---

[1] ينظر: خالد شبلي، مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، عند جيل شباب روايات سمير قسيمي، أطروحة نيل دكتوراه، 2019–2020، ص 36.

[2] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003م، ص 103.

الأسطورة "الجازية" وتوظيفها والانتقال من الواقع إلى الأسطورة وكذلك استحضار التراث الشعبي[1]. ولعلّ رواية "الجازية والدراويش" هي الرواية الفعلية التي نضج فيها التجريب بصورة جلية، ليظهر بعد "عبد الحميد بن هدوقة" أمثال "رشيد بوجدرة" الذي حذا نحوه فبدأ بالكتابة والتأليف باللّغة العربية بعد أن دوّن اسمه مع كبار الكتاب في الغرب أمثال "ناتالي ساروت" وغيرها.

وقد تنوّعت تجارب الكتاب في هذه الفترة باختلاف عقائدهم وفلسفاتهم فمنهم من لجأ إلى اعتماد التأصيل كونه: « السبيل الأمثل لتحقيق حداثته وتجربته الروائية كما هو شأن واسيني الأعرج »[2]، في حين نجد طاهر وطار في روايته "تجربة في العشق" يحاول الإيتاء بجديد من الناحية الجمالية للرواية: « كتشظية السرد والتداعي والهذيان والحلم ». [3]

وهكذا كانت حال الكتابة في فترة الثمانينات بين امتداد للأصيل ومحاولات للتجديد على صعيد الكتابة.

وفي عقد التسعينات شهدت الجزائر مرحلة متأزمة من تاريخها عُرفت بالعشرية السوداء أو كما يسميها البعض "سنوات الجمر" نتيجة لتفشي الإرهاب وانتشار العنف والجرائم الهمجية البشعة، وانعكاسًا لذلك ظهر ما يسمى بـ "أدب الأزمة" أو "رواية المحنة" و« هو نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيًا لمتنه الحكائي، تتوالد عنه تيمات الموت والإرهاب والرعب والمنفى وهي تيمات جديدة في الرواية العربية الجزائرية، وسمّيت هذه الأخيرة بمناخات الفاجعة والمأساة وهي تتناول السؤال السياسي لمحنة الجزائر ». [4]

---

[1] ينظر: صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، منشورات جامعة بسكرة، ط2، 2009م، ص 198.

[2] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 09.

[3] المرجع نفسه، ص 9، ص 10.

[4] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص 11.

وهي المرحلة التي تركت انعكاسات واضحة على مستوى الكتابة الروائية الجزائرية بحيث نزعم أنّ مرحلة التسعينات شهدت ظهور رواية جديدة على يد جيل ترعرع وسط أحداث الإرهاب والعنف ومن خصائص رواياتهم التحرّر من قيود الرواية الكلاسيكية، وإسماع خطاب الذات المقموعة في قضايا الواقع والنزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة[1]، ونمثل لهذه المرحلة بروايات هي:

- رواية دم الغزال لمرزاق بقطاش.
- سيّدة المقام لواسيني الأعرج.
- كراف الخطايا لعبد الله عيسى لحليج.
- فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي.
- إمرأة بلا ملامح لكمال بركاني.
- المراسيم والجنائز لبشير مفتي.
- ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي.
- شمعة ودهاليز لطاهر وطار.

لقد تطرقت جل هذه الروايات إلى قضية صراع السلطة مع الجماعات المتطرفة. [2]

يمكن القول في الأخير أنّ الرواية الجزائرية شأنها شأن الرواية العربية والغربية سعت إلى تجاوز القالب النمطي في الكتابة وحاولت الانفتاح على تقنيات وأشكال جديدة وهذا عبر مراحل بدءً من جيل السبعينات الذي أسّس للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية وأولى محاولات التجريب مرورًا

---

[1] ينظر: حسن المدان، (جدل الجسد والكتابة في رواية أشعار القيامة)، للروائي الجزائري بشير مفتي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، جانفي 2009م، ص 60.

[2] شريفة حبيلة، الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص 165.

بجيل الثمانينات الذي سار على نهج القدامى في التأصيل ومحاولة التجديد والإيتاء بنص جديد يكسر النمطية القديمة وصولاً إلى جيل التسعينات الحامل لمشعل التجديد.

# الفصـل الأوّل

## التجريب على مستوى العتبات النصية

1- **أوّلاً:** الغلاف.

2- **ثانيًا:** العنوان.

3- **ثالثًا:** الإهداء.

4- **رابعًا:** التصدير (الفاتحة، النافذة).

تعد العتبات النصية المحطة الأولى التي تروج للنص الأدبي ويقصد بها « ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفًا طباعية على مستوى الورق ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها »[1]، أي أنّ العتبات تشمل كل ما يحيط بالنص من جوانبه الداخلية والخارجية كالعنوان، اسم الكتاب والفصول...وغير ذلك من الأيقونات المتصلة بالنص.

تمثل العتبات النصية مجمل النصوص المحاذية للنص المركزي حيث تشكل جسر عبور يلج من خلاله المتلقي فينفتح على عوالم النص « لما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دروبه، وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبًا مركزيًا من منطقة الكتابة »[2]، تولد العتبات النصية رغبة انفعالية لدى المتلقي تدفع به إلى اقتحام النص والخوض في محتواه وتفكيك شفراته ومعانيه.

ومنه فإنّ العتبات النصية هي البوابة الرئيسية التي تتيح للقارئ فرصة الدخول إلى عالم النص والكشف عن خباياه ومفاتنه، ودلالاته الجمالية.

سنحاول في دراستنا التعرف على رواية "هاء، وأسفار عشتار" من خلال العتبات النصية، وأوّل عتبة سنقف أمامها هي "الغلاف".

---

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991م، ص 55.

[2] نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011-2012م، ص 13.

**أوّلاً: الغلاف.**

يعد الغلاف العتبة الأولى التي تجذب بصر المتلقي والأيقونة الإعلامية التي تنشر تفاصيل النص قبل الولوج فيه فهو: « الشيء الذي يلفت الانتباه بمجرد حملنا للكتاب ورؤيتنا للرواية لأنّه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، وتدخلنا إشاراته إلى اكتشاف النص بغيره من النصوص المصاحبة له »[1]، من هنا فإنّ عتبة الغلاف هي أولى العتبات المحيطة التي يصطدم بها القارئ، وعادة ما يرتبط الشكل الخارجي للغلاف، بالمضمون الداخلي للنص « إذ لم يبقى هذا الأخير قيدًا باردًا لمجموعة من الأوراق، إنّه اليوم رسالة نصية موجّهة للقارئ يساعده على السير قدمًا نحو عالم النص الروائي، فالغلاف صار بمثابة بوابة العبور الفاتنة والمغرية لجذب أبصار وأذهان القراء »[2]، لذا يعد الغلاف أحد العتبات البارزة والمهمة التي تساعد في نجاح العمل الأدبي، تثير في نفسية القارئ التشويق والحماس للتعمّق في مستويات النص واستخراج ما يتضمّنه من أفكار وكشف اللبس والغموض الموجود في النص.

وأمّا بالنسبة لغلاف رواية "هاء، وأسفار عشتار" فإنّه يوحي إلى فضاء سيميائي جمالي بامتياز، وذلك لاحتوائه على مجموعة من المؤشرات التي تحيل الدراسة نحو أبعاد دلالية مختلفة.

ولعلّ أهم المحطات التي سنقف عندها في الغلاف هي: الصورة، الألوان، التجنيس.

---

[1] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، مطبعة الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998م، ص 148.

[2] مفيدة بوفنارة، عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر بين القراءة والتأويل أطروحة دكتوراه، تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2016-2017م، ص 138.

أ- **الصورة:**

هي أوّل ما يثير فضول القارئ لمعرفة تفاصيل العمل الأدبي أكثر « وتعد أيقونة وعلامة تصويرية وتشكيلية، هي عبارة عن رسومات كلاسيكية، واقعية ورومنسية وأشكال تراجيدية ولوحات فنية لفنانين مرموقين لعالم التشكيل البصري، أو في الرسم بغية التأثير على المتلقي والقارئ المستهلك »[1]، ومنه فإنّ الصورة اللّغة التي يستعملها الكاتب أو الروائي للتعبير عن فكرة العمل الأدبي ولتكون وسيطًا تواصليًا بي المبدع والجمهور يتمكن من خلاله المتلقي الولوج إلى عالم القص.

وبالعودة إلى رواية "هاء، وأسفار عشتار" نجد أنّ الروائي قد تفنّن في وضع غلاف يليق بمدونته، حيث رسم وبدقّة صورة انطباعية لثلاث نساء لا تظهر منهن إلاّ أجسادهن، ووجوههنّ مفكّكة ومخيفة، نافيًا بذلك الجمال المعهود لدى النساء، وبذلك يكون جلاوجي قد تعمّد اختيار هذه

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي الأدبي، ط1، المغرب، 2004م، ص 147.

الخلفية التي تتطابق وأفكار بطل الرواية الذي اعتبر المرأة فتنة أراد التحرّر منها «والأنثى أولى مدارج العبودية »[1]، فبطل الرواية متمرّدًا يدين بصرامة كل ما حوله من قوانين وضوابط وأوامر يؤمن بضرورة التحرّر من بعض القيود التي تكبل الحريات « يجب أن نتمرّد على رغباتنا وغرائزنا، إنّها كثيرا ما تميّز قيودا تخطف منا حريتنا وتلبسنا رداءة العبودية ». [2]

يدين الروائي الأنوثة المتعسفة المستقوية على الذكورة، فيستخدم عشتار رمز الأنوثة والجمال والفتنة « ومن بين طيات الغيوم أشرق نور لامع، وتجلت أنثى فاتنة...امتدت أصابعها وحملتني كرضيع، ضمتني إلى صدرها الدافئ، وخيّل إليّ أنّها أوحت إليّ أنّي لا خوف علي ما دمت في حضني الألهة عشتار »[3]، وهنا يخبرنا بأنّها عشتار التي تمتلك الرجال بأنوثتها بعد أن توقعهم بحبائلها فيجسّد العبودية بتلك الأسطورة عشتار التي وظّفها لإيصال تلك الصرخة في وجه البشر.

جاءت رواية "هاء، وأسفار عشتار" محاولة لفهم النفس الإنسانية، ووضع معان لكل من الحرية والحب والجمال.

ب- **الألوان:**

تعدّ الألوان من أهم المكونات الأساسية للجمال فهو الجمال بحد ذاته ومهما كانت دلالته «فاللون أثر فيزيولوجي ينتج في شبكة العين، حيث تقوم الخلايا المخروطية بتحليل اللون المناسب سواءً كان اللون ناتجًا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء أو عن الضوء الملون ». [4]

---

[1] عز الدين جلاوجي، رواية "هاء، وأسفار عشتار"، دار المنتهى للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2022، ص 118، ص 119.

[2] الرواية، ص 53.

[3] الرواية، ص 104.

[4] ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم جامعة جدار، عالم الكتاب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص 64.

فاختيار الألوان يرتبط في الأصل بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي ثم بالوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالفنان فقد ساهمت دلالات اللون في نقل الحالة النفسية للبشرية. [1]

فلا بدّ أن يكون للألوان نصيب من أي عمل أدبي أو فني لأنّها تحمل دلالات ورموز مختلفة ومرتبطة بالبيئة الاجتماعية والنفسية للمتلقي وفي رواية "هاء، وأسفار عشتار" استعمل عز الدين جلاوجي مجموعة من الألوان في غلاف روايته، حيث استحوذ اللون الأزرق القاتم على واجهة غلافه والتي ترجع دلالته إلى « الهدوء والبيئة الخالية من الاضطراب والفساد »[2]، وهذا ما يعكس الحالة التي كان يعيشها أو يحارب من أجلها بطل الرواية، فكان دائمًا ما يرى في الطبيعة المتنفس الذي يتخلص فيه من عبودية المجتمع، فكان يفضل التأمل والعيش في أحضانها ونلمس هذه الظاهرة في قوله « وسهرت في ذات المكان احتضن دفء الأرض ونبضها بكل جوارحي وأفتح كل بوابات روحي على السماء أحاول أن أتصحى كل رسائل الطبيعة ». [3]

كما وظّف الروائي اللون الأصفر في عنوان الرواية بالخط العريض في الجزء العلوي من الغلاف، حيث ورد العنوان مكتوبا بشكل عمودي. ويحمل هذا اللون دلالة « التحفيز والتهيؤ للنشاط وأهم خصائصه اللمعان والانشراح فهو أميل إلى الإيحاء ». [4]

وقد ربط جلاوجي اللون الأصفر بالبطل الذي دائمًا ما حمل أملاً في تخليص الناس من قيود العبودية «...تنفست بعمق كأني أرحت عن كاهلي حملاً ثقيلاً لقد حررتها من قيد ظل يلازمهما زمنًا »[5]، وكذلك ربط الروائي دلالة اللون بنشاط البطل الدؤوب بحثًا عن الحرية وعن كل شخص يؤمن بمبادئه المستقاة من الجد مصباح، فقد كان البطل شديد التمرّد على ما يؤمن به

---

[1] ينظر: عبد الفاتح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزلة، مجلة تواصل، ع2، 1999م، ص 125.

[2] أحمد مختار عمر، اللّغة واللون، عالم الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1998م، ص 183.

[3] الرواية، ص 24.

[4] أحمد مختار عمر، المرجع السابق، ص 184.

[5] الرواية، ص 18.

بقية البشر « أردت أن أقنعه أنّ العمل عبودية وهي حيلة لجأت إليها شراسة الإنسان لاستبعاد أخيه الإنسان».[1]

وفي مقطع أخر « كنت أراكم آلاف الكتب من كلّ التخصّصات...كنت أقرأ ما تقع عليه يدي بشراهة كبيرة وعمق شديد...كنت أتخلص منها بمجرّد أن أستوعبه »[2]، وضع الروائي اللون الأصفر في عنوان الرواية دلالة على خلفية اللون التي توافقت وأفكار البطل.

