الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⴰⵏⴰⵡⴰⵙ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵏ ⴰⵎⵙⴰⵡⴰⵍ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵏ

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵏ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⴰⵙⵜ ⵜⵉⵏⵏⵉⵔⵉⵜ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵉⵡⵉⵏ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⴰⵙⵜ


جامعة مولود معمري؛ تيزي –وزو

كليّة الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Département de Langue et Littérature Arabes


**الرقم** ...../ ...../ **2019**

**رقم الترتيب:**

**الرقم التسلسلي:**

**الميدان:** اللغة والأدب العربي

**الفرع:** دراسات أدبية

**التخصص:** أدب حديث و معاصر

**مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر**

**العنوان**

# الاستعارات الكبرى في روايات( سرادق الحلم و الفجيعة–الرماد الذي غسل الماء–حوية و رحلة البحث عن المهدي المنتظر) للأستاذ "عز الدين جلاوجي"


**إعداد الطالبتين:**

ربيعة حاج علي

فاطيمة حاسيني

**إشراف الأستاذ:**

عمر بن دحمان


**لجنـــــة المناقشة:**

أ د.بوجمعة شتوان– أستاذ التعليم العالي– جامعة مولود معمري تيزي وزو.....رئيسا

د.عمر بن دحمان– أستاذ محاضر صنف (أ)– جامعة مولود معمري تيزي وزو.....مشرفا و مقررا

د.نسيمة لعداوي– أستاذة محاضرة صنف (ب)– جامعة مولود معمري تيزي وزو.....ممتحنا

**السنة الجامعية: 2018/ 2019**

# إهـــــــداء

إلى من تعجز الكلمات أن توفي لهما حقهما ، إلى أغلى ما عندي في الوجود : أمي ، أبي يحفظهما الله .

– إلى كل إخوتي الأعزاء: "حورية ، "ويزة ، نادية ، مليكة ، سامية" ، و أخي الوحيد "أعمر" الذي دعمني ماديا و معنويا وشجعني على إكمال مشواري الدراسي.

إلى "ويزة" و زوجها "كريم" ، و العصافير : "عبد النور" و "ديهية" .

إلى "نادية" و زوجها "أعمر" و العصفور إسلام

إلى "سامية" و زوجها "مراد" ، و الكتكوتة "كنزة"

أهدي ثمرة جهدي إلى كل من ساندني من قريب أو من بعيد طيلة إنجازي لهذه المذكرة .

**ربيعة حاج علي**

# إهـــداء

إلى من الجنة تحت قدميها و التي أفنت عمرها حرصا على تربيتي و تعليمي و لولاها لما وصلت إلى ما أنا عليه " أمي الغالية"

إلى من أضاء لي درب الحياة بنور الأخلاق و التربية الفاضلة و الذي لم يبخل علي بنصائحه يوما، و ساندني في كل خطوة خطوتها " أبي الغالي"

إلى من غمروني بحبهم و ثقتهم أخواتي و إخوتي:

"قاسي ، عميروش ، بوسعد ، مليكة ، شابحة "

إلى من كانت سندا لي ، و التي كانت بمثابة أم ثانية لي أختي الحبيبة "تسعديت"

إلى "ويزة" و زوجها "بلقاسم" و أولادهم :" محمد، رشيد، مهني"

إلى "ججيقة" و زوجها "لحلو" .

إلى عائلة عمي "أحمد" خاصة "كريمة"

إلى كل من أعرفهم و لم يذكرهم لساني.

**فاطيمة حاسيني**

# شكـــــر و عرفـــــان

الحمد لله الذي تسبح له الرمال و تسجد له الظلال و تندك من هيبته الجبال ، نشكر الله الذي بلغنا هذا المآل لأنّ الشكر هو بعض الاعتراف بالجميل

فإننا نتقدم بخالص الشكر إلى:

*أستاذنا المشرف : الأستاذ عمر بن دحمان مثال للإنسانية العظيمة و الأستاذية النبيلة ، فقد حقق لنا حلما عاليا باقتراحه لموضوع البحث و إشرافه عليه ، حفظه الله و زاده علما و شرفا.

الطبيب : مصطفى بلعباس مثال الأخلاق الحسنة الذي لم يبخل علينا إذ جعل عيادته ملاذا لنا لإكمال بحثنا فيه.

كما نشكر كل من ساهم في إتمام هذا العمل من قريب أو من بعيد .

# ***دعـــــاء***

يا ربي لا تجعلني أصاب بالغرور إذا نجحت

و لا باليأس إذا أخفقت

بل ذكرني دائما أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح

يا ربي إذا أعطيتني فلا تأخذ تواضعي

و إذا أعطيتني تواضعا فلا تأخذ اعترازي بكرامتي

و إذا أسأت يا ربي للناس فامنحني شجاعة الاعتذار

و إذا ساء الناس إلي فامنحني شجاعة العفو .

-أمين يا رب العالمين-

شكّلت الاستعارة أهم المواضيع التي شغلت اهتمام المفكرين و البلاغيين و النقاد قديما و حديثا، فقد كانت مجالا متميزا نظرا للدور الذي تلعبه في نقل معاني النص باعتبارها ركيزة أساسية من ركائز الخطاب و ركنا جوهريا في بنية أنساقها الفكرية، لذا حظيت الاستعارة بمكانة هامة في الدراسات المعاصرة وذلك لاستحواذها على نطاقها أوسع من المجالات المعرفية في إطار علاقتها بالفلسفة و علم الجمال و اللسانيات والشعرية و غيرها.

عدت الاستعارة وسيلة لإدراك الواقع لانسجامها و تفاعلها مع مختلف الأشكال البلاغية الأخرى.

رغم الاختلافات في وجهات النظر و المنطلقات إلا أنّ الأسس التي حكمت رؤية الاستعارة تقليديا كانت ثابتة، بحيث ارتبطت في أذهاننا أنها ظاهرة لغوية يتم فيها استخدام لفظ عوض من لفظ آخر على أساس التشابه بين الطرفين، فإنّ معظم الأبحاث التي خضعت في موضوع الاستعارة لم تخرج عن إطار المقدمات الأرسطية، فقد شكل الإرث الأرسطي مرجعا و منطلقا لبناء مقدمات مغايرة أوسع و أشمل.

رغم الإنجازات التي حققها الفكر الأرسطي باعتباره واضع الأسس الأولى للتفكير البلاغي، إلاّ أنّه ثمة ضرورة ملحة تدعو لتجاوز النظرة الأرسطية للاستعارة التي تقوم على فكرة التجزيء و ذلك باقتراح نظريات جديدة مغايرة الموسومة بالنظرية التفاعلية للاستعارة التي تركز على مجموع تفاعلات الإنسان مع محيطه.

نظرا لأهمية الاستعارة و مكانتها المهمة في النتاج الروائي إذ أنّلا وجود لعمل روائي دون صور بلاغية ،من بينهم أعمال عز الدين جلاوجي حيث لاحظنا اعتماد الروائي على

الاستعارة بشكل جلّي من أجل بناء عالمه الروائي و هذا ما دفعنا إلى الكشف عن هذه الاستعارات و دراستها.

و قد زاد من رغبتنا للمضي قدما لتحقيق هذا المسعى جدّية البحث و استحقاق بذل الجهد نظرا لأهميته في حياتنا اليومية على مستويين الفن و الواقع إذ أننا نحيا بالاستعارة.

إضافة إلى تميز عز الدين جلاوجي بتقنياته السردية، و قد وقع اختيارنا على ثلاثة من رواياته لتكون نموذجا للدراسة هي : سرادق الحلم و الفجيعة، الرماد الذي غسل الماء، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر.

كما أنّ موضوع الاستعارة في الأعمال الأدبية لم يحظ حتّى اليوم بما يستحقه في الدراسات الأدبية من رعاية و اهتمام و دراسة.

فخلال دراستنا لهذا العنوان: الاستعارات الكبرى في روايات عز الدين جلاوجي سرنا وفق المنهج التحليلي الذي يندرج ضمن الدراسات البلاغية المعاصرة و خلال هذا المسار سنحاول الإجابة عن الإشكالية التالية: كيف أسهمت الاستعارات الكبرى في بناء العالم الروائي عند عز الدّين جلاوجي و ما هي دلالاتها؟ و وظيفتها؟

و من أهم المراجع التي اعتمدنا عليها خلال انجازنا للبحث نذكر :

- الاستعارات التي نحيا بها جورج لايكوف و مارك جونسون.
- الاستعارات و الشعر العربي الحديث، سعيد الحنصالي.

إلى غيرها من المراجع المعتمدة.

و قد قسمنا بحثنا إلى مقدمة و مدخل و فصلين و كل فصل يشمل مبحثين و ختمناه بخاتمة.

في المدخل تناولنا مفهوم الاستعارات الكبرى عند عينة من النقاد.

أما الفصل الأول المعنون بالبناء الفني للرواية فقسمناه إلى مبحثين:

**المبحث الأول:** السرد و الاستعارة تطرقنا فيه إلى تعريف السرد و بلاغة السرد أما المبحث الثاني بعنوان الرواية و الاستعارة فتناولنا فيه تعريف الرواية و بلاغة الرواية و البعد الاجتماعي للرواية.

و اشتمل الفصل الثاني المعنون بالبناء الدلالي للرواية على مبحثين:

**المبحث الأول:** خصصناه للعنوان و دلالته في بعض روايات عز الدّين جلاوجي (سرادق الحلم و الفجيعة، الرماد الذي غسل الماء، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر) .

أما **المبحث الثاني** فخصصناه ليكون دراسة تطبيقية،و ذلك عبر استخراج الاستعارات غير اللغوية (استعارة الشخصيات، استعارة الزمان، استعارة الأمكنة، استعارة التاريخ) في نماذج من روايات عز الدين جلاوجي.

لننهي في الأخير بخاتمة أوردنا فيه جل النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للاستعارات الكبرى في روايات عز الدين جلاوجي.

و بحثنا كجميع البحوث العلمية واجهتنا بعض الصعوبات من بينها: قلة المراجع التي تخدم الموضوع، و صعوبة الموضوع بحد ذاته.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر و الامتنان لأستاذنا المشرف الأستاذ الفاضل "**عمر بن دحمان**" الذي أفادنا بتوجيهاته القيّمة.

**11 سبتمبر 2019**

الاستعارة فن من فنون البلاغة، حظيت باهتمام كبير من قبل العديد من الدارسين والبلاغيين و النقاد العرب منهم و الغرب، قدامى و محدثين اهتمام تمتد جذوره الأولى إلى العصور القديمة، و يمكن القول إلى الفلسفة الأرسطية التي تحكمت في الفكر البلاغي الأوربي القديم، حيث يرى بأن الاستعارة هي أعظم شيء يمكن أن يملكه الإنسان كما أنه يعتبرها شيئا خاصا و استثنائيا في الاستعمال اللغوي و هذا حسب قول أرسطو.

عدت نظرية أرسطو للاستعارة مهد للدراسات الجديدة التي تنظر للاستعارة، حيث تستند إليها كلّ دراسة تدور حول هذا الموضوع، و هذا ما نجده في قول "سعيد الحنصالي" "أنّه ينبغي على أيّة دراسة جدّية للاستعارة أن تبدأ بأرسطو الذي يدرس علاقة الاستعارة باللّغة وغرضها التواصلي، إنّ نقاشه لهذه القضايا في كتابه البلاغة و الشعرية ظلّ مؤثرا إلى يومنا هذا."[1]

إنّ معظم الأبحاث التي نظرت إلى الاستعارة لم تخرج عن الرحم الأرسطي، فقد كانت النظرية الأرسطية للاستعارة بمثابة محرك لبناء مقدمات أوسع و أشمل، إذ أثرت على كثير من الدراسات.

"انحصر البحث الاستعاري منذ العصور البلاغية الأولى أي (النظرة الأرسطية) في ميدان اللّغة، و حدد الاستعارة انطلاقا من ذلك بأنّها عملية استبدالية"[2] بمعنى استبدال لفظ لغوي بلفظ آخر و نقل المعنى من تعبير إلى آخر و بهذا جعلها تلزم حدود الجملة الواحدة.

وعليه يمكننا القول"بأن الاستعارة في ظلّ التصور الكلاسيكي عبارة لغوية جديدة يستعمل فيها لفظ واحد أو أكثر في معنى غير معناه المألوف للتعبير عن معنى شبيه به"[3].

[1]–سعيد الحنصالي،الاستعارات و الشعر العربي الحديث،دار توبقال للنشر1999،دط، ص21.

[2]–محمد صالح البوعمراني،السيميائية العرفانية الاستعاري و الثقافي،مركز النشر الجامعي،تونس،2015،دط، ص1.

[3]–جعفري عواطف،فطومة لحمادي، البنية الاستعارية في النص الأدبي مقاربة عرفانية،العدد السادس،جوان 2018،ص4.

غير أنّ هذا الحصر الذي وضع فيه أرسطو الاستعارة جعلها تتعرض لانتقادات من طرف النقاد و البلاغيين أمثال الأستاذ "أمين الخولي" في قوله:"إلزام البلاغة حدود الجملة وما شابهها قد حرمها من أبحاث ضرورية للفن الأدبي"[1]

" فلهذا عمد البلاغيون على نقل الاستعارة من وضعية هامشية ثانوية إلى وضعية مركزية... و تحويل الاستعارة من مجرد عنصر عرضي و هامشي... إلى عنصر مركزي". [2]

لذا لم يتفق الغربيون فلاسفة و نقاد وبلاغيون عن البحث في إرثهم البلاغي محاولين مراجعة و تجاوز المفهوم التقليدي الذي طالما ساد في الفكر الغربي، إذ سعوا إلى إعطائها لمسة مغايرة، و قد أدى هذا التنقيب و التفتيش إلى ظهور "النظرية المعاصرة للاستعارة"، والتي تمثل نقطة تحول في تاريخ البلاغة الغربية،" و لعل جذورها الأولى تعود إلى جهود "أيفور آرمسترونغ ريتشاردز" من خلال كتابه "فلسفة البلاغة" حيث انتبه إلى قصور النظرية الاستبدالية منتقدا تصور أرسطو ومن تأثر وسار على دربه، داعيا إلى صياغة نظرية جديدة لتفسير ظاهرة الاستعارة"[3]

استمرت جهود هؤلاء النقاد و البلاغيين في تحرير الاستعارة من قيد المنطق الأرسطي إلى حين صدور كتاب مشترك لجورج لايكوف (George la koff) و مارك جونسون ( Mark Johnson) سنة 1980 المعنون: "Metaphors we live by " المترجم ب: "الاستعارات التي نحيا بها الذي عدّ نقطة انعطاف حاسمة غيرت مسار البحث في الاستعارات فقد كانا ضدّ التصور التقليدي.

[1]–وسيمة مزدوات،الإستعارات الكبرى و تجليات الأسلوبية الإجتماعية عند واسيني الأعرج،أطروحة دكتوراه،جامعة محمد خيضر ،بسكرة،2016–2017،ص25.

[2]–محمد صالح البوعمراني،السميائية العرفانية الإستعاري و الثقافي،ص1.

[3]–المرجع نفسه،ص3.

و قد أثبتا هذا في كلامهما: "تصورنا للاستعارة يناقض ما يذهب إليه هذا التقليد فالاستعارة بالنسبة إلينا آلية جوهرية في حصول الفهم البشري"[1]

فوفق هذه الرؤية تعد الاستعارة حسبهما أداة معرفية لها دور كبير في تفكيرنا وتعاملنا وتجاربنا فهي تعد في أغلبها استعارية و عليه فالاستعارة حاضرة في جميع مجالات حياتنا اليومية وهي الأداة الأساسية و الجوهرية في حصول الفهم، إذ أنها ليست منحصرة في مجال اللغة فقط بل تتعدى ذلك لتغزو نسقنا التصوري، إذ أنها لم تعد ظاهرة لفظية فحسب و خلق حقائق و معارف جديدة "الاستعارة ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا و في الأعمال التي نقوم بها أيضا، فالنسق التصوري الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية في الأساس."[2]

فوفق هذا القول فهذا يعني بأنّ الاستعارة قد هيمنت و سيطرت على عقل الإنسان وأصبحت كظله فهي موجودة معه أينما ذهب و حيثما وجد فهو يوظفها دائما ببراعة وتلقائية، فقد أضحت جزءا مهما من حياته و فكره لا يستطيع الاستغناء عنها، فهي لازمته منذ طفولته حيث كان يوظفها سواء بوعي منه أو بلا وعي.

الاستعارة تتيح لنا فهم أنفسنا و عالمنا بطرق ل تكون ممكنة عبر أساليب أخرى من التفكير و اختصارا لهذا نستعين بقول "عبد الإله سليم" الذي يقول:" الاستعارة تنظم فكرنا وسلوكنا و معظم أعمالنا اليومية و تصاحبنا في كافة أوقاتنا"[3]

[1]–جورج لايكوف و مارك جونسون،الاستعارات التي نحيا بها،ترجمة عبد المجيد جحفة،دار توبقال للنشر،طبعة أولى1996،ص21.

