الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

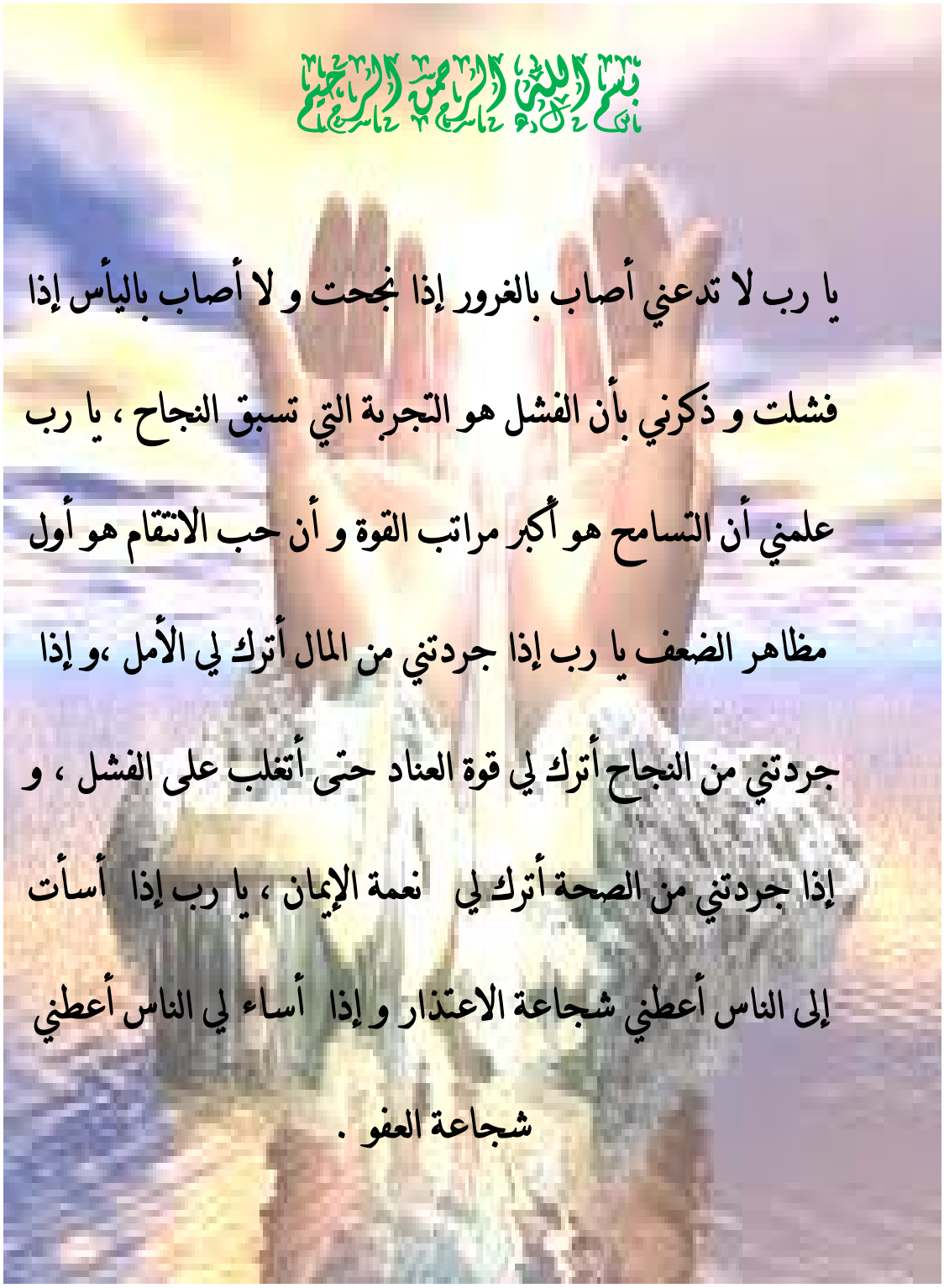
العجائبية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي لـــ "الطاهر وطار"

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة اللّيسانس، في اللّغة والأدب العربي.
تخصص: أدب عربي.

إعداد الطلبة:
* ســـــهام صيفـــون
* فـــــاتن جنحـــي

إشراف الأستاذ:
* فهيمة زيادي شيبان

السّنة الجامعية:2013/2012



بسم الله الرحمن الرحيم

يا رب لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت و لا أصاب باليأس إذا فشلت و ذكرني بأن الفشل هو التجربة التي تسبق النجاح ، يا رب علمني أن التسامح هو أكبر مراتب القوة و أن حب الانتقام هو أول مظاهر الضعف يا رب إذا جردتني من المال أترك لي الأمل ،و إذا جردتني من النجاح أترك لي قوة العناد حتى أتغلب على الفشل ، و إذا جردتني من الصحة أترك لي نعمة الإيمان ، يا رب إذا أسأت إلى الناس أعطني شجاعة الاعتذار و إذا أساء لي الناس أعطني شجاعة العفو .

كلمة شكر وعرفان

لابد لنا و نحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة نعود بها إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد لتبعث الأمة من جديد .

نقدم أسمى الشكر والامتنان والتقدير و المحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة .

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم و المعرفة .

إلى جميع أساتذتنا الأفاضل .

" كن عالما .. فإن لم تستطع فكن متعلما ، فإن لم تستطع

فأحب العلماء، فإن لم تستطع فلا تبغضهم "

ونخص بالتقدير و الشكر :

الأستاذة الفاضلة : فصيمة زيادي شيبان .

التي أشرفت على بحثنا هذا و أثرتنا بالنصح و التوجيه .

و التي نقول لها بشراك قول رسول الله صلى الله عليه و سلم :

{ إن الحوت في البحر و الطير في السماء ، ليصلون على معلم

الناس الخير}

إهـــداء

إلى النبع الصافي ، إلى شجرتي التي لا تذبل إلى الظل الذي أوي إليه في كل حين إلى من شجعتني فوصلت بفضلها و لأجلها إلى ما أنا عليه اليوم إلى أمي الحنون .

إلى من تعلمت منه أن أصمد أمام أمواج البحر الثائرة ، إلى من أعطاني ولم يزل يعطيني بلا حدود إلى من رفعت رأسي عاليا افتخارا به إلى أبي الغالي .

{ أمي وأبي أطال الله عمرهما و أدامهما تاجين من نور فوق رأسي }

إلى من حملوا كلمة شقيق بكل معانيها فكانوا حماة و سندا و دعما لي في كل مراحل حياتي إلى الغاليين : جمال ، رياض ، نبيل .

إلى من لم تبخل علي يوما بالإرشاد و النصح و كن حنونات علي و قلوبا صافية لي في كل سنوات عمري : إلى شقيقاتي : لامية و نصيرة .

إلى أخر العنقود و المشاكسة إلى أختي الصغرى : صابرينة .

إلى من أعتبرهن أخوات لي إلى زوجات أخاوي : حياة و ليلى .

إلى أزواج أخواتي: نبيل و مولود .

إلى كتاكيت المنزل و عصافيره المغردة : ألاء ، محمد الأمين ، سندس ، سيرين ، وائل ، إياد ، عبد الصمد رعاهم الله و حفظهم .

إلى من لم أحب الجامعة إلى بمعرفتها و شريكتي في هذا العمل إلى الصديقة الرائعة : فاتن.

إلى صديقات المتوسطة و الثانوية إلى الغاليات : زينة ، جويدة ، ليندة .

إلى صديقات الجامعة : نور الهدى ، سارة ، نجاح .

إلى من أحبهم و لن أنساهم .

إلى كل من ذكرهم القلب و عجز القلم عن ذكرهم .

إلى كل هؤلاء و أولئك الذين لم أذكرهم أهدي ثمرة مجهودي.

سهام

إهـــداء -

باسم الخالق الواحد الأحد الذي لم يلد و لم يولد ، ولم يكن له كفؤ أحد :

أحمد الله على كلمته الصادقة و رحمته الواسعة الموجود بلا حدود .

والسلام على خير الأنام المصطفى محمد إمام المرسلين و قدوة الغير و سيد العالمين و على آله و صحبه و سبحان الله مولانا هو حسبنا و نعيم الوكيل.

إلى امرأة ظلت كشمعة تحترق لتنير دربي بنور قدسي إلى أمي ثم أمي ثم أمي .

إلى من قدم لي كل ما بوسعه أملا وحرصا منه على أن أكمل مشواري

إلى والدي الحبيب

إلى أعز أخ و كلمة أخ أكتفي بها كلمة إبراهيم .

إلى الشقيقات الفضليات : ليندة، فليسيا ، لامية ، إيمان ، منار .

إلى زوجة أخي العزيزة : أميرة .

إلى زوج أختي : فيصل .

أخص إهدائي إلى رفيق العمر بإذن الله: عمر

إلى الكتكوته التي دخلت حياتنا و بذلت طعمها إبنة أختي العزيزة : جمانة .

إلى جدي و جدتي الغاليين أطال الله عمرهما .

إلى جميع عماتي و أعمامي و أولادهم ، بنات خالاتي وأخوالي وجميع أولادهم.

إلى عائلة خطيبي فردا فرد .

إلى أعز صديقة سهام .

إلى من كان لها الفضل في تأطيري الأستاذة المشرفة المحترمة:

فصيمة زيادي شيبان.

إلى هؤلاء و أولئك الذين لم أذكر أسمائهم فان لم تسعهم فساحة الورق هذه فهم راسخون في الوجدان أهدي جهدي هذا و كلي رجاء إلى المولى جل وعلا أن يتقبله مني لخالص وجهه الكريم.

فاتن

خــطة البــحث:

مقدمة

المدخل

1. تعريف العجائبية

أ/ لغة

ب/ إصطلاحا

2. تعريف الخرافة

أ/ لغة

ب/ اصطلاحا

3. تعريف الأسطورة

أ/ لغة

ب/ اصطلاحا

الفصــل الأول

- توطـــــئة

1. العجائبية في رواية "الحوات والقصر" لــ " الطاهر وطار"
2. الملامح العجائبية في رواية "الجازية والدراويش" لــ "عبد الحميد بن هدوقة"
3. العجائبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لــ "عز الدين جلاوجي"

الفصــل الثــاني

1. بنية العنوان
2. بنية المكان في الرواية (عجائبية المكان)

أ/ الفيــف

ب/الجبــل

ج/ المدينة

د/ المقام الزكي

3. زمن القصة وزمن الخطاب

ــ سرعة السرد

أ/ المشهد

ب/ الإيجاز

ج/ التوقف

4. العود الأسطوري بين "الولي الطاهر" و"أوديسيوس"

5. المفارقة الإبداعية وعجائبية السرد.

خاتمة

محلق

قائمة المصادر والمراجع

مقدمة :

لقد تباينت وجهات النظر في النقد العربي حول وضعية العجائبي من حيث ضبط المفهوم الخاص به من حيث المقاربة التنظيرية للعجائبي بوصفه جنسا أدبيا يتميز بخصوصية الدلالية وبصرف النظر عن مسألة التصنيف لهذا اللون من الأدب من حيث جنس تخييلي سائب، أو مضبوط وفق قواعد محددة له.

انطلقت إشكالية بحثنا الموسوم بـــ "العجائبية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لـــ "الطاهر وطار" من خاصية النص، والظاهرة المتميزة بوجود ظواهر عجائبية متكاثفة أخذت سمة الظاهرة اللافتة للانتباه والمحفزة على البحث، كما أسهم الجنس الأدبي للرواية في بلورة الإشكالية باعتبار الرواية جنس أدبي ينفتح في عوالمه ونسيجه على زخم من المعارف الإنسانية ليشكلها جماليا، داخل بنيته النصية أفضل من بقية الأجناس الأدبية.

وسبب اختيارنا لهذا الموضوع هو ميولنا لاكتشاف عالم العجائبي الذي لم نكن نعرف عنه إلا القليل كما أردنا معرفة مدى توظيف الأدب أو بالأحرى الروايات الجزائرية لهذا اللون الأدبي والغوص فيه كما دفعنا إلى ذلك أيضا خلو رصيد مكتبة المركز الجامعي لميلة لمذكرات سابقة تناولت موضوع العجائبي في الرواية الجزائرية وللخوض في هذه الإشكالية والإجابة عنها تتبعنا المنهج البنيوي الذي سمح لنا تتبع واستخراج الملامح العجائبية الواردة في المتن الروائي مستخدمين منهجية تمثلت في تقسيم البحث إلى مدخل وفصلين خصصنا المدخل لتعريف كل من العجائبية والخرافة والأسطورة لغة واصطلاحا أما الفصل الأول فأخذنا فيه العجائبية في بعض النماذج من الروايات الجزائرية أما الفصل الثاني فتطرقنا فيه للجانب التطبيقي على الرواية وفي الأخير وضعنا خاتمة حاولنا أن نجمع فيها ما توصلنا إليه من نتائج تمخضت عن هذه

الدراسة كما ألحقنا البحث بتعريف للكاتب وقد سهلت علينا هذه الدراسة مجموعة المصادر والمراجع كـــ لسان العرب لابن منظور، رواية الحوات والقصر للطاهر وطار، رواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، العجائبية في أدب الرحلات للخامسة علاوي، بنية النص السردي لحميد الحميداني وشعرية الرواية الفانتاستيكية لشعيب حليفي وغيرها من الكتب التي أثرت بحثنا وككل باحث مبتدئ فإننا لا نستطيع أن ننجز بحثا علميا وأن يكتمل دون أن تواجهنا صعوبات في إعداده فقد صادفتنا بغض المشاكل أثناء تجميع هذه المعلومات وأهمها ضيق الوقت الممنوح وانعدام المراجع في مكتبة المركز الجامعي لميلة مما دفع بنا إلى الاتجاه إلى مكتبات الجامعات الأخرى خارج الولاية وقف كان بصعوبة لاكتظاظ البرنامج الدراسي ضق إلى ذلك عدم خبرتنا الكافية بالمنهجية الصحيحة للبحوث المطولة وصعوبة تجميع المادة وتصنيفها وترتيبها وفق منهجية محددة .

وفي الأخير نقدم جزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذة المشرفة " فهيمة زيادي شيبان " التي أعطتنا فرصة للمعرفة والخوض في هذا البحث والتي أحاطتنا بالتوجيه والإرشاد كما نشكر طاقم المركز الجامعي لميلة الذين ساعدونا بقدر الإمكان في إنجاز هذا البحث ونتمنى أن يكون بحثنا هذا ثمرة نافعة لغيرنا من الطلبة في المستقبل .

المدخل

المدخـــــل

1/ تعريف العجائبية:

أ/ لغة

ب/ إصطلاحا

2/ تعريف الخرافة

أ/ لغة

ب/ اصطلاحا

3/ تعريف الأسطورة

أ/ لغة

ب/ اصطلاحا

1. تعريف العجائبية:

أ/ لغة: إن العجائبي له مدلولات كثيرة، بداية نجد أن معظم المعاجم العربية أعطت له تقريبا الدلالة نفسها، فابن منظور يعرفه على أنه "العُجْبُ والعَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده؛ وجمع العجب: أعجاب (...) والاستعجاب: شدة التعجب (...)

التعاجيب: العجائب، لا واحد لها من لفظها ؛ قول الشاعر:

ومن تعاجيب خلق الله غاطية يعصر منها ملاحي وعرنبيب

قال "الزجاجي" :" أصل العجب في اللغة: أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله (...) "ابن الأعرابي": العَجَبُ النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد، وفي الحديث :" عجب ربك من قوم يقادون إلى الجنة في السلاسل"؛ أي عظم ذلك عنده وكبر لديه.

أعلم الله أنه إنما يتعجب الآدمي من الشيء إذا عظم موقعه عنده، وخفي عليه سببه (...) وقصة عجب، وشيء معجب إذا كان حسنا جدا (...) العجب جمعه أعجاب: انفعال نفساني يعتري الإنسان عند استعظامه أو استطرافه أو إنكاره ما يرد عليه"[1].

هذا عن الجدر اللغوي لـــ " العجيب " الذي ورد أيضا في القرآن الكريم وفي العديد من السور، كقوله تعالى في سورة هود: {قَالَتْ يَوَيْلَتِي أَأَلِدُ وأَنَا عَجُوزٌ وهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبْ }[2].

و قوله تعالى:{ بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الكَافِرُونَ هَذَا شَيءٌ عَجِيبْ}.[3]

إن لفظة العجيب التي وردت في القرآن الكريم مرتين بهذا الجدر، تحمل دلالة الدهشة والحيرة والاستعجاب من أمر ليس من طبيعته أن يقع، كما قالت امرأة عمران أن

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد1، ط 1، 1997، 260، "مادة عجب".
[2] سورة هود، الآية 72.
[3] سورة ق، الآية 02.

تلد في هذا العمر وبعلها شيخ، فهذا أمر خارج عن العادة (المألوف)، وهو خرق لسنن الطبيعة البشرية، وكذلك تحمل الآية الثانية نفس الدهشة والحيرة من طرف الكافرين الذين لا يصدقون أن يبعث الله ببشر نبيا ورسولا، فهذا خارج عن المألوف الذي لم يحدث عند العرب.

ولقد ورد آخر من جذور العجائبي وهو لفظ "العجاب" وهذا في كل من القرآن الكريم والمعاجم العربية، وهو يحمل في طياته نفس الدلالة، ولكن يختلف عنه في أنه أكثر عجبا من "العجيب" فهناك فروق بينة بينهما، فـــ " بين العجيب والعجاب فرق أما العجيب فالعجب وأما العجاب الذي جاوز حد العجب "[1].

نلاحظ من كل ما ورد أن المعاجم العربية وقفت عند هذا المفهوم بمعنى واحد اختلفت في الكلمات المستعملة، فهي لم تخرج عن معنى الإنكار والندرة والدهشة والاستعجاب. .. ونجد كذلك أن هذا المفهوم قد توسع ليشمل جوانب أخرى، منها ما تعلق بالنفس، وهذا لرؤية أي شيء خارج عن المألوف، إذ عرفه زكريا القزويني (ت 682) في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" بأنه: "حيرة تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه "[2]، لذلك ضرب مثالا على أن الإنسان " إذا رأى خلية النحل ولم يكن شاهده من قبل لكثرت حيرته لعدم معرفة فاعلهن فهو علم أنه من عمل النحل لتحير أيضا من حيث أن ذلك الحيوان الضعيف كيف أحدث هذه المسدسات المتساوية الأضلاع الذي عجز عن مثلها المهندس الحاذق"[3].

