تجريب التأصيل الروائي في الرواية الجديدة
عند عزالدين جلاوجي

منى بشلم، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، الجزائر

❖❖❖❖❖

فضاء منفتحا على الإبداع، ثائرا على الخط السردي التقليدي، غير أنها سرعان ما شرعت تبث عناصر من هويتها العربية الإسلامية، ومن ثقافتها الشرقية في هذه الرواية ،منزاحة بذلك عن النمطين معا. تطالعنا في مقدمة هذه التجارب الروائية تجربة الروائي عز الدين جلاوجي في روايتيه " الرماد الذي غسل الماء" و"سرادق الحلم والفجيعة". حيث يوظف خصائص الرواية الجديدة الفرنسية من انكفاء البطل، وكسر التسلسل الخطي للسرد، وإعطاء الصدارة للوصف والفضاء. وهو ما ستحاول هذه الدراسة تتبعه وكشف مظاهره.

Resumé

Dans sa quete de nouvelles techniques narratives le roman algerien trouve dans le nouveau roman français un nouvel espace creatif en rupture avec la narration traditionnelle. Cependant elle fait aussi appel aux elements de son identite arabo-islamique et de sa culture orientale. Cet article traite de l'attitude du romancier algerien Azzeddine Djelaoudji qui s'inspire du nouveau roman français dans nombre de ces romans.

ملخص

في بحثها عن تقنات سردية جديدة وجدت الرواية الجزائرية في تجربة الرواية الجديدة الفرنسية

❖❖❖❖❖

تنفتح الرواية العربية المعاصرة على غيرها من الأجناس الأدبية (مسرح، شعر، قصة..) مستوعبة لمختلف الخطابات التراثية والسياسية والدينية وغيرها، ومستثمرة لجملة من التقنات تكسر من خلالها نمطية كتابة الرواية التقليدية، وتقترن بالتجريب فتطرح بذلك سؤال الإبداع فنيا وموضوعاتيا بإلحاح، لأن رواية التجريب لا تخضع لنظام مسبق يحكمها ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية وإنما تستمد نظامها من داخلها، بانزياحها عن الميثاق السردي المتداول،[1] عن طريق «كسر

الترتيب السردي الإطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر ،تحطيم الزمن السائر في خط مستقيم ...وتهديد بنية اللغة المكرسة..»[2] وتفجيرها من الداخل بالاشتغال المكثف عليها لتتعدد القراءة وتفجر الأبعاد الخفية للنص خاصة لتلك النصوص التي تستثمر العجائبي والرمزي لتذيبه في المستوى الواقعي أو تعبر عنه كناية.

لا يقتصر التجريب في الرواية على معالجة «المضمون وحسب، وإنما ينسحب على الشكل بما فيه من تكثيف وتجزئة حتى تظهر اللغة بقالب جديد تؤدي فيه معنى جديدا بل ربما كان تجليه في الشكل أوضح منه في المضمون»،[3] فكل محاولة في الأدب تدعى تجريبا لأنها تحمل معاني الجدة والابتكار، أما اللافت للانتباه في رواية التجريب العربية عموما والجزائرية على الخصوص هو نزوعها نحو توظيف التراث متفاعلة مع مكوناتهومسائلة لها،في تجاوز لنمطيته والنظرة الجامدة إليه إلى توظيفه فنيا في نصوصها. يمكن أن نعدد على سبيل المثال لا الحصر روائيين مثل ادوار الخراط، جمال الغيطاني، هاني الراهب...أما من الرواية العربية الجزائرية نذكر مثلا الطاهر وطار،واسيني الأعرج، وطبعا عز الدين جلاوجي، أما جذور هذا الاتجاه التأصيلي في رواية المغرب العربي فتعود فيما يرى بوشوشة بن جمعة إلى ثلاثينيات القرن الماضي مجسدة في تجربة الأديب محمود المسعدي في روايتيه "حدث أبو هريرة قال" و"مولد النسيان" وهي تجربة تعكس وعيا عميقا بحقيقة التراث وجوهر المعاصرة والعلاقة الممكنة بينهما، فلم تنظر للتراث على أنه نصوص جامدة تحفظ في أمهات الكتب،بل إنه نصوص يمكن للفكر المعاصر أن يبعثها من مرقدها