وأيضًا ورد اللون الأبيض في غلاف الرواية مشكلاً بذلك لوحة لونية، اختارها الروائي بعناية وتدقيق فدلالة اللون الأبيض التي أطر بها صفحة الغلاف واسم المؤلف في أعلى الصفحة وجنس العمل في نهاية الصفحة « رمز الطهارة والنقاء والصدق »[3]، وتعوّد على طفلته المدلّلة التي بالغ في وصفها، وبالنظر إلى دلالة الألوان التي استعملها جلاوجي، يتأكّد لنا أنّ اختيارها لم يكن اعتباطيًا، وإنّما أولاها عناية شديدة أراد من خلالها إبراز مدى تشبّث بطل الرواية بالبحث عن سبيل الفكاك من قيود العبودية المقمعة للوصول إلى الحرية المطلقة.

ج- **التجنيس:**

أو المؤشر الجنسي وهو ملحق بالعنوان يهدف إلى توجيهنا لمعرفة النظام الجنسي للعمل «يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي أو ذاك، لهذا يعد نظامًا رسميًا يعبّر عن مصداقية كل من الكاتب والناشر ما يريدان نسبته للنص »[4]، فهو أوّل بوابة عبور يلج إليها القارئ للنص.

---

(1) الرواية، ص 33.

(2) الرواية، ص 36.

(3) أحمد مختار عمر، اللّغة واللون، ص 185.

(4) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط2، 2008م، ص 89.

وقد يتواجد في « الغلاف أو صفحة العنوان أو هما معًا كما يمكنه التواجد في أمكنة أخرى مثل وضعه في قائمة كتب المؤلف بعد صفحة العنوان أو في آخر الكتاب أو في قائمة المنشورات». [1]

والتجنيس في رواية "هاء، وأسفار عشتار" ورد في صفحة الغلاف الأولى بخط واضح وباللون الأبيض "رواية" وبهذا صرّح جلاوجي عن جنس عمله.

**ثانيًا: العنوان.**

يمثل العنوان إحدى النصوص الموازية المحيطة بالنص التي تحقّق جسرًا لفضيًا وسيطًا تمهّد السبيل أمام القارئ للولوج إلى داخل النص فهو « نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالته ومحاولة فك شفراته الرامزة، فالعنوان أوّل عتبة يطأها الباحث السيميائي قصد استنطاقها واستقرائها بصريًا ولسانيًا »[2]، ويعني ذلك أنّ العنوان يحمل مجموعة من الرموز والدلالات التي لها علاقة بالنص وجب على القارئ فك شفراتها واستخلاص معانيها.

وعنوان رواية "هاء، وأسفار عشتار" لا يخلوا من تركيب مشوّق ومدهش يدفع بالقارئ لتقصيه وإشغال الفكر في فهم مقصديته، برز عنوان الرواية واضحًا على صفحة الغلاف، متموضعًا في وسطها، كتب بخط غليظ وحجم كبير أدى العنوان دوره الإغرائي من حيث وقعه فوق الصورة مباشرة ولونه المستقطب المستفز "الأصفر الذهبي".

إنّ أوّل ما شدّ انتباهنا في رواية "هاء، وأسفار عشتار" هو العنوان الذي يحيل على فكرة الأسطورة من خلال اسم العلم "عشتار"، إذ تتقاطع سبل الأسطورة كجنس والرواية كجنس مضاد

---

[1] المرجع نفسه، ص 26.

[2] بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2002م، ص 02.

على اعتبار أنّ الرواية تحيل على الواقع من خلال لفظة "هاء"، فيظهر نوع من الصراع بين المعلوم والمجهول.

يتكوّن عنوان الرواية من ثلاث مقاطع صوتية منفصلة المعنى متقاطعة الإيحاء تتمثل في:

- هاء: "هـ": الحرف السادس والعشرون من الأبجدية العربية ومن بين الحروف الحلقية. [1]
- الهاء: حرف: ها: تنبيه من شأن العرب إذا أرادو تعظيم شيء أن يكثروا فيه من التنبيه والإشارة. [2]
- وفي كتاب الله « ها أنتم هؤلاء ». [3]
- أسفار: "جمع سفر" وفي لسان العرب السفر يعني الكتاب وقيل هو الكتاب الكبير وقيل هو جزء من التوراة، والسفرة: الكتبة وواحدهم سافِر وهو بالنبطية سافرا قال تعالى «بأيدي سفرة»، وسفرت الكتاب أسفره سفرًا، وقوله عزّوجلّ « كمثل الحمار يحمل أسفارًا »، أعلم الله تعالى أنّ اليهود مثلهم في ترك استعمال التوراة وما فيها كمثل الحمار يُحمل عليه الكتب ولا يعلم ما فيها، والسَّفرة: كتبة الملائكة الذين يحصون الأعمال[4]، وبالتالي السفر هو الكتابة.
- عشتار: « هي آلهة الحب والجمال، الحرب والتضحية والتكاثر الجنسي وهي عشتار عند البابليين وأنانا لدى السوماريين وعشتروت عند الفينيقيين، وأفروديت عند اليونان »[5]، وقد تغنى بحبها وجمالها الشعراء وتفنّن في تصويرها الفنانون.

---

[1] ابن منظور لسان العرب، باب الهاء، المجلد السادس، ص 4595.

[2] ابن منظور، المرجع نفسه، ص 4598.

[3] القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 60، ص 58.

[4] ابن منظور المرجع السابق، باب السين، المجلد الثالث، ص 2026

[5] من هي الألهة عشتار؟ https://m.marefa.org

جاء عنوان الرواية "هاء، وأسفار عشتار" من الناحية التركيبية جملة اسمية وللوقوف على دلالته لا بدّ من تفكيك لهذا التركيب بغية التأويل، فإنّ لفظة (هاء): خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذه" وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره. ويبدوا لنا من سياق العنوان أنّ "هاء" هي الأنثى التي لم يرد الراوي ذكر اسمها الصريح لأسباب احتفظ بها ولم يشأ البوح باسمها ليكتفي بتسميتها "طفلتي المدلّلة" وهي رفيقة البطل في رحلته للبحث عن الحرية. وهي الأنثى التي أغرم بها وأغرمت به منذ طفولتهما فنما الحب بينهما بحميمية هائلة.

« كانت فرحتي تسبقني وأنا أجهش ضحكًا وخلفي طفلتي المدلّلة أمسك بأناملها أسحبها بقوّة فتسلس كنسيم العليل ». [1]

« لم أتوقف عن ملاقاة طفلتي المدلّلة، نلتقي، نتفسح، نتشاكس، ننتسم الطبيعة العميقة، نتسلّل إلى تفاصيلها وأحضانها، نتعلّم منها الحب والحرية والانطلاق في الآفاق النهائية ». [2]

فقد التصقت به ووقفت إلى جانبه حتى في أوقات تمرّده بالرغم من اختلاف توجهاتهما وطريقتهما في الحب.

«...كانت صارمة إلى حد كبير فيما تعلّمته من معارف ومناهج منضبطة بتوجيهات مؤسسيها وكنت شديد التمرّد...وكان الحب بؤرة الاختلاف كانت تدافع عنه بأنوثتها الساذجة وكنت أدافع عنه بأنوثتي العميقة وكان يزعجها أن أزعم أمامها أنّ الحب الذي يمارسه الإنسان ليس هو إلاّ مجرد امتلاك واغتصابًا للحرية وإمعانًا في العبودية ». [3]

« كانت طفلتي المدلّلة تحبني وكنت أحبها لكن طريقنا في الحب اختلفا ». [4]

---

[1] الرواية، ص 29.

[2] الرواية، ص 36.

[3] الرواية، ص 37.

[4] الرواية، ص 37.

بعد الغوص في حيثيات النص يتضح لنا أنّ "الهاء" ما هي إلاّ اسم الإشارة "هذه" التي تعود على حبيبة البطل. وبعدها نلاحظ الفاصلة التي تلي "الهاء" لنقف وجهًا لوجه أمام وأسفار عشتار. فالواو حرف عطف وأسفار: اسم معطوف على الهاء وعلامة رفعه الضمة وهو مضاف بينما عشتار هي مضاف إليه مجرور.

وإذا كان السفر هو الكتابة فإنّ رسائلها الأحد عشر إلى حبيبها السجين هي أسفارها المكتوبة بلغة راقية موغلة في الحميمية مثلما توضّحه العيّنات التالية:

«...أيها القمر الموغل في عليائه، المشرق ببهائه، هلا تتواضع وتتنزل إليّ أحدّثك حديث قلبي العاشق ». [1]

« وإني لمرسلة إليك يا حبيبي هذه الفراشة الحية في إهابها وقد غازلتني مرارًا ودغدغت خدي تكرارًا، ثم نزلت على الورقة الزهرية وأسلمت الروح بين يدي إليك ». [2]

« وجلست هذا المساء يا حبيبي إلى النهر أسأله عنك، وعن أخبارك وهو حامل الأسرار وكاتمها...». [3]

إلى أن نصل للرسالة الأخيرة بعد حصولها على شهادة إكمال الدراسة لكن فرصتها لا تكتمل إلى بحضوره « سأكفكف اللحظة دموعي وأنسى ما حصلت عليه، سأؤجل كل فرح حتى نلتقي ». [4]

وأمّا عشتار فهي الأسطورة الخرافية التي زعمت بعض الحضارات على أنّها آلهة الحب والجمال.

---

[1] الرواية، ص 107.

[2] الرواية، ص 108.

[3] الرواية، ص 108.

[4] الرواية، ص 112.

وتعدّ الأساطير الخرافية أحد روافد الإبداع الأدبي وخاصة مجال الإبداع الروائي، فقد حرص بعض الكتاب على إضفاء الطبيعة الأسطورية على رواياتهم وهذا ما قام به عز الدين جلاوجي في روايته هذه. إذ نجح في بناء عالم متخيل أقرب للعجائبي من خلال توظيفه للأسطورة عشتار.

«...وامتدت الأنثى وقد تبرجت عن فتنة لا تقاوم وامتدت كأنّها الحلم الفجري، هيفاء، دعجاء، أملودية الجيد والساقين والذراعين...، إن هي إلاّ الآلهة عشتار. إلهة الفتنة ». [1]

« وتمدّدت الألهة عشتار فجأة بين يدي ثم استوت على عرش كأنّما سيق إليها في لمح البصر وقد طرزه الذهب والدر الملون في كل مكان ». [2]

يتضح بعد الخوض في بحر العنوان أنّ الأسطورة عشتار هي نفسها الطفلة التي رمز إليها بحرف "هاء" والتي ظلت مجهولة في القسم الأوّل من الرواية، لنكتشف حقيقتها في القسم الثاني ويصدق العنوان ببيانه عن محتوى، فعلى الرغم من كل أفعالها إلاّ أنّه لم يستطع التخلص ممّا أوقعته فيه من العبودية التي يمقتها وسعى جاهدًا للتخلص منها مثلما هو الشأن بالنسبة للملفوظ التالي:

«...ومن بين طيات الغيوم أشرق نور لامع، وتجلت أنثى فاتنة حملقت فيها مفتونًا، وقد نسيت كل ما حولي من مخاطر امتدت أصابعها وحملتني كرضيع ضمتني إلى صدرها الدافئ، وخيل إليّ أنّه لا خوف عليّا ما دمت في حضن الألهة عشتار ». [3]

وقد قسّم الروائي مؤلفه إلى قسمين عنون الأوّل بـ: (أسفار التيه) والذي يوضح فيه مفهوم الحرية والتيه الإنساني الذي يعيشه البطل في خضم المدنية الزائفة بعيدًا عن الطبيعة الإنسانية

---

[1] الرواية، ص 117.

[2] الرواية، ص 118.

[3] الرواية، ص 104.

الأصيلة «...رحت أحدثها عن مفهومي للحرية التي يجب أن نعيدها إلى البشر الذين رانت على قلوبهم طبقات سميكة سوداء من العبودية من جراء ما تراكم في عقولهم من معارف وفلسفات وقوانين وأديان كلّها صارت أسيجة...تحجب نور الحرية ». [1]

فالحرية الفعلية إذا بالنسبة إلى البطل تقام فيه أحضان الطبيعة الأم بعيدًا عن عالم الإنسان والاجتماع البشري.

أمّا القسم الثاني من الرواية فجاء تحت عنوان (أسفار المسخ): يوضح من خلاله الروائي أشكال العبودية. بحيث يتحدث في هذا السفر عن لقائه بعشتار ومسخها له على شكل ذئب ليشعر بعد ذلك بأنّه تحرّر من البشر، ليتبلور بشكل واضح في هذا القسم التحول عن الطبيعة الإنسانية إلى طبيعة بعض الحيوانات المفترسة وهو ما يتضح من خلال هذا الملفوظ السردي:

« وقد تسللت أصابع الألهة عشتار حتى كادت تلامسني، ومستني صعقة كهرباء، ثم انسحبت تلك الأصابع ومعها ذلك النور إلى غير رجعة لم يدم بقائي طويلاً حيث أنا أفترش الأرض، سريعًا بدأ التحول يمتد إلى بدني، ووجدت نفسي قد صرت ذئبًا ». [2]

عمد الروائي إلى إيراد هذا التحول العجائبي منطلقًا من عمق رؤية الشخصية التي لم ترض بما رضي به الآخرون من عبودية لذلك تلوذ بالابتعاد عن البشر.