[2]–المرجع نفسه،ص21.

[3]–عبد الإله سليم،بنيات المشابهة في اللغة العربية،دار توبقال للنشر،طبعة أولى 2001،ص58.

استمرت جهود البلاغيين في دراسة الاستعارة إذ سعوا إلى إعطائها لمسة مغايرة عن المفهوم التقليدي الذي ساد منذ عهد "أرسطو" و تحريرها من قيد المنطق الأرسطي القائم على الاستبدال، إذ لم يعد التعامل مع الاستعارات بصورة مفردة و إنما بالنظر إليها على أنها استعارة واحدة يتم تحليلها وفق نظرة شمولية، و بهذا تحول الاهتمام من المفردة والجملة إلى الاهتمام بالنّص، لذلك نجد نقلة نوعية في الدراسات الحديثة خصوصا في مجال البلاغة فقد "ظهرت مدارس نقدية انتقلت من الدراسة الجزئية للنصوص، و من النظرة الضيقة التي تتوقف عند الألفاظ و الجمل إلى النظرية الكلّية، التي ترى أنّ تحقق المعنى لا يكون بربط أجزاء النص مع بعضها البعض"[1]

فمعنى النص لا يتحقق إلا من خلال عملية التلاحم و التحابك بين جميع العناصر التي تشكل النصوص و الخطابات.

و قد أطلق على الجوهرة الرئيسية في تحقيق انسجام النّص و تناسقه بفضل ربط أجزاء و عناصر النّص بعضها مع بعض مصطلح "الاستعارات الكبرى"، هذا النوع من الاستعارات الكبرى (Megametaphors) لم يشر إليه" لايكوف أو "تورنز" ولكنّ أخذه "كوفيش" عن "بول ويرث" ملاحظا أنّ بعض الاستعارات وضعية كانت أم جديدة يمكن أن تسري خلال النصوص الأدبية بأكملها من دون تسطيح، فما نجده في المستوى السطحي من النص الأدبي هي استعارات صغرى (Megametaphors) مخصوصة لكنّ الاستعارات المندرجة خلفها هي استعارات كبرى هي ما يصنع انسجام استعارات النص الصغرى، وعليه فإنّ مفهوم الاستعارة الكبرى هو مفهوم لا نقصد به أبدا مفهوم الاستعارة الكلية و لا مفهوم التشبيه حذف أحد طرفيه القارن في الذاكرة البلاغية و النقد، كما لا نقصد بالاستعارة مفتاحا

[1]–نور السادات جودي،بلاغة التقابل في روايات غز الدين جلاوجي،رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث،تخصص سرديات،جامعة الحاج لخضر باتنة،2013–2014،ص20.

بسيطا يقف دورة عن توجيه مسار المتلقي نحو نقطة ما فحسب بل هي استعارة مشهد عام ببعديه اللغوي و الدلالي.

بالتالي فإنّ "الاستعارة الكبرى لا تقف عند استعارة كلمة معجمية واحدة ووضعها في سياق معين بعيد عن معناه الحقيقي، و لا عند استبدال لفظة مجازية حقيقية"[1]

تعتبر الاستعارة الكبرى (Megataphor) أداة أو وسيلة للرؤية العالم أو بتعبير آخر تمثل العين التي يرى بها الإنسان العالم بطريقة فنية جمالية، بهذا المفهوم تكون الاستعارة الكبرى "تمثيلا للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراكا للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية" [2] ، و هذا يعني بأن الاستعارة لها دور كبير و مهم في خدمة الإنسان و تسهل عليه عملية التكيف و التآلف مع الواقع، فبفضل الاستعارة يتمكن الإنسان من اكتساب معارف و حقائق جديدة و اكتشاف العالم الخارجي.

بالتالي لم يعد الأمر في النظر إلى وظيفة الاستعارة منحصرا في الأغراض السائدة من قبل كتجميل القول أو الخطاب أو الزخرفة اللفظية و التأثير في المتلقي إنما تجاوزت ذلك" مفهوم ذو قوة معرفية يؤسسها الخطاب لأنّها جزء من بنية تصورية تحدد طبيعة العلاقة بين الفرد وعالمه"[3].

[1]– ياسر عثمان،التمشهد(أو الإستعارات الكبرى)و مآلات المعنى في الخطاب الشعري المعاصر،الرابط www .mohamed.dohi :net>site>news

[2]– وسيمة مزدوات،الاستعارات الكبرى وتجليات الأسلوبية و الإجتماعية في روايات واسيني الأعرج،ص336.

[3]–سعيد الحنصالي،الاستعارات و الشعر العربي الحديث،ص295.

بعد أن كانت الاستعارة في الدراسات البلاغية الكلاسيكية تعتمد على فكرة التجزيء واقتصرت على استعارة واحدة، أصبحت اليوم تفوق ذلك لتشمل النّص و ذلك ليكون:"الّنص ليس مجموعة من الاستعارات الصغرى الجزئية لا روابط بينهما بل هو استعارة كبرى"[1]

تعتبر هذه الاستعارة الركيزة الأساسية و البؤرة التي يبنى عليها النص و تتفرغ من خلالها استعارات جزئية فالنّص يكون منسجما بتلاحق هذه الاستعارات المتفرغة عن الاستعارة الكلية أو الاستعارة الكبرى، فلولا هذا التفاعل بين تلك الاستعارات المشكلة للنّص لكانت الاستعارات الجزئية متنافرة و ما تحقق إنسجام النّص.

عرّف "ريفاتير" هذا النوع من الاستعارة" بالاستعارة المحبوكة" أو المرشحة و ذلك في قوله:"سلسلة الاستعارات المتعالقة بواسطة التركيب أي المنتمية إلى الجملة نفسها أو إلى البنية نفسها السردية أو الوصفية، و بواسطة المعنى حيث يعبر كل منها عن مظهر خاص من كل أو من شيء أو مفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة "[2] و هذا يعني بأنّ هناك استعارة كبرى أو استعارة محورية يبنى عليها النّص و تتفرع من خلالها سلسلة من الاستعارات و تكون متعالقة و متلاحقة فيما بينها و لا تفرج عن سياق الاستعارة الأولى.

وفي موضع آخر سماها"بالاستعارة المسترسلة وهي مجموعة من الاستعارات المتتالية والمسترسلة التي تتعالق فيما بينها، و التي تنتمي إلى البنية ذاتها أو الجملة ذاتها. وهي تعبر عن مظهر خاص لمفهوم تعرضه الاستعارة الأولى من السلسلة."[3]

[1]–سعيد الحنصالي،الاستعارات والشعر العربي الحديث،ص15.

[2]–المرجع نفسه،ص188.

[3]–مولاي مروان العلوي ليي الرامي،الاستعارة المسترسلة وانخطاب الخطاب الشعري،مجلة الكلمة،العدد 115،نوفمبر 2016،ص5–6.

أي هي استعارة أولية تتأسس عليها استعارات أخرى موالية للأولى و مشابهة لها في التركيب و متلاحقة معها في الدلالة.

و قد ركز"ريفاتير" على محددين أساسيين للاستعارة المسترسلة:

يكمن المحدد الأول في "التركيب" و ذلك من خلال ارتباط الاستعارات فيما بينها.

أما المحدد الثاني يتمثل في "الدلالة" من خلال تشاكل الاستعارات و ارتباطها بالاستعارة الأولى من السلسلة.

كما نجد أيضا "هنري" الذي عرف الاستعارة المسترسلة "بأنّها تطورا تصوريا متكاملا هي سلسلة من الاستعارات التي توظف عناصر تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي."[1]

فمن خلال هذا التعريف الذي قدمه "هنري" نرى بأنه تعريف بتوافق مع تعري "ريفاتير" في تركيزه على وحدة المعنى المتمثل في انتماء الوحدات المعجمية إلى نفس الحقل الدلالي فهي تتدرج ضمن سياق الاستعارة الجوهرية.

و لهذا اعتبرها "ريفاتير" متتالية من الاستعارات المشتقة من الاستعارة الأولية.

أما "ريريو" فقد عرف الاستعارة المسترسلة على أنّها استعارة تمتد إلى مجموعة مختلفة الطول مكونة من جمل متعددة و ذلك بتوظيف دوال متعددة مرتبطة حسب شبكة منسجمة دلالية،و هذا التعريف الذي قدّمه يتماشى مع تعريف "هنري" السابق.

إلى جانب "ريفاتير" نجد "ماكس بلايك" الذي يقول بدوره بوجود استعارة محورية ومركزية تتدرج ضمنها و تحتوي في ثناياها على عدد من الاستعارات الجزئية المترابطة

[1]–مولاي مروان العلوي لبي الرامي،الاستعارة المسترسلة و انخطاب الخطاب الشعري، ص6.

فيقول:"لا أودّ أن أطرح جانبا فكرة كون الاستعارة قادرة على الاحتواء على عدد معين من الاستعارات المترابطة."[1]

كما أشار إليه كذلك "بول ريكو" و قد سماها (باستعارات الجذور) بقوله:" كل استعارة تستدعي الأخرى و كل واحدة تبقى حية بالحفاظ على قدرتها في استحثاث الشبكة بأسرها."[2]

أي أنّها الاستعارات القادرة على توليد شبكة نافعة و تنظيمها، فهي الاستعارات التي لها القدرة و القوة لجمع الاستعارات الجزئية و تضفي عليها نوعا من التوازن و تحقق للنّص انسجامه و تناغمه.

بالإضافة إلى هؤلاء النقاد نجد كذلك (كارمرون ولو) الذي أشار بدوره إلى هذا النوع من الاستعارة (الاستعارات الكبرى) قائلا:"أنّه ما أن تؤسس الاستعارة نصا حتّى يمكنها أن تجذب تعبيرات استعارية أخرى تربطها بها علاقة."[3]

و هذا لكونها تصور لحظة شعورية واحدة قد أفرغت في استعارات شاملة و متشبعة.

و كذلك نجد محمد مفتاح قائلا:" بأنّنا نعثر في النّص على استعارة ما و استعارات متفرعة عنها تتوالد عنها استعارات أخرى إلى نهاية النّص."[4]

نستنتج من التعريفات السابقة بأنّ "الاستعارة بؤرة اشتغال الخطاب و مركز حياة النص و محقق انسجامه الداخلي"[5] و ذلك بفضل تفاعل و انصهار الاستعارات مع بعضها البعض لتشكل الوحدة الدلالية التي يتمحور عليها النص، بالتالي يكون حضور الاستعارة مهيمنا في النّص إذ شبهه"سعيد الحنصالي" الحضور الكلي للاستعارة "بسريان الماء في

---

[1]– المرجع السابق،ص6.

[2]–غسق طالب سهيل،التعالق الإستعاري النشأة و التأسيس،جامعة بابل كلية العلوم الإسلامية العراق،2019،ص170.

[3]–غسق طالب سهيل،التعالق الاستعاري النشأة و التأسيس،ص871.

[4]–مولاي مروان العلوي لبي الرامي،الاستعارة المسترسلة و انخطاب الخطاب الشعري،ص7.

[5]–سعيد الحنصالي،الاستعارات و الشعر العربي الحديث،ص166.

العروق ذلك أنّ سيرورة اشتغال النّصوص و إدراك هذه السيرورة لا يتم و لا يمكنه أن يتم إلاّ عبر تماس داخلي للحركة الاستعمارية، و إلاّ توقفت حركة نمو الخطاب."[1]

و عليه فالاستعارة الكبرى ما هي إلاّ استعارة محورية أساسية تتدرج ضمنها استعارات صغرى تتعالق و تتلاحم فيما بينها مشكلة ما يعرف( بالتعالق الاستعاري). فهذا الانصهار بين الاستعارات هو الذي يولد جمالية النّص و تحقيق انسجامه بحيث يصبح النّص استعارة موحدة.

وهذا التعالق بين الاستعارات مكّن من نقل الاستعارة من مستوى المفردة و الجملة إلى مستوى النّص الكامل، و تحليله وفق نظرة كلية شمولية و بالتالي تحول مركز الاهتمام بالاستعارة من حدود النظرة الجزئية المنحصرة في تحليل العبارة إلى مسألة الانشغال في تحليل النّص كبنية واحدة كاملة.

ويوضح هذا "أمين الخولي" في قوله:"إننا اليوم مند البحث بعد الجملة إلى الفقرة الأدبية ثم إلى النقطة الكاملة، ننظر إليها نظرتنا إلى كل متماسك، و هيكل متواصل الأجزاء تقدر تناسقه جمال أجزائه و حسن ائتلافه"[2]

فمن خلال كلّ هذا يمكن أن تُشبه هذه الاستعارة بجسم الإنسان الذي هو كل متماسك لا يمكن فصل عضو من أعضائه.

[1]–سعيد الحنصالي،الاستعارات و الشعر العربي الحديث،ص166.

[2]–نور السادات جودي،بلاغة التقابل في روايات عز الدين جلاوجي،ص20.

**أهـــم الفـــروق الجوهريـــــة للاستعـــــارة بيـــن البلاغـــــة الكلاسيكيـــــة القديمـــــة و البلاغـــــة الجديـــــــــدة**

| الاستعـــارة في البلاغـــــة القديمـــــة | الاستعـــارة في البلاغـــــة الجديـــدة |
|---|---|
| -وظيفة الاستعارة جمالية، تكمن الوظيفة الأساسية للاستعارة عند أرسطو في الوظيفة الجمالية بالدرجة الأولى. | -الاستعارة متعددة الوظائف: تملك الاستعارة أكثر من قيمة إذ أنها تقدم لنا معلومات إضافية و تخبرنا أشياء جديدة عن الواقع، يقول"إيكو":"الاستعارة لا تهمنا باعتبارها أداة للمعرفة الإضافية و ليس الاستبدالية."[2]<br>و يقول "لايكوف" و "جونسون" :"لم تعد الاستعارة ظاهرة لفظية ترتبط باللّغة الشعرية و البلاغية و التجميلية فقط بل هي فكرية مرتبطة بنسقنا التصوري و هي أساس تنظيم العالم."[3] |
| -قيام الاستعارة على المشابهة، يقول عبد القاهر الجرجاني:"التشبيه كالأصل في الاستعارة و هي تشبيه بالفرع له صورة مقضية من صورة."[1] | -تقوم الاستعارة على الربط، فهي تربط بين عناصر النّص ككل،(التعالق الاستعاري) |

[1]-عبد القاهر الجرجاني،أسرار البلاغة،دار المعرفة للطباعة و النشر،بيروت لبنان1978،ص232.

[2]-أمبرتو إيكو،السيميائية و فلسفة اللغة،ترجمة أحمد الصملي،المنظمة العربية للترجمة،طبعة أولى2005،ص234-235.

[3]-جورج لايكوف و مارك جونسون،الاستعارات التي نحيا بها،ص23.

| | |
|---|---|
| –تقوم الاستعارة على النظرية الاستبدالية، تقوم هذه النظرية على استخدام لفظ بدلا عن لفظ آخر على أساس التشابه بين الطرفين. | –تقوم الاستعارة على النظرية التفاعلية حيث ترى هذه النظرية أن الاستعارة ليست مسألة لغوية فحسب بل هي نتاج فكر و تفاعل عوامل إجتماعية و ثقافية. |

**توطئـــة:**

يشكل السرد نوعا مهما من أنواع الأدب إذ يعتبر مصطلحا شائعا وهو الذي يهتم بشؤون الحكي و كل ما يحيط به من (راوي و مروي له و التقنيات السردية و غيرها) وقد ارتبط بوجود الإنسان في كل الأزمنة و الأمكنة فهو قديم النشأة قدم الإنسان و مستمر ومتطور باستمرار و تطور حياة البشرية، فقد أصبحنا نجده في شتى المجالات و يشمل مختلف الأنواع الأدبية (القصة، الحكاية، الرواية...) فهو لم يكن مرتبطا بجنس معيّن.
و هذا ما يؤكد على سعة هذا المفهوم و تمتّعه بالاستقلالية التّامة و نظرا لمرونته يعد أداة للتعبير الإنساني، فالكاتب يترجم أفعال و سلوكات الإنسان و الأماكن إلى بنى من المعاني بأسلوب السرد.

لقد انطلق المفهوم الشامل للسرد مع الشكلانيين الروس مع رائدهم "فلاديميربروب" الذي سعى إلى العمل على ضبط وحدة قياس ثابتة تمكن من مقارنة و تصنيف مختلف أنواع السرود و تمثلت هذه الوحدة في "الوظيفة" التي تعني بهذه الأخيرة الفعل الذي تؤديه شخصية من شخصيات الحكاية، و قد حددها في واحد وثلاثين وظيفة.