ويعيد إليها ماء الحياة باسترجاعها واستثمارها عن طريق إدراجها في صيغ جديدة ملائمة «فتفجر الطاقات الكامنة فيه والقادرة على استيعاب إشكاليات الراهن وتحدياته، من خلال نحت لغة تنزع إلى الإعجاز وهي تنبثق من العتيق وتتميز بكثافة دلالية وهي تعبر عن جوهر الذاتوالوجود.» ،[4] دون أن يَبعُد هذا التعامل مع التراث بالتجربة الروائية العربية عن عصرها والتقنات المبدعة في أي ثقافة كانت.فعامل المثاقفة يلعب إلى جانب العامل التأصيلي دورا هاما في السير بالرواية العربية نحو الإبداع الدائم لتشكلاتها السردية،مستفيدة في ذلك من هامش الحرية الذي يفسحه مفهوم التجريب.

لا تختلف الرواية الجزائرية عن الرواية العربية في هذا النزوع نحو التجريب بل إنها انفتحت على أشكال متعددة منه بحكم اتصالها بالحركة النقدية الأوروبية من جهة،واشتغالها على الموروث السردي العربي من جهة أخرى، فألفينا اتجاهين من التجريب في روايتنا الجزائرية يختلفان باختلاف المشارب ويلتقيان في الرواية الواحدة عادة؛وخير مثال على ذلك الرواية الجديدة عند الروائي الجزائري الشاب عز الدين جلاوجي مجسدة في روايتين هما "سرادق الحلمو الفجيعة"[5] و"الرماد الذي غسل الماء." [6] لا تخرج هاتان الروايتان عن خصائص الرواية الجديدة في مفهومها الفرنسي، إذ تواجه الأولى القارئ بخاتمة الرواية قبل بدئها، كما تخلصت من سلطة البطل الذي يتحكم في سير الحدث بدءاً من مطلع الرواية إلى نهايتها[7] ليبرز الفضاء الجغرافي و«يشغل (مساحة) واسعة في بنية النص، ويقوم بأداء دور كبير في تحريك الحدث الروائي، وتنمية السردوتشكيل الصراع»،[8] خاصة

وأن الروائي يجعل من المدينة شخصية روائية مؤنسنا إيّاها لتمارس غوايتها على السارد وبغاءها مع باقي الشخصيات التي يعلن في مقدمة الرواية (سرادق الحلم والفجيعة) الواردة في آخر صفحة منها أنهم «خلق ليسوا من بني الجان... ولا الحيوان... ولا الإنسان...» [9]، أما "الرماد الذي غسل الماء" فتكسر العمود السردي في اعتماد واسع على الاسترجاع فتؤجل تطور الحدث وتكسر خطيته باشتغالها المكثف على ذاكرة الشخصيات، وعودتها الدائمة إلى ماضيها، كما أن الهوس بالوصف التدقيقي [10] لا يفارق المشاهد الروائية، وهنا نقف لنلاحظ أن الرواية قد اعتمدت بشكل كلي تقريبا على تقنية المشهد، فتراجع السرد وفسح المجال لمسرحة الحدث.