الرواية تبدأ فصولها بالرقم (1) وتنتهي عند الرقم (27) وكل رقم يشكل فصلاً قائمًا بذاته مرتبطًا ببقية الفصول عن طريق الفكرة العامة للرواية، فـ "هاء" وأسفار عشتار رواية إنسانية التوجه وبحث دؤوب معمّق في معنى الحرية ونقيضها وهي سفر طويل في التيه والمسخ ومحاولة ليست

---

[1] الرواية، ص 70.

[2] الرواية، ص 119.

للخروج من العبودية بل لإخراج العبودية من داخلنا. « ليس الحرية أن تخرج من العبودية إنّما الحرية أن تخرج العبودية منك ». [1]

ومنه يمكننا القول بأنّ عزّ الدين جلاوجي قد استطاع من خلال روايته هاته أن يطرح قضية كانت وستظل تشغل بال المفكرين والمنظرين والأدباء ألا وهي "الحرية".

**ثالثًا: الإهداء.**

يعتبر الإهداء أحد أهم العتبات النصية التي تسهم في تسهيل سبل فهم النص ومسالك وتأويله وهو « تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواءً كانوا أشخاصًا أو مجموعات وهذا الاحترام يكون إمّا في شكل مطبوع وإمّا في شكل مكتوب يوقّعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة»[2]، فهو عتبة نصية لا تخلوا من القصدية تحمل في ثناياها دلالات معرفية للنص الموازي، وهي عتبة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ[3]، تحمل تمهيدًا لما سيجده المتلقي في النص.

أمّا الوقت القانوني لظهور الإهداء في الكتاب فهو « صدور أوّل طبعة منه وربّما يلجأ الكاتب للاستثناء إلى إلحاق إهداء آخر في الطبعات التالية للعمل كما يمكن أن نجده في الطبعة الأصلية ثم يعمل الكاتب على استدراكه في الطبعات اللاحقة »[4]، ويرد الإهداء على مستوى البنية

---

[1] الرواية، ص 12.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت، ص 93.

[3] ينظر: أبو المعالي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاغن أنموذجًا)، مجلة مقاليد، ع7، ديسمبر، 2014م، ص 298.

[4] عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 95.

التركيبية والمعمارية « كلمة أو نصًّا قصيرًا أو أقله جملة واحدة وغالبًا ما تكون هذه الجملة إسمية أو شبه جملة فعلية وقد يكون نصًّا طويلاً من جهة وقد يكون نصًا أدبيًا قصيرًا جدًا ». [1]

وجاء الإهداء في رواية "هاء، وأسفار عشتار" متصدّرًا الصفحات الأولى للرواية وعلى شكل مقطع شعري حر كسر به الروائي الرتابة المتعارف عليها في تقديم الإهداء، الذي لطالما كان عبارة عن كلمة أو جمل أو نصوص.

استهل الروائي إهدائه بأداة النداء "إليك" موجّهًا بذلك خطابه إلى حبيبته التي أسماها طيلة صفحات الرواية بـ "طفلتي المدلّلة" وهي صديقة طفولته التي رافقته في رحلته المدرسية حتى الجامعة برغم من رفضها لطريقته في "الحب" عبر لها وعلى لسان البطل من خلال إهدائه هذا على شدّة عشقه وولعه بها.

ملهمتي.

يا روح قلبي والسناء.

يا إشراق روحي والضياء. [2]

واصفًا إياها بكل المواصفات الجميلة والمبالغ فيها مثلما هو الشأن بالنسبة للعبارات التالية:

يا نبع الأنوثة.

يا رضاب البهاء.

فالإهداء الذي وضعه الروائي يتميّز ببعده الصوفي، وترجح حقيقة التصوف إلى الإخلاص لأيّ فكرة وجعلها غاية يسعى لتحقيقها دون غيرها، وقد حملت شخصية البطل هذا الإخلاص من

---

[1] جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبة الإهداء، دار الريف للطبع والنشر، تطوان، المغرب، 2010م، ص 96.

[2] الرواية، ص الإهداء.

خلال غزله في هذا المقطع الشعري الذي ورد طافحًا بالأنوثة أقرب إلى الحلم والتجريد، فالبطل هام بحبيبته عشقًا وولعًا.

استهل الروائي مسروده بغزل وهو من الأمور المحبّبة في النفس البشرية قصد جذب القارئ لإبداعه وخلق عنصر التشويق منذ الوهلة الأولى.

يمكن القول في الأخير بأنّ الروائي مال إلى الخطاب الشعري الذي ينتمي إلى الشعر الحر باعتباره الوسيلة الناجعة للتعبير عن خلجات النفس والطريقة المواتية التي يعبّر من خلالها الأديب عن مشاعرة وما يدور في ذهنه.

**رابعًا: التصدير (الفاتحة، النافذة).**

هي إحدى العتبات النصية الداخلية المهمة المرتبطة بعوالم النص الروائي وتأتي في أوّل النص أو على رأس كل فصل وهي « عتبة قرائية ومفتاحًا يساعد المتلقي في تأويل العمل واكتشاف طبيعة الرؤية الشعرية التي تحكم التجربة المقدمة »[1]، وبهذا أصبحت عتبة التصدير إحدى اللوازم النصية التي لا يكتمل الشكل الداخلي للعمل الروائي إلاّ بها، نظرًا لفعاليتها الدلالية بوصفها ملفوظات هامة في تأويل النص، واعتبارها إحدى مظاهر التجديد والتجريب.

وقد مارس الروائي فعل التجريب على هذه العتبة النصية التي سماها "نافذة" حيث وردت الكلمة نكرة حتى يفتحها على تعدّد القراءات، فالمعروف عن النافذة هي نافذة البيت أو بتعبير أصح نافذة المكان، ولكنّنا أمام نافذة مختلفة وهي نافذة النص.

افتتح الروائي مسروده الفني "هاء، وأسفار عشتار" برسالة مشبّعة بالرومنسية، مكتوبة بلغة راقية موغلة في الحميمية الهامسة « ونشأت طفلتي المدلّلة حلية القلوب، تهدهدها رقصات

---

[1] مفيد نجم، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والتوزيع، ع57، يناير 2009، ص 107.

وخفقات، ودفئ حنون، ونور شفيف...نظل نتجاذب، فنتعانق ونتراقص ونبذر في الحياة فرحًا... نتلاحم حتى نصير جسدًا واحدًا ونذوب في طقوس الحب والوجد ». [1]

ومع استغراق النافذة في الرومانسية إلاّ أنّها ارتقت ببهاء إلى درجة من التصوّف، يقول الكاتب: وأنّى أكون لو لم تكن؟

وأنّي تكون لو لم أكن؟

لسنا إلاّ روح خفاقة سكنت جسدين، ينبضان بذات الإيقاع، فإذا أنا هي وهي أنا. [2]

وهو مقطع يذكرنا بالقصيدة الشهيرة للمتصوّفة الحسين بن منصور الحلاج.[3]

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا.

يتجاوز البطل الحالة الإنسانية العشقية الملتحمة مع "مدلّلته" فإذا به يضمن نصه تناصًا صوفيًا يصف من خلاله شدّة تعلّقه بها، ليدل ذلك على أنّه يرفض ما اعتاده الآخرون ويصنع لنفسه منطقه الداخلي الخاص به.

يتمرد البطل على حبيبته، فيرفض مآل الحب التقليدي الذي يتوج بالزواج، داعيًا إياها على مسار مغاير يتمثل في مشاركته السفر والبحث عن إجابات غائبة « هلمي...هلمي، وقد أزمعت على السفر الطويل، فالتكوني رفيقة دربي، ومؤنسة وحشتي...نكتب معًا أسفار التيهان في شعاب الأسئلة والحيرة ».[4]

تعد هذه النافذة (الفاتحة) بمثابة لمحة موجزة عن أحداث الرواية، حاول من خلالها الكاتب استقراء القارئ وإثارة فضوله لاكتشاف عالم قصه وفهم محتواه.

---

[1] الرواية، ص 07.

[2] الرواية، ص 07 ص 08.

[3] الحلاج، أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج، شاعر صوفي من شعراء الدولة الصوفية، من رواد أعلام التصوف في العالم العربي والإسلامي، https://islamqa.Info/ar/ask

[4] الرواية، ص 08.

# الفصـل الثاني

## التجريب على مستوى البنية الزمنية

- بنية الزمن الروائي.
- أوّلاً: الترتيب الزماني.
- ثانيًا: الإيقاع الزمني.

## بنية الزمن الروائي:

يمثل الزمن عنصرًا أساسيًا في العمل الروائي، إذ لا يمكن سرد الأحداث في الرواية بمعزل عنه فهو: « العمود الفقري الذي تقوم عليه الرواية والمحور الذي ترتكز عليه لكونه الوسيلة التي يستخدمها الروائي للتوصيل والإيحاء إذ هو بالنسبة إلينا نافذة يمكن أن نطل منها على الرواية وعلى مشكلاتها وعلى قضاياها »[1]، إذن الزمن هو المحور الأساسي للحكي لما له من تأثير على تعميق الإحساس بالأحداث المرتبطة بالشخصيات التي يدور حولها العمل الروائي، وهو ما ينمي التفاعل الكبير بين الرواية والمتلقي.

غير أنّ مسار الأحداث في الخطاب السردي لا يتوافق دائمًا مع التسلسل الزمني الواقعي لأنّ السارد كثيرًا ما يلجأ إلى التلاعب بالنظام الزمني « إذ لم يعد الزمن الروائي يستمد أهميته من كونه مجرد عنصر ينخرط في تخليق البنية السردية في الرواية إنّما بات يستمد أهميته أيضًا باعتباره يشكل جزء من اللعبة السردية »[2]، فقد أصبح كتاب الرواية لا يلتزمون بتتالي الأحداث كما هي في القصة، إنّما يستخدمون التحريف الزمني بتشويه خطية الزمن وزعزعة رتابته، وذلك ضمن خيارات تجريبية غايتها إحداث أثر جمالي وكسر أفق توقعات القارئ.

يمكن دراسة البنية الزمانية وفق وجهات نظر عدّة منها الترتيب أو (النظام) الزمني ويركّز على العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب حيث يتم التلاعب بالزمن عبر تقنيتي: الاسترجاع والاستباق، وإيقاع الزمن والتي يطلق عليها جيرار جنيت مصطلح المدّة والتي تنعكس داخل النص

---

[1] صالح إبراهيم الفضل، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 105.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د.ب، ط2، 1997م، ص 475.

من خلال تقنيتي: الحذف والخلاصة، والمشهد والوقفة، أمّا ثالث وجهة نظر فتتمثل في التواتر أي علاقات التكرار بين القصة والخطاب.

غير أنّنا في بحثنا هذا سنركز على اثنين فقط هما:

- الترتيب أو (النظام الزمني).
- إيقاع الزمن (المدّة).

## أوّلاً: الترتيب الزمني.

إنّ الامكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها ذلك أنّ الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة وقد لا يلتزم في حين آخر بتتالي الأحداث كما هي في القصة وإنّما يلجأ إلى قطع التسلسل الزمني بغية خلق أشكال زمنية جديدة ومتميّزة تكسر أفق توقعات القارئ وذلك من خلال ما يسمى "بالمفارقات الزمنية"، والتي تعني « دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، ومقارنة نظام ترتيب الاحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة ». [1]

فالسارد يقوم بإحداث ما يسمى بالمفارقة الزمنية إما بالعودة إلى أحداث تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة. وإما باستباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ على وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة[2]، وهكذا فإنّ المفارقة إمّا تكون بالرجوع إلى الوراء وتسمى "استرجاعًا" أو بالقفز إلى الأمام وتسمى "استباقا".

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 47.

[2] ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 74.

1- **الاسترجاع: (L'analapse)**

يمثل الاسترجاع تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق مرّت به ذاكرته بحيث هو « مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للّحظة الراهنة واستعادة لواقعه أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق الأحداث »[1]، إذن فإنّ كلّ عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارًا حيث يأتي دائمًا لتلبية بواعث فنية وجمالية وهو نوعان:

أ- **الاسترجاع الداخلي:** « هو تقنية يستعيد فيها الراوي أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها »[2]، ومنه فإنّ الاسترجاع الداخلي هو العودة لماضي لاحق داخل النص الروائي.

ب- **الاسترجاع الخارجي:** « هو ذلك الاسترجاع الذي تضل سعته كلّها خارج سعة الحكي الأول والإسترجاعات الخارجية لا توشك في أيّ لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى ووظيفتها هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك»[3]، هذا النوع من الاسترجاع تقع أحداثه قبل بداية الحكي ويكون خارج زمن الرواية.

**وظائف الاسترجاع:** هناك عدّة وظائف للاسترجاع نلخصها فيما يلي[4]:

- سد ثغرة حصلت في النص القصصي.
- يساعد الاسترجاع على فهم الأحداث وتأويلها.

---

(1) جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003، ص 25.

(2) لطيف زيتوني، مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص 26.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 61.

(4) ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1998م، ص 82، ص 83.