## 1- تعريـــف السرد:

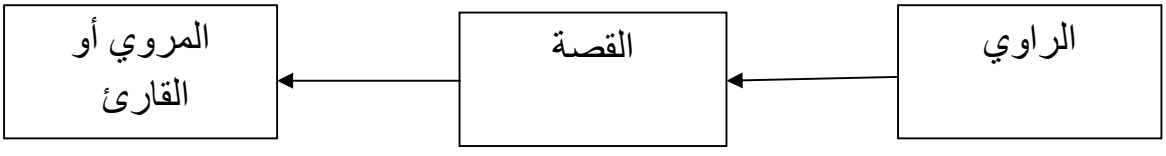
**أ- السّـــرد لغـة:** "تقدمه شيء إلى شيء به متسقا ببعض في أثر بعض متتابعا و سَرَد الحديث و نحوه يسرده سردا إذا تابعه فلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له و في صفة كلامه صلى الله عليه و سلم: لم يكن يسرد الحديث سرد أي يتابعه و يستعجل فيه و سَرَد القرآن: تابع قراءته."[1]

**ب-السرد إصطلاحا:**

يعد مصطلح السرد من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل بسبب الاختلافات الكثيرة التي تغير مفهومه و المجالات المتعددة التي تنازعه سواء على الساحة النقدية العربية أو على الساحة الغربية فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها هذا المصطلح من بينها نجد:

يعرفه "حميد الحمداني" بأنّه: "الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالروي و المروي له، و البعض الآخر متعلق بالقصة نفسها."[2]

و يتضح من قول "حميد لحمداني" أنّ السرد عناصر لابد من وضع طريقة و آلية مناسبة تتكيف مع الدراسة و هذه القناة هي:




[1]-ابن منظور، لسان العرب،مادة سرد،دار صادر بيروت لبنان دط 1863،ص211.

[2]-حميد لحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة و النشر و التوزيع،دار البيضاء، دط، دت،ص45.

ومن جهة أخرى يرى"حبيب مونسي": "أنّ السرد جملة التقنيات الأسلوبية مضافة إلى الهندسة العامة للحكاية تمتزج عناصرها في صياغة يتحرك فيها النّص القصصي حركاته الزمانية والمكانية تقدما و اعتدادا...بل أضحى السرد علما."[1]

كما أنه يعتبره (السرد) من المفاهيم المستحدثة التي دخلت التفكير النقدي العربي في منتصف السبعينات و تعني بها طريقة الكتابة الروائية المعتمدة على سرد الأحداث في تواردها الزماني.

كما عرّفه"عبد الملك مرتاض" على أنه "الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي، ليقدم بها الأحداث إلى المتلقي."[2]

عليه" فإنّ السرد هو العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (الراوي) وينتج عنها النّص القصصي المشتمل على اللفظ أو الخطاب و هو العمل الرائي المنتج."[3]وعليه فإنّ السرد مرتبط بالطريقة أو المنهج الذي يتبعه الروائي اثناء الدراسة .

[1]–حبيب مونسي،فعل القراءة النشأة و التحول،مقاربة تطبيقية في قراءة عبر أعمال عبد ملك مرتاض،طبعة أولى 2001–2002،ص115.

[2]–المرجع نفسه،ص116.

[3]–سمير المرزوقي و جميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا،الدار التونسية للنشر،طبعة أولى،ص103.

## 2- بلاغة السرد:

يعتبر السرد مكونا محايثا للنص الروائي، حيث يخضع هذا المفهوم لمقومات جدّ هامة مثل: دقة الأسلوب، وضوح الفكرة، و سهولة الألفاظ و إحكام دور الشخصيات وتنظيم الأحداث، مما يعطي للعمل الفنّي وحدة منتظمة تضفي على النّص جمالية، بالتالي يراعي السارد أو الراوي جانب التلميح دون التصريح، إضافة إلى عنصر التشويق الذي يجذب القارئ.

ففي هذه الحالة يكون النّص الروائي إنتاج ذاتي فالسارد هو المسؤول و الفاعل في جعل النّص نصّا فنيا و ذلك بتبنيه الأسلوب و الطريقة المناسبة لعرض أفكاره، لهذا نجد كثيرا من النقاد قد اعتبروا "المباشرة" صفة سلبية لطبيعة السرد، ففي هذه الحالة وجب على السارد أن ينتقي موضوعه و يعبر عنه من خلال تبنيه الصورة الفنية و ذلك باعتماده على مرتكزات بلاغية و أدبية التي يستطيع أن ينقل بها موضوعه "إلى مستوى جمالي محبوك تتداخل فيه خصائص تلك الصورة اللازمة بخصائص الصور التعبيرية"[1] فبهذا يتمكن السارد من إعطاء موضوعه صورة مغايرة و مختلفة على ماكان عليه من قبل و بالتالي يبعد موضوعه عن صفة المباشرة.

فعليه "فالسمة المميزة للصورة هي أنها لا تستبعد بعض سمات الشيء فحسب و لكنها تضيف إليه سمات جديدة غير موجودة في الموضوع."[2]

يعد السرد فرعا من فروع الشعرية المعنية باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية و هذا ما دفع ب"رولان بارت" أن يجعل السرد جزء من الشعرية.

[1]-محمد أنقار،بناء الصورة في الرواية الإستعمارية،صورة المغرب في الرواية الإسبانية، دط،دت،ص23.

[2]-المرجع نفسه،ص23.

ميّز الناقد عبد الله أبو هيف بين مجموعة من أشكال السرد التي وصفها بأنّها "تمثل تقانات القصة الجديدة فقد أطلق على النوع الأول اسم"السرد الاستعماري" والثاني"السرد السريالي" أما الثالث سماه "السرد الواقعي"."[1]

و نحن في هذا الصدد نركز على السرد الاستعاري الذي يمثل عنوان هذا الفصل ومحور الإشتغال عليه.

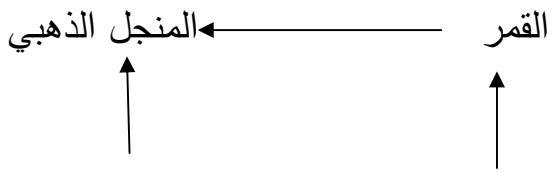
عدّ السرد الاستعاري علامة مهمة من علامات اشتغال الناقد "أبو هيف" فقد أولاه الأهمية الكبرى إذ ربط "بين الاستعارة بمفهومها البلاغي و الذي هو العبارة من ظاهر المعنى إلى سواه بالنظر إلى قرينة دالة عليه في السياق، أما السرد الاستعاري بوصفه تقانات مفارقة ظاهر المعنى إلى ما وراء المعنى أو معنى المعنى."[2]

يظهر من خلال هذا التعريف بأنّ الاستعارة تخفي المعنى الحقيقي وراء المعنى المجازي، لذا تعّد التقنية الإستعارية كواسطة أساسية لإخفاء المعنى الحقيقي و إظهار المعنى المجازي، وفي الحقيقة عندما نتحدث عن معنى إستعاري لكلمة أو عبارة أو جملة فإننا نتحدث عما يمكن للمتكلم أن يتلفظ به أو يعنيه غير أنّ ذلك يتم بطريقة تبتعد عما تعنيه هذه الكلمة أو العبارة. فمثلا نقول القمر وهو دال يعبر عن حقيقة في الواقع و إذا ما أردنا أن تعبر عن الدال بصورة مجازية تخفي معناه الحقيقي فنقول: المنجل الذهبي.

و يمكن أن نلخص هذا القول في المخطط التالي:

[1]–فليح مضحي أحمد السامرائي،مستويات نقد السرد عند أبو هيف،2016،ص114،الرابط https://books .google.dz

[2]–المرجع نفسه،ص115.




فهذا النوع من السرد يحتاج لدارس يكون على دراية بالمعجم ، فيكون ذو خبرة و معرفة جدّ كبيرة من أجل تحليلها و تأويلها من أجل كشف المعنى الحقيقي و كشف العلاقة بين النّص و ما يحيل إليه.

كما يتيح هذا النوع من السرد في تعيين ثراء المعنى و غنى الدلالات بالإيحاء إلى تظافر الحوافز في تشكيلها لنسج أغراض السرد، و كلّ ذلك يعتبر عملا تحفيزيا على نجاح اللّغة السردية.

"اشتغل "أبو هيف" ضمن هذا النوع من السرد الاستعاري على أربعة مظاهر بنى فيها "اشتغاله على مجاميع قصصية أراد من خلالها إثبات أهمية السرد الاستعاري في القص، وليثبت من خلال اكتمال الصورة الفنية، و تكمن هذه المظاهر في: المتن الحكائي المتوهم، الترميز الأشمل إلى ما وراء المعنى، فيض الوجدان اللغوي، الأخبولة أو الفنطزة."[1]

فمن خلال كلام "أبو هيف" نفهم أنّ للسرد الاستعاري أهمية كبيرة في ثراء معاني النّص و جعله نصا متميزا يعزي كل قارئ فهو يساعد على التأثير في المتلقي و جعله ينجذب إلى قراءة النص كونه يتمتع بجمالية فنّية تحفز القارئ إلى اكتشافها.

[1]–المرجع السابق،ص115.

كما يشير الدكتور "عبد الله إبراهيم" بالكتاب المغربي المشترك (تشكل المعنى) "أنّ البلاغة السردية تضافر عناصر السرد لأجل إعطاء أبلغ أثر و أهم قيمة و أدق جمالية فنية للمروية."[1]

هذا يدل على أنّ السرد عاملا مهما لأداء المعنى مما يؤدي إلى انسجام الأفكار والألفاظ حيث يؤثر في المتلقي إذ يعطي لموضوعه قيمة مهمة تولد في القارئ رغبة الإطلاع عليه و الكشف عن سرّ هذه الجمالية التي يحتويها النّص.

فبتضافر عناصر التعبير السردي التي هي في حدّ ذاتها عناصر أداء الروائي مع المعاني الخفية المكتوب أو المسموع تصنع تنغيما خاصا ينظّم و يضبط حركة السرد.

كما أشارت الباحثة "مرابطي صليحة" في بحثها" بلاغة السرد بين الرواية و الفيلم" إلى "اعتبار بلاغة السرد هي كل الطرائق السردية و الوسائل الفنية و الأسلوبية المتعلقة بها التي تعمل على بناء الحكاية و إخراجها في لمحة سردية فنية."[2]

و من جهة أخرى تجاوز "بول ريكو" اعتبار بلاغة السرد حالة من الانسجام النّصي إلى اعتباره بمختلف أشكاله طاقات متصلة بالحياة و تأويلاتها، إذ يرى أن السرد ظاهرة بلاغية وجودية تستدعي كل العلوم و التجربة الإنسانية.

كما توصلت الباحثة "مرابطي" إلى أن للبلاغة السردية واجهتين: وجه علمي تقني ووجه إنساني معبر عن عمق التجربة الإنسانية فيشكلان هذان الطرفان في الأخير ما يعرف في البلاغة بالصورة الفنية أو الموضوع الجمالي.

[1]–إسماعيل إبراهيم،إيقاع السرد في الرواية العراقية الجديدة،11أفريل2017،الرابط esada.net

[2]–صليحة مرابطي،بلاغة السرد بين الرواية و الفيلم،جامعة مولود معمري تيزي وزو،ص223.

فوفق قول الباحثة فإنّ السرد يعمد إلى التعبير عن الواقع الاجتماعي فهو مرتبط بالمجتمع، حيث يعبر عن حالته و عن التجربة الإنسانية إذ يتخلل تفاصيل الأحداث المتعلقة بالمجتمع.

كما يرى "بيتر بروكس" إلى أنّ أهمية الاستعارة تكمن في جعل النص السردي نصا متماسكا و منسجما يكون في بنية متداخلة و هذا ما يظهر في قوله: "أنّ السرد يعمل باعتباره استعارة عن طريق ضمّ الاختلافات عبر التشابهات المفهومة و تكييفها لتكون حبكة عامة."[1]

كما يقول أيضا:" أن الحبكة هي بنية الفعل في كل مغلق و مدرك، فإنها بهذا لابد أن نستخدم الاستعارة حتى تصبح شاملة."[2]

كما نجد "حميد الحمداني" قد اهتم بالصورة السردية، غير أنّ هذه الصورة السردية التي تناولها هي "الصورة البوليفونية" على غرار الدكتور "محمد أنقار" الذّي ربطها (الصورة السردية) بمجموعة المقاييس النقدية و هي: الطاقة البلاغية و الطاقة اللغوية والسّياق النّصي و السياق الذهني.

و يقصد الحمداني من "البوليفونية:" تلك الرواية التي تعددت فيها الشخصيات المتحاورة وتتعدد فيها وجهات النظر، و تكون الرواية بذلك متحررة من سلطة الراوي المطلق وتتخلص من أحادية اللغة و الأسلوب."[3]

و عليه فالصورة السردية عند لحمداني تكمن في التعددية الأسلوبية.

[1]–محمد عبد المطلب،بلاغة السرد،مكتبة النقد الأدبي،الهيئة العامة لقصور الثقافة،دط،سبتمبر 2001،ص39.

[2]–المرجع نفسه،ص39.

[3]–جمال حمداوي،حميد لحمداني، مقال حول الصورة الروائية، 13ديسمبر 2013.

إنّ الخطاب السردي استطاع أن يعطي للجنس الأدبي جمالية سردية جعلت الرواية تغطي على كلّ أنواع الخطاب الأدبي، فبذلك سيطر جنس السرد على الأجناس الأدبية الأخرى، و قد أظهر علم السرد مكانة الاستعارة في تحقيق بلاغة السرد و بلوغ أغراضه العميقة فقد أشار إلى هذا "جاكبسون" في أحد مقالاته الهامة: "أي نشاط لفظي يتضمن عمليتين : العملية الاستعارية....و العملية الكنائية".

يؤدي مثل هذا السرد الاستعاري إلى ثراء المعنى و غنى الدلالات،و يكسب النّص جمالية فنية تستلهم القراء.

## توطئـــة:

تعدّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية عمقا، و من أقدرها على التعبير عن المواضيع بأشكال و دلالات متعددة، لهذا غدت أداة ووسيلة بها يمكن اكتشاف العالم، فقد حظيت الرواية بمكانة هامة منذ ظهورها في الأدب العربي الحديث و المعاصر، إذ استطاعت أن تنافس الشعر الذي عدّ لسنوات ديوان العرب غير أنّها قد صارت ديوان العرب الحديث كونها الأقرب إلى الواقع، فهي ملائمة أكثر للتعبير عن القضايا التي تنبثق منه.

كما أنّها تعتبر جزء من ثقافة البشر، حيث تقوم بطرح قضايا أخلاقية و اجتماعية مختلفة بهدف معالجتها و البحث فيها، إذ أصبح لديها مكانة بارزة و أضحت من أكثر الفنون الشعبية و ذات قيمة في الثقافة البشرية.

## 1- مفهوم الرواية:

تعرف الرواية بأنّها نوع من الأدب النثري القصصي الخيالي الحديث الذي يعتمد على أسلوب السرد المطول، و قد تكون أحداثها مبنية على واقع أو خيال أو الاثنين معا، "وهي أوسع من القصة في أحداثها و شخصياتها عدا أنها تشغل حيزا أكبر و زمانا أطول و تعدد مضامينها، كما هي في القصة فتكون منها الروايات العاطفية و الفلسفية وغيرها."[1]

كما تتميز بسردها لمجموعة كبيرة من الأحداث بأسلوب نثري، و قد تكون شخصيات الرواية خيالية و قد تكون حقيقية، و قد تجري أحداثها بأماكن غريبة و خيالية.

[1]-عزيزة مزيرن،القصة و الرواية،دار الفكر دمشق، دط،دت ،ص14.

إلى جانب ذلك تتميز أيضا بعنصر التشويق حيث تجعل القارئ يغوص في عالمها ويعيش الحدث بشكل مستمر، فبراعة الراوي تكمن في دفع القارئ إلى إشغال فكره لاكتشاف خبايا النّص الروائي، فالروائي يعمد إلى إضمار الحقيقة عن أنظار القارئ، مما يجعل القارئ ينصدم بالحقيقة عندما يصل إلى نهاية الرواية.

و في تعريف آخر للرواية فهي تناول مختلف مواقف الإنسان و انفعالاته و مشاكل الحياة في شكل حوار بين الشخصيات.

و لكي يكتمل تعريف الرواية نذكر عناصرها:

- ✓ **الشخصيـــة :** حقيقيــة / خياليـــة
- ✓ **الحبكة:** هي العقد التي يسعى البطل إلى حلها (المشكلة).
- ✓ **الموضوع:** هي الفكرة التي يعرفها الكاتب أثناء كتابته للرواية.
- ✓ **الزمان و المكان:** و هو الفضاء الذي تجري فيه الأحداث خلال فترة زمنية معينة.
- ✓ **الحوار:** هو الكلام الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر.

وعليه نستخلص بأنّ الرواية قصة نثرية طويلة تقوم عبر حادثة أساسية في مكان وزمان معين، و تعرضها بشكل فنّي مغري و مثير، فهي أكثر حيوية ، حيث تصور الواقع بواسطة لغة نثرية منتقاة من اللّغة التّي يستخدمها النّاس في المجتمع فهي تمثل مرآة عاكسة له.