إن هذا الرأي قد حاول أن يبرز معنى العجائبي من خلال تأثير أشياء خارجة عن العرف على النفس البشرية، فكلما كان الشرح واقعا زاد العجائبي.

---

[1] ابن منظور، المرجع السابق، ص 260.

[2] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي التجنس، آليات الكتابة خطاب المتخيل، رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص 453.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

والتصور نفسه نجده عند "الجرجاني"(ت 816)في كتابه" التعريفات"، فالعجب عنده هو " تغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله"[1].

أي أن النفس تتحير وتندهش وتستغرب أي حادث أو مظهر من المظاهر العجيبة وهذا لأنها لا تدرك الذي خفي عنها، أي أن العجب ما هو إلا مرحلة من مراحل تطور مصطلح العجائبي، فالمعاجم العربية لم تستعمل هذا المصطلح وإنما استخدمت أخرى كـــ: العجب، العجيب، العجاب، أعاجيب...، فمصطلح العجائبي هو الذي يشمل كل هده المصطلحات ويحاول أن يبحث في خارطة المصطلحات الأخرى التي تحمل معه دلالات جديدة فهو قطرة من بحر متخيل، يحاول أن يجد مفهوما ودلالة من خلال الآراء التي حاولت أن تجعل منه مصطلحا حديثا، يمكن أن يغور بالإنسان في أعماق المخيلة، وذلك بجعله كلمة حبلى بالدلالات الجديدة خاصة أنه سيلج باب النقد بخطى ثابتة ومتجذرة في النقد العربي والغربي، إذ سيصبح تقنية حداثية وجنسا أدبيا، فهو سيخلق كونا جديدا غرار الأكوان، وسيصبح للعديد من الكتاب لينهلوا منه، ورافدا من روافد المعرفة وخطا متموجا في مساره المحفوف بالزوال والتهجين.

ب/ اصطلاحا:

إن مصطلح العجائبي له مدولالات عدة وهذا حسب رؤية كل ناقد له، فهناك من يجعله مرادفا للمدهش، وهناك من يجعله مرادفا للوهمي، أو للخارق، وكل واحد من هؤلاء النقاد يبحث عن أصل لهده الكلمة، فالعجائبي مرادف للعديد من المصطلحات كـــ: غير الواقعي، خارج عن المألوف، فو طبيعي.

ونجد أن المعاجم الاصطلاحية الغربية تعرفه على أنه "نابع من المخيلة غير الواقعي، كقولنا رؤية عجائبية أي غير واقعية أو قصة فو طبيعية، كمشهد غير عادي

[1] شعيب حليفي، نفس المرجع، ص 453

لثوران بركان"[1]، أو كل ما يدخل في: " ما يبعد عن مجرى المألوف للأشياء فيبدو معجزا، كتردد مصطلح عجائب الدنيا السبع les sept merveilles "[2].

إن العجائبي في أصله ـــــ عند الغربيين ـــــ مأخوذ من الكلمة اليونانية fantasticos، وتعني " كل ما له علاقة بالمخيلة "[3]، نجد أن المعجم الفرنسية تأخذ fantasticos كمصطلح مرادف للمدهش تارة، للخارق الخارج عن العادة تارة أخرى، أو كل ما له صلة بالخيالي والوهمي والأسطوري.

و قد ينزاح إلى معان أخرى كأن يأخذ " الشكل الفني والأدبي الذي يستدعي العناصر التقليدية للعجيب (...) ويبرز اقتحام اللاعقلاني lirrationnel للحياة الفردية والجماعية"[4]، أي أن العجائبي هو تلك القصص أو الروايات التي تستشف من الحياة القديمة للشعوب وتحاول أن تجمل بها هده الأشكال الفنية الأدبية وهذا بجعل اللاعقلاني إحدى السمات البارزة في هده الأشكال، حيث يصبح العجائبي لونا من ألوان السحر اللاواقعي، أنه برق خاطف للأبصار وموجة عاتية تمحو كل ما هو مألوف وطبيعي، وتجعل الإنسان مأخوذا بسحر هذا الكوكب المضيء لحياة الإنسان الطبيعية، فهو نتاج التفكير ـــــ العجائبي ـــــ المشبع بالأساطير لدى كل الشعوب خاصة الشرقية، وقد اعتبر العجائبي بالدرجة الأولى يندرج " تراث الأساطير والفولكلوريات الثقافية "[5].

ولقد جعل العجائبي من أهم خصائص الأساطير اليونانية والرومانية، خاصة في نماذج كالإلياذة والأوديسة والإنياذة، إنه مظهر من مظاهر الفولكلور الثقافي لشعب من

---

[1] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص 36.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] محمد سالم، محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقيا السرد ،مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، ط 1، 2008 ص 50.

الشعوب، ولكن هذه النظرة تجعل العجائبي يندرج تحت جنس أدبي آخر هو الأسطورة، لكن هناك فروق ما بينهما، لأن العجائبي ما هو إلا صراع بين الواقع واللا واقع، المألوف واللا مألوف، الطبيعي والفوق طبيعي. ..

إن العجائبي تقنية يستخدمها الأدباء، وقد دخل مجال النقد عبر عدة مفاهيم، حيث قام النقاد والعلماء الغربيون بعمل حاسم تعريف الفانتاستيك _العجائبي_ حيث اعتبره: "الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخييل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة، مستدعيا الأشباح التي يصادفها أثناء تشرده المنعزل "[1].

نلاحظ أن هذا التعريف يطرح ثنائيتين هما أن العجيب هو شكل جوهري وذلك من خلال أنه يقوم على تحويل أية فكرة منطقية إلى أسطورة أي: يؤكد ثنائية: المنطق (العقل) / الأسطورة (الخيال)، والفكرة الثانية أنه يقوم على استدعاء الأشباح في جو منعزل يحيل إلى الموقف النفساني الذي يحسه (المتلقي) وهو الرعب أو الخوف وهو من مقاييس العجائبي، وكيفية تأثيره في المتلقي ويرى "كاستيكس" أنه ـــــ العجائبي ـــــ من أهم مظاهر نشوئه: " الحلم والوساوس، والخوف والندم وتقريع الضمير، وشدة التهيج العصبي والعقلي، وكل حالة مرضية[2] "لذلك اعتبر العجائبي وهما وأنه " يتغذى على الوهم، والخوف والهذيان مؤكدا أنه لا يبقى على حاله التي ظهر بها، وإنما يزدهر في حقب لاحقة ليستجيب لنمط الحياة المعاصرة "[3].

من خلال هذا القول الذي ينادي به كاستيكس نجده يجعل من العجائبي مرتبطا أشد الارتباط بالجانب النفساني لإنشاء هذا الأدب أو هده المظاهر الغريبة والشاذة والموجودة في لا شعور المبدع الذي ينتج مثل هذا الإبداع، فهو يعتبر المبدع مريضا نفسانيا والمتلقي

[1] الخامسة علاوي: نفس المرجع، ص 36.

[2] الخامسة علاوي: نفس المرجع، ص36.

[3] نفس المرجع، نفس الصفحة.

كذلك، ونجد أن العجائبي يقوم على عدة مرتكزات حسب رأي كاستيكس، فهو يؤثر في المتلقي فإنه يحقق الجمالية، وقد استند في تصوره هذا على العجائبي حالة نفسية تزدهر وتنشر ف عدة أزمان وخاصة في الأزمان المعاصرة والتي تجعل من كل شيء شاذ وغريب خارق للعادة يدخل ضمن دائرة العجائبي ـــــ الفانتاستيك ـــــ ومن أهم الكتب التي حاولت أن تسند هذا الرأي نجد " حكايات هافمان "، حيث اعتبر أن تاريخ ظهور العجائبي في فرنسا يبدأ من حكايات هذا الكاتب التي ترجمت سنة 1828 ويبقى كتابه " anthologie du conte fantastique" من أهم المقاربات التي حاولت أن تنبه إلى أن العجائبي " تقنية وحكاية تحير وتغري. .. خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة، وسلطة فوق طبيعية، والتي تظهر في ما بعد كتحذير لنا أو حولنا، وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا "[1].

الشكل الأدبي الذي يضم هده التقنية هو الحكاية التي تقوم على خلق الشعور مخالف للواقع، وذلك بجعل الواقع العادي موحدا يمتلك العديد من الأسرار، أما وفي هذه الوحدة تظهر سلطة فوق طبيعية تغير من تركيب العالم العادي فتندر النفس من هذه السلطة المفاجئة للمخيلة التي هي المنبع الذي يعتمد عليه العجائبي من أجل كسر الرتابة وخلق صدى في قلوب المتلقين وذلك بتأثير مباشر، فالعجائبي حسب رأي "روجي كايوا": "فوضى. .. وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخلف للمألوف، وتقريبا، غير المحتمل في العالم الحقيقي المألوف (...) إنه قطيعة للانسجام الكوني، إنه المستحيل الأتي إلى الفجأ، كما يؤكد "كايوا" على ضرورة حضور الفوق طبيعي "[2].

نستشف من هذا المفهوم الذي يقدمه "روجي كايوا" لتعريف الفانتاستيك ـــــ العجائبي ـــــ العديد من الثنائيات التي بينها بـــ: المخالف / المألوف، الواقع / اللاواقع،

[1] شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي التجنس، آليات الكتابةخطاب المتخيل، ص26

[2] شعيب حليفي: المرجع السابق، ص 24.

العالم المتخيل / العالم الحقيقي، ويمنح العديد من الأوصاف للعجائبي بدءا بأنه "فوضى"، فالعجائبي هو تشويش وتبديل وفوضى للعالم العادي الواقعي المألوف، وضرب من المستحيل الذي لا يتحقق إلا بخرق لنواميس الممكن، فالمستحيل يؤدي إلى إثارة الدهشة والاستغراب والفجأة التي تهز كيان العالم الواقعي، والفانتاستيك من منظور كايوا، وكما حدده في مقالته الدقيقة بـــ "الانسيكلوبيديا بونيفرساليس"، وفي باقي مؤلفاته، كالفن والأدب العجائبيان " هو "شكل للمخيلة التي تضع قوانين الطبيعة في تساؤل بعدما يغتصبها الفوق طبيعي"[1].

فالعجائبي ما هو إلا ابن المخيلة الشرعي الذي يمتلك شهادة اعتراف من القانون الطبيعي والذي يحمل في داخل رحمه القانون الفوق طبيعي ؛ فهذا الجنين ما هو إلا ازدواج ومزاوجة بين العالم الطبيعي / المألوف / الواقعي / الفيزيائي، والعالم الفوق طبيعي / اللامألوف / الخيالي / الميثولوجي.

و نظرا إلى الظروف التي أتاحت للعجائبي بـــ التمظهر في أشكال من أشكال التخييل الإبداعي، فإن الكاتب عند استخدامه امثل هذا الشكل يريد أن يحقق التكامل بين ثنائيتين مشكلتين للعجائبي فـــ " إيرين بيسيير " ترى أن " القصد الأدبي الفانتاستيكي هو بالطبع قصد تناقضي يضطلع بمزج لا واقعيته، بواقعية ثانية فيصبح الإيهام فانتاستيكيا بتركيب احتمالين خارجين، الأول عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي)، والذي يماثل التحفيز الواقعي، والأخر واقعي ميتا تجريبي (المثولوجيا) والذي ينقل اللاواقع على مستوى فوق طبيعي"[2] (1) .

إن الرأي "ايرين بيسيير" هو محاولة لصياغة وإعطاء وجهة نظر جديدة للعجائبي فرأيها يتفق مع آراء سابقيها من خلال العناصر المشتركة في كل تعريف لعالم أو ناقد،

[1] المرجع نفسه، ص 31.

[2] شعيب حليفي: المرجع السابق، ص 34,

فالعجائبي عندها مرتبط بعاملين هما الواقع واللاواقع، وقد صاغته بأسلوب جديد حيث نجد أن في تعريفها مصطلحا جديدا هو القصد الأدبي الفانتاستيكي، وإن تحقق هذا القصد يكون بالتناقض بين الواقع واللاواقع، وبتعبير جديد الإيهام الذي يتركب من احتمالين: عقلي تجريبي / عقلي ميتا تجريبي (الميثولوجيا) وبتركيب هذين الإحتمالين يعطينا العجائبي في أبهى وأكمل صوره، وهذا بنقل اللاواقع إلى غابة الواقع، ونقل الفوق طبيعي إلى غمامة الطبيعي، فالعجائبي ما هو إلا إزدواج نظرتين في نظرة واحدة، وتجانس بين ما هو طبيعي وفوق طبيعي.

2. تعريف الخرافة:

أ/ لغــة:

الحديث المستملح من الكذب وقالوا:

حديث خرافة ذكر ابن الكلبي في قولهم حديث خرافة أن خرافة من بني عذرة أو من جهينة، اختطفته الجن ثم رجع إلى قومه فكان يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس فكذبوه فجرى على ألسن الناس، وروي أن الرسول صلى الله عليه وسلم، أنه قال: وخرافة حَقٌّ، وفي حديث عائشة رضي الله عنها: قال لها حدِّثني، قالت ما أُحَدِّثُكَ قال: حديث خرافة، والراء فيه مخففة، ولا تدخله الألف واللام لأنه معرفة إلا أن يريد به الخرافات الموضوعة من حديث الليل، أجروه على كل ما يكذبونه من الأحاديث، وعلى كل ما يستملح ويتعجب منه.[1]

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد 4، ط 1، 1997، ص 68.

ب/ اصطلاحا:

هي فكرة غامضة وليست صحيحة تعكس وجهات نظر وعادات وتقاليد غريبة لحضارات مبكرة فهي ما بين الصح والأحداث المروية والتي لم تحدث حقيقة كالقصص والروايات.

ويحدد مذكور مفهوم الخرافة: أنها فكر أو عقيدة فلدية أو جماعية تسرد ظواهر على نحو لا يتلاءم مع العقل ولا مع العلم.[1]

والخرافة قصة أبطالها كائنات فوق الطبيعية وبعضها بشرية تدور حول أحداث يفترض أنها وقعت في الماضي.[2]

أما "كولنكود" فيحدد الخرافة بالآتي :

أنها قصص أبطالها من الآلهة يطلق عليها بداية الأشياء، وأن الأسطورة يطبع أحداثها طابع الزمن لأنها تعرض الأحداث في حلقات متواصلة وأن واضع القصة يصوغها في لغة تصدق على الترتيب الزمني وأن الأساطير ميلاد الآلهة وسلالتهم.[3] (3)

إن "كولنكود" يجمع بين الخرافة والأسطورة من حيث المعنى.

و في ضوء هده المفاهيم نحدد مفهوم الخرافة بالآتي:

هي معتقدات وأفكار وممارسات وعادات لا تستند إلى تبرير عقلي أو عملي وهي متداخلة مع الأسطورة تعبر عن نظرة المجتمعات البدائية التي اعتنقتها لتقدم تفسيرا يجمع بين الطبيعة والإنسان والمجتمع الذي تحكمه قوى كونية.

---

[1] مدكور إبراهيم: معجم العلوم الاجتماعية، ص 249.

[2] سليم شاكر مصطفى: قاموس الأنثربولوجيا، ص 588

[3] ج. ر كولنكود: فكرة التاريخ [the idea of history] ترجمة: محمد بكير خليل، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1968، ص53.

ويظهر أن التفكير الخرافي متمثلا في طقوس الإنسان وعباداته وأساطيره وتفسيراته للكون ولقد وجدت الأفكار الخرافية حيث وجد الإنسان والخرافة حكاية بسيطة التركيب ساذجة المحتوى لا تميل إلى التعقيد مفردة ولا تتداخل في غيرها مما يؤدي إلى سرعة تذكرها.[1] (1)

إن أصل الحكاية الخرافية marchen أنها حكايات بالغة في القدم وهي معتقدات أسطورية تكون بنية الحكاية الخرافية وهي المضمون الوحيد لأم صور التصنيف الأدبية التي قد تكونت ارتجالا من السمو عن الأشياء كي تخلق حالة من الانسجام مع الواقع.[2]

إن أول صنف من الخرافات وجعل لها كتابا أودعها الخزائن _ الفرس الأول _ ثم اتسع في أيام الملك الساسانية ونقلته العرب إلى اللغة العربية وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه ما يشابه _ هزار افسانه _ الذي يعد أول كتاب بمعنى ألف خرافة[3] .

بينما ابن خلدون يذكر عن الخرافات :

إن الأساطير والخرافات أحاديث مستحيلة المراد بهما البشاعة والتهويل وكثير ما يعرض للسامعين قبول الأخبار المستحيلة وينقلونها وتؤثر فيهم.[4]

والخرافة تعد حادثة حقيقية فسرت تفسيرا خاطئا ترتبط بأشخاص وحوادث واقعية ويرجع ذلك إلى الكهان والقصاصين والشعراء الذين تناولوا أولئك الأشخاص وتلك الحوادث بالخيال والمبالغة والتقديس[5] (5).

[1] النوري قيس نعمة:الأساطير وعلم الأجناس، مؤسسة دار الكتاب للطباعة والنشر،القاهرة، 1981،ص12.

[2] أبو زيد أحمد وآخرون، دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1972، ص 73.

[3] ابن النديم: الفهرست، ص 304.

[4] ابن خلدون:المقدمة، تحقيق:علي عبد الواحد وافي،مطبعة لجنة البيان العربي،1957، ط1، ج1، ص262.

[5] فروخ عمر، كلمة في تعليل التاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، 1977، ص 6.

3. تعريف الأسطورة:

أ/ لغــة:

جاء في "لسان العرب " في مادة (سطر): وقال الزجاج في قوله تعالى: { وقالوا أساطير الأولين }، خبر لابتداء محذوف.

والمعنى وقالوا الذي جاء به أساطير الأولين، معناه سطره الأولين، وواحد الأساطير أسطورة، كما قالوا أحدوثة وأحاديث، وسطر يسطر إذا كتب، قال تعالى: { ن والقلم وما يسطرون } أي وما تكتب الملائكة والأساطير الأباطيل. والأساطير وأسطيرة وأسطورة، بالضم، وقال قوم: أساطير جمع أسطار وأسطار جمع سطر.

قال "أبو عبيدة": جمع سطر على أسطر ثم جمع أسطر على أساطير،و قال "أبو الحسن" لا واحد له، وقال "اللحياني":

واحد الأساطير أسطورة وأسطير وأسطيرة إلى العشرة، ويقال سطر ويجمع إلى العشرة أسطار، ثم أساطير جمع الجمع.