- التذكير بأحداث ماضية سبق إيرادها في النص القصصي وذلك برجوع السارد إلى نقطة زمنية وردت من قبل.
- إعطاء معلومات عن عنصر من عناصر الحكاية.
- يعد الاسترجاع من أهم التقنيات الزمنية حضورًا في الخطاب الروائي وقد اعتمدها الروائي بشكل كبير في رواية "هاء، وأسفار عشتار" وأمثلة الاسترجاع كثيرة وفيما يلي بعض العينات المستخرجة من الرواية:

| الملفوظ السردي | المؤشرات الدالة على الزمن | الصفحة |
|---|---|---|
| كنت طفلا على عتبات العفرتة، وكان خاتما الزواج يثيران حساسيتي وقلقي. | كنت، كان | 16 |
| كانت تلك الذكرى التي اختار لها والدي مطعمًا فاخرًا مناسبة لي لأفر إلى جدي مصباح. | كانت | 19 |
| كان ذلك المساء مختلفًا حافلاً بالنشاط. | كان | |
| كنت أضغط مخي لأعيد إلى ذاكرتي صورة جدي مصباح، كان جدي مصباح أقرب إلى الطبيعة من أي شيء آخر لا يرى الفرح إلاّ في قلبه ولا يرى السعادة إلاّ في أعماقه. | كنت، أعيد إلى ذاكرتي، كان | 22 |
| تذكرت قوله: إسعى إليا حيث حييت لا حيث أنا ميتَ. | تذكرت | 23 |
| كان يحب أن يستلقي ليلاً على التراب في قلب الفناء ليمارس هواية تأمل السماء والنجوم والكواكب والنسائم وحتى الظلام...كان يؤمن يقينًا أنّ البشر لا يصيخون سمعًا إلاّ لثرثرتهم لذا يعيشون دومًا الظلال والتيه. | كان | |
| عادت بي الذكرى إلى أيامنا الأولى في الجامعة. كانت أوّل حصة كابوسًا بالنسبة إليّ. | عادت بيّ الذكرى كانت | 33 |
| كنت قد التقيت طفلتي المدلّلة في ذات اليوم الذي فجرت فيه نقاشًا ناريًا مع أوّل أستاذ أحضر له...كانت تعيد عليّ ردود فعل الأستاذ بعد انصرافه. | كنت–كانت | 35 |

| | | |
|---|---|---|
| راحت وهي تضحك تعيد إلى ذاكرتي ما مارساه من عفرتة ونحن تلاميذ في المدرسة. | راحت–تعيد إلى ذاكرتي | |
| كانت طفلتي المدللة تحملني المسؤولية وكانت تلك الذكرى تحزنني جدًا ما أتعسني وأنا أتسبب لها في كل ذاك الأذى. | كانت–وكانت تلك الذكرى | |
| كنت أراكم آلاف الكتب من كل التخصصات واللّغات والأحجام والفلسفات، وكنت أقرأ كل ما تقع عليه يدي بشراهة كبيرة وعمق شديد ورغم ذلك لم أكن أستسلم لأقع فريسة لها كنت أقرأها بحذر شديد. | كنت | 36 |
| لم أتوقف عن مناقشة طفلتي المدللة، كانت صارمة إلى حد كبير فيما تعلمته من معارف ومناهج، منضبطة بتوجيهات مؤسسيها وكنت شديد التمرد...وكان الحب بؤرة الاختلاف. كانت تدافع عليه بأنوثتها الساذجة وكنت أدافع عنه بأنوثتي العميقة، وكان يزعجها أن أزعم أمامها أنّ الحب الذي يمارسه الإنسان ليس إلاّ مجرد امتلاك. | كانت، كان | 37 |
| كانت طفلتي المدللة تحبني وكنت أحبها لكن طريقينا في الحب اختلفا. | كانت–كنت | |
| تذكرت اللحظة والدي وقد اغتصبت خاتميهما والدتي بالأخص وقد خابت كل مساعيها في معرفة الحقيقة والوصول إلى الجاني. كانت تقضي وقتًا طويلاً تذرع الحديقة طولاً وعرضًا. | تذكرت<br>كانت | 54 |
| عدت بالذاكرة إلى الخلف أتهجى الدروب التي قطعتها مذ كفرت بكل ما يؤمن به البشر أو على الأقل بجل الزيف الذي ران على عقولهم وقلوبهم وجعلوا منه أسيجة تستعبدهم وتثير بينهم العداوة والبغضاء | عدت بالذاكرة إلى الخلف | 68<br>69 |
| تذكرت قطي الوديع وقد كان آخر ما رأيت وآخر ما سمعت لحظات اختطافي من بيتي فجرًا...ولمع في ذاكرتي بريق عينيه وهو يستوي على جدار الحديقة يودعني حزينًا. | تذكرت–لمع في ذاكرتي | 81 |

| | | |
|---|---|---|
| انتقلت مع والديّ ذات ربيع لنسكن هذا الحي العتيق. | ذات ربيع | |
| عادت بي الذاكرة إلى زمن الطفولة ونحن على مقاعد الخامسة الابتدائية لم تشأ معلمتنا في أوّل لقاء لها أن تدخلنا مباشرة إلى القسم سمحت لنا بفسحة دقائق في ساحة المدرسة. | عادت بي الذاكرة | 89 |
| تذكرت ما فعلت بوالدي، إذ عمدت ذات جنون إلى خلع الباب الخارجي مطلقًا ورميه في الحديقة...لم أذكر أنّ والدي قد ضربني يومًا وأنا صغير فكيف يفعل بي وأنا في سن الفتوّة. | تذكرت–لم أتذكر | 97 |
| تذكرت رسائل طفلتي المدللة...كانت إحدى عشر رسالة ما نسيتني طيلة سنواتي الأولى في السجن. | تذكرت | 106 |
| كانت رسائلها تصلني بانتظام. | كانت | |
| رحت أقفز في حدائق ذكرياتي وفيًا فيها أنتشق زهورها وتدميني أشواكها...أستعيد ذكرياتي مع غريمي. | رحت أقفز في حدائق ذكرياتي<br>أستعيد ذكرياتي | 112<br>113 |
| كنت في الخامس من عمري حين إصطحبني والدي إلى مزرعة في إحدى القرى المجاورة | كنت في الخامس من عمري | 121 |
| استرجعت لحظات مغادرة السجن، وقد أسرع الجلاد يلحق بي فضغط بذراعه الغليظ على رقبتي وراح يجرني إلى الخلف ورحت شيئًا فشيئًا أفقد وعيي. | استرجعت–راح–رحت | 146 |
| إرتسم أمامي القسم والمعلمة وطفلتي المدللة وهي تسعى إلي | إرتسم أمامي | 147 |

الملاحظ أنّ عز الدين جلاوجي في روايته هذه قد وظّف تقنية الاسترجاع بكثرة من خلال النبش في مخزون الذاكرة حيث تتداعى الذكريات وتتقاطع لتهيئ مساحة كبيرة للاسترجاع فالرواية مفعمة بالذكريات التي تم استرجاعها بكافة تفاصيلها أثناء السرد، ومن المؤشرات الدالة على هذا السرد الإسترجاعي صيغة الأفعال الدالة على الزمن الماضي (كنت، كان) وكذا استعمال أفعال التذكر (تذكرت، عدت بذاكرتي) فالحكاية مبنية على قصص ماضية ومنتهية تعتمد أساسًا على

تداعي الذاكرة ممّا جعل طريقة السرد تبنى على التداخل والتشظي، لقد كان الحديث عن الماضي محور هذه الرواية.

إنّ اعتماد تقنية الإسترجاع كانت بمثابة التأطير لتجربة السارد الحياتية، ومحاولة إعادة إحيائها عبر فعل الحكي معتمدًا على الذاكرة، فالكتابة الروائية الجزائرية القائمة على التجريب لم تعد سجلاً لأحداث ذات ترتيب منطقي بل صارت أداة تنكشف من خلالها هواجس الذات ولحظات الرغبة والكبت والمسكوت عنه.

وبناءً على رأي آلان روب غرييه فإنّ « الزمن أصبح هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل أشكال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني ». [1]

2- **الإستباق: (Le Prolepse)**

« هو مخالفة لسير زمن السرد يقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد...ويتخذ الإستباق أحيانًا شكل كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو إفتراضات صحيحة نوعًا ما بشأن المستقبل ». [2]

ومنه فإنّ الاستباق تقنية سردية يقوم فيها الراوي بالقفز إلى المستقبل والتطلع إلى ما هو متوقع حدوثه وهو نوعان:

1- **الاستباق الداخلي:** « هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني، يتناول حدثًا واقعًا ضمن زمن السرد الأولي وضمن موضوع الحكاية »[3]، أي أنّ السارد يستوقف السرد ليقوم باستشراف حدث يمكن وقوعه فيما يعد وتكون له علاقة بمضمون الرواية.

---

[1] آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة د.ط، د.ت، ص 134.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 15 ص 16.

[3] المرجع نفسه، ص 17.

2- **الاستياق الخارجي:** « هو الذي يتجاوز زمن حدود الحكاية يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهايتها»[1]، أي أنّ السارد يستوقف السرد ليقوم باستشراف وقوع حدث ما لا علاقة له بمجريات الأحداث في الرواية.

3- **وظائف الإستباق:** للإستباق وظائف عديدة يمكن تلخيصها فيما يلي[2]:

- التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي.
- الإعلان الصريح عمّا سيأتي لاحقًا من أحداث.
- إشراك القارئ في بناء النص من خلال تأويلاته وتولد في نفسه نوع من التشويق لمتابعة أحداث الرواية.

على الرغم من هيمنة الإسترجاعات على هذه الرواية إلاّ أنّها لا تخلوا من وجود بعض الإستباقات والتي ستوضحها العينات المدرجة في الجدول الآتي:

| المقطع السردي | المؤشرات الدالة على الزمن | الصفحة |
|---|---|---|
| انعطفت إلى الجانب الخلفي من الحديقة فغسلت يديّ جيدًا، وتسللت إلى غرفتي دون أن يفطن أحد إلى فعلتي التي ستحرّر والديّ من هذين القيدين المقيتين. | ستحرر | 18 |
| يقينًا رأت والدتي الزّهرة هذا الصباح، وهي التي تتفقد كل شيء قبل أن تغادر ويقينًا ستتهمني بإزهاق روحها وسيكون عقابي مؤلمًا. | يقينًا ستتهمني-سيكون | 31 |
| حين كدنا نصل إلى الجامعة حيث سيقام اللّقاء الإحتفائي بمناسبة صدور كتابي راحت طفلتي المدللة تشرح لي تفاصيل ما تم الإعداد له وتفاصيل حفل | سيبدأ-سيكون | 44 |

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 16 ص 17.

[2] ينظر: حسن بحراوي بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص 133 ص 137.

| | | |
|---|---|---|
| التوقيع الذي سيبدأ بكلمة لي أقدم فيها موجزًا عن فكرة الكتاب ثم يفسح المجال لنقاش عام سيكون حامي الوطيس بين مؤمنين بالفكرة ورافضين لها. | | |
| ويقينًا سيحدث الاصطدام الذي قد يخرج عن السيطرة. | يقينًا سيحدث | 45 |
| يقينًا سأفنى ذات يوم وأترك كتبي، ويقينًا سيأتي بعدي شراح ومفسرون ومؤولون وسيكون لهم أتباع ومريدون، وسينقسمون وسيتصارعون وربّما سيتقاتلون وحتى بعد أن صرت بالنسبة إليهم سارقًا للحرية سيتناسلون مني ويصيرون آلهة تغتصب حرية الناس. | يقينًا سأفنى–سيأتي–سيكون–سينقسمون–سيتناسلون–سيتقاتلون | 50 |
| كنت أعرف أنّ الأمر سينتهي إلى العنف اللفظي وحتى البدني. | سينتهي | 59 |
| لفت انتباهي القط وقد علا مواؤه لقد كان هو الشاهد الوحيد على اختطافي...تخيلت نظراته يقينًا ستكون نظرات وداعً لأني قد لا أعود. | يقينًا ستكون | 63 |
| وحتمًا سيلزم البيت ينتظر عودتي. | حتمًا سيلزم | |
| ربما سأقاد على مركز معزول في مزرعة أو في سفح جبل أو في خلاء أو في حتى في مدينة أخرى. | سأقاد | 64 |
| حتمًا سيأتي كبير السجانين الآن ليمزق ستار الاحترام ويصب على رأسي أطنان من الشتائم وربما يهوي بدرته الغليظة | حتمًا سيأتي–ربما يهوي | 85 |
| ربما كانت معهم كاميرا سيأخذون بها صور لي وأنا أركض لألحق بطاكسي ربما سيرصدون تنقلي عبر فيديو. | سيأخذون–سيرصدون | 99 |
| ظل جلجماش يلمع في أعماقي بإصرار وحده عدوها اللدود سينقذني من أسرها...سيأتي ليخلصني منها...وسيرمي بها إلى العالم السفلي عالم الموتى لتذوق وبال أمرها ونرتاح منها. | سينقذني–سيأتي سيرمي | 139 140 |

الملاحظ من خلال هذا الجدول أنّ الروائي قد وظّف جملة من الإستباقات التي حقّقت نوعًا من القفز بالأحداث إلى الأمام والانطلاق بها والتطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي وبالتالي قلب النظام الزمني للأحداث ممّا منح بعدًا جماليًا ودلاليًا ووظائفيًا للرواية.

ومنه فإنّ الروائي ومن خلال اشتغاله على المفارقات الزمنية استطاع التلاعب بالزمن وكسر خطيته، بل إضفاء مسحة فنية وجمالية على روايته ساعدت القارئ على فهم الأحداث والعمل السردي إجمالاً.

وتعد تقنية الإسترجاع التقنية الغالبة على النص ما استدعى بروز الزمن الماضي في الزمن الحاضر السردي، ولعلّ ذلك يكشف قدرة الروائي الإبداعية في تحقيق ذلك التلاحم النصي ومنح القارئ فرصة التجول والتنقل بين أبعاد الزمن الروائي.

وخلاصة القول أنّ الروائي وظّف هذه التقنيات السردية التي رسمت البنية الزمنية فكسّر رتابة التسلسل الكرونولوجي للأحداث وذلك تبعًا لراهن الكتابة التجريبية الحداثية التي تتميز بالمفارقة والتخييل ممّا جعل الخطاب الروائي متميّزًا وذو جماليات إبداعية.

## ثانيًا: الإيقاع الزمني.

« هو ما يعرف بالمدّة (Durée) وهو مفهوم يرتبط بإيقاع السرد بما هو لغة تعرض في عدد محدود من السطور أحداثًا، قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتناسب ممّا يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع السرد يتراوح بين البطء والسرعة »[1]، ويدرس الإيقاع الزمني عبر أربع حركات سردية وهي الخلاصة والحذف والتي تحدث تسريعًا للسرد والمشهد والوقفة لتبطئ الحركة السردية.