أمّا الوصف فقد ارتبط في مقاطع عدة برسم صورة غاية في الدقة عن المدينة ـ فضاء الرواية ليُصدم المتلقي في آخر الرواية والرَاوية تخبره أنها ليست "شبرا من الجغرافيا" فتنفتح الرواية والمدينة معا على أكثر من قراءة ،وترتبط بأكثر من فضاء جغرافي (وطن) حين تقرر الرَاوية مرة أخرى« "أيْنَمَا تُوَلّوا فَثَمَّ عينُ الرماد.." »[11]

غير أن هذه الرواية الجديدة الواعية بشروط الكتابة في مفهومها الغربي تتجاوز ذلك المفهوم وتكسره لتؤسس مفهوم الكتابة الروائية العربية وهي تمتح من التراث السردي القديم، والتأليف العربي القديم، وتجعل من نفسها امتدادا لميراث أصيل، إذ تعتمد تجريب التأصيل ممثلا بثلاث صور هي:

1- احتذاء السردية العربية مجسدة في نموذجيها ألف ليلة وليلة ،وكليلة ودمنة.

2- اعتماد نمط التأليف القديم متن/حاشية

3- الغوص في الموروث الشعبي من جهة والنص القديم من جهة أخرى (قرآن وشعر)

أولا : احتذاء السردية العربية مجسدة في نموذجيها ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة

لكن وقبل بحث التجريب في الروايتين نلحظ أنهما عمدتا إلى خلخلة تجنيسهما لتكسرا مرة أخرى الميثاق الضمني للتواصل الذي يوجه اختيار القارئ ويبرمج عملية القراءة،[12] فبعد أن صنفهما المناص في جنس الرواية تعود كل منهما وتحيل القارئ على أكثر من جنس، إذ تَصِف الراوية "الرماد الذي غسل الماء" الرواية بأنها حكاية، ثم تخصص فتقول بأنها حكاية عجيبة،[13] غير أنها حكاية عجيبة لا تبعد عن الواقع فترمي بمتلقيها لشطحات الخيال، بل على العكس تماما هي تعمد إلى تأكيد واقعية المروي ضمن شرحها لطرق "قص" هذه الحكاية ومن بينها محاضر الشرطة والمحكمة، والصحف وهما مصدران يعززان الإيهام بالواقعية. أما في ختام[14] رسالتها إلى حبيبها (وهي الرسالة التي ضمنتها الرواية بأسفارها الثلاث) فتعود لتسمها بالقصة.

سرادق الحلم والفجيعة هي الأخرى تخلخل تجنيسها والشاهد يقرر ـــ في مقدمة الرواية الواردة في آخر صفحة منها ـــ أن يسلم رواية "الحكاية" لكليلة ودمنة، بعد أن ارتاب في أمر دنيازاد فرفض تسليمها مقاليد الروايةِ لحكايةٍ هو الشاهد الوحيد عليها. مضمنا نص هذه المقدمة أكثر من إشارة تعين على إعادة تجنيس العمل الأدبي الذي بين أيدينا، ورغم أن النص الموازي وسمها بالرواية إلا أنها تحيل القارئ على عوالم الحكاية فتشتبك بالأسطورة في نقطة تشابههما فكل منهما «حفريات للذاكرة الجمعية،

وفي أنها نتاج لمخيلة واحدة تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها»،[15] هذه الإشارات المتتابعة التي يرسلها الشاهد ساعة انتقائه للسارد هي التي تهيئ القارئ لتلقي عوالم الرواية فبعد أن رفض دنيازاد راويا وهي إشارة إلى عوالم ألف ليلة وليلة، يختار كليلة ودمنة، وهي توطئة لتقبّل شخصيات الرواية التي لا تنتمي إلى الجنس البشري بل هي كما سبق لا إنس ولا جان ولا حتى هي حيوان ،بل هي في منطقة وسطى بين الإنسان والحيوان، ولعل الغرض من ذلك هو العبرة التي تسعى وراءها الرواية متمثلة في ذلك خصائص السردية العربية القديمة في نموذجيها الليالي وكليلة ودمنة التي تسوق الحكاية تطلعا إلى غاية أخلاقية أو عبرة محددة. والرواية تحيلنا على ذلك لفظا على لسان دنيازاد «مليئة بالعبر... والعظات الكُثر...»،[16] ليمتد التجريب التأصيلي في الرواية مؤسسا لعالم روائي يحاكي نموذج كليلة ودمنة كونه جاء مقسما إلى عدد من القصص القصيرة تحمل« كلّ منها عنواناً ذا حمولة شعرية واضحة،ومعبرة، على نحو كنائي، عن جوهر الحدث الذي يتضمنه»[17] تعمل الرواية من خلال هذا النموذج «على تفكيك نسق سردهاوخطابها»،[18] لتعود وتدرج كل مجموعة من هذه القصص تحت واحد من الأرقام التي جاءت متسلسلة تحقق تضام القصص بعضها إلى بعض، وتخلق تفكيكا في مستوى ثاني لنص الرواية؛ فالرقم واحد مثلا تندرج تحته ثلاث قصص هي "أنا والمدينة"، "الفأر والحصاة" " العناكب والقوال"، كما يمكن أن تدرج الرواية القصة الواحدة تحث الرقم الواحد كما هوالحال والرقم 2 وقصته " الإله قبحون".