## 2- بلاغة الرواية:

إنّ الرواية عالم منفتح على اللانهائية تتميز بالتعددية و الاختلاف، و ربما هذا الاتّساع و اللاّ محدودية هو ما دعا (فورستر) إلى القول :" لو اجتمع عدد من الكتاب حول طاولة مستديرة مثل تلك الطاولة المشهورة في المتحف البريطاني، و طلب منهم كتابة رواية عن موضوع موحد لخرج الجميع، كلّ برواية مختلفة."[1]

فهذا يعني أنّ للجميع مجال منفتح شاسع يعبر عما يشاء فهو غير مقيّد بموضوع واحد وجب عليه أن يكتب عنه، فهو حرّ طليق يكتب عن كل ما يختلج عن نفسيته ، فلكلّ إنسان طبيعته و طريقته الخاصة في التعبير، تختلف من شخص إلى آخر، فلا يمكن إرغام أحد ما على كتابة نص حسب ما ترغب و تشعر به أنت، و لو فرض أن كتب ذلك النّص فإنّك حتما ستجد أنّه يتخلل من فكر و آراء ذلك الكاتب.

و لهذا يمكن أن نستخلص بأنّ ليس هناك عمل فنّي واحد إنّما هناك اختلاف وتعددية باختلاف و تعدد الكتاب.

تعد الرواية أكثر الفنون الأدبية النثرية شهرة و انتشارا عن باقي الفنون الأخرى ، تتميز بالتشويق في الأمور و المواضيع و القضايا المختلفة بذلك تجعل القارئ يسبح في فضائها الواسع و المثير حيث تؤثر فيه بشكل جلّي، بفضل الاستعارات المختلفة التّي يوظفها الروائي ببراعة فمن بينها : استعارة الشخصيات و الاستعارات التاريخية و المكانية و الزمانية، التي تعطيها أبعاد لا حدود لها و تظفي على العمل الأدبي جمالية فنية تؤثر في القارئ.

لذلك تمثل الاستعارة أرقى الأساليب و أثرها دلالة ، إذ تشكل الاستعارة الروائية نقطة مهمة لمعرفة و إدراك قدرات الرواية البلاغية و الدلالية، فمن خلالها تتفاعل اللّغة ويتوسع الخيال

[1]–وسيمة مزدوات،الاستعارات الكبرى وتجليات الأسلوبية الاجتماعية في روايات واسيني الأعرج،ص35.

الفني، فالاستعارة دليل على امتلاك عناصر الخيال ،و أثنائها تظهر المهارات الإبداعية ، فبذلك تحقق للملتقي إشباع و إثراء قدراته المعرفية و الجمالية، و عليه يستوجب على الروائي اختيار العبارات الفنية الملائمة في تكوين الاستعارة الروائية ومنحها الطاقة الإبلاغية المعول على تحقيقها لأنّ بلاغة الرواية لا تتحقق دائما من العبارات لذا وجب الأخذ بعين الاعتبار العلاقة الكلية للنّص الروائي فعلى مستواه تتولد البلاغة الحقيقية للرواية كما تدفع الاستعارة الروائية القارئ إلى تشغيل الفكر و توسع له فضاء لإعادة القراءة من أجل التأويل، ففي هذه الحالة تمنحه فرصة للمشاركة في التجربة الفنية.

فمن هذه الناحية أشارت الباحثة "مرابطي صليحة" إلى بلاغة الرواية في بحثها الموسوم (بلاغة السرد بين الرواية و الفيلم)، و اعتمدت في دلك على تعريف" واين بورث" الذي يقيم فيه فعل البلاغة الروائية على تحليل تعيين لعلاقة الراوي بشخصياته والعلاقة التي تربط و تميز بين الكاتب الضمني و الراوي و المسافة التي تفصل بينهما في الرواية، إضافة إلى أنماط الرواة. و يعرف بلاغة الرواية قائلا:" هي كل الطرائق والوسائل الفنية و الأسلوبية و الفكرية، التي تجعل القارئ يقتنع بأنّه بصدد حكاية و ليس بصدد فكرة، لأنّه لا يقرأ مقالة أو رأيا أو فكرة و إنّما حكاية."[1]

انطلاقا من هذا التعريف نفهم بأنّ العمل الفني لا يكتسب صفة الفنية و الإبداعية، إلاّ في ظلّ التماس براعة الكاتب في كتابة نصه، و هذا يظهر في حسن توظيف الكاتب وانتقاءه للأساليب الفنية و التعبيرية المختلفة، و بالخصوص الأساليب البلاغية كالاستعارة والمجاز إضافة إلى جودة و دقة الأسلوب، و بذلك يستطيع أن يضفي على نصه جمالية ويصبغ عمله بصيغة فنية، بالتالي يتمكن من التأثير في المتلقي و تجعله يتلذذ بفحوى

[1]–صليحة مرابطي،بلاغة السرد بين الرواية و الفيلم،ص223.

النّص و يجهد نفسه على فك شفراته و معانيه، فهنا يجد القارئ نفسه أمام نص ثري عميق و ليس مجرد فكرة عادية أو كأنه في صدد قراءة جريدة يومية .

يتمتع كل خطاب روائي إبداعي بمجموعة من الصيغ التخييلية و الأساليب التعبيرية المساهمة في بناء عوالم النّص الجمالية ، و إذا كان النّص الأدبي يناقض المحاكاة المباشرة للواقع، و يعمل على رسم معالم فنّية جمالية لهذا الواقع في بناء جديد يستلهم مختلف الخصوصيات التعبيرية،و لعل من هذه الخصوصيات التعبيرية "المجاز"الذي يعتبر وسيلة جدّ هامة تلجأ إليها مختلف النصوص الإبداعية، و يتم ذلك بطرق غير مباشرة أهمها الاستعارة ، حيث يسعى كل خطاب إلى عكس صورة الواقع والمواضيع المرتبطة به بأسلوب فنّي يتجاوز النقل المباشر و الوقوع في نسخ الواقع، والهدف من ذلك هو اشتراك المتلقي في عملية الكشف عن مواطن الجمال و الخيال في النّص الإبداعي من خلال تنشيط ذاكرته وفكره و تصوره.

و عليه فإنّ بلاغة الرواية لا تتحقق في تجلياتها الظاهرية و أحداثها السطحية، بل باعتبارها لمحة و تركيبة تتداخل فيها مجموعة من الأركان (الذاتية، الموضوعية، التخيلية، الواقعية و المجازية...).

لهذا فهي تجمع في طياتها بين مادة قد تكون واقعية و حقيقية و بين أساليب مفعمة بالتعبير الغير المباشر من أجل أن ترتقي الرواية إلى مصاف الفن التعبيري الجمالي.

فمن خلال هذا نلاحظ بأن بلاغة الرواية تتحقق من خلال سعي الروائي إلى مجاورة الصيغ التمثيلية المأثورة للوقائع و المواقف و الأفكار، فهي:" نقل فني و محاولة لتجسيم معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللّغة."[1]

[1]–محمد فاتي،الصورة الروائية والصورة السينمائية،اللّغة البصرية و إعادة صياغة الواقع،القدس العربي، 19نوفمبر 2017،الرابط : https ://www a lqudscouk>

و عليه فبلاغة الرواية نتاج ثري لفاعلية الخيال الذي لا يعني نقل العالم أو نسخه، و إنّما إعادة التشكيل و الصياغة.

كما نلتمس بلاغة الرواية في اعتمادها على الإيجاد و الإيحاء و كذلك التلميح بدل التصريح، و ذلك بفضل التبديل الحاصل في مواقع الدلالات و المدلولات حيث يصبح المقصود من الرواية ليس المعنى الحقيقي و إنّما المعنى المجازي الذي يصدر عنها.

## 3- البعد الاجتماعي للرواية:

تعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية استيعابا لقضايا المجتمع، و أسرعها انتشارا بين الأدباء و أكثرها تعبيرا عن الواقع فنيا و جماليا، و هذا لكون الاستعارة الروائية "لا تقدم معانيها العميقة في صور كلماتها السطحية ، إنّها لا تصرح حرفيا بما تريد قوله فالتخيل يساعدها على أداء المهمة."[1]

كان المجتمع العربي مع نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين في حاجة إلى أسلوب حكائي جديد يخرجها من دوامة أساليب بلاغية اعتبروها جامدة، فهذا في نظرهم لا تعبر عن تطوراتهم و عن انشغالاتهم، هذا ما دفعهم إلى انتقاء الرواية فقد وجدوا فيها ما يغذي طموحاتهم و ما يشفي جروحهم ، و هذا لكون النّص الروائي يتمتع بقدرة هائلة على تجسيد البنيات الاجتماعية بشكل جلّي من النّص الشعري، و ذلك بفضل اتّسام الرواية ببعدها النثري و خلقها لعالم اجتماعي يتفاعل مع العالم الاجتماعي الواقعي،من خلال لغة خاصة جديدة مفعمة بالثراء الفني البلاغي الذي يصور من خلاله رؤيته للعالم الذي يعيش فيه المجتمع بكلّ مظاهره و تفاصيله.

[1]–محمد أنقار،بناء الصورة في الرواية الاستعمارية،صورة المغرب في رواية إسبانية،ص23.

وقد اعتبر الباحثون الرواية أكثر واقعية من الخطاب الشعري،فهي تحاول أن تعكس حياة المجتمع بشكل غير مباشر،هذا ما عبّر عنه "هنري جيمس" في قوله:"أن السبب الوحيد لوجود الرواية هو أنّها تحاول تمثيل الحياة."[1]

كما أكدت الدراسات النقدية على أهمية الجانب الإجتماعي للرواية في تصوير الواقع المعاش،إذ لا تكاد الرواية تخلو من صورة اجتماعية فلا يمكن للأديب أن ينجز عملا أدبيا بعيدا أو بمعزل عن مجتمعه،كون هذا الأخير هو الذي يفرض موضوع الرواية،ومن جهة أخرى فالروائي اجتماعي بطبعه،يستعير عناصره الروائية من المجتمع،ففي هذة الحالة من الصعب أو بالأحرى استحالة الفصل بين الرواية و المجتمع فهما أشبه بوجهي الورقة النقدية التي لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر.

و تبرز لنا البيئة الاجتماعية داخل النّص الروائي من خلال ما تحويه من شخصيات وأحداث و أزمنة،تكون لها مرجعيتها أحيانا من الواقع مباشرة و أحيانا أخرى ذات بعد تخييلي شرط أن تظل تجسيدا لأفعال و علاقات اجتماعية محددة.

و في خضم (أثناء) كتابة الروائي لعمله الروائي لا يقوم بكتابة كل ما هبّ و دبّ حول المجتمع أو حياة اجتماعية ما، بكلّ ما احتوته كتابة اعتباطية ، و إنّما يتوخى القصدّية ففي هذه الحالة يستعين بالاستعارة كونها تقوم بعملية الانتقاء حيث تختار المستعار له والمستعار منه، فالرواية رغم أنّها تمثل حياة المجتمع غير أنّ ذلك يتم بطريقة غير مباشرة من أجل إضفاء على العمل الروائي صورة فنّية تجذب القارئ.

[1]–عباد عبد اللطيف،تمثيلات السرديات الكبرى دراسة في بلاغة الرواية العربية المعاصرة،مجلة الكوفة،العدد العاشر2012،ص75.

و هذا ما أشار إليه "محمد عبد النبي" في ندوة أقيمت ضمن "فعاليات ملتقى الأدب" المصاحب لمعرض الشارقة الدولي للكتاب،إذ ناقشت الندوة العلاقة المتشابكة بين فن الكتابة في قضايا المجتمع و تأثير ذلك على الرؤيا الإبداعية و الفكرية للكاتب، قائلا: "الفن المرتبط بالأدب ليس مرآة تعكس الواقع الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي في أي مجتمع من المجتمعات، فهو شيء يصنع الواقع و يقدمه إلى القارئ بأسلوب يثري ذائقته الأدبية من خلالها يمكننا أن نرى الواقع و نتخيله و نستمتع به."[1]

و أضاف عبد النبي "بأنّ لا سبيل لأن تفوز رواية إذا لم تتطرق إلى قضية اجتماعية بجائزة مرموقة، و هذا أمر يجب أن يدركه الروائي و يشتغل عليه جيدا."[2]

يظهر من خلال هذا القول أنّ للمجتمع مكانة هامة في العمل الروائي إذ يسهم في نجاحه و تألقه.

[1]–ندوة عن العلاقة بين الرواية و المجتمع،الخميس 14تشرين الثاني/نوفمبر 2013،سا 11:06 .

[2]–المرجع نفسه.

## 1: الـــعنوان

احتل العنوان في عالم الرواية صدارة بارزة، نلمحها في موقفه الاستراتيجي المشوق حيث يرد في الوسط و بداية صفحة الغلاف، أو أعلاها و أحيانا بألوان مختلفة و بخط عريض، و هذا ما يمنحه لوحه إشهارية منيرة على ظهر غلاف الرواية، ليفرض بذلك سلطته في جذب القراء لانتقاء الكتاب و الإبحار في محيطه الفني.

كما يعتبر العنوان أول عتبة نصية يقف عندها القارئ قبل الدخول في فحوى الرواية العام،" مادام العنوان عتبة من عتبات النّص ممتلك للبنية و لدلالة لا تنفصل عن خصوصيات العمل الأدبي"[1]، لذلك وجب الوقوف عند هذه العتبة و التدبر فيها من أجل معرفة دلالتها الأصلية قبل اقتحام عالم الرواية.

إضافة إلى ذلك يعتبر العنوان الحد الفاصل بين النّص و خارجه، كما أنه جسر واصل بين النّص و القارئ، فالعنوان يمّكن من تقديم فكرة شاملة عن النّص، يدرك القارئ من خلالها بعض غيباته من ناحية المضمون قبل أن يقرأها.

والعنوان أول نافذة يطل منها الباحث على أي إبداع ليكون بإمكانه الولوج إلى عالمه،فمن المستحيل أن تكون لك فكرة ما عن النّص مباشرة دون معرفة العنوان،" إذ هو بنية دلالية كبرى لأنّه بطاقة تعريف للنّص، و هويته التي بها وجوده"[2]، كما أنّه الأداة التي بها يتحقق اتّساق النّص و انسجامه.

[1]–ريمة كعبش العنوان و سياق التاريخ في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،مقاربة بنيوية تكوينية،مجلة مقاليد العدد الثامن جامعة قسنطينة،جوان 2015،ص 147.

[2]–ياسمينة درويش،عتبات النّص،مجلة علامات،جدة،ماي2017،ص41.

ويذكر الدكتور خالد حسين تعريفا للعنوان قائلا:" أنّه علامة لغوية تتموقع في واجهة النّص، لتؤدي مجموعة من الوظائف تخصّ أنطولوجية و محتواه...فالعنوان هو تسمية للنّص و التعريف به كشف له، يغدو علامة سميائية تمارس التدليل..."[1]

فمن خلال هذا التعريف نلمس بوجود علاقة تلازمية بين العنوان و النّص، بمعنى أنّه لا يمكننا الفصل بينهما، فكلّ منهما يلازم الآخر لذا لا يجب أن نحطّ من دور العنوان.

- **وظائف العنوان:**

لا شك أنّ لكل عنوان منجز ثلاث وظائف هي:

أ-**الوظيفة التعيينية:** تعيين نوع النّص و تحديد مضمونه.

ب- **الوظيفة الاغرائية:** وهي من وظائف العنوان المهمة تهدف إلى دفع القارئ إلى تحريك فضوله مما يؤدي إلى طرح الأسئلة.

ج- **الوظيفة الايديولوجية:**" عند مقاربة العنوان بهذه الوظيفة فإنّ تفسير مغزى هذا العنوان الذي لا يطابق المضمون العام للنّص يقتضي فهما بمنطق الحكاية و حفرا في طبقاتها، لأنّه لن يتّم الوصول إلى دلالة العنوان إلاّ في ربطها بالسياق الحكائي العام المؤطر لنّص الرواية."[2]

[1]-خالد حسين،في نظرية العنوان،دار التكوين،دمشق،دط،2007،ص96.

[2]-ريمة كعبش،العنوان وسياق التاريخ في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص148.

## 2- دلالـــة عنــاويــن الـروايات الثـلاث:

### أ:ســرادق الحـلم و الفـجيـعة:

نلاحظ أن العنوان مكون من ثلاث كلمات هي: سرادق/ الحلم/ الفجيعة.

وردت كلمة "**سرادق**" في لسان العرب لابن منظور و التّي تعني:" سردق، السرادق: ما أحاط بالبناء و الجمع سرادقات، قال سبويه: جمعوه بالتاء و إن كان مكرا حيث لم يكسر، و في التنزيل أحاط بهم سرادقها في صفة النار أعادنا الله منها، السرادق كلّ ما أحاط بشيء من حائط أو مضرب أو خباء السرادق، الغبار الساطع."[1]

و قد وردت كلمة سُرادق في القرآن الكريم في **سورة الكهف** في الآية تسعة وعشرين في **قوله تعالى:**" وقل الحق من ربّكم فمن شاء فليؤمن و من شاء فليكفر إنا أعتدنا للظالمين نارا أحاط بهم سرادقها و إن يستغيثوا يغاثوا بماء كالمهل يشوي الوجوه بئس الشراب وساءت مرتفقا."[2]

السرادق في معنى الآية:" تعني سور من النار المحيط بالكفار، وهو الحجرة التي تكون حول الفسطاط، و بين مسردق ذو سرادق و قيل هو دخان يحيط بالكفار قبل دخولهم النار يطيف بهم."[3] فالله تعالى يريد أن يوئسهم من الخروج منها، فهو لا يعطيهم أي أمل.