و سطرها ألفها، وسطر علينا: أتانا بالأساطير، الليث: يقال سطر فلان عليها يسطر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، يقال: هو يسطر ما لا أصل له أي يألف، وفي حديث الحسن: سأله الأشعث عن شيء من القرآن فقال له :

و الله إنك ما تسطر على بشيء ما تروح، ويقال: " سطر فلان على فلان إذا زحف له الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسطر ".[1]

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صبح بيروت 2006، مج 6، ط 1، ص 204.

ب/ اصطلاحا: لقد عرفت الأسطورة في معجم المصطلحات الأدبية على أنه: قصة خرافية أو تراثية وعادة ما تدور حول كائن خارق القدرات وأحداث ليس لها تفسير طبيعي.

و عادة ما تحاول الأسطورة، شرح ظاهرة أو حدث غريب دون اعتبار الحقيقة العلمية أو لما يسمى بالفهم المشترك. (common sense) والأساطير التي تخاطب الانفعال بدلا من العقل، ترجع إلى العصور القديمة حينما لم يكن التفسير أقل اهتماما بالتاريخ من الخرافة legend وأقل انشغالا بالنزعة التعليمية من الخرافة الأخلاقية fallele.

وعلى الرغم من أن تلك الأشكال الثلاثة تدور حول قصص مغرقة في الخيال، فقد واصل الكثير منها البقاء خلال التناقل الشفهي.[1]

إن تعدد الحقول المعرفية، والاتجاهات التي تناولت الأسطورة زادت مفهومها ثراء وشمولية، فضلا عن ماهية الأسطورة في حد ذاتها ولعله ليس من السهولة بما كان أن نقف عند الملامح العامة التي تقربنا من التعامل معها، حيث إنها كلمتان في اللغات الأجنبية mythos أو myth هذا الاصطلاح يرجع إلى الإغريق حيث أن كلمة mythos تعني عندهم حكايات الآلهة وهي قصص تقليدية في عالم وزمن غير معروفين بالإضافة إلى كونها مجهولة المؤلف أبطال هده القصص من الآلهة.[2] وكان"أحمد زكي"من بين الباحثين الذين اعتبرو الأسطورة أصلا لكل العلوم والمعارف الإنسانية يقول في ذلك:"الأساطير في الواقع علم قديم،بل أزعم ـــ مرة أخرى ـــ أنه أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية،و من هنا ترتبط كلمة أسطورة myth دائما ببداية الناس وبداية البشر،قبل أن يمارسوا السحر كضرب من ضروب العلم والمعرفة".[3]

---

[1] إبراهيم فتحي:معجم المصطلحات الأدبية،التعاضدية العمالية للطباعة والنشر،تونس، 198، ص 27ـــ 28.

[2] ينظر:فضيلة عبد الرحيم حسن،فكرة الأسطورة وكتابة التاريخ،دار النشر اليازوري،الطبعة العربية،عمان الأردن،ص 16ـ17

[3] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير الأدبي في الأدب الشعبي، دار النهضة، ط 2، ص 9.

الفصل الأول

الفصـــل الأول

- **توطـــــئة**

1. **العجائبية في رواية "الحوات والقصر" لـــ " الطاهر وطار"**
2. **الملامح العجائبية في رواية "الجازية والدراويش" لـــ "عبد الحميد بن هدوقة"**
3. **العجائبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لـــ "عز الدين جلاوجي"**

توطئة:

قبل أن نغوص في الحديث عن العجائبية في الرواية الجزائرية، نتطرق أولا إلى الرواية الجزائرية بصفة عامة وبداية ظهورها منذ أن كتبت باللغة الفرنسية وحتى ظهور الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية فقد " ظهرت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بعد الحرب العالمية الثانية وبالتحديد في سنة 1950 على أيدي رواد كبار بلغوا درجة عالية في مضمار الفن الروائي "[1].

وفي هذا السياق يقول أحد الباحثين مشيرا إلى هده الكوكبة من الروائيين الذين لهم شهرة واسعة في هذا المجال في الخمسينات من هذا القرن، برزت في الأدب الفرنسي جماعة من الكتاب الذين يتميزون بالموهبة الأصلية والعبقرية الفذة في الإنتاج الأدبي والمسرحي، والذوق الحسن، والمقدرة على الرواية والكتابة، والتجاوب العميق مع الأرض التي ولدوا فيها والمجتمع الذي نشؤا فيه....

هذه الجماعة ونعني بها "كاتب ياسين"، و"مولود فرعون"، و"ابن عمروش" و"مولود معمري"، و"محمد ديب"، و"مالك حداد"، و"آيت جعفر"، وبرزت على المسرح الوطني فخلقت جماعة الكتاب الفرنسيين الذين لا يهمهم من الجزائر سوى ما فيها من مناظر طبيعية خلابة، وخيرات كثيرة، ولهذا فإن إنتاج الفرنسيين كان ذا طابع غنائي فعبروا عن أحاسيسهم الذاتية ولم يهتموا لا بالمجتمع ولا بالإنسان.[2]

وقد عالج الكتاب الجزائريين القضايا والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية في البلاد قبل الثورة وأثناءها وبعد الاستقلال، فألف مولود فرعون رواية " بن الفقير" عام 1950، ورواية " الأرض والدم " عام 1953، و" الدروب الوعرة " عام

[1] محمد البصير: الموقف الثوري في الرواية الجزائرية المعاصرة، 1970ـــــ1982. بحث لنيل شهادة المجاستير، جامعة الجزائر معهد اللغة والأدب العربي، سنة 1985ـــــ 1986، ص 24.

[2] حنفي بن عيسى: الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة الثقافة، عدد 8،9، 1972.

1957، كما ألف مولود معمري " الهضبة المنسية " عام 1952، " السبات العادل " عام 1955، ثم ألف فيما بعد " الأفيون والعصا " عام 1965.[1]

أما "محمد ديب" فنشر ثلاثيته الشهيرة " الدار الكبيرة " عام 1952، " الحريق " عام 1954 و" النول " عام 1957.[2]

وألف "كاتب ياسين" رواية " نجمة" عام 1956، ونشر "مالك حداد" أربع روايات بدأها بـــ " البصمة الأخيرة " عام 1958، و" سأهديك غزالة " عام 1956، و" التلميذ والدرس " عام 1960، و" رصيف الأزهار لا يجيب " عام 1961.[3]

أما "آسيا جبار" فألفت " العطش " عام 1957، "الجازعون " عام 1958، ثم ألفت فيما بعد " أبناء العالم الجديد " 1962، أخيرا وليس آخرا جاء دور "رشيد بوجدرة" بعد الاستقلال فألف عدة روايات من بينها " الطلاق " عام 1969، و" الحلزون العنيد " عام 1977، و"ألف عام وعام من الحنين " عام 1981، وهناك روائيون أخرون من الشباب كتبوا روايات بالفرنسية لا يتسع المقام لذكرهم.[4] (4)

عالجت الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية قضايا الشعب وهمومه المختلفة من فقر وجهل وتشرد وبؤس وحرمان، كما وصفت الهجرة والبطالة والظلم والقهر الذي كان يعانيه الشعب الجزائري حيث أتخذ كاتب الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية موقفا حازما مع الشعب الجزائري كله، فصوروا في رواياتهم آلامه وآماله، وحالة تشرده وضياعه، أصدق تصير وأدق تفصيل.[5]

---

[1] محمد البصير: الموقف الثوري في الرواية الجزائرية المعاصرة، 1970 ـــ 1982، ص 25.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

هذا بالنسبة للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، أما الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية فقد ظهرت أول رواية عربية جزائرية بعنوان " صوت الغرام "[1]، لمؤلفها "محمد منيع" و"رضا حوحو" في روايته "غادة أم القرى" و"عبد المجيد الشافعي" برواية " الطالب المنكوب " وفي السبعينات ظهرت بعض القصص مثل قصة " ما لا تذروه الرياح " لـــ "محمد عرعار"، ثم رواية " ريح الجنوب " للكاتب القصصي "عبد الحميد بن هدوقة" التي كتبت فيما يبدو قبل السابقة ولكنها طبعت بعدها، ثم ظهرت فيما بعد روايتان لـــ "طاهر وطار" وهما على التوالي " الزلزال " و" اللاز "

كما شكل العجائبي ظاهرة حاضرة في الرواية الجزائرية، يتجلى من خلال اهتمام الكاتب الجزائري بتفحص الشكل الروائي، من خلال تجاوزه لحدود التقليد الروائي القديم، فاتحا المجال أمام فنه لمساءلة الواقع عبر هذا الشكل المستحدث من السرد.

و مما لاشك فيه أن سردية التعجيب واحدة من أبرز الأشكال الجديدة للتعبير، والتي يتجاوز بها المبدع حدود الإطار التقليدي للحبكة السردية مظهرا من مظاهر التغير داخل الشكل الروائي ومن الجدير القول أن مكونات هذا النوع من السرد هي المكونات البنائية الاعتيادية للخطاب الروائي عامة، من شخصيات ولغات وأحداث وزمان ومكان، تمثل الرحب والبنية الكاملة لهذا الفن لذا فالعجائبي لا يمثل في رؤية الدراسة جنسا مستقلا بذاته كالرواية أو القصة، وإنما لون من لون يتشكل داخل عناصر الجنس الأدبي بوضعيات مختلفة، ودرجات متفاوتة، ومن هنا فطرفة هذه الدراسة كامنة في أنها تحاول تفحص اللون العجائبي من خلال هذه المكونات والعناصر البنائية، عبر تسليط العدسة النقدية على هذه المكونات الاعتيادية وتحليلها، في محاولة جادة للكشف عن كيفية تنامي العجائبي عبرها، ودور كل عنصر منها في إعطاء تشكيلات مختلفة من العجائبي داخل الرواية.

[1] محمد منيع: صوت الغرام، مطبعة البعث، قسنطينة، عام 1967، ص 79.

والرواية العجائبية هي نوع من أنواع الرواية الذي استلهم من الأداب الأجنبية ومن ألف ليلة وليلة، وبعض الأشكال السردية التي عرفت في التراث العربي كما لاننسى أن نعرج الذكر إلى أول رواية عجائبية في العالم والتي يقال أن أصولها جزائرية ورواية الحمار الذهبي والروايات التي اعتمدت اللون العجائبي في متنها كثيرة في الجزائر منها:

"صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض، و"نوار اللوز" و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج و"رواية الحوات والقصر" و" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر" وطار والنصوص عديدة لا يمكننا أن نحصيها كلها وقد قمنا بمحاولة تحليل البعض واستخراج الملامح العجائبية منها واتخاذها كمثال على توظيف العجائبية في المتن الروائي الجزائري.

1. العجائبية في رواية "الحوات والقصر" لـــ "الطاهر وطار":

تدور أحداث رواية "الحوات والقصر" ما بين سبع قرى وسبع مراكز وقصر، وتبدأ أحداث الرواية الأولى بالحديث الذي كان بين علي الحوات والصيادين الذين كانوا يتكلمون عن محاولة اغتيال السلطان من طرف الفرسان الثلاثة ولذلك، قرر علي الحوات أن ينذر أحسن سمكة يصطادها احتفاء بنجاة السلطان من الموت، وبالفعل تحقق حلمه واصطاد سمكة سحرية، وانطلق علي الحوات في رحلته عبر القرى السبع باتجاه القصر.

لقد كان البطل يسعى بين وادي الأبكار والقصر، من أجل تحقيق هدف واحد تمثل في إيصال السمكة إلى جلالة السلطان غير أنه يعاقب بقسوة لأجل جرأته وسعيه لبلوغ الهدف واكتشاف الحقيقة.

ففي المرة الأولى عوقب بقص يده اليمنى ووجد نفسه في الساحة العامة للقرية الخامسة " علي الحوات القلب النابض بالخير وبالطهر طعن في أعز ما يملك أيها العمى، لقد جزت يده اليمنى حتى المرفق وا أسفاه وا أسفاه "[1]، يعيد الكرة الثانية ويصطاد سمكة أخرى ويتجه إلى القصر فيعاقب بقص يده اليسرى " استيقظ علي الحوات، على الضجيج وعلى الألم في ذراعه اليسرى"[2].

إلا أنه لم يتراجع عن نذره في إهداء السمكة، فذهب إلى القصر رفقة القرى السبع فيعاقب عقابا أشد في هذه المرة إذ يقطع لسانه، فقد جاء " فارس من قرية الأعداء، يعلمهم بأن علي الحوات عثر عليه في مدخل المدينة مغمى عليه، والدماء تسيل من فمه ".[3]

---

[1] الطاهر وطار: الحوات والقصر، الطبعة الأولى، ت 1980، دار البعث للطابعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ص134.

[2] نفس المرجع، ص 227.

[3] الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص 267

إن تجاوزه لألام بتر أعضاءه وقطع لسانه ومواصلة إصراره وولاءه للسلطان ومعاقبته مرة أخرى بسل عينيه يمثل جانبا من الجوانب العجائيبة في الرواية فمن العجيب أن يتعرض شخص عادي إلى كل هده العقوبات والآلام ويواصل مهمته التي بدأ بها فقد كان علي الحوات مقتنعا بالرسالة التي خرج بها من قرية التحفظ فلم تكن أي قدرة لأي قوة أن تقف في طريقه، فإرادته كانت قوية جدا إلى حد أنه كان مستعدا للتضحية بنفسه في سبيل بلوغ غايته وهذا أمر يعتبر غريبا لحد ما.

كما أننا نجد مظهرا عجائيبا أخر في هذه الرواية ويتمثل في القرية السادسة والمعروفة بقرية المخصيين وهي تمثل فئة الخاضعين والانهزاميين، والذين يرضون بأمر الواقع، وهذا ما نجده عند مخاطبة رجال هده القرية لعلي الحوات،[1] " كل ما في قريتنا من عباد ومتاع، مهدي من أجيال لجلالته، اعلم يا علي الحوات أننا ما إن تقربنا من القصر بجاريتنا، ألحظة حتى تقربنا بكل حلائلنا وبناتنا جواري مباحات للسلطان ولفرسانه ولحرسه، ولنقيم الدليل على إخلاصنا في ذلك أقسمنا على أن الأنثى في قريتنا، لن توطأ من رجل منا، ولنثبت ذلك، حكمنا على كل رجل فينا بالخصي، نعم بالخصي "[2]. وهذا أيضا أمر عجيب فمن غير الطبيعي أن تصل درجة الخضوع والولاء للسلطان إلى درجة أن يهبوه نسائهم ويحكموا على أنفسهم بالخصي.

كما ورد في الرواية قوله: " يقال أن دموع علي الحوات أغرقت القصر في فيضان "[3]، هذا أمر مبالغ فيه لدرجة أنه دخل عالم العجيب فمن المستحيل أن يستطيع إنسان عادي إغراق قصر بأكمله في دموعه.

[1] عبد الحليم منصوري: الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر، ص 116.

[2] نفس المرجع، ص 84ـــ 85

[3] الطاهر وطار: الحوات والقصر، ص 267 ,

كما أن صفات السمكة عجائيبة في حد ذاتها، ففضلا عن الحجم الكبير الذي امتازت به عن باقي سمك النهر، الجمال الباهر الذي وصفت به والذي أثار هول سكان جميع القرى فيقال: " تتنفس، تنظر، فيها الأحمر، والأصفر، والأخضر، والفضي، والذهبي، ما أجملها، وادينا لم يعرف سمكا من هذا النوع "[1].

كما أن ما كان يحدث داخل القصر عجائبي بعض الشيء وتجلى ذلك من خلال انتشار التخنث في قصر السلطان بحيث أنها " تختلط أحيانا كثيرة حتى لا يبقى يتميز فيه شيء الرجل من المرأة والعبد من السيد والسلطان من الملكة والعدو من الصديق ".[2]

تظهر صفة التخنث في الرواية في شخصية الملكة إذ أنها " بعد سنة من زواج جلالته بها، جعلتها كثرة الجواري التي تطوف بها لعملية التحول "[3]، الأكثر عجائبية وغرابة أن هذا التحول الذي أصاب الملكة لم يكن دائما فقد كان يتأرجح بسلوكها الجنسي بين الرجولة والأنوثة، فكان" يقال أنه (علي الحوات) سير به إلى جلالة السلطانة التي باتت تستمع بشبابه كأنثى وهو معصوب العينين وعندما تيقظ فيها الجانب الرجولي أمرت بجلده سبعمائة جلدة "[4].

كما ذكر الراوي في موضع أخر الحال الذي ألت إليه السلطانة إذ أنها أخذت بزمام الأمور داخل القصر، وتجاوزت السلطان وهذا خارج عن نطاق المألوف والحياة الطبيعية في القصور عادة.

كما نجد "الطاهر وطار"قد أدخل عامل التحول في الرواية فقد ذكرأن السمكة تحولت إلى البراق و" البراق في الثقافة العربية الإسلامية هي اسم دابة يركبها الأنبياء

---

[1] الطاهر وطار: نفس المرجع، ص 33 ـــ 34.

[2] نفس المرجع، ص 78.

[3] نفس المرجع: ص78.

[4] نفس المرجع: ص 130.

عليهم السلام، مشتقة من البرق، وقيل البراق فرس جبريل عليه السلام "[1]، حيث يقال: "أن علي الحوات مر على يركب براقا، السمكة المسحورة تحولت عند مدخل القرية إلى براق ذي رجل واحد وثلاثة أجنحة، ركب علي الحوات براقه "[2]، إن هذا التحول العجائبي من سمكة إلى فرس بصفات غريبة قد أعطى للرواية طابع سحري عجائبي، لا يخلوا من اللمحة الدينية، فقد أعطت فكرة البراق للشخصية البطلة، القدرة على الالتحاق بمصاف الأنبياء والمرسلين، نظرا للامتيازات التي حظي بها الحيوان إن فكرة التحول من حيوان إلى حيوان أخر أضفت على النص جوا عجائبيا، يشبه جو القصص الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة " إن وظيفة السمكة هي وظيفة المسعد السحري المعروفة كثيرا في القصص الشعبية، بحيث أن هذا المساعد السحري يقدم خدمات جليلة للبطل من أجل الوصول إلى الغاية المنشودة "[3].