[1] أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ب، 1998، ص 54.

1- **تسريع السرد:**

أ- **المجمل (Sommaire) أو الخلاصة أو التلخيص (Résumé):**

ويقصد بها « سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في مدّة طويلة (سنوات، أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة، إنّه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض للتفاصيل »[1]، ومنه فإنّ الخلاصة ترتبط بالاختزال والاختصار في سرد الأحداث، وتتجلى الخلاصة في مظهرين:

- **خلاصة محدّدة:** تهتم باللفظ لأنّها تكشف عن فترة زمنية ملخصة.
- **خلاصة غير محدّدة:** تهتم بالمعنى أكثر وتغيب فيها القرنية اللّغوية. [2]

**وظائف الخلاصة:** للخلاصة وظائف عديدة أهمها:

- ✓ المرور السريع على الفترات الزمنية يرى السارد أنّها غير ضرورية.
- ✓ التقديم العام للمشاهد والربط بينها.
- ✓ عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
- ✓ تقديم عام لشخصية جديدة والإشارة السريعة للثغرات الزمنية. [3]
- ✓ تقديم الاسترجاع أي اللاحقة.
- ✓ الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية. [4]

تعمل الخلاصة على الدفع بالأحداث إلى الأمام لتسريع السرد وتجاوز الفترات الميتة في القصة ومن مظاهر التلخيص في رواية "هاء، وأسفار عشتار" نجد:

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص 93.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 149 ص 150.

[3] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع د.ط، د.ب، 2004م، ص 22.

[4] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 93.

| موضع الإيجاز | المؤشرات الزمنية الدالة عليها | الصفحة |
|---|---|---|
| قضيت في هذا المكان أكثر من خمس سنوات، أقصد ستين شهرًا وثلاث عشر يومًا وخمس ساعات وبضع دقائق تجاوزت الآن الستة والعشرون شتاءً. | خمس سنوات–ستين شهرًا– ثلاث عشر يومًا–خمس ساعات بضع دقائق | 12 |
| سنواتٌ عجاف من العبودية مارسها الخاتم على والدي وهو يضغط على أصبعه دون رحمة | سنوات عجاف | 16<br>17 |
| صار في عامين أنحف بكثير حتى منه حين زواجه | في عامين | 17 |
| وقضينا ساعتين من الزمن لا ننبس بشفةٍ، تملكني الخوف أوّل الأمر، لكني انخرطتُ رويدًا رويدًا في عوالمٍ ساحرة مدهشة. | ساعتين من الزمن | 20 |
| انقضى بيني وبين القط زمن، أتعهده بالرعاية فأوفر له طعامه وشرابه. | انقضى زمن | 21 |
| لقد قضيت كل سنوات سجني أحصل على حاجتي ممّا يقدمه السجن لنزلائه الذين تقطعت الأسباب بينهم وبين معارفهم. | سنوات سجني | 94 |
| الحقيقة أنّ البيت الواسع مع حديقته هو ملك والدي ورثه من أبيه، الذي كان يمارس الغش في السيارات وقطع غيارها، فلمّا اجتمعت لديه ثروة طائلة احترق في مخزن للغاز والزيوت، ومعه احترقت مستودعات ضخمة تكدست فيها أطنان من السلع، واحترقت أحلامه إلى غير رجعة. | / | 56 |

عمد السارد إلى توظيف تقنية التلخيص لملء الفراغات التي تتخلل السرد، وللتجسير بين المقاطع السردية، وقد ارتبط التلخيص بشكل مباشر بالاسترجاع، ليقدم للقارئ بشكل مختزل تفسيرات وإضاءات ترتبط بماضي البطل وتجربته الذاتية وما استنبطه من أحداث، والتلخيص هنا أدى إلى تسريع جريان الزمن.

كما وظّف الروائي تقنية التلخيص للمرور السريع على فترات زمنية ويرجع ذلك ربّما إلى عدم أهمية هذه الفترات في المتن الروائي.

ب- **الحذف (Ellipse):**

« تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث »[1]، يعني أيضًا: « تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء لهما ويكتفي عادة بالقول مثلاً (مرت سنتان، أو انقضى زمن طويل، فعاد البطل من غيبته) »[2]، أي تجاوز السرد لجزء من القصة والتعبير عنها بألفاظ وعبارات زمنية دون عرض تفاصيلها.

ويقسمه جيرار جنيت إلى نوعين:

- **الحذف الصريح:** وهو الإعلان عن الفترة الزمنية المحذوفة.
- **الحذف الضمني:** عدم الإعلان والتصريح عن الفترة الزمنية المحذوفة. [3]

**وظائف الحذف:**

- يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية. [4]
- يحقق مظاهر السرعة في عرض الوقائع. [5]
- يتيح للكاتب تجاوز فائض الوقت في السرد. [6]
- يسهل على الكاتب ترتيب عناصر القصة في استقلال عن الخطية الزمنة المهيمنة. [7]

ويبرز الحذف بنوعيه في رواية "هاء، واسفار عشتار" وهذا ما سيوضحه الجدول التالي:

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 77.

[3] ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 118 ص 119.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 77.

[5] المرجع نفسه، ص 77.

[6] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 163.

[7] المرجع نفسه، ص 163.

| المقطع السردي | المؤشرات الدالة على الزمن | قراءة في المقطع السردي | الصفحة |
|---|---|---|---|
| لم يسمح لي الأمن بأخذ أنفاسي وجرني مع طفلتي المدللة إلى مركزهم بالجامعة وتعرضت لساعات لاستجواب عن كل تفاصيل اللقاء وعن الأفكار التي أدعو إليها. | لساعات | اكتفى السارد في هذا الموضع بذكر لفظة ساعات دون تحديد عددها بالضبط، أي دون تحديد المدّة الزمنية التي قضاها البطل أثناء استجوابه. | 47 |
| لقد تم إطلاق سراحنا بعد ثلاث ساعات من الحجز والاستنطاق مجرد استعراض باهت للعبودية تغتال الحرية. | بعد ثلاث ساعات | حدّد الراوي في هذا المقطع المدّة الزمنية التي قضاها البطل في الاستجواب وذلك من خلال لفظة ثلاث سنوات. | 52 |
| بعد أيام من الحادثة المأساوية أقامت الشركة لهما حفل عزاء دعيت إليه وأشرف عليه المدير شخصيًا، وحضره رفاق والدي في العمل. | بعد أيام | أسقط السارد كل الأحداث وكل ما يتعلق بتلك الحادثة المأساوية بغية تسريع السرد. | 57 |
| بعد شهرين بدأت مقاومتي تضعف، صرت أنحف بكثير وقد غط الشعر الكثيف رأسي ووجهي، واستطالت أظافري فغدوت مخيفًا. | بعد شهرين | حذف السارد فترة زمنية قدرها بشهرين بكل ما تضمنته من أحداث. | 71<br>72 |
| لم يكن يشغلني إلاّ إعادة شريط السنوات العذبة التي قضيتها مع مصباح، غير أنّ مواء ضعيفًا عند الباب الخارجي أثار انتباهي. | سنوات | لقد استعمل السارد في هذا المقطع تقنية الحذف فلم يصرح بالمدّة الزمنية ولا بالأحداث التي حدثت في تلك الفترة. | 82 |
| ها أنذا أعود منذ خمس سنوات إلى عشي الذي أنبت فيه القوادم والخوافي أحتاج إلى نوم طويل. | خمس سنوات | في هذا المقطع الحكائي حذف السارد وقائع كثيرة امتدت في فترة مدتها خمس سنوات وهي فترة غيابه عن المنزل. | 96 |

إنّ توظيف جلاوجي لتقنية الحذف مكّنته من تجاوز الأحداث الهامشية والتركيز على الأحداث المركزية وذلك من خلال العبور على الأزمنة الغير مهمة، فتحذف الأحداث الثانوية والميتة في السرد، كما أنّ هذه التقنية وسيلة هامة في تجاوز التسلسل الزمني وهذا ما يضفي على النص السردي جمالية تجريبية وإبداعية هائلة.

2- **إبطاء السرد:**

أ- **المشهد (Scène):** نقيض الخلاصة « هو الخطاب الذي يتساوى فيه نسبيًا حجم النص مع زمن القصة، ويأتي على شكل سرد تتوالى فيه الأفعال بحيث يشعر القارئ بتطور الحدث وتناميه ويشعر أنّ النص غطى على مدّة زمنية ». [1]

وتعوّل الروايات على المشاهد كثيرًا وتستخدمها بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصة. [2]

**وظائف المشهد:** للمشهد وظائف عديده نذكر منها:

- التعريف بالشخصيات من خلال الحوار الذي يصدر عنها. [3]
- يعمل المشهد على استهلال أو تذليل النص الحكائي بغية إحداث أثر درامي يسهل على القارئ فهم التطورات الحاصلة في مسار الشخصيات. [4]
- يعمل على الكشف عن الحدث وتطوره في الحكاية. [5]

---

[1] محمد علي شوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف (البنية والدلالة)، دار المطبوعات والنشر، عمان، الأردن، د.ط، 2006، ص 92.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166.

[3] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 95.

[4] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 169.

[5] ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 95.

ومن بين المشاهد الموجودة في هذه المدونة: نجد « صمت العراف فجأة وقد أقبل والدي يجر جديًا أسود أسرع إليه العراف فتله أرضًا...مشيرًا بأصبعه إلى زوايا السور ثم استقر باتجاه الزاوية التي دفنت بها الخاتمين ورأيت إصبعه ترتجف ثم تدور بسرعة، أشبه ما تكون بعقرب بوصلة عملاقة.

إستل العراف خنجرًا كبيرًا وذبح الجدي الأسود بخفة عجيبة، ثم احتضن الخنجر بأسنانه وحمل الجدي فقرب رقبته من إناء جمع فيه بعضًا من دمه، ثم حمل الإناء وراح يرش قطرات منه في زوايا مختلفة من الحديقة، توقف طويلا حيث ركزت الخاتمين ورسم دائرة كبيرة بالدم.

كان والداي يتابعان المشهد برعب شديد واستسلام تام ارتسم على ملامحهما، دون أن يتحركا من مكانهما، في حين عاد العراف ليقترب منهما، حدّق في والدتي طويلا ورسم على الأرض خطوطًا وحروفًا وملامح لوجه امرأة منفوشة الشعر، وإلى جانبها صورة طفل صغير، ثم جمع أغراضه وغادر البيت ». [1]

استطاع الكاتب ومن خلال هذا المقطع تجميد زمن القصة وتوقيف جريان زمنها ممّا أدى إلى اختلال واضح في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب.

تتوالى المشاهد الوصفية على امتداد النص السردي، ومنها أيضا ما يتجلى في قول السارد « كانت القاعة مكتظة، وكان الجميع يلزمون كراسيهم وفق تراتبية مقيتة ترسخ العبودية، إلاّ من نفر لزم بعضهم أماكن متفرّقة وقوفًا، ووقف أخرون عند المدخل ككلاب مدربة ينتظرون دخول المدير العام، الذي ما كاد يقترب حتى اعتدلوا كروبوتات ورسموا على ملامحهم ابتسامات باردة متشابهة كأنّما قيست بميزان، وما كاد يلج منتصب القامة شامخ الرأس حتى اندفعوا حواليه، كانت

[1] الرواية، ص 27 ص 28.

مهمة أحدهما تسوية كرسيه، وكانت مهمة الثاني تقديم الكلمة التي سيلقيها في الحفل، وكانت مهمة اثنين منهما الوقوف على جانبيه لحراسته، كانت فعلا مشاهد مقزّزة للعبودية ». [1]

من الواضح أنّ استعمال الكاتب لهذه المشاهد الوصفية كان بغرض محاولة تقريب المشهد ودمج القارئ مع شخصيات هذا المشهد وجعله يرى ويعايش المشهد وكأنّه يراه مصورًا بدقّة أمامه.

وتميز السرد الروائي عند عز الدين جلاوجي في رواية هاء، وأسفار عشتار بقدرته على نسج العديد من المشاهد التي من شأنها تعطيل سيرورة الأحداث وتوقيف تدفّق الزمن دعمًا لخاصية زمن الخطاب، وتوطيدًا لطبيعة الكتابة الروائية التي تتأسّس على التجريب الذي يتناقض مع جماليات البنية الروائية التقليدية.

غير أنّ ما زاد جمال الرواية، وكثف تجريبها هو اشتغالها على الوصف الانفعالي العجائبي الذي كسر من خلاله الكاتب قوالب الواقعية.

يتقصد الكاتب إثارة المتلقي وتحفيزه عن طريق مجابهة الواقعي والتوظيف الواعي للعجائبي في مسروده بغية تأسيس جمالية التخييل المتكئة على الغرابة.

« تمطّط عبر النافذة الضيّقة جسم غريب كأنه من دخان، أدخل رأسه ثم جسده والتف في الغرفة كأنّه أفعى عملاقة، وأخذ يتغير ويتشكل حتى لم أستطع أن أكوّن عنه صورة محدّدة ثم خرج قهقر كما دخل، ولم أعد أرى إلا رأسه الذي كان يشغل حيزًا كبيرًا في الغرفة، ظللت أحدق فيه بخوف شديد وأن أنكمش في الزاوية فجأة دوى كالرعد مقهقها انسل خارجا ». [2]

---

[1] الرواية، ص 58.

[2] الرواية، ص 69 ص 70.