"**الحلم**": ورد في لسان العرب لابن منظور كلمة الحلم" بمعنى الرؤيا و الجمع أحلام يقال: حَلمَ، يَحلُم إذا رأى في المنام.

---

[1]-ابن منظور لسان العرب،دار صادر بيروت،المجلد العشر،الطبعة الأولى 1410هـ -1990م،ص157-158.

[2]-سورة الكهف،الآية 29.

[3]-الإمام أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد الزمخشري،الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل،467هـ-538هـ،الجزء الثاني،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،ص691.

**و** الحُلم: الاحتلام أيضا، يجمع على الأحلام، و في الحديث: الرؤيا من الله و الحلم من الشيطان، و الرؤيا و الحلم عبارة عما يراه النائم في نومه من الأشياء و لكّن غلبت الرؤية على ما يراه من الخير و الشيء الحسن و غلب الحلم على ما يراه من الشر و القبيح."[1]

و الحلم في الرواية هو حلم بالتغيير و بلقاء الحبيبة نون من قبل الشاهد الذي يرغب في تحسين الأوضاع.

أما "**الفـــجيعة**" تعني: "فجع: الفجيعة: الرؤية الموجعة بما يكرم، فجعه يفجعه فجعا فهو مفجوع وفجيع و فجعه و هي الفجيعة و كذلك التفجيع. و فجَعته المصيبة أي أوجعته، و الفواجع: المصائب المؤلمة التّي تفجع الإنسان بما يعزّ عليهم من مال أو حميم، الواحدة فاجعة، و نقول نزلت بفلان فاجعة أي مصيبة، التفجع: التوجع والتضرر."[2]

و تتجلى الفجيعة في الرواية في غزو الغراب و أتباعه على مدينة المومس و إلحاق الأذى بها، و الخراب و الدمار الناتج عن الأفعال المشينة التي كانوا يرتكبونها في حق المدينة و سكانها.

فمن خلال هذا نلحظ أنّ هناك محورين متناقضين: محور يدل على الأمل (الحلم) ومحور يدل على اليأس و الخيبة (الفجيعة).

[1]–ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني عشر،ص145.

[2]–ابن منظور،لسان العرب،المجلد الثامن،ص245

**ب: الــرمـاد الذي غسـل المـاء**

أول ما يلفت القارئ في عنوان الرواية هي الأنساق الدلالية التالية: الرماد / الذّي / غسل / الماء.

"**الرمـــاد**": كما هو متفق عليه في ثقافتنا هو بقايا النار الخامدة وهو رمز الفناء والموت كما سيظهر لنا في رواية "الرماد الذي غسل الماء" "لعز الدين جلاوجي" ، بالرغم من عدم وجود ذكر صريح لها، لكنّ عبر الأحداث التي نسجتها الرواية يظهر لنا"الموت الذي طغى على مدينة عين الرماد بعدما كان يعني فقط الموت في العنوان و نحن ندخل متن الرواية نجد انتقال الرماد إلى مدينة عين الرماد الذي يرمز للموت، فالموت يزحف إلى العين الذي هو رمز الحياة.

حيث تحول هو كذلك إلى رمز الموت، إذ نجد في الرواية عبارة تدل على ذلك:" فمنذ أن هزت جريمة القتل الشنعاء فرائص الرماد."[1]

كذلك نلاحظ انتشار الموت و انتقاله إلى الأماكن الطبيعية الموجودة في مدينة عين الرماد،"كالمومس العجوز تتفرج على ضفتي نهر أجبد أجرد...تملؤه الفضلات التي يرمي بها الناس و التي تتقاذفها الرياح... تندرج فيها البنايات على غير نظام و تناسق... وتملأ مدينة عين الرماد بالحفر و برك المياه القذرة...يتوسطها سوق منهار السور... تتولى شوارعها وأزقتها التي تضيق و تتوسع من غير نظام، الكتل الإسمنتية تتكتل حولها الخلايا السرطانية حتى شوهت كلّ ما حولها من هكتارات ضخمة."[2]

[1]–عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء،دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر،الطبعة الخامسة2015 ص8.

[2]–المرجع نفسه،ص12.

و من خلال كل ما سبق يمكن أن نقول أنّ الرماد قد مسّ كلّ ما في عين الرماد، وكل ذلك الكلام يعبر عن الأوضاع المزرية التي عاشها المجتمع الجزائري والموت الذي أودى به.

**الـذّي:** اسم موصول وصل قبله بما بعده.

ننتقل إلى كلمة "**المـــاء**" المعروف بأنّ الماء يميل إلى المطر، وهو يرمز إلى الازدهار و الكرم و الخير فالماء رمز الحياة و النقاء، كما ورد في **سورة المؤمنون الآية** 30 في قوله تعالى: "و جعلنا من الماء كل شيء حي".[1]

لكنّ في الرواية تحيل كلمة الماء إلى طبقة معينة من الناس تعيش في المجتمع وهي الفقراء الضعفاء الذين يعانون من الحرمان و الاضطهاد.

استعمل أيضا الفعل"**غـسل**" للربط بين الكلمتين (الرماد، الماء) ليعطي إشارة أخرى على أنّ الغني يستولي على الفقير و القوي يأكل الضعيف، فالفعل "غسل" يعني المسح والقضاء و السيطرة مرتبط بالرماد كون هذا الأخير فاعلا (الرماد) ،إذ أنّ الطبقة الحاكمة في الرواية تعمل على القضاء و مسح كلّ الأخلاق و المبادئ التي يتمتع بها الناس البسطاء، لينتهي في مطاف آخر إلى وجود صراعات بين الفئات في المجتمع و إلى من سيعود النّصر في النّهاية.

[1]–سورة المؤمنون ،الآية 30.

**ج: حـوبة و رحلة البحث عن المهـدي المنتظــر**

❖ **من منطلق الدين و التراث:**

يصطدم القارئ من الوهلة الأولى بكلمة "**حوبة**" التّي تبدو غريبة و مبهمة، ثّم يتبين أنّها امرأة تربطها علاقة مبهمة بالكاتب لا نستطيع تحديدها بدّقة، هل هي علاقة صداقة أم حب أم عمل؟ ففي كل مرة تلتقي به تحكي له جزءا من القصة يبدو أنّه جزء من تاريخ حياتها، و يتجلى هذا في الرواية من خلال قول الراوي:"لقد قررت أخيرا أن تحكي قصتها لي لم تشأ أن تبدأ منذ أن ولدت، هي تقول دائما أنا أعمق من ذلك بكثير، أنا تاريخ ممتد الجذور في الماضي، الماضي السحيق."[1]

ذكرت أيضا كلمة حوبة في القرآن الكريم و بالضبط في الآية الكريمة من **سورة النساء** في قوله تعالى:" وآتوا اليتيم أموالهم ولا تتبدلوا الخبيث بالطّيب و لا تأكلوا أموالهم إلى أموالكم إنّه كان حوبا كبيرا."[2]

"و معنى كلمة حوبة في الآية: الحوب يعني الذنب العظيم و منه قوله عليه السلام "إنّ طلاق أم أيوب لحوب كأنّه قيل إنّه كان ذنبا عظيما كبيرا."[3]

معنى كلمة "حوبا" حسب سياق الآية تعني ظلما وبتقدير معنى حوبة يصير معناها مظلومة أي المرأة المظلومة و تأخذ بعدا دلاليا آخر يمتد إلى الوطن الجزائر كون الكاتب تناول في روايته الجزائر في عهد الاستعمار و ما أنجرّ من ظلم و قهر واستعباد.

---

[1]–عز الدين جلاوجي،حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر،دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر،الأربعاء 25أوت2010،ص8.

[2]–سورة النساء،الآية 2.

[3]–الزمخشري،الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل،الجزء الأول،ص454.

كما وردت كلمة حوبة في الدعاء الذي يدعو به رسول الله صلى الله عليه و سلم قائلا:"ربّي تقبل توبتي و اغسل حوبتي".

استعان الكاتب برمز ثان هو" **المهدي المنتظر**" الذي يجسد الحاكم العادل و قد جرى الاعتقاد أنّه يأتي في آخر الزمن، ليملأ الأرض عدلا و سلاما و أمنا، بعد أن امتلأت ظلما و جورا، غير أن الكاتب عبّر عن رأيه تجاه هذا الرجل في افتتاحية الرواية قائلا:" أنا لا أومن بالمهدي المنتظر، هو مجرد خرافة وصفها خيال العامة المنهزمين تعلقا منهم بأمل ما يشرق يوما ليهزم ظلماته لكنّ حوبة تؤمن به و تنتظره بشوق كبير وتظل تحكي عنه دون ملل أو كلل."[1]

فمن خلال هذا القول يظهر عدم إيمان الكاتب بالمهدي المنتظر، فهو يعتبره خرافة و هذا يدل على حالة اليأس التي يعيشها، و فقدانه للأمل بسبب تعاسة الواقع المعاش الذي يفتقر إلى العدل و الاستقرار في شتى الميادين (الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية...) ويسود فيه الظلم و القهر و الاستبداد كما أنّه يستشرف المستقبل بأنّه لا وجود لحاكم عادل و نزيه.

إذا كان القارئ الذي يوحي إلى الشعب ينتظر مجيئه، فالروائي لا يرغب في انتظاره، لكّن في قرارة نفسه يحدوه الأمل، هذا التصريح المعلن يؤكد إخفاق أفق انتظار القارئ الذي كان يعتقد قبل أن يلج متن الرواية بأنّ الكاتب بتوظيفه المهدي المنتظر على مستوى العنوان يعبّر عن إيمانه.

[1]–عز الدين جلاوجي،حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص7.

عموما يفصح عنوان حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر عن حالات من الحزن و الكآبة و الشقاء.

أما "**الرحلة**" تعني الانتقال من مكان إلى آخر و من زمان إلى آخر، فإنّ الرحلة في الرواية جاء توظيفها على سبيل المجاز بحثا عن الحرية و العدل والاستقرار في الوطن، وإن كانت الرحلة وهمية فإنّ البحث وهمي أيضا.

و عليه عنوان "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" عنوان رمزي يفتح علينا أبوابا كثيرة من التأويل لتعدد الدلالات فيه و ارتباطه باحتمالات دلالية عدة.

## الاســـتعـارة غـير اللّغـويـة

إذا كانت الصورة الاستعارية لا تتحقق بالكلمة المفردة ، فإن الاستعارة الروائية تتضح من خلال بحث علاقات التواصل الرمزية و الصور الاستعمارية في شريط المعاني و الدلالات الحية التي تحفز النشاط الفكري لحل شفرات المركب الاستعاري، ثم إسنادها إلى مرجع ما كطريقة أولية من طرق قراءة النص الروائي المنفتح على التأويل و تعدد القراءات، على عكس ما كانت عليه من قبل حيث كانت ننظر و تصب اهتمامها حول مزايا الاستعارة و خصائصها.

تتمثل هذه الاستعارات غير اللّغوية في:استعارة الشخصيات،استعارة الزمان والمكان،استعارة التاريخ،استعارة الأشياء ...ونحن سنركز على الاستعارات الثلاثة الأولى.

**1-استعارة الشخصيات:**

تعد الشخصية عنصرا مهما من عناصر بناء الرواية، كما تعّد العنصر الأساسي والمهّم في العمل الروائي و ذلك نظرا للدور المحوري الذي تلعبه كونها (الشخصية) تؤدي مهمة الأفعال السردية تتواجد في مكان معين و تنتقل في زمان معين (ماض، حاضر).

تعتبر الشخصيات من أهم العناصر الفنية في كل عمل أدبي إبداعي متكامل، والشخصية تتحقق من التفاعل العضوي بين عناصر العمل الروائي، و هي كلّ مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا إذ تعد محور الحدث في الرواية أو الواقع، فهناك علاقة قوية تربط بين الشخصية في الرواية، و الواقع على حد سواء لأن الواقع هو مصدر الهام الروائي وهذا لا يعني على أنّه ينقلها إلى عالمه صورة طبق الأصل، و إنّما يضيف إليها من خياله، و هذا هو الروائي الناجح الذي يستطيع أن يلبس شخصياته لباسا يعكس أفكاره.

تعد الروايات الجلاوجية نموذجا لذلك بالأخص في رواية "سرادق الحلم و الفجيعة"، حيث جاءت شخصياتها غير واضحة الملامح، حاملة في طياتها الكثير من الدلالات التي لا يستطيع إدراكها سوى القاريء المتمكن، الذي له مرجعية ثقافية تؤهله لفك شفرات و رموز تلك الشخصيات، فكما سبق و أن ذكرنا أن الاستعارية هنا ليست ذلك المفهوم الضيق للاستعارة القديمة المنصوص عليها في الفكر البلاغي القديم، فإذا كانت الصورة الاستعارية لا تتحقق بالكلمة المفردة، فإن الاستعارة الروائية تتضح من خلال بحث علاقات التواصل الرمزية و الصور الاستعارية في شريط المعاني و الدلالات الحية التي تحفز النشاط الفكري و الوجداني لحل شفرات المركب الاستعاري، و هذا كلّه يتطلب مفاهيم و معارف سابقة و ثقافة واسعة تدعم و تساعد الباحث على حل شفرات تلك الشخصيات و إيجاد مختلف الاستعارات.

سعى جلاوجي في رواية سرادق الحلم و الفجيعة إلى تجاوز الواقع عبر اختراق عالم غريب من حيث الأحداث و الأمكنة و الشخصيات، فلجأ إلى ما يعرف بألسنة الحيوانات (الغراب ، الفأر ، البغل...) و هذا ما زاد الرواية أبعاد دلالية أعمق بعيدا عن الواقع، فمن خلال هذا التوظيف الحيواني تمكن الروائي أن يغلف أحداث روائية وشخصياته بغلاف عجائبي.

- **شخصية المدينة:**

المدينة في الأصل هي رمز المكان، إلاّ أنّ عز الدين جلاوجي في روايته "سرادق الحلم و الفجيعة" حولها إلى شخصية روائية، تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطارا أو ديكورا لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطور الحدث، إذ جسدها على هيئة شخص من لحم و دم تمارس فعل الحياة و تنتقل من مكان إلى آخر، حيث أسندها للوضع المأساوي و الضرير الذي يفتقد للسكينة و الهدوء الذي آلت إليه المدينة المومس خلال العشرية السوداء إلى أفعال تقوم بها امرأة عاهرة، فهي تمارس فعل الغواية و كلّ صفات القبح و السوء و هذا يظهر في قوله:" أيتها المدينة المومس إلى متى تفتحين ذراعيك البلهاء؟ إلى متى ترضعين الحمقى و الأغبياء؟
إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء؟ "[1]

و من جهة أخرى اعتبرها بمثابة "الحبيبة نون" يتذكر الأوقات الجميلة التي عاشها معها و يظهر هذا من خلال قول:" آه مدينتي، عفوا أقصد حبيبتي ...لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟ ... هل تذكرين حين كنّا نسير أنا و أنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة، و أضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس..."[2]

[1]–عز الدين جلاوجي،سرادق الحلم و الفجيعة،دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع ،الجزائر،1999،ص9.

[2]–الموجع نفسه،ص25.

و قد كان هذا بالنسبة للشاهد حلما يأمل فيه بعودة الأمور إلى سابق عهدها،قبل أن تنقلب رأسا على عقب فهو يحتفظ في ذاكرة الحلم بذكريات رائعة عن مدينته الحبيبة نون، التي ترمز للنّقاء و العذرية و الخصوبة، و هذه الأمنية لدى البطل الشاهد و جماعته ما هي إلا وعي ممكن يرجو هؤلاء الأفراد تحققه، حيث تتمنى وطنا ينعم بالسلام و المحبة والإخاء.

كما استعار لفظة "**العجوز**" ليدل على المدينة فهي رمز و دلالة على كبر المدينة بسبب ما آلت إليه من قبل الغراب و حاشيته، فمصطلح العجوز يشير إلى الحالة السيئة التي تعيشها المدينة، و كأنها عجوز هرمت في السن تعاني النحافة و المرض بعدما أن كانت في عمر الزهو.

هنا تقصصت المدينة دور البطولة فتحولت من مجرد إطار مكاني ساكن إلى شخصية أساسية متحركة داخل نص سردي،و هذا ما يسمى بتشخيص الأمكنة، فالفضاءات المكانية تحولت إلى شخوص تمارس أفعالا مختلفة لتعبر عن سوء الأوضاع و فضاعتها في الجزائر.