لقد أعطى الروائي للبطل صفة العصمة من الخطأ وهذا أمر منافي لطبيعة الإنسان فلا أحد معصوم من الخطأ إذ يقول: " ابتعد عن طريق الضلالة، لم يسرق يوما، لم يكذب مرة، لم يتعد على أحد، لم يثلب في عرض، أو يتعرض بسوء لغيره، كان مثال الشباب المستقيم "[4].

كما صور لنا كيفية اصطياد علي الحوات سمكته المسحورة بطريقة عجائبية، إذ أنه كان يقال في القرية الأولى أن " علي الحوات ضرب بقصبته الماء سبع ضربات فانشق من حوله، وبان قعر الوادي وما فيه "[5].

---

[1] عبد الناصر مباركية: استراتيجية القاريء في البنية النصية، 2006، ص 97.

[2] الطاهر وطار: نفس المرجع، ص 59.

[3] عبد الناصر مباركية: نفس المرجع، ص 93.

[4] الطاهر وطار: نفس المرجع، ص 17

[5] نفس المرجع، ص 206.

وقد استفاد من أحداث قصة سيدنا موسى عليه السلام ونجد لهذا مثيلا في الكتاب المقدس إذ "قال الرب لموسى ملك تصرخ إلي ؟ قل لبني إسرائيل أن يرحلوا، وارفع أنت عصاك ومد يدك على البحر وشقه، فيدخل بنو إسرائيل في وسط البحر على اليابسة"[1].

كما ورد في الرواية أن السمكة: "عندما أنزلها علي الحوات راحت تصوت كالأفعى، وتخرج من لسانها شواظا لازورديا "[2]

لقد استخدم "الطاهر وطار" فكرة انفلاق البحر للتعبير عن ضخامة سمكته، ووصف هول اللحظة، وأضفت على النص مدلولا عجائبيا يستميل القارئ.

وقد ورد في الرواية: " في ليلة واحدة، يا علي الحوات رآك جميع أهل القرية في منامهم حلموا بك حلما واحدا يا علي الحوات "[3].

إنه لأمر عجيب أن يرى جميع أهل القرية نفس الحلم في ليلة واحدة.

إن هده الصفات العجائبية التي أوردها "الطاهر وطار" في روايته الحوات والقصر قد أعطت الرواية جمالا أدبيا وبعدا فنيا فقد ساهمت في إثراء الجو القصصي وإخراجه من رتابة السرد خاصة وأنه أبدع في توظيف العجائبية في روايته فهو لم يأتي بها مقحمة وإنما أبدع فيها، وعرف كيف يستخدمها فانتقل بها من المألوف إلى اللامألوف أي الخارق، مما يساعد بدوره على اختزال المسافات المكانية والأبعاد الزمانية، في حركة ذهنية سريعة تمنح الكاتب نفسه مجالا أرحب وأكثر مرونة للتحرك والخلق، كما توفر للقارئ فرصة لاستساغة هده الحركة والتمتع بمجرياتها وملابساتها.

[1] الكتاب المقدس، الخروج، 13 ـــ 14، ص55.

[2] الطاهر وطار: المرجع السابق، ص 59.

[3] نفس المرجع، ص 63.

2. الملامح العجائبية في رواية "الجازية والدراويش" لـــ عبد الحميد بن هدوقة":

في البداية ينبغي أن نشير إلى أن هذه الرواية كتبت في زمن كانت فيه الأفكار الاشتراكية في أوجها والتي كان لها انعكاس كبير على الكتاب والمثقفين والشعراء آنذاك.

والرواية في مجملها تتحدث عن مجموعة من الطلبة الجامعيين وعددهم سبعة " ستة فتيان وفتاة "، وقد ركز الكاتب الروائي على شخصيتين من هؤلاء السبعة الشخصية الأولى هي "الأحمر" أو الاشتراكي والشخصية الثانية هي الفتاة الطالبة "صافية".

أما الأحمر فقد كان يعد دراسة عن السدود في المناطق الجبلية كما كان يهتم بالقضايا الجيولوجية وقد قضى أوقاتا كثيرة بالقرية في القياسات والتنقلات، وبعد الدراسة كان رأيه أن المشروع لا يقوم على قواعد صحيحة بالإضافة إلى ذلك فتكاليفه غالية وبالتالي فهو يرفض المشروع[1] ثم هناك رأي آخر فيما يخص القرية الجديدة أو قرية الشامبيط فإن السكان يرفضون ترحيلهم إليها لأن التربة غير صالحة للبناء.[2]

وكان من أشد المتحمسين لقيام مشروع القرية هو الشامبيط الذي وصفته الرواية في كثير من المواقف سواء أكان على لسان الراوي أو على لسان الشخصية بأنه سلبي ويدافع عن مصالحه الشخصية فقط.

وفي إطار الصراع بين الشامبيط والشخصيات يتعرض الطالب الأحمر إلى القتل، بينما تتعرض شخصية الطيب وهو من أهل القرية إلى الاتهام ليدخل بعدها السجن.

أما المسألة الثانية في الرواية فهي من يستطيع الزواج بالفتاة الجبلية الجميلة "الجازية"، تعرض لنا الرواية مجموعة من الشخصيات الروائية يتصارعون فيما بينهم من أجل الزواج بالفتاة الجازية، الشخصية الأولى هي الطيب بن الجبايلي ابن القرية الذي أحب الجازية أيام الطفولة، الشخصية الثانية هي عايد المهاجر الذي عاد من الهجرة رغبة

[1] عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، الجزائر، ص 185ـــ 186.
[2] المرجع نفسه، ص 186.

في الزواج من الجازية وكان جمالها مؤثر إلى حد كبير على نفسيته ولكن بمجرد عودته إلى الدشرة وعلمه بما حدث، عرف أن الجازية كانت خطيبة الطيب، فتراجع عن هذه الخطوبة، وصار يرغب في الزواج من الفتاة الجبلية حجيلة، أما الشخصية الثالثة فهو لبن الشامبيط الذي يدرس في أمريكا ويرغب والده في خطوبة الجازية له.

لم تكن شخصية الجازية في الرواية من الناحية الجمالية امرأة عادية، وإنما كانت أسطورية إلى أبعد الحدود جعلت تستقطب كل الشخصيات الروائية وجعلت كثيرا من الشباب يرغبون في الظفر بهذا الجمال الفتان وقد تردد كثير من الحديث أن الجازية أسطورة ومما زاد في شأن الجازية فهي ابنة الشهيد رمز التضحية والفداء.

و " الجازية في التصور الشعبي امرأة بديعة الجمال وخارقة الذكاء حسنها لا يوصف ونفاد بصيرتها لا يحد، قد تختلط صورتها أحيانا بصورة بطلات الحكايات الخرافية مثل: "أميرة الجن" و"لونجا" في صفة الجمال، غير أنها تظل متميزة تميز العناصر التي تعود من مراحل تاريخية قريبة إلينا نسبيا... إنّ شخصية "الجازية" التي تعنينا هنا تحمل ملامح الشخصية الملحمية والمتمثلة في كمال جسمي وعقلي وامتلاء بالحياة بجميع معانيها".[1]

يشير الباحث "عمر أو هادي" أن شخصية الجازية اختارها المؤلف من السيرة الهلالية يقول :" إن هذه المرأة الإمبراطورية، الغريبة والمعقدة تجسد الجزائر،لقد اختار المؤلف "الجازية"

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسة في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص194.

اسم بطلة السيرة الهلالية، من أجل أن يظل في نطاق ثقافة عربية إسلامية في محيط أسطورة الجازية (المركزية) يستدعي المؤلف أسطورة الدراويش والآخرين من أجل تفسير بعض المواقف المتخيلة"[1] (1).

وإذا كان هذا النص النقدي أشار إلى أن الجازية هي شخصية من أدب السيرة الشعبية "السيرة الهلالية " فإن الكاتب عبد الحميد بن هدوقة أشار مرة واحدة في القسم الأول من الرواية إلى "الجازية الهلالية" ليأخذ بيد القارئ إلى أن ثمة مقارنة بين الملامح الأسطورية لشخصية الجازية في السيرة الهلالية والملامح الأسطورية لشخصية الجازية في رواية الجازية والدراويش، " لعل أهم أهداف التوظيف الأسطوري يتمثل في إعادة تفسير العالم الذي يعتقد أنه فقد التوازن بين مجموعة من الوحدات المتناقضة كالواقع والمثال...فيحاول بذلك أن يستفيد من الأسطورة لخلق نموذج المراد "[2].

أو تقول الرواية: " الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون، أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة... أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية "[3].

يتضح من خلال ورود الجازية الهلالية في المتن الروائي أن غبد الحميد بن هدوقة قصد إلى ذلك في توظيف اسم هذه البطلة العربية الشجاعة.

كما لجأ "بن هدوقة" إلى توظيف عناصر أسطورية مستوحاة من رواية الحمار الذهبي "لأبوليوس" فقد استغل الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" هذه الجوانب الأسطورية إذ وظفها للتدليل على أن الإنسان أحيانا يتحول من موقف إلى آخر ومن فطرة إلى فكرة أخرى تأكيدا على الانقلاب في شخصية، وعلى هذا الأساس جاءت المطابقة جيدة بين

[1] جيلالي خلاص: عبد الحميد بن هدوقة الملتقى الوطني الأول 1997.

[2] عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث في روايت عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر 1991، ص 122.

[3] عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص25.

تحول "لوكيوس" البطل من إنسان إلى حمار وتحول الشخصية الأدبية عند "بن هدوقة" من موقف إلى آخر.

إذا كان المؤلف قد استخدم أسطورة الجازية لتجسيد البطولة والجمال والشجاعة في كثير من مواقع الرواية فإنه استخدم أيضا أسطورة "نايلة وإيساف"، " إنه الثنائي المعروف عند العرب بعلاقة الحب التي تسببت في مسخهما، وقد تم هذا الاستخدام عند الحديث عن علاقة الأحمر بالجازية "[1]، ،قد ورد الحديث عن هذه الأسطورة على لسان إحدى الشخصيات في القسم الخامس من الرواية "... أرى زردة ضخمة حول زمزم، دراويشها يهتفون بنايلة وإيساف العشيقين اللذين كتب عليهما المسخ، ثم القداسة. وتبدو لي نايلة في صورة الجازية، وإساف في صورة الأحمر...".[2]

يرى الباحث "عمر أوهادي" أن الروائي لجأ إلى استخدام أسطورة إيساف ونايلة لتصير مجتمع لا يقبل العلاقة بين الرجل والمرأة لأنه يعيش بعقلية قديمة يقول: " يستخدم المؤلف أسطورة "إيساف ونايلة" لكي يعبر عن إدانة المجتمع لعلاقة فتاة (الجازية) بشاب (الأحمر)، وهو مجتمع يعيش في العصر الحاضر بأخلاق موروثة، لا يقبل بغير العلاقة الشرعية بين الرجل والمرأة. كل علاقة خارجة عن علاقة الزواج هي عار يمكن تؤدي إلى نتائج خطيرة (مقتل الأحمر).

إن استعمال الأسطورة يمثل محاولة لإعطاء دلالة أكثر وزنا للرواية، هذا لا يعني أن الرواية موجهة لقارئ منتبه يجب أن يكون على علم بالأساطير المستخدمة من أجل أن يفهم العمل في مجمله "[3].

[1] جيلالي خلاص: عبد الحميد بن هدوقة (أنظر مقالة عمر أوهادي)، ص53.

[2] عبد الحميد بن هدوقة: نفس المرجع، ص 121.

[3] جيلالي خلاص: عبد الحميد بن هدوقة (أنظر مقالة عمر أوهادي)، ص54.

و قد وظف الكاتب هده الأسطورة إلا أنه لم يتوسع في استغلالها استغلالا جيدا على الرغم من أنها ثرية بأبعادها ومعانيها، وكان ورودها في النص للتدليل على وجود تطابق بين ما هو واقعي وما هو تراثي أسطوري متخيل.[1] (2)

وبناء على ما سبق نستطيع القول أن الكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" قد استفاد استفادة إيجابية وذلك من خلال توظيفه العناصر الأسطورية في النص الأدبي، لأنه كان يدرك أن تطعيم النص الروائي بالعناصر الأسطورية يزيد الإبداع جمالا وإثارة للمتعة عند المتلقي.

3. العجائبية في رواية " سرادق الحلم والفجيعة " لـــ "عز الدين جلاوجي" :

تعتبر رواية " سرادق الحلم والفجيعة " من بين روايات " عز الدين جلاوجي " التي وظف فيها العجائبية، إذ تنبني روايته على منظور خيالي محض يتجاوز الواقع إلى اللا واقع ويصوره بطريقة عجائبية فقد لامس في روايته هذه نمط الكتابة العجائبية.

لقد تميزت هذه الرواية بلغة عجائبية إذ يخرق الروائي في روايته الأعراف اللغوية المتعارف عليها في الجنس الروائي من النزعة الجمالية واللعب اللفظي فمتصفح الرواية يتلاعب بالألفاظ والعبارات بقدرة لغوية عجائبية.

فالروائي جعل من لغته لغة عجائبية تثير الدهشة والتوتر لدى القارئ وكأنه يمثل لمقولة "تودوروف" التي يقول فيها: " قانون مستقر، وقاعدة قائمة هذا هو الذي يجمد المحكي ولذلك راح يحكي في هذه الرواية كل ما من شأنه أن يسهم في خلق توازن ما للمحكي الذي نلفيه تارة يحكي نثرا وتارة ينظم مقطوعات هي أقرب إلى الشعر منها إلى

[1] صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، ط 1، دار الهدى، الجزائر، 2003. ص 198.

النثر، متلاعبا بألفاظ اللغة، فاسحا المجال الأرحب أمام الكلمات لتتداول أمام أماكن بعضها بعضا في العبارة الواحدة ".[1] (1)

إذ نجده يقول في الرواية:

الغربة ملح أجاج

وحدي أنا والمدينة

ثكلت الهوى... ثكلت السكينة

لا ورد ينمو ها هنا... لا قمر... لا حبيبة

لا دفء في القلب الحزين

لا ولا شوق.. ولا غيث.. ولا حلم أمين

لا يبلسم من حية القلب الأنين

وحدي أنا والظلام[2]

اللغة في هذا المقطع خلقت توترا وفجوة ودهنية وغرائبية تعكس بشكل أو بآخر توتر وعجائبية الواقع، هذا الأخير عندما يفرض سلطته كمتكأ خطابي إنما يكون بعده الإجتماعي صاحب السلطة " لأن الأدب يمثل الحياة والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة حقيقة إجتماعية معينة لا يمكن أن تكون فردية صرفا ".[3] (2).

ورغبة الراوي في إذكاء البعد العجائبي على نصه لجأ إلى ما يعرف بأنسنة الحيوانات لتكون رمزا أو قناعا لحقائق النفس البشرية، فعن طريق الحيوان أوصل

[1] الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، مخطوط دكتوراه علوم، جامعة قسنطينة، 2008ـــــــ2009، ص 285.

[2] عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، سطيف الجزائر، ط 1، 2006 ص 10.

[3] سليمان حسن: الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، 1997، ص 9.

الإنسان بعض ما في نفسه ، فقد عمد إلى هذه التقنية ليعكس واقع الجزائر المرير فقال: " من بالوعة القذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء... يبصر قطا متكورا على نفسه... يضحك الفأر ضحكة هستيرية، يجري خلفه " ويقول: " السقف ملعب تمارس فيه العناكب هويتها المفضلة... أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة لم يثر ذلك في نفسي شيئا جديدا قد غدت هذه المناظر المقرفة روتينية تزرع الكوابيس حتى في أحلام يقظتي.

وسطهم كان يقف القوال يوقع بنديره إيقاعات تشبه إلى حد بعيد لا شيء "[1]

كما نجد الروائي رسم شخصيات روايته وفق منظور جديد ورؤيا تتجاوز كل الأبعد الداخلية والخارجية، بل تعمل على تقويض ثوابتها، وخلخلة وهدم مرجعياتها قصد بعثها وتشكيلها بصورة عجائبية تتجاوز قوانين الطبيعة، لأن الواقع تجاوز واقعه، إذ أصبحت السلطة فيه للفئران وغابت القطط في حضرة الجرذان، هذه الشخصيات التي تحولت وخرقت العرف الطبيعي وخلقت قوانين جديدة لترسم بذلك مشهدا عجائبيا يثير الدهشة والغرابة.

تتشكل شخصيات هذه الرواية بطريقة مقلوبة للوضع الطبيعي تبعث على السخرية والاشمئزاز، إذ أصبحت السيادة فيها بالمقلوب لتترجم حالة البلاد التي قلبت فيها الأدوار، مما يثير الدهشة لدى المتلقي، والتي تولدت من الحالة الفنتازية / العجائبية التي بنيت عليها الشخصية، فتجاوز الروائي لهذا العرف الطبيعي دليل على انتهاك القيم الإنسانية في زماننا وزمانه، وعليه فضل أن يلتحم بالحكايات التي يسردها وهذا ما يعرف بالسرد الجواني الذي هو إحدى شخوصها أو ما أطلق عليه السارد المجسد.

كما نجد أن رواية " سرادق الحلم والفجيعة " تلامس الواقع، وتكتب مأساة الإنسان الجزائري في زمن الظلام / الموت / الإرهاب، فـــ "جلاوجي" بحسه الفني

[1] الرواية، ص 12ـــــ13.

والأدبي، بهوسه بالتجريب وبحثه الدائم على التميز بطريقة عجيبة عجائبية، ذهب يبحث عن خصوصيات سردية تكسر رتابة السائد وتخرج عن المألوف، لهذا وقف أمام الزمن خاشعا مستسلما يحاول استعادة لحظة الفرحة الهاربة، غير أن الإحساس بالفجيعة يزداد كلما اقترب من الموت، إحساسه بسيولة الزمن مع عدم القدرة على توقيفه لهذا يقرّ في خاتمة البداية أن هذه الأحداث من ابتداع شهرزاد وعجائز المدينة المومس يقول: " غير

أن الملك شهريار أذاع يقينا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات... إن كيدهن لعظيم "[1]. وفي هذه الرواية نقف على مفارقة زمنية عجائبية استطاع الروائي أن يجعلها فسحة أمام القارئ محور السرد انطلاقا من خاتمة الرواية إلى مقدمتها.