لا يجمع هذه القصص التسلسل الزماني، إنما الرابط الوحيد بينها هو الفضاء الجغرافي وهو

المدينة ـــ وهذا يعود بنا إلى مفهوم **الفرنسي** الرواية الجديدة ـــ فهي إما أحداث وقعت للشاهد **أو** شهدها **ولم** يكن أكثر من شاهد سلبي عليها ـــ كما يصف نفسه ـــ غير أن هذه قصص تندغم في البنية الكبرى للنص، **و**تسير بالحدث إلى التطور مع أنها تقطعه وتعمل على تفكيك بنيته **و**تأجيل سرد بعض الوقائع التي تُمزق ليتم سرد **قصة أو**أكثر ثم يعود القص لإكمال الوقائع الأولى بعدها، **أو** العكس أن يتم تقطيع القصة الواحدة **و**إدراج تفاصيلها تحت عنوانين **أو أكثر، فقصة** تشكيل أحزاب سياسية داخل المقهى **مثلا تفكك** وتدرج تحت عنوانين هما: **الخطبة العصماء و**شهوة التحليق **والغوص.**

لا تكتفي سرادق الحلم والفجيعة من تجريب التأصيل باحتذاء البناء الفني لكليلة **ودمنة بل** إنها تماثلها في عالمها الخرافي الذي تنتمي شخصياته لعالم الحيوان بينما تأتي بأفعال العاقل فأغلب شخصيات هذه الرواية هي من الحيوان **أو** على الأقل هي في صورة حيوان مثل **الفأر، القط، النسور و**هذه الأخيرة أشبه ما تكون بالآلهة التي تسير الأمر في خفاء دون أن تظهر **على ساحة الحدث، و**أكثر الشخصيات ظهورا في الرواية بعد الشاهد طبعا **هو** الغراب و**هو حاكم** المدينة المومس ـــ فضاء الرواية و**هو** «طويل نحيل أطرافه ضِعف جذعه المتكور ككرة مطاطية كبيرة... الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان، يظهر له في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء ويريد كما يتحول فمه وذلك أمر نادر إلى منقار أبيض حاد خاصة في عيد الغربان الذي سنه **الغراب** منذ سنوات ليصير العيد الرسمي في المدينة المومس...ويقال أن أظفار قدميه مخالب

ولولا الحذاء الذي ينتعله معكوسا لانكشف أمره.»[19] هذا المقبوس على طوله يبين حقيقة هذه الشخصية فهي ليست حيوانا في أصل خلقها **وإنما** مسخت إلى هذه الصورة كما حصل للشاهد ذاته بعد **أن دخل مخبأ الفئران المتنكرة بزي النسور** وحلت عليه لعنتها فمسخ خفاشا.[20]