كما لجأ الراوي إلى وصف الوضع الراهن المتمثل في الدمار و الخراب الذي آلت إليه مدينة المومس، فاستعار من حكاية كليلة و دمنة شخوصها الحيوانية مثل : الغراب والفأر فنجد السارد يقول: "و أذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا .....ينسلون من كل فج عميق ...عميق ...من تحت الأرصفة ...من عمق البالوعات (...) ..جال الغراب بنوافذه فوق الرؤوس..."[1]

كما لجأ الروائي إلى وصف الوضع الراهن المتمثل في الدمار و الخراب الذي آلت إليه مدينة المومس، فاستعار من حكاية كليلة و دمنة شخوصها الحيوانية مثل: الغراب

[1]-عز الدين جلاوجي،سرادق الحلم و الفجيعة،ص13.

والفأر،فنجد السارد يقول: "وأذن فيهم مؤذن الغراب فهرعو ملبين ينسلون من كلّ فج عميق...عميق...من تحت الأرصفة...من عمق البالوعات(...) جال الغراب بنوافله فوق الرؤوس..."[1]

فكلّ هذه الشخصيات الحيوانية تمثل أدوار ثانوية كالثعلب و الفئران و الدود، كلّها تتدرج في خانة أرذل القوم، أي الأفراد المتورطين في الرذيلة و الفساد ، و هي بمثابة رموز استعارها الراوي ليعبر بها عن حالة التوتر و الفوضى التي تعيشها بلاده جراء انتهاك الغراب و جماعته لعذرية المدينة .

حيث نجد "الدود" الذي يرمز إلى كثرة الأفراد الفاسدين كأنّها دود في الأرض يقضون على الأخضر و اليابس.

- **شخصية الغراب:**

"**الغراب**" في الحقيقة طائر أسود، يتشاءم منه الناس حين يرونه، فقد استعار الروائي كلمة الغراب ليدل على الحاكم المتجبر الذي يمارس القهر على كلّ من يخالفه، حيث أنه يفتقد للحكمة و القيم الإنسانية، الذي همه الوحيد السيطرة على المدينة و طمس هويتها، و يظهر هذا في قوله :" يا... الأخذان... منقري خلفكم و مخالبي أمامكم و حذري محيط بكم... إنّه من الغراب و أنّه باسمي العظيم ...و الله لو أمرت أحدكم أن يدخل من هذا البلعوم و فتح فاه فدخل من غيره لأجزن رأسه."[2] فالغراب هنا فرق بين المدينة و أهلها.

نجد أيضا "**الثعالب**": جسدها الروائي على هيئة شخصية المسببة للألم و المعاناة حيث تلحق الأذى بالبطل الشاهد أينما ذهب و ذلك من خلال مطاردته له فيقول: "خلفي

[1]–عز الدين جلاوجي،سرادق الحلة و الفجيعة،ص13.

[2]–المرجع نفسه،ص29.

تجري الثعالب...الثعالب تجري خلفي...تجري خلفي الثعالب... أعدو ألهث ...أتسلق منارة ...تتعالى أنفاسي تتطاول ...ألهث...ألتهم السلم...تسبح المنارة...تغوص...تزدرجها الأرض ...انتعل التراب...أجري...أجري ...أعدو ...ألعن زيف الأشياء."[1]

إلى غير ذلك من الحيوانات التي جسدت على هيئة شخصيات كلّها خاضعة لأوامر الحاكم المتحير المتمثل في الغراب، و التي تمارس هي أيضا أفعالا جسيمة في حق المدينة و أهلها كالفئران ، النعل ، الحلزون ...الخ التي لا رأي لها سوى الاستسلام والخضوع ،و إعلان الولاء التام للسيد الغراب .

إن توظيف جلاوجي لتلك الشخوص الحيوانية كان نتيجة للوضع السائد آنذاك في الجزائر و لتشفير هويات شخوص نصه ليمرر رسالته المعارضة للحكم و ليعكس الواقع المرير.

كما استعار الروائي شخصيات **دينية** فنجد: شخصية **المجذوب** الذي هو شخصية واعية ترمز للحكمة و التدين، و مخلّص من الظلمات و منيرا للدروب كما أنّه رمز للنقاء، يحمل الكثير من القيم الإنسانية، حيث يلجأ إليه الشاهد حيث تستعصي عليه الأمور، فهو يقدم له الحلول المثلى، و تظهر هذه الرموز من خلال الوصف الدقيق الذي قدمه الشاهد في قوله:" تحرك المجذوب ببطيء شديد كأنما جبل يتزحزح من مكانه أمسك عصاه من وسطه و بدأ يمشي ثم يهرول حول الصخرة تزداد سرعته كلما أمر في الدوران لألأ وجهه عرقا ...نجوما جواهر...احتضنها برموشه يسقيها من جدب ...قحط ضياع ...عشقا...هياما."[2]

[1]–المرجع السابق،ص12.

[2]–المرجع السابق،ص50.

و ما يدل على أن هذه الشخصية ذات بعد ديني هو" ممارسته لطقوس خاصة به لا يعرفها إلا هو... و لا يقوم بها إلا هو و لا يمكن أن يحل رموزها و يفك طلاسمها إلاّ هو."[1]

- **شخصية الشاهد:**

تعتبر هذه الشخصية المحورية في الرواية، ظهرت بصيغة ضمير المتكلم "أنا" فالشاهد شخصية واعية ترفض واقع المدينة المومس بسبب الخبث و المكر و النفاق، الذي تمارسه الشخصيات الأخرى، كما يعتبر رمز للوفاء فهو بقي وفيا للمدينة و لم يغادرها رغم قساوة المعيشة فيها، فهو الإنسان المثقف المحب لوطنه، فرغم التهديدات التي يتلقاها إلاّ أنّه بقي رافضا لكل ما يحدث من دمار و خراب و انعدام الهدوء والسكينة، حيث اعتبر نفسه في لحظة غريب عنها، و يتجلى في قوله:

" الغربة ملح أجاج...
وجدي أنا و المدينة ...
تكلت الهوى ...تكلت السكينة ...
لا ورد ينمو هاهنا ...لا قمر...لا حبيبة
لا دفء في القلب الحزين...
لا و لا شوق ... و لا غيث و لا حلم أمين
وحدي أنا و الظلام ..."[2]

فالشاهد هنا بدا و كأنّه غريب عن وطنه، فهو لا يستطيع أن يحرك ساكنا لتغيير الوضع بل ظل يشاهد كلّ تلك الأفعال المخّربة و المدمّرة للمدينة، رغم أنّه لم يدافع عنها

[1]–المرجع السابق،ص49.

[2]–المرجع السابق،ص8.

لكّنه بقي صامدا و متمسكا بها دون أن يهرب من ذلك الواقع الأليم،فهو يحلم دائما بعودة الأمور إلى مجراها و تتمكن المدينة من التّحرر، فالشاهد يرفض ذلك الواقع.

و قد استعار شخصية حي بن يقظان لوجود تطابق و تشابه بينه و بين الشاهد الذي يعيش العزلة في عالم بعيد عما يحيط به، و حي بن يقظان معروف عنه أنّه يعيش وحده مع الحيوانات في الغابة بعيدا عن البشر.

حي بن يقظان ← عزلة عن عالم البشر ← الغابة

الشاهد ← عزلة ← المدينة المومس

## 2- اســـتعـــارة الـــزمن

يعد الزمن من المقومات الأساسية التي شغلت الدارسين و استقطبت اهتمامهم وذلك لارتباطه الوثيق بالأدب و الفلسفة و العلم، و بكل ما يمد للإنسان بصلة سواء من قريب أو من بعيد، حيث اعتبر منذ القدم هاجسا في حياة الإنسان و لا يزال حتى وقتنا الحالي ذلك أنّ الشعوب التي أحسنت استغلاله أصبحت تصنف ضمن الدول المتقدمة وعلى العكس من ذلك فإنّ الشعوب التي لم تدرك أهميته ولم تستخدمه بشكل صحيح بقيت متخلفة، فلا نكاد نضبط تاريخا محددا يشكل بداية اهتمام الإنسان بالزمن.

فالزمن مرتبط بالإنسان ففيه يقوم بكلّ أعماله، سواء كان إنسانا عاديا أو روائيا، فمثلا الروائي يخلق عالما خاصا به و يعطي له زمانا ذو دلالات مختلفة، و هذا ما سنلحظه في رواية الرماد الذي غسل الماء في قوله:" حين خرج فواز بوطويل إلى الملهى الحمراء، لم تبلغ عقارب الساعة التاسعة ليلا...و أحس جسدا يقطع الطريق .....تكاد تنهزم....ضغط على المكبح ...صدمه سقط بعيدا...انحرفت السيارة و ارتطمت مقدمتها بآخر شجرة معزولة في الغابة."[1]

نستنتج أن الزمن المستعار هنا هو الليل، الذي يرمز للهدوء و السكينة ففيه يرتاح الناس من تعب النهار بعد يوم شاق، إذ يعتبر نهاية يوم مفعم بالمصاعب.

لكّن في الرواية كان اللّيل زمن حدوث الكارثة، فهو كان بمثابة مسرح لحدوث الجريمة البشعة نتيجة التهور و الجنون، حيث أصبح اللّيل مزدحما بالناس يبحثون ويحققون عن الجريمة التي حدثت و يظهر هذا في الرواية : "كانت الساعة الحادية عشر ليلا حيث توقفت

[1]-عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء،دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر،أواخر ماي2004، ص7-8.

سيارة الشرطة تسبقها سيارة مدنية و تلحقها أخرى.....و نزل رجال الشرطة في المكان حدده كريم السامعي، بعضهم بلباس مدني لكّنهم جميعا كانوا مدججين بالأسلحة (....) و تفرق جمع من الشرطة يبحثون في كل الأنحاء مستعملين الأضواء الكاشفة ."[1]

فالليل الذي كان ساكنا أصبح مليئا بالحركة و هذا يظهر من خلال تحركات الناس ورجال الشرطة.

[1]–عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء،ص17.

**3- استعـــارة الأمــكنة :**

يعتبر المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان و زمان معين، ونظرا لهذه الأهمية التي يتمتع بها المكان نجد " مرشد أحمد" الذي يعتبره "العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض و هو الذي يسم الأشخاص و الأحداث الروائية في العمق و يدل عليها."[1]

فلا يمكن لكاتب الرواية الاستغناء عنه مهما كانت طبيعته، حقيقي أو غير حقيقي في حين يقوم أحيانا بتوقيف حركة الزمن ليلتقط حركة الأشياء في امتداداتها المكانية و في علاقتها لما يجاورها.

فسمة الإنسان أنّه دائم الصلة بالمكان، فالمكان بعد روحي و بعد نفسي و بعد جغرافي لأنّه يأخذ حيزا من رقعة أرضية. فهو بعد روحي لأنّ الإنسان على امتداد روحي بالمكان، فالغربة دليل على هذا الشعور فالمنتقل إلى مكان آخر يبقى دائما على صلة بالمكان الأول (الأصل) الذي ولد و ترعرع فيه، و تتولد في نفسيته الحيرة إذا ما كان هذا المكان جديدا يملأ الفراغ الذي تركه المكان الأوّل.

"اهتم دارسوا الرواية بدراسة عنصر المكان مما نتج عنه مجموعة من المصطلحات الخاصة مثل : المكان الروائي ، الفضاء الجغرافي ، الفضاء الدلالي، الفضاء النصي."[2] وقد استخدم روائيون مصطلح الفضاء الروائي و مصطلح المكان الروائي إذ وجدوا في الأوّل شمولية أوسع.

---

[1]-شفيقة عاشور،متاهات المكان في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر،مجلة المخبر،العدد الثاني عشر2016،جامعة بسكرة الجزائر،ص120.

[2]-أهمية المكان في النص الروائي،مجلة نزوى،1أفريل 2002.

إنّ المكان الروائي بناء لغوي يشده خيال الروائي حيث يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها" ذلك أنّ المكان في الرواية ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي و إنّما هو مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي عن طريق الكلمات و يجعل منه شيئا خياليا."[1]

تزخر الروايات بتوظيف عنصر المكان، إذ لا توجد رواية إلاّ و فيها عنصر المكان الذي هو سمة مهمة حيث تجري فيه الأحداث.

نجد في رواية "عز الدين جلاوجي" المعنونة "بالرماد الذي غسل الماء" قد غرقت في توظيف الأمكنة، فقد عمد الروائي في هذه الرواية إلى إضلال القارئ، فهو لم يقدم له المعنى جاهزا بل عليه الغوص في معاني المفردات للوصول إلى العمق الذي يتطلب استحضار دلالات غائبة، ففي رواية "الرماد الذي غسل الماء" لم يذكر الدلالات الحقيقية كما كانت في الأصل.

- **المـــدينـــة:**

تمثل المدينة الفضاء الواسع و هي تشغل حيزا كبيرا لمجرى أحداث الرواية، والكاتب هنا لم يشأ الإفصاح عن الاسم الحقيقي لها و إنّما استعار لها اسما مجازيا و هو: عين الرماد لأنّه إذا ما ذكر اسمها الحقيقي ربما تظهر حقائق لم يرد الكاتب الإفصاح عنها مما جعله يكتفي بها الاسم المستعار قائلا:" و مدينة عين الرماد كالمومس العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجذب ، أجرب ، تملؤه فضلات التي يرمي بها النّاس و التي تتقاذفها الرياح... تتدرج

[1]–المرجع نفسه.

فيها البنايات على غير نظام و لا تناسق... يسّد عليها الريح من الجنوب أشجار غابة صغيرة ... تعاود الانحدار مرة ثانية على حبل صغير يشقه طريق المعبّد."[1]

فقد عمد الروائي إلى تقديم وصف دقيق لمدينة عين الرماد التي تمثل مسرح الأحداث قائلا: "و تمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر و ببدرك المياه القذرة...يتوسطها سوق منهار السور....تتولى شوارعها و أزقتها التي تضيق و تتسع في غير نظام... إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثّم تغوص في الغابة وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي سموها ( la belle ville) المدينة الجميلة و ما فتئت الكتل الإسمنتية تتشكل حولها كخلايا سرطانية حتى شوهت كل ما حولها من هكتارات ضخمة."[2]

- **المـلـهى:**

استعار الروائي بمكان الملهى ليعبر عن الواقع الذي يسوده الفساد و الانحراف والقيم اللاأخلاقية، فقد كان له حضور قوي في الرواية إذ نلاحظ أنّ كثير من الشخصيات المهمة التّي تمثل السلطة الحاكمة كانت تتوافد إليه من أجل المتعة ، فنجد منهم "فواز بوطويل" مرتكب الجريمة و" لعلوعة الراقصة" حيث أنّ هذا المكان يقع في جوف الغابة ويظهر هذا في قوله :" يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة ، تحصنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حدب و صوب كلقب محاط بالأضلاع ...كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم

[1]–عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء،ص11.

[2]–المرجع نفسه،ض25.

المدينة ... و صار بعد الاستقلال مركز البحوث الزراعية ... وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى يؤمه...كبراء القوم وسادتهم."[1]

استعارة الروائي "**للغابة**" التي هي مأوى للحيوانات البرية المتوحشة و التي تحمل معنى الظلم و السطو لتكون معادلة للأفعال التي يمارسها البشر، و هي بذلك أضحت في الرواية الفضاء الآمن الذي يمارس فيه سكان المدينة كلّ الأفعال و السلوكات المشينة خاصة أسياد القوم لتمثل موقع حدوث الجريمة ،التي راح ضحيتها "عزوز المرنيني".

إنّ الغابة كونها رمز لشعرية التوحش فإنّها في هذا المتن الروائي محتضنة لشتى السلوكات البشرية المنحرفة.

- **المـقهـى :**

يعتبر المقهى مكانا اجتماعيا ذكوريا بامتياز، و هو المكان الذي تلتقي فيه مختلف طبقات الشعب، و أكثر الأماكن ذكرا في الرواية .

كانت المقهى إبان نشأة الحركة الوطنية مكانا للقاء و التفكير في الطريق المؤدي للحرية، كان مكانا لتمرير الوعي الوطني إلى الناس،فهي مكان التقاء الثقافات و مختلف وجهات النظر وتبادل الآراء.

غير أنّ المقهى في رواية الرماد الذي غسل الماء لا تميل أبدا إلى هذه الدلالات فهو مكان سلبي بمعنى الكلمة، فالروائي استعاره ليعبر عن حياة التشّرد و الضياع والانحراف الذي عاشه سكان المدينة، و هو ما يظهر في قول الروائي:" خرج سمير المرنيني من زقاقهم المقرف و عاوده الهدوء و هو يتجه صوب المقهى العتيقة الذي عشعشت حوله المقهى

[1]–عز الدين جلاوجي،الرماد غسل الماء،ص10.