فالروائي بدأ بالخاتمة التي مكانها وزمانها نهاية السرد، وصولا إلى المقدمة التي أخرها إلى نهاية السرد، حتى يقول إن أحداث هذه الرواية عود على بدء، فما يحدث في المدينة المومس هو تحصيل حاصل للمسخ الذي مسها وسخط الآلهة الذي سلط عليه وبهذا تكون إزاء سرد استشراقي لم تحقق أحداثه بعد، رغم امتدادها على أزمان خلت يقول: " مازلت الأجيال المتعاقبة تبحث عن قمة الجودي حيث رست السفينة... لكنهم لم يعثروا عليها أبدا رغم كثرة الفرق الأثرية المتخصصة من أرقى جامعات العالم.

ومازال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول إلى الحقيقة التي آلت إليها المدينة المومس، ولم يصلوا إلى نتيجة بعد "[2].

إن هذه الخلخلة الزمنية التي عمد إليها الكاتب تعزز قالب التجريب عند الروائي الذي استعار فضاءات وأجواء أسطورية، عجائبية مليئة بالمغامرات.

[1] الرواية، ص 27.

[2] الرواية، ص 9.

كما يطغى المكان في الرواية على العناصر السردية الأخرى بطريقة عجائبية مدهشة يتحول فيها من فضاء مدنس إلى فضاء مقدس تمارس عليه طقوس العبادة بل إن"المكان يتحول فيها إلى شخصيات روائية فاعلة تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطار أو ديكورا لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطورالحدث"[1] .

فالمدينة في هذه الرواية تخرج من بعدها الجغرافي إلى البعد الأدبي أين أصبحت تقهقه وتضرب الأرض بكعبها وتدندن أغنيتها المفضلة، وتفتح ذراعيها لتمارس العهر جهرا نهارا

" أيتها المدينة المومس

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء...؟؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب... الفئران... والخنافس... تعلي قصورا.."[2]

فالمدينة باعتبارها مكانا تحولت إلى شخصية فاعلة، لا ينفك مدلولها أن يكون صورة للخراب والدمار والموت والانحلال والرذيلة، إنها مومس تبيح نفسها للعابرين المارين من جرذان ودود لدود...، تبيح نفسها لكل هؤلاء، لكنها تتمنع على القارئ الذي تصيبه الفجيعة إذا ما أراد أن يلامس أسوارها ويكتشف أسرارها إنه يقف مدهوشا مذهولا أمام طقوسها إنه أمام مبغى كبير، أمام مدينة مسخت مومسا لتكون مرتعا للثعالب والجرذان والنسور والغربان والنعل والكلاب، مدينة نتنة تفوح منها رائحة العفن ،إنها مسخ للمدينة الفاضلة التي سعى الروائي جاهدا لإحيائها والوصول إليها ،لهذا ركب الطوفان ليطهرها من الرذائل.

[1] عبد الحميد هيمه: علامات في الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، رابطة أهل القلم ،سطيف، الجزائر، دط، دت، ص108.

[2] الرواية، ص 11.

لقد رتب "عبد الحميد هيمه " المكان في هذه الرواية على ثلاث مراحل: مرحلة المدينة المومس، تليها مرحلة المدينة الفاضلة / الحلم ثم مرحلة الهزيمة ونهاية مرحلة المدينة المومس واستسلام البطل لغوايتها وسقوط المدينة الحلم، لكن سرعان ما انقلبت الأدوار بتدخل النبع والمجذوب والطوفان والفلك الذين قاموا بإنقاذها وتطهيرها.

و" الكاتب هنا ينتقل بمركز الثقل إلى أماكن مناقضة للمدينة المومس هناك مثلا الشلال المختبئ والذي يحمل في النص دلالة البقاء واستمرارية الحياة، هناك كذلك الصخرة التي تحمل دلالة الصمود والمواجهة، فقد كانت مصدر الحياة لموسى عليه السلام وكانت مرقى الرسول إلى السموات العلا في حادثة الإسراء والمعراج بالإضافة إلى شجرة الزيتون وهي مصدر الحياة بالنسبة للبطل ومصدر الحنان والرأفة وهي كذلك رمز للأمن والسلام "[1].

[1] عبد الحميد هيمه: نفس المرجع، ص 116.

الفصل الثاني

الفصـــل الثـــاني:

1. بنية العنوان
2. بنية المكان في الرواية (عجائبية المكان):

أ/ الفيف

ب/الجبل

ج/ المدينة

د/ المقام الزكي

3. زمن القصة وزمن الخطاب:

ـ سرعة السرد

أ/ المشهد

ب/ الإيجاز

ج/ التوقف

4. العود الأسطوري بين "الولي الطاهر" و"أوديسيوس"
5. المفارقة الإبداعية وعجائبية السرد.

1. بنية العنوان:

إن أول ما يشد انتباهنا في عنوان الرواية أنه عنوان طويل، فإذا قمنا بمقارنته مع عناوين رواياته السابقة ما عدا رواية " العشق والموت في زمن الحراشي "، إذ نجد مجموعة من الروايات ذات عناوين مفردة مثل: (رمانة، اللاز، الزلزال)، كما أن هناك عناوين تتكون من كلمتين مثل: (الحوات والقصر، عرس بغل، الشمعة والدهاليز...).

إضافة إلى ذلك هذا العنوان مقرون بمكان، وهذا الطابع يغلب على معظم رواياته، إذ يذكر الاسم ويقرنه بالمكان، أحيانا تكون أمكنة رفيعة سامية (القصر المقام،...) وأحيانا أخرى تكون وضيعة دنيئة، إن لم نقل مقززة (دهليز...).

لقد كان لهذا العنوان موقعا استراتيجيا هاما، إذ أن " له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه وهو أول لقاء بين القارئ والنص، وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ "[1] ،معنى ذلك أنه استطاع بفضل مجهوده أن يختار عنوانا ساحرا ووضعه في الموقع اللائق به، أعطى بذلك بعدا جماليا معينا.

عندما نلاحظ روايتي "الحوات والقصر" و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" نجد الاسمين الأولين (الحوات والولي) يدلان بأن صاحبيهما ينتميان إلى طبقة شعبية كما أن المكانين ليست مجرد أمكنة عادية بسيطة، بل لها قيمة عظمى، فلا يخفى على أحد منا ما للقصر من هالة، وما للمقام من قدسية.

إن العنوان للنص تشبه وظيفة الرأس للجسد، فكما أن الرأس هو الذي يحتوي على مراكز الإحساس والإدراك والأوامر، رغم ضآلة حجمه مقارنة مع باقي الجسد إلا أنه المسيطر على توازنه.

[1] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الثقافي، جدة، السعودية، ط 1، 1985، ص 263.

ولهذا فمن الضروري أن نفسر هذا العنوان ونفكك مفرداته الواحدة تلوى الأخرى باعتبارها علامات لغوية تحمل دلالات معينة:

إن كلمة "الولي" هكذا مجردة توحي بالسلطة والزعامة، فقد جاء في لسان العرب: "ولي: من أسماء الله تعالى: الولي هو الناصر وقيل: المتولي لأمور العالم والخلائق القائم بها، ومن أسمائه عز وجل: الولي وهو مالك الأشياء جميعها المتصرف فيها".[1]

كما قد تطلق أيضا على الإنسان لقوله عز وجل: { والمُؤْمِنُونَ والمؤْمِنَاتُ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ }.[2]

كما أخذت " الولاية في القرآن معنى: النصرة، والتولية، وقد أطلقها الله تعالى على ذاته اسما بالإطلاق "[3].

والولي عند المسلمين بصفة عامة هو " تطهرت روحه عن دنس الدنيا فاستقامت سيرته، وخلصت سريرته، وكان عند الناس وجيها، وعند الله مكرما لتقاه وصدق طاعته ".[4]

ولها أيضا دلالة شعبية، إذ كثيرا ما يتردد على ألسنة العوام، وهم بصدد قضاء حاجة معينة إقامة النذور للولي الفلاني، وكأن استرضاءه واستمالته يجلبان الحظ وجريان الأمور كما تشتهي الأنفس، وبالمقابل سخطه وغضبه يسببان التعاسة وفشل المتضرع في مسعاه، وبالتالي يمكننا القول أن الولاة وسائط روحية بين العباد والله سبحانه وتعالى، وهو تقريبا نفس ما يراه المتصوفة.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ص 406.

[2] سورة التوبة، الآية 71.

[3] سعاد الحكيم: المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، بيروت، ط 1، 1981، ص 1231.

[4] علي بن هداية وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 7، 1991، ص 1346.

لكن "الطاهر وطار " قد نفى عنها أي معان جانبية، وقصرها على دلالة وحيدة جافة إذ أكد بأنه " لا يقصد به [أي الولي] الولاية الصوفية، وإنما ولاية أدبية ليس فيها تطاول على الأولياء الصالحين ومقاماتهم ".[1]

لكننا إذا احتكمنا إلى النص الروائي (محل شاهد) بإمكاننا أن نحمل كلمة "الولي" بعدا صوفيا لأن الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لإيماني بأن المُؤَلَفُ يصبح غريبا عن مُؤَلفه، بعد أن يخرجه إلى الساحة الأدبية، فحتى لو جزم الروائي بذلك، فلن نستسلم لرأيه.

فالروائي بتصريحه هذا يحاول تمويه القراء حتى لا يفككوا رموزه بسهولة وليضفي كذلك بعدا غرائبيا على مضامين بعض كلماته، فما يحتوي عليه النص من مصطلحات صوفية يفند زعمه.

أما "الطاهر" فيمكننا أن نعتبرها اسم علم وذلك بسبب ما جرت عليه العادة في اللهجة المغاربية بصفة عامة واللهجة الجزائرية بصفة خاصة أن يضاف "الـــ" إلى بعض أسماء الأعلام أمثال: مختار، مولود، يزيد، طاهر... الخ فينادوهم بـــ: المختار المولود، اليزيد، الطاهر،...

كما يمكننا أن نعتبرها نعتا يدل على النقاء، التقوى، العفة، النزاهة،...، إذ أنه لا يستسلم للإغراءات والوعود اللذيذة، الحالمة، كما أن فيه صفات مضمرة مخفية (كالخبث، الدناءة...) كما أن القسم الثاني من جملة العنوان "يعود إلى مقامه الزكي" فإنها تتكون أيضا من علامات لغوية أولها (يعود) وهو فعل مضارع يتضمن امتدادا زمنيا واستمرارية وتطلعا نح المستقبل.

[1] سمير قسيمي: "إتحاد الكتاب يكرم الطاهر وطار " الأحرار، ع 492، 9/ 10/ 1999.

أما إذا ربطناه ببعض المجتمعات والديانات فانه يحمل دلالات مختلفة إذ نجد عودة "المهدي المنتظر"، **و**هو "رجل من أمة محمد صلى الله عليه وسلم يكون ظهوره من أمرات الساعة الكبرى، ملأ الدنيا قسطا وعدلا بعد أن ملئت جورا وظلما، ويجتمع بعيسى عليه السلام بعد نزوله ويصلي عيسى خلفه".[1]

كما نلاحظ في الأدب اليوناني عودة أدونيس في ملحمة " الأوديسة "، للشاعر "هوميروس" **و**ما لاقاه من مصائب وأهوال بعد عودته من طروادة، وانتصارهم عند أسوارها، ثم معاقبة الآلهة له ولرفقائه، وقد تضرر كثيرا، إذ تاه وتفرقت به السبل وكاد يفقد حياته لولا عناية الآلهة أثينا.*

كما نجد مفردة (العودة) تحمل بعدا شعبيا، فالذاكرة الشعبية الجزائرية تحفل بالكثير من الأمثال التي استحضرها سياق الموقف، إذ يقال: " اللّي يْعَاوَدْ يَعْطيه المعَاوَدْ " هو بمثابة دعاء بالشر على صاحبه، أو الإصابة به لمن يعيد فعل شيء غير مستحب مرة أخرى.

كما يوجه " المثل إلى الراشدين المسؤولين عن أعمالهم الذين إذا أخطاؤا ذهبوا يحلفون أنهم لن يعودوا أبدا إلى ما فعلوه ".[2]

كما أن مصطلح العودة يقابله في اللهجة الجزائرية (ولى) فيقال: " اللي راح ولى واش من بنة خلى " يضرب هذا المثل للشخص الذي يغادر المكان، ثم يعود إليه مرة أخرى بغرض الإقامة.

---

[1] محمد رواس قلعة جي وحامد صادق قيبي: معاجم لغة الفقهاء، دار النفائس، ط 1، 1985، ص 460.

* أثينا: آلهة الذكاء والحكمة عند اليونان.

[2] قادة بوتارن: الأمثال الشعبية الجزائرية، ترجمة: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات العجائبية، الجزائر، ص44.

هذا من الناحية السلبية المتوالدة عن فعل(يعود) كما يمكن أن تكون له دلالة تأويلية إيجابية إذ قيل: " عُدْنَا والعَوْدُ أَحْمَدُ " وهو مثل مرتبط بالسلامة والارتياح والنجاة والعودة الميمونة.

إذن، فالعودة ليست بالمفهوم العادي البسيط، بل هي عودة دينية، تاريخية أسطورية، نستطيع القول: لقد تعانقت كل هذه الروافد لتتصهر معا وتشكل عودة الولي العجائبية السحرية.

وكما قلنا سابقا أن جل عناوين روايات " الطاهر وطار " تقريبا مكانية، وقد كان محل الإقامة هنا المقام، الذي يحمل بعدا صوفيا دينيا فهو موضع مكاني و" حقيقة معنوية يوجدها المقيم، فالتوبة مثلا لا وجود لها بمعزل عن التائب بل التائب هو الذي يخلقها بإقامته فيها ".[1]

ومعنى ذلك أن المقام لا يحمل معنى ماديا ملموسا فقط بل له معنى روحي، إذ المقامات بالأساس مراتب ودرجات يرتقي المريدون والمريدات، وتختلف أعدادها باختلاف الطرق الصوفية و باختصار شديد فإن " المقام في التصوف مرتبة معينة صفانية، يصل إليها المريد أثناء مسيرته في طريق الله، من أجل الوصول إلى رحاب الحضرة الأقدسية ".[2]

أما إذا ربطنا بين المقام والعودة، ووفق المفهوم السابق للمقام نستنتج أن "الولي الطاهر" كان في سفر روحي محاولا استعادة (مقامه/ مرتبته)، التي يكون من الأرجح قد فقدها.

والدليل على ذلك الإغماءات أو الغيبيات التي كان يتعرض لها بعد كل عملية أو شعيرة صوفية (المبالغة في الذكر مثلا).

[1] سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ص 932.

[2] موسى بن زيد الكيلاني: الحركات الإسلامية دراسة وتقييم، مؤسسة الإسراء، قسنطينة، ص 137.

وإذا مضينا في تفسير وتأويل هذا المؤشر الروائي،فإننا نستطيع استخراج عدة عناوين من " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " وكل عنوان يمكن أن يكون عنوانا تعنون به هذه الرواية إلا أن الطاهر وطار أراد أن يكون عنوان روايته على ما هو عليه، لذا "فاختيار عنوان دون غيره له دلالاته ورهاناته، لذا يكون شبيها برحلة تتحمل من دون تراجع أهوال ما نصادفه، ويكون لها فيه ذلك المتاه السري والرائع في نفس الوقت "[1].

2. بنية المكان في الرواية (عجائبية المكان):

إن القضاء الجغرافي في رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " ليس طبيعيا محسوسا، هو فضاء عجائبي لا يعطي له الكاتب معنى محددا، بل يخطط له نخطط المتاهة، فيصعب على القارئ إدراك الفضاء الذي تود الشخصية المحورية الوصول إليه، لذلك ارتأينا أن نتناول المكان من خلال توظيف الكاتب له في الرواية وما نقصده بالفضاء الحكائي هو المكان الذي يصوره النص المتخيل " فالروائي يحاول تقديم إشارات جغرافية تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تقديم استكشافات منهجية للأماكن ".[2]

وهذا الذي نود الوصول إليه من خلال تعرضنا لأنواع الفضاء المبثوثة في النص الروائي وهي: "الفيف"، "الجبل"، "المدينة"، "المقام الزكي" وسنقوم بتفصيل كل واحدة على حدة.

[1] بختي بن عودة: قراءة غير بريئة في التبيين: "من بلاغة العنوان إلى تواضع التأسيس"، التبيين، ع 09، 1995، ص11.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 53.

أ/ الفيـــف:

لقد إتخد الفضاء الحكائي صفة ميزته، ليصبح عجائبيا وليس طبيعيا، في الرواية، يقدم الكاتب مشهدا يصور لنا تموقع " الولي الطاهر " والأبعاد التي يقف فيها فيقول: "فوق التلة الرملية، عند الزيتونة الفريدة في هذا الفيف كله قباله المقام الزكي المنتصب ها هناك على بعد ميل، يشكله المربع وطوابقه السبعة "[1]

نلاحظ أن الكاتب لا يحدد لنا موقع "الولي الطاهر" بالنسبة للمكان الذي هو موجود فيه، بل يجعل العضباء هي مركز الرواية ليفتح بها النص الروائي، فهي أول من قام بفعل، إنها توقفت، وأين كان توقفها ؟... كان فوق التلة الرملية عند الزيتونة وهي فريدة في فيف، يقابلها المقام المنتصب وبذلك يحدد الكاتب الجهات الأربع لمكان تواجدها، ولا يكتفي بذلك، بل يصف المقام الزكي، إنه يتكون من سبع طوابق، وشكله مربع.

نلاحظ أن الكاتب لم يشر إلى أن الولي الطاهر كان رفقة العضباء، ولو حتى بضمير، لكنه مباشرة يواصل السرد بقوله على لسان الولي الطاهر " ها نحن من جديد نرجع إلى أرضنا... قرر أن ينزل فيصلي ركعتين تحية لله وتحية للأرض، وتحية للزيتونة، ثم أولا وأخيرا تحية للمقام الزكي "[2].

إن القرينة " ينزل " تعني أنه كان راكبا فوق ظهر العضباء، لذلك تكلم عنها الراوي بمفردها، لأنها كانت تسير لوحدها والولي الطاهر يمتطيها، فهو يعتبرهما كلا واحدا، يكشف هذا عن العلاقة الوطيدة التي تربط بينهما. إن ما يجعلنا نقول أن المكان عجائبي في هذه الرواية، هو فقدان الأبعاد لقيمتها الجغرافية، يظهر لنا ذلك، عندما أراد الولي الطاهر الصلاة، فأخذ يبحث عن القبلة، وكان من المألوف لديه سابقا، أن القبلة

[1] الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 11.