يلاحظ القارئ بيسر دقة اختيار الكاتب لحيوانات عالمه الروائي فهي كلها من الحيوانات غير المحببة للنفس، ساقها لتعبر عن أدوار اجتماعية بغيضة أيضا، **فالفئران - النسور قناع لسلطة الخفاء**، تعيش تحت المبولة **في جحر مخفي تحت الأرض محاط بأقبح القاذورات** ،تنبعث منه «روائح قذرة تشبه روائح الخيانة والنذالة»[21] **أما الغراب فما هو** إلا صوتها القبيح ،الذي ينفذ إرادتها تعطشا لامتلاك زمام الأمور،فلا يملك إلا **الامتثال، أما الخفاش وهو** الشاهد ذاته بعد **المسخ، وقد كان إنسيا، طالما بدا عدو السلطة الصامت والسلبي، فقد تحول إلى خفاش، وهي صورة** مطابقة لما سيأتي من أفعال فبمجرد استلامه منصب الغراب يشرع في البحث عن رفاقه القدامى ليسفك دماءهم.

عند هذه القراءة نقف على نقطة **التقاء وافتراق "سرادق الحلم والفجيعة"و"كليلة ودمنة"** فكلاهما **تحكي علاقة الحاكم بالمحكوم معتمة** الرؤيا بالقناع،**ولكل موقفها ورؤاها الخاصة.**

الرواية الثانية "الرماد الذي غسل الماء" هي الأخرى ترجع إلى الموروث السردي العربي لكن هذه المرة ممثلا في نموذج "الليالي" تحديدا في الهيكل التنظيمي لها ،**و**إن كان حظ الرواية من **القصص أقل** فقد استعاضت عن ذلك بتقنية التفتيت إذ تم تقديمها بعد «تقسيم هذا المحكي إلى أجزاء يتمّ توزيعها بين أرقام أحياناً، وفصول

أحياناً»[22] تسميها الرواية أسفارا.

تأتي على سردها العاشقة/الراوي في شكل رسالة إلى حبيبها/المروي له ،غير أن هذه الراوية تظل خارج الحدث هي **راو** عليم محيط بكل ما استتر من ألغاز الرواية **ومدرك حتى لما** يجول في خاطر الشخصيات ،مع أنه لا ينتمي إلى أحداثها مما يذكرنا بشهرزاد في سردها لليالي.

تضع الرماد الذي غسل الماء أمام القارئ تماما كما **هو** الحال في الليالي حكاية المفتتح **التي** «مهدت فعل القص (الحكي) ـــ **شكلاً ومضموناً** ـــ ليقوم بدوره في نقل مجموعة من الحكايات الأخرى التي لا علاقة لها بالحكاية الأولى»[23] غير الرابط الجغرافي ذلك أن الراوية تقيم بالمدينة ـ فضاء الرواية **و**المسماة مدينة عين **الرماد**،**و**حبيبها الذي له تروي الأسفار الثلاث كان يقيم بنفس المدينة قبل أن يهجرها نهائيا.

وإذا كانت شهرزاد بـَنت الحكايا لتقديم «الشواهد للشخصية الرئيسية (شهريار) بما يعطل تنفيذه للقرار الذي اتخذه ضد جنس (الحريم) »[24] لتنتهي إلى إلغائه ،فإن الرواية تلمح إلى الغرض ذاته فهي شاهد يبلغ إلى عبرة هي النهاية المأساوية لكل مجرم تلخصها الراوية في قولها: «هي نهاية الضالين والحمد لله الذي نجانا من القوم الضالين؟»[25] فكلاهما تسوق الحكاية طلبا للعبرة.

بعد حكاية المفتتح تشرع الراوية بسرد أسفار الرواية **و**هي الحكاية الإطار التي ستتضمن شخصيات لكل منها حكايته الخاصة ترد كلها بشكل متداخل كونها جميعا تبرز بفضل الحكاية الإطار.