نلاحظ في هذا المقطع لونًا من ألوان الوصف الانفعالي العجائبي وظف الروائي من خلاله الموروث الأسطوري، وهو يستخدم انفعالاته وهواجسه ليعطي مسروده وجودًا سحريًا فريدًا. [1]

ونلاحظ كذلك في مقاطع أخرى تعاطفه وتفاعله مع مخلوقات الطبيعة « فوجئت بعنكبوت ينسج خيوطه في زاوية قرب رأسي مددّت يدي باتجاه شبكته، كنت أنتظر فراره واختباره، لكنه فاجأني وقد أسرع إليّ، أبعدت أصابعي حذرًا...لكن العنكبوت الصغير ظلّ يتأملني محدقًا في كأنما يرغب في أن يبوح بشيء ما لم أفهم عنه، قربت منه أصابعي مرة أخرى حتى لمسته داعب أناملي بأرجله، وارتقى على يدي، أعدته حيث كان ومذ ذلك الوقت توطّدت بيني وبينه علاقة صداقة عميقة ». [2]

ويظهر في هذا المقطع الوصف المتعمد على تصوير الشيء في حركته وسكونه ووصف أمور لا يراها لراوي، وهذه المشاهد وعلى اختلاف طرق استغلالها وتصويرها إلا أنّها تشترك في تعطيل الحركة السردية ليفسح المجال أمام زمن الخطاب.

ب- **الوقفة (Pause):**

ويسميها البعض بالاستراحة وهي « عبارة عن توقفات معيّنة يحدثها الراوي في مسار السرد الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها »[3]، أي عبارة عن لحظة توقف يقوم بها السارد بغية التعطيل في الوتيرة الزمنية للسرد، حيث تختفي الشخوص، ويحل مكانها الراوي ليقوم بعملية وصفية سواء لمكان أو لشخص.

---

[1] ينظر: إشكالية الحرية والعبودية وتجلياتها الواقعية السحرية في رواية "هاء، وأسفار عشتار"، مجلة سرديات، ع6، ص 73.

[2] الرواية، ص 79 ص 80.

[3] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 76.

**وظائف الوقفة:** للوقفة عدة وظائف أهمها[1]:

- **الوظيفة التزيينية:** وتعمل على تزيين وزخرفة الخطاب ممّا يكسبها دورًا جماليًا.
- **الوظيفة التفسيرية:** تفسر بعض الجوانب الشخصية الداخلية والخارجية، ويلعب دورًا في بناء الشخصية وبناء الحدث.

وفي وراية "هاء، وأسفار عشتار" يلجأ الكاتب في الكثير من الأحيان إلى وصف بعض الشخصيات والأماكن، ليؤدي ذلك الى توقف السيرورة الزمنية وانقطاعها ومن بين أهم التوقفات التي تزخر بها الرواية نجد:

« كان شابا ممتد الطول أميل إلى النحافة، حالك الشعر، لامع العينين، ممتلئ بالحيوية والنشاط ». [2]

وأيضا « كنت أضغط مخي لأعيد صورة جدي مصباح، بقامته المربوعة بنصاعة بشرته، بشقرة شعر رأسه ولحيته بثيابه المتواضعة النظيفة ». [3]

« تفاصيلها فاتنة، نعوسة عينيها السوداوين وبديع ترتيب شعرها الحريري...ولسانها كشهد تمده بين الفينة والأخرى، فتعلق بين شفتيها، وأناملها البضة الرقيقة كقطع البلور ». [4]

جاءت هذه الوقفات بمثابة بطاقة تعريفية للشخصيات بحيث قدمت لنا أوصافا فيزيولوجية عنها دون الغوص في عوالمها الداخلية وجوانبها النفسية.

---

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 176.

[2] الرواية، ص 17.

[3] الرواية، ص 22.

[4] الرواية، ص 38.

يتعدى السارد الشخصيات لينتقل في مقاطع أخرى الى وصف بعض الأماكن « كانت جل الافنان يانعة نضرة، وكان على بعضها نور مشرق المنظر، فواح العطر وقد داعبه نحل وفراش، وبين الأشجار استوت شجرة أزهار صغيرة تمد فننًا طريًا بزهرة حمراء ». [1]

« كنت في قاعة واسعة ليس بها إلاّ باب ونافذة صغيرة عليها ستار أحمر سميك، يتسلل النور عبره باهتا، فيجعل الغرفة أقرب إلى العتمة...كانت شبه فارغة إلا من مكتب وكرسيين ». [2]

يعلق السارد زمن القصة مجددًا ليقف على مواصفات الكتاب الذي ألّفه « كانت فرحتي غامرة وأنا أتلقى كتابي الأوّل "الانسان الحر" كتاب في أكثر من مئتي صفحة كنت سعيدًا جدًا بجودة طباعته، وسعيدًا أكثر باللوحة التشكيلية التي زيّنته، صورة إنسان يركب الشمس، يشرئب برأسه إلى سماوات صافية، ويدلي رجليه الطويلتين أكثر من المعتاد، وفي أصابعه المعروقة الطويلة تأرجحت أسلاك شائكة توحي برموز مختلفة، بينما امتدت له أذرع في كل الاتجاهات وقد برعمت من أنامله التي رفعها إلى الأعلى براعم خضراء وأزهار مختلفة الألوان، وحول رأسه الذي لا يمكن أن تحدّد ملامح جنسه، فكما تراه ذكرًا يمكن أن تراه أنثى أيضًا معالة من طيور صغيرة وباهتة كأنها منمنمات ». [3]

يمكننا القول أنّ الراوي قد استطاع من خلال اشتغاله على الوصف تجميد زمن القصة وإيقاف التطور الخطي للأحداث وجذب اهتمام المتلقي وإكسابه فعالية أكثر تمكنه من احتواء شخصيات وأماكن الرواية.

نستنتج من خلال هذه الدراسة أن الرواية تقوم على حضور ملفت للمفارقات الزمنية من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

---

[1] الرواية، ص 30 ص 31.

[2] الرواية، ص 64.

[3] الرواية، ص 43 ص 44.

أمّا الاسترجاع فقد حقّق أعلى مستويات الحضور في الرواية فالحكاية مبنية على قصص ماضية ومنتهية تعتمد أساسًا على تداعي الذاكرة ممّا جعل طريقة السرد تبنى على التداخل والتشظي.

أمّا بالنسبة للاستباق فقد حقّق نوعًا من القفز بالأحداث والتطلع إلى ما هو متوقع الحدوث في العالم المحكي.

أمّا فيما يخص توظيفه لتقنيات السرد الزمنية المتحكمة في ايقاعه تسريعًا وتبطيئًا (المجمل، الحذف، المشهد، الوقفة) استطاع أن يخرج من حدود الاستعمال التقليدي إلى حدود أوسع، حيث ساهمت هذه التقنيات في بناء العمل الروائي وجمالياته وإقامة بعده الدلالي.

وفي الأخير نلخص إلى أن الروائي اعتمد في نصه على تقنيات زمنية لعبت دورًا في تشكيل زمن الخطاب الروائي فمنحت هذه التقنيات الزمن الروائي بعدًا فنيًا ذو ظلال تجريبية، فتجاوز الروائي واقعية الزمن الحقيقي وتلاعب بأحداثه باحترافية وعبث بتقنياته وهندسته ممّا جعل منه نصًا متمردًا يرفض النمطية.

# الفصـل الثالث

## توظيف الأسطورة

- الأسطورة والأدب.
- الأسطورة والرواية.
- تجليات الأسطورة في رواية "هاء، وأسفار عشتار".

## 1- الأسطورة والأدب:

إنّ من بين ما يسعى إليه الأدب في المجتمع في العصر الحديث هو العودة إلى الأسطورة، لخلق عمل أدبي له جوه وطبيعته ومنطقه ويتحد فيه الشكل بالمضمون[1]، ويبرز فيه الإنسان المعاصر وحده غريبًا محكومًا بصراعات الواقع وتحدياته.

وقد يعتقد البعض أنّ الأسطورة جنس أدبي أو شيء من الأدب غير أنّ الأمر خلاف ذلك فالأسطورة تختلف من حيث طبيعتها ووظيفتها وخصائصها عن الأدب كما تختلف عنه من حيث النشأة فهي أسبق منه بكثير لأنّها متجذرة منذ القدم في الفكر الإنساني وحكمته لسنين عديدة وقبل أن يعرف الأدب. إلاّ أنّ الأدب تبنى الأسطورة وجعل منها مادته الخام، فقد وظّفها الأديب بإتقان وعقلانية في إبداعاته ونتاجاته « يحاكيها، يتنفس سحرها، يستلهمها يوظفها، يعيد بناء العالم الذي ينشده بكلمات طقوسها »[2]، أي أنّ هناك علاقة قويّة تجمع الأدب بالأسطورة. وعن هذه العلاقة يرى الناقد "فراي" « أنّ الأدب أسطورة أزيحت من مكانها، وخير وسيلة إلى فهمه هو إعادته إلى نصّه الأسطوري الصحيح »[3]، من هنا فإنّ الأدب حسب فراي ما هو إلاّ أسطورة منزاحة عن أسطورة أولية وهي الأصل. أي أنّ الأسطورة جزء لا يتجزأ من الأدب وسنحاول رصد أوجه التقاطع والاختلاف بين الأسطورة والأدب، حيث تكمن نقاط الاختلاف بينهما في أنّ:

- الأدب معلوم المؤلف سواء كان شعرًا أو نثرًا أو حتى مسرحًا بينما الأسطورة مجهولة المؤلف.

---

[1] ينظر: عياد شكري، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1979م، ص 65.

[2] محمد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس آيت مقلات، عاصمة الثقافة العربية الجزائر، دط، 2007م، ص 27.

[3] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، عاصمة الثقافة العربية الجزائر، دط، 2007م، ص 345.

- الأدب يمزج بين الواقع والخيال ليشكل نصًا ابداعيًا في حين أنّ الأسطورة يلعب عليها الخيال.
- الشخوص في الأدب إمّا من بني الإنس أو من الحيوانات في حين الشخوص في الأسطورة من الآلهة أو أنصاف الآلهة.
- يرتبط الأدب بزمن محدّد بينما زمن الأسطورة مقدس[1] فهو الزمن الأصلي الذي ظهر فجأة ولم يكن زمن قبله.

كما يشترك الأدب مع الأسطورة في نقاط تشابه نوردها كما يلي:

- الأسطورة تأتي على شكل قالب قصصي أو شعري أو مسرحي وكذلك الأدب يكون إبداع أدبي شعرًا أو قصة أو مسرحية.
- تبقى الأسطورة متداولة بين الناس كما هو الشأن بالنسبة للأدب فالأعمال القديمة تبقى خالدة مثل أعمال شكسبير وغيرها.
- تتقاطع الأسطورة والأدب في معالجتهما وتداولهما لهموم الناس وتجاربهم الإنسانية. [2]

وفي الأخير فإنّ الأدب والأسطورة تربطهما علاقة قوية ووطيدة، فكل واحد منهما يكمل الآخر، فتوظيف العنصر الأسطوري يمكن الأديب من إبراز المشاكل والقضايا التي يطرحها الواقع. والأسطورة هي ذلك التوظيف الرمزي للأديب في إبداعه. وهذا حين يفقد الأسطورة قداستها ليعزلها ويلبسها ثوب الأعمال الأدبية ومن بينهما الأعمال الروائية. [3]

---

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، نقلاً عن فريدة درامنية، تجليات أسطورة شهرزاد في المسرح العربي الحديث والمعاصر، ص 26 ص 27.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد المجيد حنون، الموروث الأسطوري في الأدب العربي الحديث والأدب المقارن، مجلة إشكالات، ع15، فبراير 2017، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص 185.

2- **الأسطورة والرواية:**

تشكل الأسطورة رافدا من روافد الأدب، وواحدة من أهم مصادر التراث العالمي الذي أنتجته الشعوب وحافظت عليه، لذا اعتمد الكثير من الأدباء على توظيفها في رواياتهم، نتيجة لاحتوائها على طاقة رمزية وقوة إيحائية من شأنها أن تفجر الدلالة وتفتح باب التأويل « فالأسطورة هي المغامرة الإبداعية الأولى للمخيلة البشرية، وما لبثت هذه المخيلة أن ابتكرت مغامرات جديدة، عبّر كل منها على الشرط التاريخي لعصره من جهة، وعن محاولات الإنسان الدؤوبة لتملك واقعه تملّكًا معرفيًا وجماليًا من جهة ثانية ». [1]

حيث يمكن صوغ تلك المغامرات الإبداعية في نسق الأدب كالرواية، التي خطت خطوات كثيرة فحقّقت في مسيرتها تطوّرًا فنيًا واستدعت الأسطورة ووظفتها في سرودها وجعلت منها مادة أولية في بنائها لتفتح آفاق جديدة على التاريخ والمجتمع.

يرجع أغلب دارسي الرواية العربية النزوع الأسطوري إلى اربعينيات القرن العشرين حيث «أصبح الاتجاه نحو استلهام التراث بأشكاله وتجلياته كافة يشكل معلمًا واضحًا، رغبة في نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إمّا بالحلم والفانتازيا أو باستحياء الأساطير »[2]، وهكذا ازدادت وتيرة التوظيف الأسطوري وتقنياته في الرواية العربية كما هو الحال على سبيل المثال رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم الذي استلهم فيها أسطورة إيزيس وأزويريس ورواية "السد" لمحمد السعدي التي استلهم فيها أسطورة برومثيوس الإغريقية ورواية "نرسيس" لأنور قصيباتي التي وظّف فيها الأسطورة الإغريقية "نرسيس" رواية "العنقاء" للويس عوض التي استلهم فيها أسطورة "العنقاء" التي تعدا واحدة من أمثلة التبادل الثقافي بين الحضارات...وغير ذلك من الأعمال الروائية.