[2] الولي الطاهر، المصدر نفسه، ص11.

تكون على يمينه باستدارة ربع دائرة، ولكنه لما استدار، ظل المقام يقابله، فظل يستدير حتى أكمل دائرة برمتها، والمقام ظل يتعدد، أراد الاستدلال بالشمس لكنها هي الأخرى كانت ثابتة في منتصف السماء، فلم يستطع الاهتداء بالظل، ولم يجد حلا، إلى أن تذكر عبارة " أينما تولوا فثمة وجه الله "[1]، ومن ثمة صلى ركعتين.

لما أراد "الولي الطاهر" الصلاة، كان عليه أن يبحث عن الموقع، وبالتالي وجد نفسه في إطار متخيل لا يتحرك... فيستحيل أن يتوقف الزمن، ويستحيل سكون الظل لذا يبدو لنا المكان سرابيا، والمسافة التي تفصل المقام عن الولي الطاهر غير محدودة فكلما اقترب من المقام، يبعد عنه هذا الأخير فلا حيز يحده، وبذلك فقدت الاتجاهات الأربعة قيمتها الجغرافية " غير أن الاتجاهات الأربعة فقدت قيمتها الجغرافية كما فقدت مدلولاتها".[2]

إن استعمال الكاتب لكلمة "فيف" يعطي الرواية مدلولا عجائبيا غد يدل اتساع المكان، وأن الولي الطاهر في مكان رحب، رغم ذلك يحس بأن الدائرة تلفه، تضيق أحيانا وتتسع أحيانا أخرى، فيتراءى له قصور عديدة، ويلتبس عليه معرفة المقام الزكي، وفي الحركة الانفتاحية الانغلاقية للدائرة، الأبعاد ثابتة لا تتغير بين القصور فنلاحظ هنا حركتين متناقضتين، ذلك أن الدائرة التي تضم القصور تضيق وتتسع، فيتغير نصف قطرها: " ميلا " ثم " نصف ميل " ثم " ربع ميل " ثم " ميل أو يزيد " وفي الوقت نفسه نجد الأبعاد بين القصور ثابتة غير متحولة، والكاتب بذلك يمزج بين الثابت والمتحول، وهذا أمر لا واقعي ؛ أي أنه طبع الأبعاد بطبع غرائبي، يظهر لنا في قوله واصفا الدائرة " إنها تضيق دون أن تفقد قصورها حجمها والمسافات التي تفصل

[1] المصدر نفسه، ص 12.

[2] الطاهر وطار: المصدر نفسه، ص 18.

بينها، ودون تختفي أي واحد منها... كأنها صورة الأبعاد فيها متوقفة بعد أن حددتها الرؤية الأولى "[1].

و"الفيف" قد يأخدنا إلى عالم آخر "عالم الجن "، لأنه العالم الذي تفقد فيه الشخوص هويتها، ويصبح الإنسان جنيا، ويصبح الجني إنسانا، إنه مكان لا يستطيع الإنسان أن يتواجد فيه إلا عبر الحلم، ويبقى "الفيف" ملجأ الولي الطاهر عبر كامل محطات الرواية أثناء رحلته بحثا عن المقام الزكي.

إن "الفيف" فضاء متسع وهو لا متناه كما وصفناه من قبل،إلا أن الولي الطاهر لم يجد فيه راحته، وظل غير مستقر يبحث عن المقام، وذلك يرتبط مباشرة بالارتياح النفسي لهذه الشخصية داخل المقام، فليس اتساع المكان هو الذي يجعل فيه ألفة وحميمية بل قد يكون أفضل منه بكثير بيت صغير ضيق، وفيه راحة وطمأنينة فالأماكن المنفتحة قد لا تسعدنا، والأماكن الضيقة ليست دائما سيئة، بل نحقق فيها ما لا نستطيع تحقيقه في أماكن أوسع.

وهذا ما يفسر تمادي " الولي الطاهر " في بحثه عن المقام الزكي، فهو يبحث عن راحته النفسية والذهنية.

ب/ الجبـــل:

ينقلنا الكاتب إلى مكان آخر هو "الجبل"، إنها مفارقة في المكان، فمن "الفيف" الواسع إلى مكان أضيق وأوعر تكثر فيه الحواجز، فيقول: " وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها، تتخللها وديان غزيرة، المياه قوية السيلان، وسط قوم على رؤوسهم قلنسوات من صوف مزرقش بعضه أبيض وأسود، بعضه تتخلله ألوان يختلف بين أخضر وأزرق لهم لحي مخضبة بالحناء، لتبلغ لدى بعضهم الركبة، يرتدون جلابيب رمادية

[1] نفس المصدر، ص 16.

تعلوها طبقة خفيفة من تراب عليها معاطف إفرنجية مشدودة بأحزمة في أعينهم الكحل وفي شفاههم السواك، تعبق من أفواههم رائحة المسك بالغ الحدة "[1].

في هذا المكان الجديد لا يشير الكاتب إلى الإطار العام فقط ،بل يميزه عن الإطار السابق (الفيف) بأنه آهل بالنشر،فيصف شاكلتهم،و أنها لتنبئ بأنهم قوم معارك وحروب،تأقلموا مع طبيعة الجبل وأصبحوا غلظين في هيئتهم ولباسهم،...و ربما إدراج الكاتب لبعض التفاصيل،يشير إلى إدراكه لقيمة الأشياء بمساهمتها في خلق المناخ العام لروايته،حتى وإن قدمها بشيء من الترميز، فهي لا تكتفي بمعناها المباشر، بل تتجاوزه إلى مستوى أعلى،و كأنه يرسم صورة ملونة،بلون الجبال والمياه، وألوان ألبسة هؤلاء القوم الباهتة،والتي تختلط بلون طبيعة الجبل ليوهمنا بواقع على المستوى المتخيل، وما كان ذلك إلا تمهيدا ليصف فيما بعد نشوب معركة كان فيها الولي الطاهر القائد والبطل معا.

لكن الكاتب يغير المكان، فيجعله غير محسوس، إنه مكان خيالي فيقول: "عند توقف التبريج، وجدنا أنفسنا هنالك عند كل نجمة، وعند كل مجرة، في كل الكواكب فوق كل كثبان الرمل، وفوق كل تلة من طين أو من حجر، فوق كل قمة جبل، في كل فج وبر، عرض البحار والمحيطات، نغوص في العمق، نعلوا كل موجة ".[2]

أي مكان هذا إنه لا مكان، ما نفهمه فقط أن هناك علاقة تربط بين هذه الأمكنة (النجمة، الكوكب، كثبان الرمل، التلة، المجة الجبل) وهي علاقة السمو والعلو، فالولي الطاهر يرى نفسه في مكان مرتفع، لكن لا يدرك طبيعته ولا يفقه كنهه.

[1] الطاهر وطار: المصدر نفسه، ص 40.

[2] الطاهر وطار: المصدر نفسه، ص 40.

وهناك علاقة أخرى تربط بين (الفج، البر، نغوص في العمق...) وهي علاقة الانحدار، وهنا يجد الولي الطاهر نفسه أسفل، ولا يدرك للمرة الثانية طبيعة المكان أيضا.

ج / المدينة:

الآن يضيق علينا الكاتب إطار الرواية نوعا ما، إنه يتجه صوب المدينة يتحدث عن مدن موجودة فعلا، إنها القاهرة، فيقول: " القاهرة، القاهرة المعزية اختفت منها العمارات والحارات والمساجد، والقصور والفيلات، حتى الأزهر انطمست معالمه حتى المقطم استوى، حتى الأهرامات توارت وبثت الزرابي على امتداد البصر...".[1]

إن الكاتب لم يقدم لنا القاهرة كما هي في الواقع، بل جعلها في صورة مسطحة لا يبدو منها أي صرح، إنها تبتلع كل ما يبرز ناتئا، لتصبح منبسطة، وتطرح عليها الزرابي، لينقلنا مباشرة إلى ساحة رحبة، يقام فيها حفل زفاف، فيقول: " القاهرة وما حوت، تحولت إلى فسطاط كبير، إزدان بالورد والبالونات متعددة الألوان، واصطف الناس رجالا ونساء دونما ترتيب أو تمييز على الجانبين بعضهم أغراب أعاجم، من مختلف الأجناس، بعضهم يرتدي الزي العربي المميز بعقاله الأسود، بعض الرجال لا يسترهم سوى تبانات قصيرة، بينما هم يحتضنون نساء وغلامانا لا يغطي نصفهم العلوي شيئا، أما الجزء السفلي فمكتف بتبانات حريرية شفافة ".[2]

يتعدى الكاتب وصف المكان إلى وصف الأشخاص وما يرتادونه، إنه حفل عرس غريب، لا يمكن أن يكون لزفاف، قد يكون ملتقى دوليا أو حفلة عمل لمجموعة من كبار الأعمال من مختلف بقاع الأرض، إنهم كما عبر عنهم من كل الأجناس التقوا لغرض نجهل طبيعته، فالكاتب لا يورد الأشياء على طبيعتها بل يقدمها مفلسفة، وقد

[1] نفس المصدر، ص 53.

[2] الطاهر وطار: المصدر نفسه، ص 53.

أشار "أحمد لحميداني" إلى لجوء الروائيين إلى مثل هذه التقنيات، معللا سبب ذلك فيقول: "يعتمد عن قصد صورة المكان، ويقتصر غلى إشارات عابرة تدعو لها الضرورة لإقامة الحكي".[1]

فالقارئ لا يشعر بالأمان للمكان المسطر في الرواية، ذلك لتحوله الدائم، وسرعة الكاتب في تمييهه من حالة لأخرى حتى يكاد هذا القارئ يفقد ثقته في الكاتب عندما يشرع في وصف مكان ما، فيجعله يتخيل أنه في مدينة، وفجأة ينقله على غرة إلى فلوات فيف لا نهاية له.

يأخذنا الكاتب إلى مدينة " الجزائر"، فيقدمها على أنها ملهى كبير من ملاهي "تايوان"، فهي تبدو لنا كأنها كهف مدلهم لا لآخر لطوله، ولا نهاية لعرضه، لا يعمره البشر، بل تعمره الدواب من كل نوع، " بعضها ديناصورات، بعضها تماسيح، بعضها ثعالب، بعضها ضفادع ونمل، بعضها يقضم أيدي بعضه، بعضه يقضم أرجل بعضه بعضها ينهش صدور أو بطون أرحام بعضه... ".[2]

إنه يشبه المدينة بأدغال غابرة في الزمن، يسودها قانون الغاب، حيث تفترس الوحوش بعضها بعضا، ويجعل المدينة تتفتح على عدة مخارج فيقول: " بعضهم يذهب يمينا، بعضهم يبذهب شمالا، بعضهم يرتد إلى الخلف، بعضهم يظل يراوح مكانه يلتف على نفسه وعلى من حوله "[3].

ويضيق المكان تدريجيا، الآن نحن متجهين إلى جهة صغيرة من المدينة، إلى منطقة " أولاد علال " ب " رايس حميدو إلى " بن طلحة "، فينقلنا الكاتب إلى أتون معركة تتداخل فيها المشاهد المرعبة، ينقل لنا مشهد الموت، وهو تنقله من منزل إلى

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 69.
[2] الطاهر وطار: المصدر السابق، ص 97.
[3] نفس المصدر، ص 98.

آخر، فيقول: " توقفت الحياة في هذا المنزل، خرجنا محمومين، كان الحي كله منزلا واحدا..."[1].

إن عبارة (كان الحي كله منزلا واحدا) تعطينا تصورا للإطار المكاني الذي تحدث فيه المجازر، ففي كل منزل يحدث موقف مشترك، هو مجابهة الأفراد للموت وملاقاتهم المصير نفسه، وهو الموت.

يتمادى الكاتب في خرق الأمكنة، والتنقل بينها، فها هو ينقلنا إلى مكان غريب إنه ذاكرة الزمن، إنه الأرشيف، بل إنه مكان النفايات على جانب من المدينة، يحفر فيه "الولي الطاهر" ليستخرج منه أمورا يكشف من خلالها على تناقضات الواقع، واقع سفك الدماء، إنه استدلال لما يجري من أحداث غير مفهومة، يأخذنا إلى عالم تنتشر فيه الجثث، وتتكلم فيه العظام، ويراها بعينيه تكسى لحما وشحما وشعرا ،... يعود أحيانا إلى أيام الصحابة بقراءته لتلك الرسالة التي كانت تحملها الجمجمة في فمها، إنها جمجمة " مالك بن نويرة " تتحدث إليه طالبة منه أن يثأر لسفك دمها، كما يأخذنا إلى بعض المفارقات الاجتماعية، فها هو يجد يدا مقطوعة لإنسان بسيط، ويد مقطوعة لقائد في الجيش، فهي تحمل جهازا هاتفيا حربيا، ليجد بعد ذلك صندوقا، والذي يحوي بداخله رسالتي " عيسى لحيح ".

إن الكاتب بهذا، ينقلنا إلى مكان غرائبي، الأمر الذي يجعل القارئ في حيرة من أمره، فلا يدري أي إطار إلتزمه الكاتب في هذا الظرف، فهل هو في "المدينة" ؟ أم هو في "الفيف"؟ أم أين هو؟

فالكاتب يحول المكان ليجعله أسطوريا لا نستطيع إدراكه ولا الإمساك به ومن ثم يبقى القارئ يعاني فكريا واقع هذا الأمر ومرجعه هي المعاناة التي عبر عنها "أدونيس" بقوله: "وبذلك أبطل مقولتي الزمان والمكان بحسب الفعل،... وتحول الوجود

[1] نفس المصدر، ص 101.

إلى حركة من التحول والضياع، حركة من الضياع في ضياع لا ينتهي، والمعرفة أصبحت معاناة لهذا التحول وكشف لما لا ينتهي ".[1]

د/المقام الزكي:

من أهم الأمكنة التي يشير إليها الكاتب في ذلك "القصر" الذي طالما بحث عنه الولي الطاهر ولم يجده، فبقي في مخيلته، فبدأ يصفه بشيء من التفصيل، فهو قصر شامخ، ذو سبعة طوابق، كل طابق مخصص لغرض معين، فيقول: "الطوابق هي ،سبعة بتمامها وكمالها طابق الزوار، الذي ينفتح عليه الباب الكبير في الأسفل بجناحيه جناح للرجال وجناح للنساء، والمقصورة التي تتوسطهما حيث يتخذ المقدم مكتبه وموقع الاستقبال، الطابق الذي يليه يتشكل من جناح واحد وهو المصلى، به محراب تغطيه الزرابي، الطابق الذي فوقه مرقد للطلبة والمريدين، الذي فوقه مرقد للطالبات والمريدات.الذي يليه نصف ه للمؤذن ونصفه للشيوخ ينامون فيه ويعدون دروسهم.

الطابق السابع... خلوتي وطريقي إلى حبيبي "[2].

لا يمكننا حصر الأمكنة الفرعية في هذه المداخلة، إلى أن ما نشير إليه هو أنن استعمال الكاتب للفضاء الحكائي كان استعمالا تجريديا وليس طبيعيا، يظهر ذلك من خلال تلك التداخلات لبتي كنا نلمسها بين لوحة وأخرى، ففي كل مرة يخرج الولي الطاهر من مكان ليعود إلى الفيف، والفيف هو مآله دائما، وهو النقطة التي يدور فيها محور الرواية، ولعل الكاتب اختار الفيف لشساعته وأهبته على حمل كل التناقضات.

لعلنا لاحظنا جيدا أن الكاتب في كل مرة يفتتح لوحات الرواية بتقديم مشهد فيه الإطار المكاني بطريقة فنية مدهشة يختلط فيها المعقول باللامعقول سواء كان ذلك في الفيف أو في الجبل أو في المدينة أو في المقام الزكي (قصره المتخيل)، وكأنه

[1] أدونيس: الثابت والمتحول (تأصيل الأصول 2)، دار العودة، ط 1، بيروت، 1982، ص 97.

[2] الطاهر وطار: المصدر السابق، ص 21.

يطبق ما قاله " رولان بارت ": " يجب على الكاتب أن يحول الواقع أولا إلى منظور مصور، ثم يمكنه بعد ذلك انتزاع موضوعه عن إطار هذه اللوحة لتقديمه لقارئه، وعلى ذلك فليست الواقعية تقليدا للواقع، بل هي تقليد صورة مرسومة لواقع".[1]

إننا نجد العلاقة واضحة بين المكان الذي يجعله الكاتب إطار لروايته، وبين ما يشير إليه من رمزية، أي أنه يربط بين العالم التخييلي للرواية والعالم الواقعي.

لعل عدم تمكننا من تحديد المكان في الرواية، هو ما جعلنا نصفه منذ البداية بأمه تجريدي، فلا مقاييس له، ولا ترابط له مع الزمن، وهذا لا يخضع لقانون الثبات بل يتحول متحركا ضاربا الزمن عرض الحائط، وكأن الكاتب نسج هذه الرواية، لكن قريحته أبت إلى أن تخرجها على شكل القصيد، للإفصاح عن بوثقة شعورية، فجاءت الرواية عبارة عبارة عن مقاطع تشبه إلى حد ما قصيدة شعر التفعيلة، أو لنقل قصيدة من الشعر المنثور وكأنه يروي حلما ظل يراوده ليتكرر كل ليلة، ليبعث بنا إلى عالم البعث والنشور، لحظة تلاقي الحاضر بالماضي، " نستكشف للمجهول سواء، في الذات وفي الطبيعة، تقتلعنا من وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا في فيما وراءها، وما لا نحسه، وتجتاز بنا العتبة، حيث تزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحدا...".[2]

فالكاتب يعطي للمكان بعدا ميتافيزيقيا، يربطه مباشرة بعالم الغيب، ويمكننا أن نجعل من المقام الزكي الذي يبحث عنه الولي الطاهر مثل الجنة في السماء، والوباء الخطير الذي يهرب منه إلى الفيف هو الجحيم.

[1] ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 104 ــ 105.

[2] ادونيس: الثابت والمتحول (تأصيل الأصول 2)، ص 110 ــ 111.

3. زمن القصة وزمن الخطاب:

يعتمد "الطاهر وطار" في روايته لعبة الحركة بين زمنين: زمن القصة وزمن الخطاب،هذان الزمنان تتوفر عليهما كل رواية،غير أن مهارة الكاتب الفنية تظهر أكثر لا في حضور هذين الزمنين في روايته بل في قدرته على نسيج الحركة بينهما[1].