الحديثة ... وقف عند الباب يتفرس في الوجوه الغارقة في بحر القمار و قد عالتها سحب الدخان ... شباب و كهول و شيوخ ... معلمون متقاعدون ، خمارون و خارجوا السجون."[1]

ومن خلال هذا القول نلاحظ أن المقهى مكان لالتقاء مختلف فئات البشر ليعكس بذلك أفعال و تصرفات البشر في مدينة عين الرماد إضافة إلى أنّه يمثل مكانا لإبرام الصفقات و الاتفاقيات و عروض البيع و الشراء بالنسبة لعصابة المخدرات، بالتالي يعكس الواقع الاجتماعي المرّ.

- **البـيـت:**

يشغل البيت حيزا مهما في حياة الإنسان فهو مصدر راحة و أمن و طمأنينة، يلعب دورا كبيرا في الجانب النفسي للإنسان ذلك أنّه يحميه من الضياع و التشرد، كما أنّه يحقق ذاته من خلاله، إذ يعتبر الفضاء الوحيد الذي يتصرف فيه الإنسان بحرية دون أن يكون هناك تدخل من الطرف الثاني، و في هذا الصدد يقول "غاستون باشلار": "البيت هو ركنان في العالم ، إنه كما قيل مرارا كوننا الأوّل ، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى ... و بهذا لو طلب إلي أن أذكر الفائدة الرئيسية للبيت لقلت البيت يحمي أحلام اليقظة و الحالم ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء."[2]

[1]–عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء،ص30.

[2]–غاستون باشلار،جمالية المكان ،المؤسسة الجامعية لدراسات والنشر و التوزيع،الطبعة الثانية 1404هـ–1984م،بيروت لبنان،ص36.

و قد أعطى غاستون باشلار مكانة القداسة و العظمة للبيت، و يظهر هذا من خلال قوله:" في حياة الإنسان ينحى البيت عوامل المفاجأة و يخلق استمراريته و لهذا فبدون البيت يصبح الإنسان مفتتا، إنّه البيت ... يحفظه عبر عواصف السماء و أهوال الأرض."[1]
و قال أيضا:" البيت جسد و روح ، و هو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان في العالم."[2]

و بهذا يصبح الإنسان مرتبطا بالبيت ارتباطا وثيقا، حيث لا يستطيع الاستغناء عنه ففيه يجد راحته النفسية.

إلاّ أنّ "**البيت**" في رواية الرماد الذي غسل الماء، يرمز إلى الضيق و عدم الاستقرار، عكس ما ذكره "غاستون باشلار" ، إذ يمثل البيت في الرواية مصدر انزعاج و لامبالاة، فهو منزل قائم على الخصام فهو في توتر دائم،" فالأم عزيزة الجنرال" مهملة لشؤون الأسرة و"الوالد فواز" لا يجلب سوى المشاكل، أما "الأب سالم" فلم ينعم بطعم السعادة منذ أن تزوج، و هذا نظرا لما يتلقاه من معاملة و تصرفات زوجته السيئة ، ويظهر هذا في الرواية :" لم يعد سالم بوطويل إلى فراشة و لم يغير حتى ثيابه بل و لم يستطع حتى أن يجلس، عشرات من الأسئلة كانت تدور في خلده، و يجب أن يطرحها على زوجته لكنّه لم يجرأ...يعرف أنّه قد تفور و تثور كالبركان، و تقلب ليلهم كوابيس مزعجة."[3]

الملاحظ من خلال هذا القول أنّ أفراد البيت لم يعد ينعمون بالاستقرار الذي هو المقياس الأساسي للنجاح، ففقدانه يؤدي إلى الفشل، لأنّ بانعدامه تنعدم القيمة الحقيقة للحياة

[1]–المرجع نفسه،ص38.

[2]–المرجع نفسة،ص38.

[3]–عز الدين جلاوجي ،الرماد الذي غسل الماء،ص14–15.

و زعزعة الاستقرار في البيت. من أكثر الأمور التي تفكك بالمجتمعات، و هذا ما نلمسه في الرواية في قول الروائي:"مسكن الأسرة الكبير حجرة من القرميد يتوسطهما رواق طويل ينفتح على حوش كبير، أرضياه طبقه إسمنتية سوداء و في ركن الحوش الأيمن تقوم سقيفة صغيرة هي مطبخ العائلة و في الركن الأيمن يكون المرحاض والمغسل و على السقوف عشرات الحمام و الخطاف و منذ أن مات الوالدان استحوذت كوثر على التركة."[1]

إنّ هذا الوصف القديم للبيت هو وصف جميل، سرعان ما تحول إلى بيت أشبه بالسجن، نتيجة للسطو والجرائم التي أحدثت التغيرات في بنية المساكن و تشويه جماليته.

- **الحـديقــة:**

مكان عام يقصده الناس من أجل الترفيه عن النفس، فهو يشعرهم بالطمأنينة والراحة النفسية، حيث ينسيهم همومهم، ويتميز هذا المكان بالانفتاح و الأجواء الجميلة، فهو فضاء للفسحة و التجول و الاستجمام، فيه يلقى الناس راحتهم التّامة بمجرد النّظر إلى تلك المناظر الطبيعية الصافية و الخلابة.

إلّا أنّ "**الحديقة**" في الرواية تأخذ بعين الاعتبار بعدا دلاليا آخر غير الذي اعتدناه معاكس لمدلولها الأصلي، فهي أصبحت ملجأ للعاطلين عن العمل و السكارى و مرتكبي الجرائم، و أبرز مثال على ذلك في الرواية نجد: أنها كانت مسرح حادثة الاغتصاب الذي طال على فتيحة الطارتا:" كان الجميع قد اندسوا داخل قواقعهم كحلازين بليدة الخبطة، كان يدرع الأزقة، لقد إشتدّ سعاره، و يتضرع على الأرض كبهيمة أصابها الجرب (...) اجتاز الساحة الكبيرة وولوج الحديقة العامل(...) على ضوء القمر لملم جسد أطرافه تحت شجرة

[1]–المرجع نفسه،ص170.

عرشت على الأرض اقترب منه (...) قام الجسد من مكانه (...) صاحت فتيحة الطارتا مرعوبة (...) بسطها أرضا تقيأ فيها حماقته."[1]

و نجد أيضا قول آخر: "لم يعد مبرر للبقاء...الحدائق أصبحت مرتعا للشباب الفار من شبح البطالة إلى التسكع و التهور."[2]

كلّ هذا دليل على الفساد الذي انتشر في الحدائق، بعد أن كانت الحديقة رمزا للحضارة و السكينة أصبحت ملجأ للسكارى و الشواذ و البعد عن كل أجواء الصفاء الطبيعي.

- **المقبرة:**

تعتبر المقبرة مكانا مقدسا و مغلقا يدفن فيه الموتى، فهي مكان محترم غير أنّها في رواية "الرماد الذي غسل الماء" تجردت من هذه الصفات، و فقدت منزلتها، حيث تحولت إلى وكر يضم بشرا أموات (سكارى، شواذ) من مختلف الأعمار، حيث غابت كلّ القيم الأخلاقية و الدينية و الإنسانية، فالفساد انتشر في كلّ مكان و لم تسلم منه حتّى بيوت الموتى، و يظهر هذا في الرواية: "و ما كادت فرنسا تنسحب بعساكرها حتى بدأ الهجوم على المقابر وسلب شباك المقبرة و هدم سورها و نبشت خضورها و تحولت صحراء قاحلة تحتضن السكارى و الشواذ."[3]

بهذا كلّه تتحول المقبرة إلى مأوى للسكارى و الشواذ حيث فقدت منزلتها المقدسة بسبب الأعمال الفاحشة التي ضلّ سكان عين الرماد يمارسونها هناك حيث غدت بمثابة حانة.

---

[1]–عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء،ص85.

[2]–المرجع نفسه،ص69.

[3]–عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء،ص117.

**4-استـــعـــارة التـــاريخ:**

يعتبر التاريخ مجموعة الأحداث و الوقائع التي مضت تاركة بصماتها و آثارها في الحاضر و المستقبل، و التي تسهم في تشكيل السلوك الإنساني و الفعل الإبداعي خاصة الأدب، لهذا نجد بعض الأعمال الأدبية ينطوي عليها الطابع التاريخي.

وبذلك يمكن القول بأنّ التاريخ هو نشاط ذهني يغذي الرغبة في المعرفة، و ينقل لنا تفاصيل الحياة الاجتماعية.

تعد الرواية التاريخية أكثر الأنواع الأدبية ازدهارا، فهي تسعى بمضوعاتها لتحقيق أهداف ذات أهمية بالغة، حيث تسعى لإحياء و بعث ماض عريق لقراءة الحاضر والمستقبل، إذ جعل "عبد الرزاق بن دحمان" للرواية التاريخية خطابا خاصا، فالخطاب الذي أشار إليه "بن دحمان" يتمثل في تكوين نشاط شعري وفني، يتصف ببنيته التخييلية فيقول:" كأّن الرواية صانعة تاريخ خاص" [1] أي مفعم بالخيال، فالخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التاريخ بناءا على معطيات التاريخ نفسه.

لقد ظهرت الرواية التاريخية في الغرب مع بداية القرن التاسع عشر، إثر انهيار "نابليون" و تزامنا مع الحركة الرومانسية التي اهتم أصحابها بالبطولات القومية و سعوا إلى إبراز دور الشعب في المناضلة و إنعاشها، غير أنّ في الأدب العربي لم ينتظر القرن التاسع عشر و العشرين ليثبت وجوده، فقد عرف العرب في القديم روايات مثل "عنترة بن شداد"، "سيف بن يزن"، "بني هلال"، و "الجازية" و غيرها ويعتبر النقاد و الباحثون أنّ "جورجي زيدان" هو الأب الفعلي للرواية العربية التاريخية، و رائدها الذي مهّد الطريق لغيره، و هو

[1]-عبد الرزاق بن دحمان،الرؤية التاريخية للرواية الجزائرية المعاصرة،جامعة باتنة،2013.

أول من أدخل هذا الفن الروائي للأدب العربي فقد حاول "زيدان" من خلال أعماله الروائية جعل الفن خادما للتاريخ، و غايته في ذلك تثقيف و تعليم النشئ التاريخ.

وظف "عز الدين جلاوجي" التاريخ في روايته "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر"، إذ يعتمد نصه أساسا على تاريخ الجزائر أثناء فترة الاستعمار، و هذا يتجلى في حضور مجموعة من الأحداث على مستوى النص الروائي، أي أنّه يؤرخ لفترة عصيبة عاشها الشعب الجزائري (1930-1945)، و قد عمد "جلاوجي" إلى المزج بين الواقع والخيال من أجل تحقيق البعد التاريخي الذي يصعب فكّ شفراته، فالروائي هنا قام باستعارة التاريخ حيث وظّفها بطريقة فنية و جمالية و هذا ما يجعل روايته ترتبط ارتباطا وثيقا بالحياة الاجتماعية و السياسية التي عاشها الشعب الجزائري قبل اندلاع الثورة 1954م.

و ما يميز رواية "حوبة" أنّها تركز على عرض التفاصيل الدقيقة في حياة الناس وجعلها مادة يبني عليها الكاتب عالمه الروائي، حيث يغدو "عز الدين جلاوجي" مثل المصور الحاذق الذي يلتقط الصور و المشاهد مركزا على الجزئيات و التفاصيل الصغيرة التي قد لا يولي لها الإنسان العادي اهتماما، و هنا تبرز قدرة الكاتب على جمع هذه العناصر و التفاصيل الصغيرة، ثّم تنسيقها مكونا منها صورا و مشاهد مفعمة بالدلالات والإيحاءات و توظيفها ببراعة فائقة في البناء الروائي، فالروائي بفضل خياله الخصب يخترق كلّ الحدود التي يقف عندها المؤرخ عاجزا، و يكشف عن أدّق التفاصيل في حياة النّاس، مما يجعلنا نستمتع بالماضي.

وتتجلى هذه الاستعارات التاريخية بتوظيف الروائي أحداث و شخصيات تاريخية ففي الفصل الأول من الرواية يظهر توظيف التاريخ عبر خطاب هيئة واحدة هي السارد، من خلال تقديمه لمعلومات و تفاصيل خصوصا ما يتعلق بإعادة تثبيت جذور بعض العروش الأخرى داخل التاريخ، و يظهر في قوله عن أولاد سيدي بوقبة:" كما يشاع أنّهم جاؤوا إلى

هذه المنطقة من الساقية الحمراء ووادي الذهب."[1] ثّم يضيف "وفي عام 1870 كان القدر مع موعد جديد مع سلالة سيدي بوقبة، حيث بلغه نبأ استعداد الناس للثورة ضدّ فرنسا... التقت ثورتهم مع ثورة الحاج محمد المقراني و شملت كل الشرق الجزائري."[2]

ولكنّه و إن كان ينطلق من التاريخ و الوقائع التاريخية فإنّه سرعان ما يحلق في عوالم التخييل، فهو يجمع بين الواقع و التخييلي، لأنّ الرواية عمل تخييلي بالأساس، "و هذا ما يؤدي إلى نفي التطابق المرجعي بين أحداث النص، و معطيات الواقع و من ثم إلغاء نظرية الانعكاس المباشر التي كانت ترى النص مرآة عاكسة للذات و الواقع من خلال التطابق والتماثل."[3]

"إنّ "حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر" لا تقول التاريخ كما يقول المؤرخ فذاك ليس مهتما الأساس، و لكنها تقوله كما يقوله الإبداع، إنها تنفتح على الإنسان في قوته و ضعفه،في ظاهره و عمقه، في تعلقه و جنونه في تقواه و عربدته."[4]

كما ذكر حرب "دامس و الغبراء" التي جرت بين قبيلتي "عبس و ذبيان"، كما ذكر أيضا "الملكة تينهنان" صاحبة الحكمة والدهاء، الكثيرة السفر و الترحال حيث "سميت تينهنان أي ناصبة الخيام، و التي دافعت على أرضها و شعبها ضد الغزاة، و مازال التوارق في أقصى الصحراء يتناقلون حكايتها و أعاجبها و منها أنّ قطعان الغزلان والنوق كانت تأمن لوجودها و تطمئن لحضورها (...) و تقول الروايات (...)، تينهينان استعملت جمالها

[1]-عز الدين جلاوجي،حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر،دار المنتهى للطباعة والنشر و التوزيع،الجزائر،أوت 2010،ص42.

[2]–المرجع نفسه،ص37–38.

[3]–عبد الحميد هيمة،جمالية التفاصيل،في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص1.

[4]–المرجع نفسه،ص1.

لتسيطر بع سياسيا لى منطقة مزدهرة وقتها.... كما تروى حكايات كثيرة على شجاعتها وأوصافها و مشاعرها النبيلة و هي صفات جعلت سكان الأهقار ينصبونها ملكة عليهم."[1]

فهنا ربط الكاتب قصة "تينهنان" و صمودها في الصحراء بصمود الشعب الجزائري أمام الغزاة، "فتينهنان" في الأساطير القديمة يقال أنها خرجت لنفوذ نساء التوارق للدفاع عن وطنها بينما تخلفوا عن الحرب.

أشار أيضا إلى مدينة "كويكول" المدينة الحالمة الّتي نامت تحت الأرض قرونا تبعد كويكول عن سطيف بأربعين ميلا، فهي مدينة رومانية بنيت زمن الإمبراطور "نيرفا". شهدت المنطقة صراعا كبيرا بين "الرومان و الأمازيع"، من أشهر هذه المعارك المعركة الفاصلة بين يوغرطة و ماريوس.

كما شهدت نشوب ثورات أشهرها ثورة "تاكفاريناس" الذي كان عضوا في الجيش الروماني ثمّ إنقلب عليهم.

كما عمد إلى ذكر أهم" **التواريخ** "التي تحوي مختلف الأحداث من بينها[2]:

| الصفحـــة | التاريـــــخ | الحـــدث |
|---|---|---|
| 183 | 1910 | – اكتشاف مقبرة بمدينة كويكول |
| | 1916 | – الأحرار في عين التوتة |
| 184 | 1871 | – فشل ثورة المقراني، استفادة اليهود من قانون كريميو |
| | 1916 | – فشل ثورة الأوراس |
| 36 | 1833 | – اجتياح فرنسا لمنطقة بجاية |

[1]–عز الدين جلاوجي،حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر،ص171.