---

[1] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، د.ب، ط1، 2010م، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

وبعد هزيمة 1967، ازداد توظيف الأسطورة في الرواية العربية ترسخًا وتنوعًا، حيث أقبل الروائيون العرب على توظيفها توظيفًا عميقًا لتصبح عنصرًا ابداعيًا تكوينيًا في جل الروايات العربية في تلك الفترة. كما هو الحال بالنسبة لرواية "عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات ورواية "الرامة والتنين" للمصري إدوارد الخراط. [1]

ومنذ أواخر القرن العشرين تزايدت وتيرة التوظيف الأسطوري وتقنياته في الرواية العربية كما هو الحال مع الليبي إبراهيم الكوني في العديد من رواياته والتي من بينها "نزيف الحجر".

كما كان الحال مع الأدب العربي، كان مع الأدب الجزائري الذي لم ينأ عنها فقد استحضرت الأساطير في روايات التأسيس الجزائرية مع جيل الرواد من خلال استلهامهم التراث الشعبي وقصصه العجائبية كما هو الحال بالنسبة لرواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة « فما نلاحظه على هذه الرواية ثرائها بالتراث الأسطوري، كما أنّها تحمل دلالات الأصالة والثبات فاعتبار القرية موطن الأنفة والدفاع عن الشرف، كما أنّها تحوي فضاءً مقدسًا وأسطوريًا ». [2]

الشيء نفسه بالنسبة لرواية "السيمورغ" لمحمد ديب عبر استحضاره للرمز الأسطوري المجسد في طائر العنقاء الذي يرمز إلى فكرة الموت والانبعاث أو حضور شخصية البطل الأسطوري في رواية "الحوات والقصر" لطاهر وطار ورواية "ألف عام من الحنين" لرشيد بوجدرة ورواية "رمل الماية" (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) لواسيني الأعرج التي تنبأ فيها بآفاق الواقع السياسي العربي عمومًا والجزائر على وجه الخصوص بالاعتماد على جملة من العناصر الأسطورية من التراث العربي الإسلامي وغيره.

---

[1] عبد المجيد حنون، الموروث الأسطوري في الأدب العربي الحديث والأدب المقارن، ص 197.

[2] جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد (التجربة والمال)، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية الثقافية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د.ط، ص 41.

أمّا فيما يتعلق بالأدب الجزائري المعاصر والرواية المعاصرة فإنّنا نجد أنّ معظم الروائيين قد استلهموا واستحضروا الأسطورة في نصوصهم الروائية بشكل جلي، نذكر على سبيل المثال رواية "العشق المقدنس" ورواية "سرادق الحلم والفجيعة" للروائي عز الدين جلاوجي الذي وظّف فيهما المتخيل الشعبي الأسطوري.

وفي الأخير يمكننا القول بأنّ الأساطير ساهمت في تطور الفن الروائي مساهمة فعالة فالرواية في تعاملاتها مع الأسطورة تكشف عن قدرة الأديب في استثمار الموروث، حيث استمدت الرواية أصالتها من الجذور العميقة للتراث القديم.

### 3- تجليات الأسطورة في رواية "هاء، وأسفار عشتار":

تعتبر الأساطير على مر العصور الأدبية من أهم مصادر إلهام المبدعين والشعراء والروائيين « ذلك أنّ الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ، وإنّما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر في أرقى الحضارات »[1]، ولما تتميز به من إمكانات مجازية ولغوية وإيحائية ورمزية كثيرة تجعل منها مادة خصبة يستند إليها الأدباء والروائيين في موضوعاتهم حتى يشتون أعمالهم بروح الإنسانية والعجائبية والعالمية التي تتميز بها الأسطورة.

وقد وظّف عز الدين جلاوجي الموروث الأسطوري في رواية "هاء، وأسفار عشتار" توظيفًا فنيًا، حيث لجأ إلى الأساطير التي لا تزال تحتفظ بشهرتها، محوّلاً بذلك سرده من عالم الرواية المتزن نوعًا ما إلى عالم الأسطورة الذي يتجاوز الواقع ويسبح في متناقضات الخيال والمجاز، فالمتتبّع للمسار السردي في الرواية يلاحظ هيمنة الممارسات الأسطورية.

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه، ظواهره الفنية، المعنوية)، دار الكتاب المغربي، القاهرة، مصر، 1967، ص 202.

لقد استطاع شغف الكاتب، وسعيه إلى تأسيس طرق سردية جديدة يجابه بواسطتها الواقع، أن يقوده إلى محاكاته بعجائبية، تدهش القارئ وتجذبه، فإذا به يطعم مسروده الروائي بالموروث الثقافي.

اختار جلاوجي عالم الأساطير بقصصه المختلفة عبر استلهامه من النصوص العجائبية وتناصه مع بعضها، فرواية "هاء، وأسفار عشتار" نص ينفتح على عوالم أسطورية كثيرة تمتزج فيه أشكال فنية متعدّدة صيغت بأسلوب ساحر جعل القارئ يعيش الواقع والأسطورة معًا.

في القسم الثاني من الرواية (أسفار المسخ) ترتفع وتيرة التحاور مع الروايات والأساطير، يحتفل الراوي بعجائبيتها وسحرها باستفزاز القارئ وجعله في حالة تصديق أمور وأفعال خارجة عن المعقول.

يتحدث السارد في هذا القسم على لقائه بعشتار التي ترمز إلى العبودية، فعشتار المرأة الفاتنة التي تستخدم مفاتنها لإغراء الرجال ثم استعبادهم « وامتدت الأنثى وقد تبرجت عن فتنة لا تقاوم، ممتدة كأنّها الحلم الفجري، هيفاء دعجاء أملودية الجيد والساقين، والذراعين، لشعرها رهبة وقد عقسته خلفها إلى اليسار قليلاً كأنّه ذيل فرس أسطورية تتحرك فيه بدلال...وخيل إليّ أنّها دون أن تتحرك من مكانها تمد أصابع بلورية نحو صدري بالتجاه القلب وغشيني طيف من الخدر، وفي أعماقي صاح قلبي إنّها العبودية...وفي أعماق ذهني أجزمت أنّ من أراه اللحظة إن هي إلاّ الآلهة عشتار آلهة الفتنة، لا شيء يمكن أن يسرق منا حريتنا إلاّ مثل هاته الآلهة ». [1]

ونلاحظ في هذا المقطع المبالغة والتضخيم في تصوير الجمال الفاتن للآلهة عشتار بوصفه سرّ الغواية والانجذاب.

[1] عز الدين جلاوجي، "هاء، وأسفار عشتار"، ص 117 ص 118.

تختاله عشتار وتراوده عن نفسه ساعية إلى إيقاعه في حبائل فتنتها « تمددت الآلهة عشتار فجأة من بين يدي ثم استوت على عرش كأنّما سيق إليها في لمح البصر وقد طرزه الذهب والدر الملون في كل مكان، ومدت رجليها أمامي فإذا جذور من طيب تمتد إلى أعماق الأرض ثم رفعت هامتها ورفعت يديها فبلغت العنان، وتطايرت من حولها زهور وأطيار لم أر لها مثيل في حياتي ثم أشرقت على ملامحها ابتسامات كشمس الصباح ترسل أريجًا ملأ الفضاء عبقًا »[1]، إلاّ أنّه رفض الخضوع لإغرائها « رغم الدهشة التي هزتني في كل جوارحي ظللت متمسكًا أحذر أن أقع في الاغراء ». [2]

صورت عشتار حضورًا فاتنًا أنثويًا عبّر عنه الكاتب بذكر بعض ملامحها. مناشدًا سبيل الفكاك من قيود الحب والشهوة، باعتبار الجمال سحرًا يبعث على الخضوع والاستسلام.

ولعلّ لجوء الكاتب إلى استحضار أسطورة عشتار ما هو إلاّ دعوة للتحرّر من مفاتن المرأة بصفتها أولى منازل العبودية «...والأنثى أولى مدارج العبودية ». [3]

بعد أن تمرد البطل على فتنة عشتار وغوايتها، انبثقت سخريتها منه فتسببت بصعقه ممّا جعله يتحول ذئبًا « تهيجت على ملامح الآلهة عشتار وهي تضحك بسخرية مني ومن قناعاتي...تسللت أصابع الآلهة عشتار حتى كادت تلامسني ومستني صعقة كهربائية لم يدم بقائي طويلاً حيث أنا أفترش الأرض، سريعًا بدأ التحول يمتد إلى كل بدني ووجدت نفسي قد صرت ذئبًا»[4]، هذا التحول أدهش البطل وأسعده في آن واحد، وهذا ما دفع به إلى استحضار تحول

---

[1] الرواية، ص 118.

[2] الرواية، ص نفسها.

[3] الرواية، ص 118 ص 119.

[4] الرواية، ص 118 ص 119.

لوكيوس في رواية الحمار الذهبي[1]، معتبرًا أنّه قد تفوق عليه كونه تحول إلى ذئب بينما تحول لوكيوس إلى حمار « لقد تحولت كما تحول لوكيوس على يد حبيبته فوتيس...حمار، ما أتعسر أن يتحول الإنسان إلى حمار ليعيش حياة مليئة بالقهر والمذلة والعبودية...شكرًا للآلهة عشتار، وقد حولتني ذئبًا، فالأكن ذئبًا حرًا »[2]، ليستحضر فيما بعد ما فعلته الساحرة بامفيلا من استحمام بمنقوع النبات بغية استعادة آدميتها « لقد دهنت الساحرة بامفيلا نفسها بمرهم فتحولت بومة...وكان سبيلها إلى أن تعود إلى طبيعتها البشرية أن تستحم بماء نقعت فيه نبات ». [3]

ومن خلال حديثه عن لوكيوس وبامفيلا استحضر الروائي أسطورة لوكيوس في رواية الحمار الذهبي وقاطعها مع مضمون الرواية لاشتراكهما في نفس المصير وهو التحول، فالبطل تحول إلى ذئب على يد أنثى، كذا لوكيوس تحول بسبب حبيبته فوتيس التي لن تحضر له علبة المرهم نفسها التي استعملتها الساحرة وكذلك تقاطعت الأسطورة مع الرواية في كون كلا البطلين لم يرضيا بما رضي به بني جلدتهم وهذا كان مآلهم.

يعود السارد ليستحضر مكر ساحرات النافاجو. [4]

« وعفت بي الخيبة وأنا أتذكر أسطورة النافاجو، تبًا إنّ هؤلاء لساحرات ماكرات »[5]، ويعود الروائي مرّة أخرى في هذا المقطع ليدرج في روايته أسطورة أخرى ومن زمان ومكان مختلفين وهي أسطورة كايوتي بطل أسطورة النافاجو المتمرد والمخادع والهدف من هذا التقاطع مع هذه الأسطورة هو اشتراك بطل جلاوجي وكايوتي في صفة التمرد والمسخ. والواقع أن الروائي جعل من

---

[1] لوكيوس صاحب رواية الحمار الذهبي أوّل رواية إنسانية والتي تحول فيها البطل إلى حمار https://m.marefa.org.

[2] الرواية، ص 120.

[3] الرواية، ص 121.

[4] أسطورة النافاجو النيومكسيكية وأهم شخصية في هذه الأسطورة هو كايوتي شخصية متمردة وعنيدة نصفه ذئب ونصفه الآخر إنسان، ينظر: http://wikipidia.org.

[5] الرواية، ص 05.

شخوص روايته شخوص عجائبية بالإضافة إلى الشخوص الواقعية، « تحتك بها فيؤجج الصراع بفعل محركات التحول والامتساخ أو أدوات سحرية وما فوق الطبيعة وممّا يخلق واقع آخر مرويًا من الحلم مليء بالارتحالات الذهنية يحكمها مبدأ عجائبي منظم للحكي »[1]، أي المزج بين الواقع والخيال لإعطاء النص الروائي صبغة التشويق وجعل القارئ يتطلع لما هو قادم.

وقد حرص جلاوجي على إضفاء الطبيعة الأسطورية على روايته من خلال أسطرة الشخصيات ليجعل منها نصًّا تجريبيًا بامتياز يؤسطر جلاوجي البطل فيحيله ذئبًا، يفرح بالتقائه ومرافقته لمجموعة من الذئاب غير أنّه يكشف سطوة العبودية مجدّدًا وحضورها حتى في عالم الذئاب بعد انتباهه إلى استعباد أمير المجموعة لأفراد فريقه « أدركت أنّ القيام فجرًا لا يكون إلاّ بإذن أمير المجموعة، كان قويًا، جبارًا، صامتًا في عينيه لمعان وصرامة ». [2]

يرفض البطل مراودة عشتار له من جديد فيتمرد على سلوك درب العبودية لنيل الحرية، ويستعين بـ"جلجماش"[3] اقتناعًا منه أنّ جلجماش هو السبيل الوحيد للتخلص من شبقية عشتار كونه من الآلهة فيصور بمبالغة أسطورية تصديه لفتنة عشتار « جلجماش...راح يعالج صدره بأصابعه التي غدت كأنّها نصلات ومن جوف قلبه أخرج علقة سوداء تتلوى في حجم ثعبان عملاق. وكاد يضغطها بأصابعه حتى سكنت ثم صوبها نحو الآلهة عشتار فسقطت وانطفأت إلى الأبد »[4]، وبعد الانتصار على الألهة عشتار قدم جلجماش للبطل خلاصة مفادها أنّ « الحرية لا

---

[1] شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول ع3، 1 يوليو 1997، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، المغرب، ص 117.

[2] الرواية، ص 127.

[3] جلجماش أو كلكماش باللاتينية (gilgamech) خامس ملوك أورك حسب قائمة الملوك السوماريين، وأسطوريًا يمثل السعي إلى الخلود https ://m.marefa.org.

[4] الرواية، ص 143.