فزمن القصة (البنية الخارجية) لا يخضع إلى بنية معقدة أو متداخلة بل يخضع لتسلسل المنطق للأحداث.[2]

ورواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" تجري أحداثها في مرحلة التسعينات من هذا القرن، زمن العنف والإرهاب والصراع السياسي، وهي المرحلة التي تدهورت فيها أوضاع الجزائر والجزائريون خاصة والمجتمع العربي والإسلامي عامة.

أما عن زمن الخطاب، وهو زمن لا يخضع إلى التسلسل المنطقي للأحداث.[3] ُيتجسد هذا الزمن عند عودة الروائي إلى أحداث تاريخية كحادثة مالك بن نويرة، ويبقى هذا الزمن مفتوحا على المستقبل بالقدر الذي يبقى موضوع القصة مستمرا، فهذا الزمن يشكل تاريخ المجتمعات الإسلامية التي تعيش أزمة.[4]

ومن هنا ندرك أن الكاتب يركز على الزمن الماضي أكثر من الأزمنة الأخرى حتى أصبح جزء لا يتجزأ من الحاضر وهو لا ينفصل عنه: " فهو منسوج في ذاكرة الشخصية و مخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة أولا غير نظام أو ترتيب "[5].

---

[1] لمين العيد: في معرفة النص.

[2] إدرسي بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 2.

[3] نفس المرجع، ص 100.

[4] عبد الرحمن مزيان: الأزمة الجزائرية في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، مجلة التبيين، ص 71.

[5] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة بثلاثية نجيب محفوظ، ص 31.

كما أن الكاتب قد لجأ في روايته إلى استخدام بعض الصيغ الزمانية كزمن الليل، ومن ذلك " إنها تأتي الواحد منا عند منتصف كل ليلة... "[1] ونجد أيضا: " في الليل يتسلل من بين النائمين في الكهف... "[2].

وقد اعتمد على هذا الزمن نظرا للأحداث المختلفة التي تحدث في فحلات البطل الصوفية كلها في الليل، كما أن عمليات الإرهاب والفوضى كلها تحدث في الليل.

_ سرعة السرد:

وهي تمثل الديمومة الزمنية في النص، التي تشكل إيقاعا متفاوتا يحسب الحالات التي ترد فيها، ويقوم تحليل ديمومة النص القصصي على ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الأحداث الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي، الذي يقاس بالسطر والصفحات والفقرات، وهو مفهوم " اقترن بإيقاع السرد الذي يختلف بين البطء والسرعة، ويمكن ضبط هذا الإيقاع بناء على تتبع هذه الحالات الأربع "[3]. ويحددها جيرار جيناث في المشهد، الإيجاز، التوقف، القطع.

أ/ **المشهد:** هو عبارة عن قص مفصل،[4] وهو حواري في أكثر الأحيان ويحتوي المراحل الزمنية في القصة من الرجوع إلى الوراء، وتمهيد إلى المستقبل أو ملامح قليلة من الوصف، أو تدخل من الكاتب بغية التعليم والتوجيه، وهو تفصيل وتوضيح للإيجاز.[5]

---

[1] الرواية، ص 25.

[2] الرواية، ص 139.

[3] ينظر أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، ص 54.

[4] إدريس بودبية :الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 19.

[5] وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص 39.

وهو عبارة عن تركيز وتفصيل الأحداث بكل دقائقها[1]. ولقد وظف الكاتب الحوار توظيفا مشهديا كبيرا، فهو حوار مباشر لا يضع الحدث إلا قليلا، وهو ليس من نوع الحوار الفاعل، أو الذي يضع الفعل على الرغم من أنه أسهم في بناء القصة عموما لأنه يوضح بعض الأفعال إلا أنه لا يبني حدث لأن الأحداث في الرواية جاءت عن طريق السرد المباشر.[2]

كالحوار الذي دار بين الولي الطاهر والمريدات:

"... ماذا حدث لك البارحة ؟

أولا تعلم يا مولي ؟

وكيف لي أن أعلم، وأنا كنت في الحضرة. ثم إن الأبواب موصدة..."[3]

وكذلك الحوار الذي دار بين الولي الطاهر وبلارة عندما حاول التخلص منها:

"... أقتلني خنقا يا مولاي، وإياك وسفك دمي...

وهل لك دم يا ابنة النار..."[4].

ننتقل إلى التحليل النفسي وكما سبق وذكرنا أنه عنصر من عناصر التوقف عند موضوع يتعمق الكاتب في تحليله، بشكل يبطئ جريان الزمن الروائي حتى تخاله واقفا، ويطول السرد وفق الموضوع المحلل،[5] إذ نجد في الرواية قوله: " صوتها هي الصوت الذي أذكره جيدا، بكل نبراته واهتزازات حباله وأوتاره، صوتها وما في ذلك

[1] ينظر أيمن بكر: نفس المرجع، ص 55.

[2] إدريس بودية: نفس المرجع، 110.

[3] الرواية ص 69.

[4] الرواية ص 69.

[5] وليد نجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص 55.

ريب "[1]، توقف الروائي هنا عند موضع صوت المجهولة الذي حاول الولي الطاهر معرفته مما سبب له الوقوع في صراع نفسي دائم.

ومن هنا نستنتج أن الروائي اهتم بتوظيف ظاهرتين، ظاهرة اهتمامه بدقائق الموصوف، وظاهرة أثر الوصف والتحليل النفسي في إطالة المسافة السردية، كما نستنتج أنه لا يمكن للقارئ إغفال فقرات الوصف والتحليل في القصة، معتقدا أنها للزينة وحسب، بل أن في هذه الفقرات، ما هو موظف توظيف فعلا لخدمة عناصر السرد الأخرى، وبالتالي لنماء العمل القصصي كله.

ب/ الإيجاز: أي الأسلوب غير المباشر لغة أساسية في السرد القصصي، لأنه وسيلة للتنقل بسرعة عبر الزمن ونعني بالتنقل سرد الأحداث بسرعة كلامية، لأنه من غير المعقول أن يتساوى الكلام والحدث في صفحات القصة كلها.[2] وبمعنى أخر أن يسرد الراوي أحداثا ووقائع جرت في مدة زمنية طويلة في صفحات قليلة، أو في بعض الفقرات أو في جمل معدودة ،أي أنه لا يعتمد التفاصيل.[3]

نجد أن الكاتب يوظف هذه التلخيصات لأن الرواية تتضمن جملة من الأحداث ليست من صميم القصة أو الموضوع، بل هي أحداث مساعدة، مما استلزم تلخيص فترات زمنية، و التركيز على فكرة أو فعل الشخصية، لقد لجأ الكاتب إلى التلخيص عندما سرد حادثة مقتل مالك بن نويرة في بضع صفحات من الرواية (من الصفحة 46 إلى الصفحة50) على سبيل المثال وعندما نعود إلى التراث الإسلامي نجد أن هذه الحادثة جرت في فترة زمنية طويلة.

[1] الرواية، ص 37.

[2] وليد نجار: نفس المرجع، ص 47.

[3] إدريس بودبية: نفس المرجع، ص 105.

ج/ التوقف: إن أسلوب "الطاهر وطار" في "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" هو أسلوب وصفي لا يغض الطرف عن أي شيء (أشخاص، أماكن،... الخ) كوصفه للولي الطاهر إذ يقول: " أسمر اللون، مستطيل الوجه، مقوس الأنف،... "،[1] أو كوصفه للقوم الذي وجد نفسه وسطهم: "... على رأسهم قلنسوات من صوف مزركش بعضه أبيض وأسود وبعضه تتخلله ألوان... يرتدون جلابيب رمادية... وفي شفاههم السواك...."[2].

كما تتجسد هذه التوقفات الزمنية في الأدعية "يا خافي الألطاف نجنا مما نخاف"[3]، "اللهم لقد بلغ الذل فينا مداه"[4] فمن خلال الوصف نجد الروائي يميل إلى التوقف عند موضوع من الموضوعات الوصفية، ثم يحدد ملامحه الدقيقة مما يجعل الأحداث تقف عن السير وكذلك الشخصيات تجمد مكانها.[5] مع العلم أن الوصف هنا لم يخرج السرد عن زمنية الرواية، بل يسعى إلى إيقافه ممعنا في نقل دقائق الموضوع الموصوف، بطريقة تمكن القارئ من تخيله.[6]

4. العود الأسطوري بين "الولي الطاهر" و"أوديسيوس" :

لقد جسدت رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " للطاهر وطار أنموذجا روائيا حاول استقطاب الأسطورة باعتبارها أقدم رؤيا للمستقبل،[7] ولما تحمله من جماليات مستعارة من كمال البدايات التي تقدم في كل نص تأويلا جديدا للوجود، لقد مثلت هده الرواية بث المقدس في العالم الدنيوي.

---

[1] الرواية، ص 71.

[2] الرواية، ص 31.

[3] الرواية، ص 30.

[4] الرواية، ص 130.

[5] وليد نجار: نفس المرجع، ص 53.

[6] نفس المرجع، ص 54.

[7] مجاهد عبد المنعم: "جماليات الشعر العربي المعاصر"، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 1997، ص 89.

إجترح المكون الأسطوري الفضاء السردي للرواية فغذاها بإيحاءاته وإيماءاته كما أضفت الأسطورة على الرواية رغم جذورها الميثولوجية أبعادا واقعية تعكس المعاناة الإنسانية وآمالها نحو المستقبل، فهي ليست مجرد قصة خرافية تروي أحداثا عن شخصيات تخييلية عاشت الزمن الميتافيزيقي لأجل تحقيق غرض وجودي أو مغزى أخلاقي مرفوقا بتعبير جمالي عجائبي، إنها تتخطى حدودها الأولى للتحول إلى مؤشر حضاري يتعامل مع الوجود الإنساني عبر تطوره التاريخي.

إن الروائي من خلال ارتداده إلى الماضي الأسطوري يستمد رؤية جديدة للواقع تمتد في الحاضر وتستشرف المستقبل دون أن تفقد انسجامها وتلاحمها الممثلين في هويتها الأولى التي وردت فيها، كما يحرص على إضاءة بعدها الحضاري والإنساني فيزيل عن أبطالها زمانهم الميثولوجي ويلقي بهم في معترك الراهن بما يحمله من تناقضات وانزياحات أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية...

استقطب الطاهر وطار في روايته " عودة أديسيوس "، وقد برز ذلك من خلال فعل العود الذي مارسه " الولي الطاهر " والمتجلي في نمائه عبر أحداث الرواية، لقد أصبح هاجسه الوحيد الذي يرمي إلى تحققه، يقول: "أنتم يا معشر المريدين والمريدات أما شيخكم الولي الطاهر صاحب المقام الزكي، أعلمكم بعودتي ".[1]

يمثل أوديسيوس البطل الأسطوري لأوديسة "هوميروس"، وهي ملحمة تجسد مرحلة تاريخية أسطورية تكمل أحداث الإلياذة التي صورت الحرب الطروادية وسيطرة اليونان بعد انتصارهم في ميدان الحرب، فالأوديسة تعرض الجانب الأخر الممثل في البطولة الفردية المجهزة بمقومات المغامرة والذكاء والحيلة وحسن التصرف في مجابهة قوى الآلهة المسيطرة والقاهرة لإرادة الإنسان وهذا لتحقيق العودة إلى الوطن والأهل بعد التيه في البحار والظلمات.

[1] الطاهر وطار: نفس المصدر، ص 36.

وأما عن رحلة "الولي الطاهر" فقد كانت بدايتها تحليق أسطوري وسمه الروائي بـــ "التحليق الحر "، ليحمل دلالة الانعتاق والتحرر من القيود والأشراط، فقد انتفت الوجهة في رحلة البحث عن المقام الزكي فبدت غيبية غير محددة المعالم، ثم تسمو رحلته لتصبح مغامرة " العلو فوق السحاب " وهي مرحلة ثانية تبدو أكثر ضبابية وهشاشة مما سبقتها، فقد تحولت أحلام الولي الطاهر إلى كوابيس مرعبة يخوض فيها معارك وحروب دامية... وعلى هذا النحو من اللا معقولية والغيبية والعجائبية تتجلى رحلة الولي الطاهر التي تشبه رحلة أوديسيوس، فقد لاقى من الويلات والمهالك والمصاعب ما يجعل منه بطل أسطوري. لقد تحقق فعل العود الأسطوري عند أوديسيوس، وها هو يتحقق مع الولي الطاهر في الزمن الحاضر بعد أن لاقت رحلة عودته من الأهوال والمصاعب ما لاقى أوديسيوس في عودته الأسطورية، ويقول وهو يصف بعض معاركه العجائبية اتجاه القتلة الذين صادفهم في رحلة عودته إلى المقام الزكي: "... أحسست لحظتها، أنني خرجت من واد غزير الماء قوي السيلان، من وسط كر وفر، بين قوم يتشابهون في ألبستهم وفي لحاهم وفي رائحة العطر التي تعبق منهم، كان علي، أن أتدخل ضغطت على زناد المدفع الرشاش الذي كان بين أحضاني فراح يهمهم متوثبا في حمية وصرامة، خيانة، غدر، الانسحاب زحفا، ظل المدفع الرشاش يهمهم، وظللت أغير مواقعي ... قررت أن لا أنسحب حتى تتجلى المعركة فالذين انسحبوا لم يفطروا انتشال جثث موتاهم، وأكيد أنهم سيعودون "[1].

إنه يواجه بفكرة الأيديولوجي المقنع بالستار الأسطوري والعجائبي من اصطلح الخطاب الروائي على تسميتهم بهواة السياسة وغواتها، يقول: " لا تنظر ــ مطلقا ــ من هواة السياسة وغواتها عندنا ومن شايعهم من "المثقفين والإداريين"، أن يخرجوا جماهير الناس من حالة البداوة و"الأعرابية" إلى قيم المجتمع المدني الحقيقي، لأن

[1] الطاهر وطار: المصدر السابق، ص 108.

هؤلاء وأولئك ما تبوأوا إلا بفضل أخلاق البداوة، من عشائرية، وروابط قبلية وجوهرية، وولاءات طائفية، وعصبيات أسرية، وحميات جاهلية مقيتة ".[1]

لقد سعى الولي الطاهر في رحلته الأسطورية إلى تحقيق هدف سامي يبوح به في ثنايا الخطاب الروائي المجعد بالوقفات التخييلية، المزكى بالشخصيات الملحمية الغابر في القدم بما استدعاه من أحداث تاريخية وشخصيات أسطورية، إن هدفه يتضح في قوله: "فما على المثقفين الأحرار، إلا أن يناضلوا على اختلاف مواقعهم... من أجل التأسيس لمجتمع راشد يقوده الحق إلى العدل، في فضاء من الحرية، مستقر في ثوابته، نام في مداه، لا خوف على جماهير الناس حينها، لأن جدلية السنن المودعة في أعماق الحياة، ستدفع بهذه الجماهير نحو الكلمات المثلى، حيث يريد الله سبحانه ".[2]

5. المفارقة الإبداعية وعجائبية السرد:

المفارقة ترجمة للمصطلح (ironie) في اللغة الفرنسية وتعني، الإجراء اللغوي القائم على الخروج التام عن اللغة المألوفة بطرائق تعبيرية، يلتحم فيها الخطاب الأدبي بما هو غير أدبي مما يعطي فحوى اللا منطقية على مستوى السياق التركيبي واللانهائية على مستوى الدلالة.

تقوم المفارقة غلى مستويات لغوية عمادها الانتقاد والتمرد والتعويض بأشكال بلاغية تعتمد ضروب المجاز والاستعارة والكتابة والرمز وغيرها من الصيغ التي تتعمق في السياق لخلق علاقات ذهنية بين الملفوظات، تقول في ذلك نبيلة إبراهيم: "إنها تعبير لغوي بلاغي، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو الشكلية، وهي لا تتبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل

[1] نفس المصدر، ص 137.

[2] الطاهر وطار: المصدر السابق، ص 137.

الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسا عن ذهن متوقد ووعي شديد للذات بما حولها ".[1]

يلجأ الخطاب الروائي الوطاري من خلال " الولي الطاهر " في محاولة مفارقته الواقع ولغة الخطاب السردي التقليدي إلى التعلق بكل ما هو صوفي وعجائبي عن طريق فرض لغة اللامعقول العجائبي لإخفاء المعنى المراد مما كان يسم سرد حكايات "ألف ليلة وليلة".

فالعجائبي في لغة السرد الروائي يوحي بالقرب من " الذاكرة المتعالية التي تبدع صورا يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع من حيث التجسيد والمواصفات، كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز المتناقض".[2]

إذا ما اعتبرنا اللغة أو البناء المتعلق بالفانتاستيكي (fantastique) كذلك، فإنها تصبح ــ حينئذ ــ مجال لامتزاج " الواقعي باللاواقعي متناقضين يتصادمان صدام ثنائية الإيجاب والسلب ــ في تحديد نسبي ــ وليس الأساس من ينتصر، لكن الشيء المتعين هو تشخيص هذا الصراع والاقتحام وتصوير إفرازاته المرحلية ".[3] (1).

يفوح الاستخدام الفانتاستيكي في الخطاب الروائي من خلال الوصف الذي يتخذ لغة خاصة تتميز بالمبالغات الأسلوبية والإنزياحات المؤسسة على بالغة التخييل وقوة الإيهام، وهو منطق خاص يحكم المحكي الفانتاستيكي بالدرجة الأولى ويدخل في

[1] نبيلة إبراهيم: "المفارقة"، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 132.

[2] شعيب حليفي: "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1977، ص 23.

[3] شعيب حليفي: " شعرية الرواية الفانتاستيكية "، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ص 31.

"إستراتيجية التجريب من جهة، كما هو محكوم بالتزام ما يصعد من أحداث فوق طبيعية من جهة ثابتة "[1].

من الوصف العجائبي في الرواية، قول السارد: "... نزل من على العضباء ومال بربع دائرة، يمينا، قابله قصر آخر، شبيه بهذا المفترض أنه المقام الزكي، صلى الركعة الأولى بالفاتحة... ما إن " حي وزكي " حتى داهمته حمى مصحوبة برعشة فوجد نفسه، يثب قافزا، يردد مع الأصوات المنبعثة من الداخل: يا خافي الألطاف نجنا ما نخاف طاف بالمقام الزكي وهو كذلك سبع مرات، ثم سقط عند أرجل العضباء يتخبط مصروعا، مرفوع السبابة يتلو الشهادة، وجد نفسه عرض جبال لا يعرفها تتخللها وديان، غزيرة المياه، قوية السيلان..."[2]، وقوله أيضا: "أدركت العضباء مقصد الولي الطاهر، رأسه يتأمل السماء، فكانت الشمس كما هي مند توقف عند الزيتونة اليتيمة، فوق التلة الرملية تتموقع وسطها، ورغم حدة حرارتها فإنها تبدو ذاهلة وبلهاء"[3].