[2]–المرجع نفسه.

| | | |
|---|---|---|
| | 1837 | – غزو فرنسا مدينة قسنطينة بعد إسقاط عنابة و بجاية<br>– استلام مدينة قسنطينة<br>–انتقال أحمد باي إلى الصحراء داعيا إلى الجهاد |
| 45 | 1850 | – زحفت فرنسا إلى المنطقة ممارسة إرهابا أعمى.<br>– فرنسا تجند إجباريا في حربها الأولى ضد الألمان.<br>– انتفاضة الأوراس. |
| | 1916 | – ثورة عين توتة، دخلت هذه المدينة قبل نهاية الحرب. |
| 364 | 1931 | – إصدار فرحات عباس أول كتاب عنوانه "الشباب الجزائري" تحدث عن وضعية الإنسان الجزائري و ما يعانيه من قهر و إقصاء وتخلق. |
| 379 | 1931 | – صدور كتاب الجزائر لأحمد توفيق المدني ردا على احتفال فرنسا بمرور مئة سنة على احتلالها للجزائر، وهو جدير بالقراءة فعلا. |
| 380 | 1962 | – صدور كتاب آخر "لتوفيق المدني" عنوانه"قرطاجة في أربعة عصور" |
| 390 | 1936/07/20 | – تشكيل وفد للسفر إلى باريس |
| 172 | 419م | – عصف زلزال بمنطقة كويكول المدمر |

**أهم الشخصيات التاريخية المذكورة في الرواية:**

لقد ذكر الروائي أسماء لشخصيات تاريخية لامعة من أجدادنا صنعت ووقفت وقفة حق دفاعا عن الدين و العرض و الوطن، سجلت البطولات بشجاعة وقف لها العدو وقفة إجلال، نذكر منها:[1]

| الصفحـــة | الشخصيـــة | التعريـــف بها |
|---|---|---|
| 329 | عبد الحميد بن باديس | ولد بقسنطينة 1889/12/05، تابع دراسته بتونس في جامع الزيتونة و بعد عودته للجزائر انخرط في العمل الوطني و أسس سنة 1931."جمعية العلماء المسلمين الجزائريين" رائد حركة الإصلاح و المدافع عن القيم و الثوابت الوطنية الإسلام ، العروبة |
| | محمد البشير الإبراهيمي | من أعلام الفكر و الأدب في الجزائر كان عضوا في جمعية العلماء المسلمين و نائبا في رئاسيات الجمعية ثم رئيسا لجمعية العلماء بعد وفاة ابن باديس سنة 1940 تبنى أفكار تحرير الشعوب العربية من الاستعمار. |
| 354 | مصالي الحاج | زعيم التيار الاستقلالي، و أول من طالب به بعتبر رمزا للوطنية و التحرر لكل الشمال الافريقي و مؤسس نجم شمال إفريقيا ثم حرب الشعب ثم حركة الانتصار للحريات الديمقراطية غير أن موقفه كان |

1- ينظر محمودي عادل، مصطلحات تواريخ شخصيات و خرائط، دار البدر للطباعة و النشر و التوزيع للجزائر،ص22-23.

| | | |
|---|---|---|
| | | سلبيا من الثورة. |
| 346 | الأمير عبد القادر | كاتب و شاعرو فيلسوف و سياسي، و محارب، اشتهر بمناهضته للاحتلال الفرنسي للجزائر، مؤسس الدولة الجزائرية الحديثة و رمز للمقاومة الجزائرية ضد الاستعمار و الاضطهاد |
| 43 | أحمد باي | زعيم وطني و رجل سياسي جزائري، مؤسس الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري، عضو جبهة التحرير الوطني إبان حرب التحرير أول رئيس للحكومة الجزائرية المؤقتة من 1958إلى1961. |

هذه الشخصيات مستقيما واضح المعالم يؤدي إما إلى الحرية أو الاستشهاد في سبيل الوطن، هذه الشخصيات التي أدت واجبا يخلدها في الحياة بين أبناء الشعب تتناقل الأجيال بطولاتهم و انتصاراهم ، و الأعظم من ذلك أنهم يفوزون في الآخرة بجنة الخلد، لقوله تعالى "ولا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون."[1]

لذا ينبغي كتابة أسماءهم بأحرف من ذهب، و هذه أقل مكافأة لهم لما ضحوا في سبيل الله و الوطن.

[1]–سورة آل عمران،الآية 169.

بعد هذه الجولة التي قادتنا فيها الدراسة إلى تتبع الاستعارات الكبرى في روايات "عز الدين جلاوجي" الثلاث : سرادق الحلم و الفجيعة الرماد الذي غسل الماء ، حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، وصلنا في الختام إلى حوصلة لأهم النتائج التي خرج بها البحث و هي :

أنّ النظرية الاستعارية شهدت تحولا معرفيا غير مسار البحث فيها من اللّغة إلى الذهن و يمكن حصر هذا التحول في بروز تيارين الأول كلاسيكي و الثاني معاصر.

أمّا الكلاسيكي اعتبر الاستعارة مسألة لغوية تنحصر في عملية نقل و استبدال و تركز على الكلمة المفردة.

أمّا المعاصر فقد انتقد التصور الكلاسيكي و يرى بأنّ اللغة مسألة ثانوية و يربطها بالذهن، حيث ركز على نقل الاستعارة من الكلمة المفردة لتشمل النّص ككل إذ يرى النقاد أنّ النّص ينبني على استعارة كبرى محورية تتفرع إلى استعارات جزئية .

– الاستعارة الروائية تعكس الواقع بأبعاده الفكرية و السياسية و الاجتماعية، إذ تعتبر الاستعارات الكبرى تمثيلا للواقع ، فهي مرتبط بالتجارب الحياتية الصادرة من النّص الاجتماعية و الثقافية و السياسية.

– لا تهتم الاستعارة الكبرى باشتغال العبارات الاستعارية مفردة و مستقلة و إنّما تركز على التفاعل و التعالق و الانسجام الذي ينشأ بينهما .

– لا يشترط في الاستعارات الكبرى القيام على مبدأ المشابهة بل تناصر التعدد و الاختلاف (اختلاف الثقافات).

– خرج التوظيف التطبيقي لروايات "عز الدين جلاوجي" في هذا البحث إلى طغي الاستعارات و الرمز حيث أسهمت في بناء عالمه الروائي إذ أضفت عليه جمالية فنية.

–الملاحظ في روايات عز الدين جلاوجي" أنّها مليئة بالغرابة و الخيال فمثلا في رواية سرادق الحلم و الفجيعة اعتمد على ألسنة الحيوانات مثل : الغراب ، الفئران ...الخ و ذلك من أجل دفع القارئ إلى تشغيل عقله لاكتشاف السر وراء ذلك .

– تعدد الأمكنة في رواية الرماد الذي غسل الماء ( البيت ، الحديقة ، المقبرة...).

– أما في رواية حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر عمد الروائي إلى ذكر تفاصيل دقيقة حول شخصيات ووصفها و كذا وصف الأماكن مثل القرى و المداشر، كما أنّه تعرض إلى قضية أخرى إلى جانب قضية الحرب و هي قضية الحب ( العربي المستاش وحمامة) و قد رمز لهذه القصة بقصة عنترة بن شداد مع محبوبته عبلة.

**1- التعريف بالروائي:**

رأى النور لأوّل مرة في مدينة سطيف، و هو من مواليد 1962، أستاذ اللّغة العربية وآدابها، أديب و باحث، يعتبر أحد أهم الأصوات الأدبية في الجزائر، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، نشر أعماله الأولى في الثمانينات عبر الصحف الوطنية، صدرت له مجموعته القصصية الأولى سنة 1994 بعنوان : لمن تهدف الحناجر؟

له حضور قوي في المشهد الثقافي و الإبداعي فهو :

- عضو مؤسس لرابطة الثقافة الوطنية، و عضو مكتبها الوطني منذ 1990.
- عضو مؤسس و رئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2000.
- عضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000-2003).
- مؤسس و مشرف مشارك في عدد كبير من الملتقيات الثقافية و الأدبية منها:
- ملتقى أدب الشباب الأوّل : 1996 م.
- ملتقى المرأة و الإبداع في الجزائر 2000م.
- ملتقى أدب الأطفال في الجزائر 2001م.
- ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس و التجريب 2003م.
- ملتقى الرواية بين راهن الرواية و الرواية الراهنة ماي 2006م.
- ملتقى العربي ، أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية 2007م.
- ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر 2000م.
- ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003 .
- مؤتمر الاتحاد الأدباء و الكتاب العرب ديسمبر 2003.
- ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007.

زار الروائي العديد من الدول العربية، و قام بنشاطات ثقافية و إبداعية بها، أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد و القنوات التلفزيونية و الإذاعية الوطنية و العربية، قدمت عن أعماله دراسات نقدية كبيرة، نشرت عبر الجزائر و المجلات الوطنية و العربية و درس أدبه في العديد من الكتب النقدية ، و قدمت عنه العشرات من رسائل الماجستير والدكتوراه.

صدرت له الأعمال التالية:

في الرواية :

- الفراشات و الغيلان 2000 .
- سرادق الحلم و الفجيعة 2000.
- راس المحنة 1+1 =0 2001
- الرماد الذي غسل الماء ، 2005
- حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر .
- العشق المقدس 2014.
- حائط المبكى 2016.

في القصة:

- لمن تهدف الحناجر؟
- خيوط الذاكرة .
- صهيل الحيرة .
- رحلة البنات إلى النهر.

**في المسرح :**

- البحث عن الشمس (مسرحيتان)
- انفجاج الشاكية .
- النخلة و سلطان المدينة .

- أحلام الغول الكبير.
- هستيريا الدم .
- غنائية الحب و الدم.
-الأقنعة المثقوبة .
- حب بين الصخور .
- الناعس و الناعس.

**في النقد :**

- النص المسرحي في الأدب الجزائري.
- شطحات في عرس عازف الناي.
- الأمثال الشعبية الجزائرية .
- مسرحية شعرية المقاربة.
- تجليات العنف في المسرحية الشعرية المغاربية .
- وقفات في الأدب الجزائري.

**في أدب الطفل :**

كتب واحد و أربعون مسرحية الأطفال و خمسة قصص الأطفال .

و له سيناريوهات تلفزيونية بالعامية و الفصحى .

- الجثة الهاربة – وهو مأخوذ عن رواية الرماد الذي غسل الماء
- أحميمين الفايق – و هو مأخوذ من الأمثال الشعبية الجزائرية
- جنى الجنتين مسلسل في اللغة و الأدب

و قد ميز كل هذا الإنتاج الأدبي، رؤية عميقة للإنسان و المجتمع و قدرة على الإبداع والتجديد حيث كانت أعماله إضافة نوعية لتجربته و للتجارب العربية الأخرى.

# قـائمـــة المـراجـــــع

## 5- قائمة المراجع

**القرآن الكريم** –سورة آل عمران

–سورة النساء

– سورة الكهف

– سورة المؤمنون

**أولا: المصادر** : –روايات عز الدّين جلاوجي

–سرادق الحلم و الفجيعة دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر 1999.

– الرّماد الذي غسل الماء، دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2004.

– حوجة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار المنتهى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، الأربعاء،25 أوت 2010.

**– ثانيا: المعاجم:**

–ابن منظور لسان العرب، دار صادر بيروت، الطبعة الأولى، 1950–1990، المجلد العاشر، الثاني عشر، الثامن.

**ثالثا: المراجع العربية:**

1–سعيد الحنصالي، الاستعارات و الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر 1999م.

2–حميد الحنصالي، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، الدار البيضاء.

3– حبيب مونسي، فعل القراءة و النشأة و التحول، و مقاربة تطبيقية في قراءة عبد المالك مرتاض،2002م،2001م.

4- محمودي عادل، مصطلحات تواريخ شخصيات و خرائط، دار البدر للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر.

5-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان 1978م.

6- عزيزة مزيرن، القصة و الرواية، دار الفكر دمشق.

7- محمد صالح البوعمراني، السيمائية العرفانية، الاستعاري و الثقافي، مركز النشر الجامعي، تونس 2015م.

8- سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا، الدار التونسية للنشر، طبعة أولى.

9- محمد أتقار، بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، صورة المغرب في الرواية الإسبانية.

-عبد الإلاه سليم،بنيات المشابهة في اللغة العربية، دار توبقال للنشر، طبعة أولى،2001م.

10-الإمام أبي القاسم، جاز الله محمود بن عمر بن محمد الزمخشري، الكشاف عن حقائق عوامض التنزيل و عيوب الأقاويل في وجود التأويل 535،467هـ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

11- محمود عبد المطلب، بلاغة السرد، مكتبة النقد الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر 2011.

**رابعا: المراجع المترجمة:**

1-جورج لايكوف و مارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، طبعة أولى،1996م.

2- أميرتو إيكو، السميائيات و فلسفة اللغة، ترجمة أحمد الصملي المنظمة العربية للترجمة، بيروت، طبعة أولى.

3- غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب، هلسة، الطبعة الثانية،1984م،1404هـ.

**-المجلات:**

1- مجلة مقاليد ريمة كعباش، العنوان و سياق التاريخ في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، مقاربة بنيوية تكوينية، العدد الثامن، جامعة قسنطينة، جوان 2015.

2- مجلة الكوفة:

-عياد عبد اللطيف، تمثيلات السرديات الكبرى، دراسة في بلاغة الرواية العربية المعاصرة، العدد العاشر، 2012.

3- مجلة علامات: ياسمينة درويش، عتبات النص ج16، م ج16، جدة، ماي2017م.

4- العلامة: جعفري عواطف، فطومة لحمادي، البنية الاستعارية في النص الأدبي، مقاربة عرفانية، جامعة العربي التبسي، تبسة، العدد السادس، جوان 2018.

-الكلمة: مولاي مروان العلويليبي رامي، الاستعارة المسترسلة و انخطاب الخطاب الشعري، العدد115،نوفمبر2016.

**المقالات:**

1-غسق طالب سهيل، التعالق الاستعاري، النشأة و التأسيس، جامعة بابل كلية العلوم الإسلامية، العراق2019.

2- صليحة مرابطي، بلاغة السرد بين الرواية و الفيلم، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

3-د.جميل حمداوي، حميد الحمداني و الصورة الروائية، 13 ديسمبر2013، 9فيفري 1435هـ.

**الرسائل الجامعية:**

1-وسيمة مزدوات، الاستعارات الكبرى و تجليات الأسلوبية الاجتماعية عند واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2016م،2017م.

2- نور السادات جودي، بلاغة التقابل في روايات عز الدين جلاوجي، رسالة ماجيستير في الأدب العربي الحديث، تخصص سرديات جامعى الحاج لخضر، باتنة،2013م،2014م.

3- زهيرة بارس، الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة تحليلية في نموذج سعيد يقطين، مذكرة ماجيستير، جامعة فرحات عباس، سطيف.

4-عبد الرازق بن دحمان، الرؤية التاريخية للرواية الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة2013م

**المواقع الإلكترونية:**

-ياسر عثمان التمشهد (الاستعارات الكبرى و مآلات المعنى في الخطاب الشعري المعاصر، www.mohamed.dohi.net.site>neos

-فليج مضحي، أحمد السامرائي، مستويات نقد السرد عند أبو هيف،https:/books.google.dz.2016

-اسماعيل إبراهيم عبد، إيقاع السرد في الرواية العراقية الجديدة 11 أفريل escada.net.2017

-محمد فاتي، الصورة الروائية و الصورة السيمائية، اللغة البصرية و إعادة صياغة الواقع، القدس العربي،19 نوفمبر 2017..<https://www.a.le=quds.co.uk

الندوات:

-ندوة عن العلاقة بين الرواية و المجتمع، 14 نوفمبر 2013. 05.11

## فهرس الموضوعات


مقدمة.....1

مدخل:مفهوم الاستعارات الكبرى.....5

**الفصل الأول:**البناء الفني للرواية.....16

**المبحث الأول:السرد و الاستعارة**.....17

توطئة.....18

1-تعريف السرد:

أ-لغة.....19

ب-اصطلاحا.....19

2-بلاغة السرد.....21

**المبحث الثاني:الاستعارة االروائية**.....27

توطئة.....28

1-مفهوم الرواية.....28

2-بلاغة الرواية.....30

3-البعد الاجتماعي للرواية.....33

**الفصل الثاني:**البناء الدلالي للرواية.....36

**المبحث الأول:دلالة العنوان في بعض نماذج من روايات عز الدين جلاوجي**

1-العنوان.....38

- وظائف العنوان.....39

2-دلالة عناوين الروايات الثلاث:

أ-سرادق الحلم و الفجيعة.....40

ب- الرماد الذي غسل الماء.....42

ج-حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر.....44

**المبحث الثاني:دراسة تطبيقية في نماذج من روايات عز الدين جلاوجي:**

الاستعارة غير اللغوية.....49

1-استعارة الشخصيات.....51

2-استعارة الزمان و الأمكنة:.....58

استعارة الزمن.....59

استعارة الأمكنة.....60

3-استعارة التاريخ.....70

خاتمة.....78

قائمة المصادر و المراجع.....81

الملحق

## ملخص

تطرقنا في بحثنا هدا المعنون ب : "الاستعارات الكبرى في روايات عز الدين جلاوجي"، وقد وقع اختيارنا على ثلاث روايات هي : (سرادق الحلم و الفجيعة، الرماد الذي غسل الماء، حوبة و رحلة البحث عن المهدي المنتظر) إلى أهم المفاهيم المندرجة ضمن مفهوم الاستعارات الكبرى عند نخبة من النقاد. و حضور هذا النوع من الاستعارة في السرد والرواية و دورها في المجتمع. كما عمدنا إلى دراسة هذه الاستعارات ( استعارة الشخصيات، استعارة الأمكنة، استعارة الزمان، استعارة التاريخ) و ذلك على مستوى الروايات المذكورة أعلاه .