تكمن إلاّ في الموت أو الخلود »[1]، ليدرك بعدها أنّ الحب وحده هو سبيل الحرية والخلاص «وعدوت نورًا دريًا لا أكاد ألامس الأرض إلاّ بأمشاط رجلي، يرتفع إلى الملكوت...ومن بعيد أقبل نحوي نور متوهج كأنّما يقصدني أنا بالضبط. أشرقت روحي أنها طفلتي المدللة ». [2]

لقد عكست ملامح الأسطورة فنية عالية في حسن التوظيف فغدت ملامحها بعدًا جماليًا في الرواية سعى من خلالها الكاتب إلى تعرية الواقع المعاش ومعالجة إشكالية الحرية والعبودية. [3]

يتضح ممّا سبق أنّ السارد استند في روايته إلى تراث أسطوري قديم، ويمكن أن نلمس ذلك من خلال حرصه على اعتماد مجموعة من الأساطير العالمية (عشتار، جلجماش، لوكيوس، بامفيلا، ساحرات النافاجو) كما أظهرت الشواهد الموظفة ربط عالم الرواية بعالم الذئاب عبر تيمة التحول عن عالم الإنسان إلى عالم الحيوان، فقد نجح جلاوجي في خلق رواية يمتزج فيها الواقعي بالأسطوري والحقيقي بالخيالي، ليخرجنا من قوقعة المعقول إلى اللامعقول، تاركًا الفرصة للقارئ للبحث في الضمني فيها وإخضاع النص لأكثر من قراءة وربّما لم تكن غاية الأديب عز الدين جلاوجي من الانفتاح على التراث الأسطوري التعريف بأساطير هذا التراث وإنّما التأكيد على توفرها على خصائص فنية وتبنيها قضايا جوهرية، فالمبدع الحقيقي يمنح الأسطورة خياله ويلبسها قضايا عصره فينزلها من قداستها إلى أدبيتها، فإن استلهام الأسطورة واحتوائها لمضمون رواية "هاء، وأسفار عشتار" جعلها مرآة عاكسة للواقع.

---

[1] الرواية، ص 144.

[2] الرواية، ص 147 ص 148.

[3] ينظر: هدى علي عيد، إشكالية الحرية والعبودية وتجلياتها، الواقعية السحرية في رواية "هاء، وأسفار عشتار"، مجلة سرديات، ع6، ص 75.

وفي الأخير يمكننا القول بأنّ قدرة عز الدين جلاوجي على توظيف الملمح الأسطوري تعبر عن سعيه في النزوع نحو الابتداع الذاتي والارتفاع بالعمل الروائي إلى مقامات عليا من الجمالية والفنية تكسر الرتابة النمطية التي هيمنت على الأعمال الروائية.

# خاتمـــــة

## خاتمة:

حاولنا الوقوف في رواية "هاء، واسفار عشتار" على أهم ملامح التحول الذي مس الرواية، من خلال دراسة آليات التجريب المجسدة فيها، وقد توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها:

- تمثل ظاهرة التجريب فتحًا جديدًا في الدراسات الروائية الحديثة فهي تعبّر عن كل مظاهر التجديد والتجاوز وكسر الأطر التقليدية لتشكل عالمًا منفتحًا على الجمالية والابداع.
- بعد مقاربه مفهوم التجريب لغة / اصطلاحًا، اتّضح لنا أنّ أوّل ظهور له كان مع "إميل زولا" في كتابه "الرواية التجريبية"، فانتقل بفضله من الحقول العلمية إلى الحقل الأدبي.
- التجريب استراتيجية فنية تسعى إلى البحث والكشف والتجاوز وابتكار وسائل جديدة في الكتابة.
- حاولت الرواية الجزائرية اللحاق بالركب الغربي والشرقي وذلك من خلال الخروج من القالب النمطي في الكتابة والانفتاح على عوالم المغامرة الابداعية.
- يعتبر عز الدين جلاوجي رائد من رواد التجريب في الرواية الجزائرية، وقد بدا ذلك واضحًا في روايته "هاء، واسفار عشتار" التي يبدو أنّه وفّق فيها في استثمار تقنيات التجريب إلى حد بعيد.
- تجلت ملامح التجريب في الرواية من خلال الاشتغال على العتبات النصية (الغلاف، الصورة، الألوان، التجنيس، العنوان، الإهداء، التصدير).
- ظهرت عملية التجريب في العنوان من خلال رمزية الأسطورة عشتار التي استعملها الروائي لتشويق القارئ وإثارة فضوله وتحفيزه على قراءة المتن.
- شكلت الصورة والألوان مساحة فنية واسعة، لإيصال الفكرة الرئيسية التي يرمي إليها الكاتب.

- تجلت ملامح التجريب على مستوى عتبة الإهداء الذي ورد على شكل مقطع شعري حر طافح بالأنوثة أقرب إلى الصوفية، ولعلّ في ذلك خروج عن المألوف والمتعارف عليه، فغالبًا ما يرد الإهداء على شكل نصوص أو جمل قصيرة.
- شكلت عتبة التصدير في الرواية قطعة فنية ممتعة، تحمل من التكثيف ما من شأنه أن يفتح آفاقا واسعة للتأويل من قبل المتلقي.
- أما التجريب على مستوى الزمن فقد تم من خلال تشظي الزمن، وذلك عن طريق التجاوز على مستوى الأزمنة فالرواية تقوم على حضور ملفت للمفارقات الزمنية من خلال تقنيتي الاستباق والاسترجاع، وذلك بدمج الماضي مع الحاضر وكسر الترتيب الزمني، وكأن الأحداث تنهال من الذاكرة، مقارنة بحاضر السرد الذي يبدو عديم الأهمية أحيانًا من حيث الحجم النصي.
- حقق الاسترجاع أعلى مستويات الحضور في الرواية، من خلال الارتداد إلى الماضي ليشكل ظاهرة إبداعية استغلها الروائي لكسر خطية زمن القصة وإزالة الحدود الفاصلة بين الازمنة.
- أما الاستباق في الرواية، فقد كان مجرد توقعات لما ستؤول إليه الأحداث في المستقبل.
- وظّف الروائي تقنيات تسريع السرد المتمثلة في الحذف والخلاصة إلى جانب تقنيات إبطاء السرد من خلال المشاهد والوقفات وهو ما يدل على قدرة الروائي على التلاعب بالزمن.
- تعد الاسطورة بحرًا للأقلام المبدعة، فقد وهبت أعمال الأدباء أبعادًا سحرية أكسبتها فرادة في التشويق لأسر المتلقي الذي تتعدّد قراءاته بتعدّد رؤاه الفكرية ما جعل الروائي يوظّف الأساطير بكثرة في الرواية، منتجًا بذلك عالمًا سرديًا منفتحًا على أساطير التراث العالمي، ينهل من روافده ويستلهم بعض إيحاءاته وشخصيات حكاياته.

- نوع الكاتب من الشخصيات الفاعلة في الرواية، حيث أدّت دورًا كبيرًا في إضفاء الطابع الفني العجائبي، بين شخصيات واقعية وأخرى أسطورية.
- عكس توظيف الاسطورة في الرواية تطلّع الكاتب إلى التغيير برفضه القوالب الجاهزة المألوفة، والشخصيات النمطية، والأشكال التعبيرية البسيطة.

نسأل الله عز وجل التوفيق والسداد وخلاصة القول:

**"إن أصبنا فمن الله وإن أخفقنا فمن أنفسا"**

# قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم رواية ورش عن نافع.

## أوّلاً: المصادر.

عز الدين جلاوجي، هاء، وأسفار عشتار، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2022م.

## ثانيًا: القواميس والمعاجم.

1- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الركيبي وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، مج 1، 3، 6.

2- الزمخشري، أساس البلاغة: تح: محمد باسل، عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1998.

3- الفيروز أبادي، قاموس المحيط، إعداد وتقديم عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

## المعاجم بالفرنسية:

1- Le petit Larousse illustré, édition anniversaire de Larousse 2010.
2- OXFORD Advanced learners dictionary of English, a.s Korn by: seventh edition; OXFORD university press; 2006.

## ثالثًا: المراجع.

### الكتب بالعربية:

1- ابتسام مرهون الصفار، جماليات التشكيل اللوني في القرآن الكريم جامعة جدار، عالم الكتاب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

2- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، عاصمة الثقافة العربية الجزائر، دط، 2007م.

3- أحمد مختار عمر، اللّغة واللون، عالم الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1998م.

4- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ب، 1998.

5- بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2002م.

6- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

7- بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003م.

8- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد (التجربة والمال)، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية الثقافية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د.ط، د.ت.

9- جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، عتبة الإهداء، دار الريف للطبع والنشر، تطوان، المغرب، 2010م.

10- حسن بحراوي بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

11- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، مطبعة الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998م.

12- حميد الحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

13- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1991م.

14- سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1985م.

15- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1998م.

16- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع د.ب، د.ط، 2004م.

17- شريفة حبيلة، الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، 2010م.

18- صالح إبراهيم الفضل، الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

19- صالح مفقودة، المرأة في الرواية الجزائرية، منشورات جامعة بسكرة، ط2، 2009م.

20- صلاح فضل، لذّة التجريب الروائي، الأطلس والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005م.

21- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط2، 2008.

22- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه، ظواهره الفنية، المعنوية)، دار الكتاب المغربي، القاهرة، مصر، 1967.

23- عياد شكري، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1979م.

24- لطيف زيتوني، مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

25- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي الأدبي، ط1، المغرب، 2004م.

26- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

27- محمد جلاوي، التراث والحداثة في أشعار لونيس آليت مقلات، عاصمة الثقافة العربية الجزائر، دط، 2007م.

28- محمد علي شوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف (البنية والدلالة)، دار المطبوعات والنشر، عمان، الأردن، د.ط، 2006.

29- نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، د.ب، ط1، 2010م.

**الكتب المترجمة:**

1- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة د.ط، د.ت.

2- بيير شارتييه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

3- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد عبد الجليل الأزدي عمر العالي، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د.ب، ط2، 1997.

4- جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2003.

**الرسائل:**

1- خالد شبلي، مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة، عند جيل شباب روايات سمير قاسمي، أطروحة نيل بدكتوراه، 2019-2020.

2- ريتا عوض، اسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، نقلاً عن فريدة درامنية، تجليات أسطورة شهرزاد في المسرح العربي الحديث والمعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2010.

3- كريمة غتيوي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الروائية المعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه تخصص علوم في النقد الأدبي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016-2017م.

4- مفيدة بوفنارة، عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر بين القراءة والتأويل أطروحة دكتوراه، تخصص أدب غربي حديث ومعاصر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2016-2017م.

5- نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011-2012م.

**المجلات:**

1- أبو المعالي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة (تحت سماء كوبنهاغن أنموذجًا)، مجلة مقاليد، ع7، ديسمبر، 2014م.

2- إشكالية العبودية وتجليات الواقعية السحرية في رواية "هاء، وأسفار عشتار"، مجلة سرديات، ع6.

3- حسن المدان، (جدل الجسد والكتابة في رواية أشعار القيامة)، للروائي الجزائري بشير مفتي، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، جانفي 2009م.

4- شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول ع3، 1 يوليو 1997، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، المغرب.

5- عبد الحق عمر وبلعابد، سرديات المحنة (الرواية الجزائرية من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب)، مجلة الآداب، مج27 ع2، جامعة الملك سعود، الرياض، 2015.

6- عبد المجيد حتون، الموروث الأسطوري في الأدب العربي الحديث والأدب المقارن، مجلة إشكالات، ع15، فبراير 2017، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر.

7- عبد الفاتح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزلة، مجلة تواصل، ع2، 1999م.

8- مفيد نجم، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والتوزيع، ع57، يناير 2009.

9- هدى علي عيد، إشكالية الحرية والعبودية وتجلياتها، الواقعية السحرية في رواية هاء وأسفار عشتار، مجلة سرديات، ع6.

**المواقع الإلكترونية:**

1- أسطورة النافاجو نيو مكسيكية: http://wikipidia.org.

2- جلجماش أو كلكماش: https ://m.marefa.org.

3- الحلاج، أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج: https://islamqa.Info/ar/ask.

4- لوكيوس صاحب رواية الحمار الذهبي: https ://m.marefa.org.

# الفهـرس

# فهرس المحتويات


| العنـــــوان | الصفحة |
|---|---|
| **مقدمة:** | أ–د |
| **مدخل** | |
| 1– ماهية التجريب: (لغة/اصطلاحًا). | 11 |
| أ– لغة. | 11 |
| ب– اصطلاحًا. | 12 |
| 2– التجريب في النص الروائي الجزائري. | 16 |
| **الفصل الأول: التجريب على مستوى العتبات النصية.** | |
| – أوّلاً: الغلاف. | 23 |
| – ثانيًا: العنوان. | 28 |
| – ثالثًا: الإهداء. | 34 |
| – رابعًا: التصدير (الفاتحة النافذة). | 36 |
| **الفصل الثاني: التجريب على مستوى البنية الزمنية.** | |
| **بنية الزمن الروائي.** | 39 |
| **أوّلاً: الترتيب الزمني.** | 40 |
| 1– الاسترجاع: (L'analepse). | 41 |
| 2– الإستباق: (Le Prolepse). | 45 |
| **ثانيًا: الإيقاع الزمني.** | 48 |
| 1– تسريع السرد. | 49 |
| أ– المجمل (Sommaire) أو الخلاصة أو التلخيص (Résumé). | 49 |
| ب– الحذف (Ellipse). | 51 |
| – إبطاء السرد. | 53 |
| أ– المشهد (Scène). | 53 |
| ب– الوقفة (Pause). | 56 |

| الفصل الثالث: توظيف الأسطورة. | |
|---|---|
| 1- الأسطورة والأدب. | 61 |
| 2- الأسطورة والرواية. | 63 |
| 3- تجليات الأسطورة في رواية هاء وأسفار عشتار. | 65 |
| - **خاتمة.** | 75-73 |
| - **قائمة المراجع.** | 82-77 |
| - **فهرس المحتويات.** | 85-84 |