يتعلق الوصف العجائبي أيضا بتفعيل دور الشخصية البطلة للقيام بمهامها الموكلة إليها بحسب المكانة التي تبوأتها في الخطاب، وعادة تكون مهمة البطل هنا تجاوز الواقع بمغالطاته والتمرد عليه والرغبة في التغيير بالاندفاع نحو المغامرة والتضحية مما قد يستلزم صفات خارقة تربطه بالتراث العجائبي.

فالولي الطاهر في الرواية شخصية بطلة احتاجت تجربة التغيير والانطلاق نحو التحرر وإبراز الذات إلى الكثير من الخوارق التي دعمتها عجائبية المتصوفة وكرامات الأولياء الصالحين مما أكسبه مصداقية التموقع الفعلي والصارم داخل الخطاب لتسير

[1] نفس المرجع، ص 155.

[2] الطاهر وطار: نفس المصدر، ص 30ـــــ 31.

[3] نفس المصدر، ص 60.

الأحداث، يقول السارد وهو يرسم ملامح هذه الشخصية: " قرر الولي الطاهر، بينما تتواثب إلى دهنه ومضات من صور باهتة، لا يدري أهي لـــ "حالات " في الزمان أم لأخرى في المكان، قفز إلى ظهر العضباء، يتمتم كأنما يرجوها الانطلاق: " باسم الله مجراها ومرساها "، خفضت العضباء أدنيها أو بالأصح آذانها، وراحت تخب بحماسة وبلطف، كأنما هي تشفق على حمولتها الثمينة "[1].

ويقول الولي الطاهر "... وجدنا أنفسنا هنالك في الذرى، عند كل نجمة، وعند كل مجرة وفي كل كوكب، فوق كل كثبان رمل، وفوق كل تلة من طين أو من حجر... نغوص في العمق ونعلو كل موجة ".[2]

لقد حقق المبدع الراحل تجربة إبداعية خاصة تروي عطش القارئ بما حملها من إمكانات فنية جمالية ودلالات جديدة تعكس وجهات نظره اتجاه الموروث في حد ذاته أو اتجاه الواقع الذي يعيشه، فغدا نصه، بذلك، مزيجا بين الأصالة والمعاصرة، بل وأصبح استلهام النص التراثي، وفقها من أرقى الأسلوبية المستحدثة في عالم الكتابة الجديدة.

[1] الطاهر وطار: المصدر السابق، ص 19.

[2] نفس المصدر، ص 40.

خاتمة

خاتمة:

تنطلق المعرفة العلمية على اختلاف موضوعاتها وحقولها من الملاحظة الإشكالية، أي الملاحظة القائمة على طبيعة الظاهرة المدروسة التي تثير الباحث من خلال خصائصها المميزة القابلة للفهم والتفسير، وتؤدي الملاحظة الإشكالية إلى مجموعة من الفرضيات العلمية التي توجه عملية البحث وتضبط إطارها وتحدد طبيعة المنهج الملائم لفك إشكالاتها وتحويل ظواهرها من وقائع مبنية وفق ما توفره الظاهرة المدروسة وما يتيحه النهج المطبق الذي يتكيف مع خصائص الظاهرة التي تؤدي الفرضيات إلى نتائج منطقية مستنتجة من هذه الفرضيات ذاتها.

ومن خلال دراستنا للعجائبية في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار ودراسة العناصر المكونة للبنية العجائبية الروائية توصلنا إلى النتائج الآتية:

يعد الانتقال أو التحول مبدأ عاما وأساسيا في الرواية العجائبية، تحقق من خلال عناصر الرواية الكاملة إذ نجده يقوم من ناحية المكان والزمان على:

1. يقوم بناء الرواية العجائبية على وحدة تلاحم الزمن بالمكان، هذه الوحدة متجسدة من خلال وضعية البطل التائه، فصراعه مع الزمن امتداد لتأثره بالمكان.
2. نشوء المكان العجيب يتم بناء على وضعية البطل القلق والخائف، لذا فقد تكون بعض الأمكنة فضاء يتلون بالظلال النفسية للشخصية وفق حالتها الشعورية.
3. تمثل الرحلة ركيزة أساسية في صنع المكان في الرواية العجائبية لذا فالمكان خاضع لحركة الانتقال التي تعيشها شخصية البطل وبالتالي فهو متعدد بحسب مألوفيته ولا مألوفيته.

ويمكن التعويل على عجائبية المكان بناء على بعض الاعتبارات التي تتوسلها العجائبية في صنعه من مثال:

أ) ارتباطه بشخصية عجيبة، وزمن غامض.

ب) امتثاله لكلام الشخصية العجيبة أو وضعيتها.

ج) تعجيبه من خلال اللغة عبر منحه اسما خاصا يمكنه من شرعية الخروج عن المألوف والانتماء إلى الجغرافيا العجائبية، وهذا من أبسط وسائل تعجيب المكان في الروايات، أو من خلال منحه لقبا عاما، يزيد في غموضه وانفتاحه، أو وصفه عبر وسمه بسمات تدل على انفتاحه ولا تناهيه ومن ثم غموضه.

أما أبرز وسائط تعجيب الزمن فقد كانت على النحو التالي:

أ) سمة عدم تعينه التي يكتسبها انطلاقا من علاقته بالمكان المستعصي على التعيين.

ب) تكثيفه أو انفتاحه ولا تناهيه، بحسب الشخصيات المرتبطة به في الروايات وهذا بدوره يؤدي إلى مسخ الزمن.

ج) كتسابه التعجيب من خلال حلوله في المكان العجيب.

أما من ناحية اللغة فنجد أن:

1) توظيفها لإضاءة الشخصية ورسمها فانسجام الحذف أو الذكر علة سبيل المثال مع الحالة التي تعيشها الشخصية هدف توخاه التركيب اللغوي في الرواية العجائبية.

2) ارتكاز العجائبي على التناص من حيث هو خطاب يسهم في تنامي العجائبية داخل الأساسات التي تدعم العجائبية في الرواية من مثل استلهام بعض أفكار القصص من خلاله في بناء أحداث الرواية العجائبية.

3) انفتاح العجائبي من خلال اللغة، وعبر آلية التناص على خطابات عدة من مثل الخطاب الديني، والخطاب التراثي، والخطاب الأسطوري، والخطاب التاريخي وهي

في مجملها تعد أطرا مرجعية تسهم في بناء معمارية النص الروائي العجائبي وروافد فنية تغني هذا اللون من السرد.

وعليه ففي هذا الشكل من الكتابة السردية يتمكن الروائي من اقتحام عوالم ما وراء الواقع، التي قد يكون معظمها خارجا عن سلطة الزمان ومحدودية المكان لمحاسبة الواقع نفسه أو لإثراء التجربة الروائية الجزائرية في هذا المجال لتكون الكتابة فيه هي ذاتها التي تسمح بقدرة النص الروائي الحديث على الانفتاح والتطور، وهي ذاتها التي تتوشح بوشاح البطولة العجائبية، وتتحدى الواقع المرتدي من خلال رحلة لا تتم إلا بخرقه وكشفه، وليبقى المستوى العجائبي هاجسا ملحا في الأعمال الروائية الجزائرية، يمثل بروز ظاهرته معلما من أوضح معالم الرواية الجزائرية الحديثة.

ملحق

ملحق

التعريف بالكاتب:

الطاهر وطار:

ولد وطار في بيئة ريفية في 15 أوت 1936 بسوق أهراس وتوفي في 12 أوت 2010 في أسرة أمازيغية تنتمي إلى عرش الحراكتة الذي يتمركز في إقليم يمتد من باتنة غربا (حركة المعدر) إلى خنشلة جنوبا إلى ما وراء سدراتة شمالا وتتوسطه مدينة الحراكتة: عين البيضاء، ولد الكاتب الجزائري بعد فقدت أمه ثلاثة بطون قبله فكان الابن المدلل للأسرة الكبيرة التي يشرف عليها الجد المتزوج بأربعة نساء أنجبت كل واحدة منهن عدة رجال لهم نساء وأولاد أيضا.

النشأة:

كان الجد أميا لكن له حضور اجتماعي قوي فهو الحاج الذي يقصده كل عابر سبيل حيث يجد المأوى والأكل، وهو كبير العرش الذي يحتكم عنده، وهو الذي فتح كتابا لتعليم القرآن الكريم بالمجان، وهو الذي يوقد النار في رمضان إيذانا بحلول ساعة الإفطار لمن لا يبلغهم صوت الحفيد المؤذن، يقول الطاهر وطار: " أنه ورث عن جده الكرم والأنفة وورث أبيه الزهد والقناعة والتواضع، وورث عن أمه الطموح والحساسية المرهفة، وورث عن خاله الذي بدد تركة أبيه الكبيرة في الأعراس والزهو والفن ".

تحكم وطار مع أبيه بحكم وظيفته البسيطة في عدة مناطق حتى إستقر المقام بقرية مداوروش التي لم تكن تبعد عن مسقط رأسه بأكثر من 20 كلم، هناك استكشف فاستغرق في التأمل وهو يتعلم أو يعلم القرآن الكريم مجتمعا، إلتحق بمدرسة جمعية العلماء التي فتحت في 1950 فكان من ضمن تلاميذها النجباء، أرسله أبوه إلى

قسنطينة في 1952 انتبه أن هناك ثقافة أخرى موازية للفقه وعلوم الشريعة، وهي الأدب، معهد الإمام عبد الحميد بن باديس والرافعي وطه حسين وزكي مبارك وميخائيل نعيمة فالتهم في أقل من سنة ما وصله من كتب جبران خليل جبران، درس قليلا في مطلع الخمسينات، التحق بتونس، مصر فتعلم الصحافة والسينما وظل يعمل في صفوفها حتى 1984 انضم إلى جبهة التحرير الوطني.

عمله في الصحافة:

1) **عمل في الصحافة التونسية:** لواء البرلمان التونسي والنداء التي شارك في تأسيسها، وعمل في يومية الصباح وتعلم فن الطباعة.

وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة في 1962 أسبوعية الأحرار بمدينة قسنطينة.

أسس في 1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة أوقفتها السلطة بدورها.

أوقفتها السلطة في 1974 لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقفين اليساريين.

في 1973 أسس أسبوعية الشعب الثقافي وهي تابعة لجريدة الشعب (تصدران حتى اليوم).

عمله السياسي:

من 1963 إلى 1984 عمل بحزب جبهة التحرير الوطني عضوا في اللجنة الوطنية للإعلام مع شخصيات مثل محمد ثم مراقبا وطنيا حتى أحيل على المعاش وهو في سن 47، شغل منصب مدير عام للإذاعة الجزائرية عامي 1991ــ 1992، عمل في الحياة السرية معارضا لانقلاب 1965 حتى أواخر الثمانينات، اتخذ موقفا رافضا لإلغاء انتخابات 1992 ولإرسال آلاف الشباب إلى المحتشدات في الصحراء دون

محاكمة، ويهاجم كثيرا عن موقفه هذا مند 1989، وقبلها وكان حول بيته منتدى يلتقي فيه المثقفون كل شهر.

كرس حياته للعمل الثقافي التطوعي وهو يرأس الجمعية الثقافية الجاحظية.

المؤلفات:

المجموعة القصصية:

- دخان في قلبي: تونس 1961 ــ الجزائر 1979.
- الطعنات: الجزائر 1971.
- الشهداء يعودون هذا الأسبوع: العراق 1974 ــ الجزائر 1984.

المسرحيات:

- على الضفة الأخرى (مجلة الوكر ــ تونس ــ أواخر الخمسينات).
- الهارب (مجلة الفكر ــ تونس ــ أواخر الخمسينات / الجزائر 1971).

الروايات:

- اللاز (الجزائر 1974 ــ بيروت 1982 ــ1983).
- الزلزال (بيروت 1974 ــ الجزائر 1981).
- الحوات والقصر (الجزائر جريدة الشعب 1974 وعلى حساب المؤلف في 1978ــ القاهرة 1987).
- عرس بغل (بيروت عدة طبعات بدءا من 1983 ــ القاهرة 1988 ــ الجزائر 1981).
- العشق والموت في زمن الحراشي (بيروت 1982ــ1983 / الجزائر 2005).
- تجربة العشق (بيروت 1989 ــالجزائر 1989).
- رمانة (الجزائر 1971ــ1981).

- الشمعة والدهاليز (الجزائر 1995/ القاهرة 1995 / الأردن 1996 / ألمانيا دار الجمل 2001).
- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي (الجزائر 1999 / المغرب 1999 / ألمانيا دار الجمل 2001).
- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء (الجزائر جريدة الخبر موفم 2005 / القاهرة أخبار الأدب 2005).
- قصيد في التدلل (القاهرة ــ دار كبان 2010).
- **ترجماته:**
- ترجمة ديوان الشاعر الفرنسي كومب بعنوان: " الربيع الغارق ".
- الجزائر 1986 (appentisduprint).
- كما له مساهمة في عدة سينارهوات لأفلام جزائرية.
- **التحويلات:**
- حولت قصة نوة من مجموعة دخان من قلبي إلى فيلم من إنتاج التلفزة الجزائرية نال عدة جوائز.
- حولت قصيدة الشهداء يعودون هذا الأسبوع إلى مسرحية نالت الجائزة في مهرجان قرطاج.
- مثلت مسرحية الهارب في كل من المغرب وتونس.

تدرس أعمال الطاهر وطار في مختلف الجامعات في العالم وتعد عليها رسائل عديدة لجميع المستويات.

نال جائزة الشارقة لخدمة الثقافة العربية لعام 2005 وعدة جوائز غيرها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1/ القرآن الكريم.

2/ الطاهر وطار: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر ،ط جديدة، 2004.

3/الطاهر وطار: الحوات والقصر، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1980.

4/ عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

5/ عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2006..

المراجع:

1) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس، الإيداع القانوني 1، الثلاثية الأولى، 1988.

2) ابن خلدون: المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ط 1، ج 1، 1957.

3) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلدات 1ــ 4ــ 6، ط1، 1997.

4) أبو زيد أحمد وآخرون: دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1972.

5) إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار.

6) أدونيس: الثابت والمتحول (تأصيل الأصول 2) دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

7) أيمن بكر: السرد عند نجيب محفوظ.

8) بختي بن عودة: "قراءة غير بريئة في التبيين" من بلاغة العنوان إلى تواضع التأسيس، التبيين، ع 09، 1995.

9) ج.ر.كولنكود: فكرة التاريخ [the dea of history] ترجمة: محمد بكير خليل، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1968.
10) جيلالي خلاص: عبد الحميد بن هدوقة الملتقى الوطني الأول 1997.
11) حميد لحميداني: بنية النص السردي.
12) حنيفي عيسى: الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة الثقافة، عدد 9، 1972
13) الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات.
14) سعاد الحكيم: المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، ندرة ،بيروت ،ط1، 1981.
15) سليمان حسن: الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية ،منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط 1، 1997.
16) سيزا قاسم: بناء الرواية.دراسة مقارنة بثلاثية نجيب محفوظ.
17) شعيب حليفي الرحلة في الأدب العربي، التجنس.
18) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1977.
19) صلاح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى ،الجزائر، ط 1 ،2003.
20) عبد الحليم منصوري: الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر.
21) عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.
22) عبد الحميد هيمه: علامات الإبداع الجزائري، دراسات نقدية، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر.
23) عبد الرحمن مزيان: الأزمة الجزائرية في الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، مجلة التبيين.
24) عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الثقافي، جدة، السعودية ،ط1 ،1985.
25) عبد الناصر مباركية: إستراتيجية القارئ في البيئة النصية، 2006.

26) علي بن هداية وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.ط 7، 1991.
27) فروخ عمر: كلمة في تعليل التاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، 1977.
28) قادة بوتارن: الأمثال السعبية الجزائرية، تر: عبد الرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر
29) مجاهد عبد المنعم: جماليات الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1997.
30) محمد رواس قلعة جي وحامد صادق قيبي: معاجم لغة الفقهاء، دار النفائس، ط1، 1985.
31) محمد منيع: صوت الغرام ،مطبعة البعث، قسنطينة، 1967.
32) مذكور إبراهيم: معجم العلوم الإجتماعية.
33) موسى بن زيد الكيلاني: الحركات الاسلامية دراسة وتقييم، مؤسسة الإسراء، قسنطينة، الجزائر.
34) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، ط 2.
35) النوري قيس نعمة: الأساطير وعلم الأجناس، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، العراق، 1981.

الرسائل:

1) الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، مخطوط دكتوراه، علوم، جامعة قسنطينة، 2008ـ 2009.
2) عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية، جامعة الجزائر ،1991.
3) محمد البصير: الموقف الثوري في الرواية الجزائرية المعاصرة، 1970ـ1982 بحث لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي، 1985ـ1986.

فهرس الموضوعات

فهـــرس المـــوضـــوعات

العناوين	ص
مقدمة	أ
مدخل	03
1. تعريف العجائبية	05
أ/ لغة	05
ب/ اصطلاحا	07
2. تعريف الخرافة	12
أ/ لغة	12
ب/ اصطلاحا	13
3. تعريف الأسطورة	15
أ/ لغة	15
ب/ اصطلاحا	16
الفصل الأول	17
توطئة	19
1. العجائبية في رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار	23
2. الملامح العجائبية في رواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة	28
3. العجائبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي	32
الفصل الثاني	38
1. بنية العنوان	40
2. بنية المكان في الرواية (عجائبية المكان)	45
أ/ الفيف	46
ب/ الجبل	48
ج/ المدينة	50
د/ المقام الزكي	53
3. زمن القصة وزمن الخطاب	55
سرعة السرد	56
أ/ المشهد	56
ب/ الإيجاز	58
ج/ التوقف	59
4. العود الأسطوري بين الولي الطاهر وأوديسيوس	59
5. المفارقة الإبداعية وعجائبية السرد	62
خاتمة	67
ملحق	70
قائمة المصادر والمراجع	75
فهرس الموضوعات	80