ثانيا: اعتماد نمط التأليف القديم متن/حاشية غير أن مغامرة قراءة ـ **الإبحار في عوالم** ـ هذه

الرواية لا تنتهي عند هذا الحد من التشبه بالليالي ،بل ستبدأ لتوها فلا يكاد القارئ يتخلص من التفكك الذي وسم العلاقة بين حكاية المفتتح والحكاية الإطار حتى يقع في تفتيت جديد لتسلسل الحكي ليس فقط بكسر التتابع الزمني للأحداث والعودة بالزمن في كل مرة إلى الذاكرة مؤجلة تطور الحدث في الحاضر، بل إنه تفتيت شمل الفضاء الطباعي حيث انشطر النص بين متن وحاشية، في تجريب الكاتب العودة بالكتابة إلى تلوين سردي محلي يتغذى من بنية التأليف القديم، وفي هذا التقسيم تشويش لصفاء النص وتحويل لجنس الرواية إلى مقولة قابلة للكسر .[26] وإذا كان حجم الحواشي في رواية السرادق صغيرا نسبيا فإنه في الرماد الذي غسل الماء يقترب من الكم اللغوي للمتن.

تسوق الرواية الأولى الحاشية كاسرة العبارة باعتماد التهميش بوساطة النجمة تماما كما هو الحال في الهوامش الأكاديمية ،غير أنه هامش لا يأبه بتمام الفكرة بل يتعمد تمزيقها إذا غالبا ما تتوسط النجمة العبارة لتعطلها وتصدعها وتشتت القارئ الذي يحتار بين إتمام تتبعه للحكي أم الركض خلف تعليقات وإيضاحات يعرف أن الحاشية تسوقها لإتمام نقص ما في بنية عبارة المتن. كما هو الحال مع جملة المتن هذه:

«سعلت النخلة* وقالت وهي تربت على كتفي بشماريخها اليابسة العجفاء:» التي يقطعها بعد الكلمة الثانية نص الحاشية:

«*عن عرفان عن نبهان عن حي بن يقظان أن الشيخ المجذوب قال "سمعت جدي يقول ـــ وكان من الصالحين المخلصين المخبتين الصادقين ـــ إن المدينة كانت واحة من نخيل شماريخها ذهب إبريز، ورطبها در مكنون، بها أطيار خضر،

وسواق حمر، وماء غمر، وعشب وزهر، الكلام فيها موسيقى، والنظر إمعان... انتهى».[27]

يلاحظ القارئ شعرية اللغة في نص الحاشية خاصة وهي تشتغل على المستوى الصوتي حيث أتت بعض العبارات مسجوعة،ثم إنها تعتمد التناص أولا مع الموروث الديني وهي تعتمد العنعنة ،وتحاكي الأسلوب القرآني في صياغة العبارة، وثانيا مع المورث الثقافي بإدراجها لاسم حي بن يقظان الذي سيستثمره المتن في السرد، إضافة إلى إشارتها إلى عناصر من الثقافة الشعبية ـ التي سيتم تفصيل القول فيها مع المحور الأخيرـ

يمعن الكاتب في تصديع النص فيحصل أن يحيل في الحاشية ذاتها على حاشية أخرى كما هو الحال مع هذا المقطع:

الحاشية: «...غير أن الشيخ المجذوب بقي يحفظ هذا القول الجميل منذ صغره لأن التعلم في الصغر كالنقش في الحجر...* فلما نزل إلى المدينة وأذاعه...»

التهميش على الحاشية ذاتها: «*هل معنى هذا أن الشيخ ولد في هذه المدينة وتربى فيها مذ كان صغيرا؟؟»[28] ومرة أخرى تعمد الحاشية إلى تمزيق الفكرة وتشتيت انتباه القارئ كأنها تتعمد إرهاق قارئها والمحافظة على انتباهه مشدودا.

يبلغ اعتماد الحاشية الذروة في الرواية الثانية الرماد الذي غسل الماء، لكن وعلى خلاف سابقتها لا تقطع العبارة الواحدة بل إنها تقطّع سرد الحكاية في المتن، تأتي الحواشي بعد الأجزاء المدرجة تحت الأرقام، يستمر المتن حتى نهاية الجزء لتتلوه الحاشية ،لتتراوح بين حاشية واحدة وخمسة حواشي كما قد لا تتضمن أي

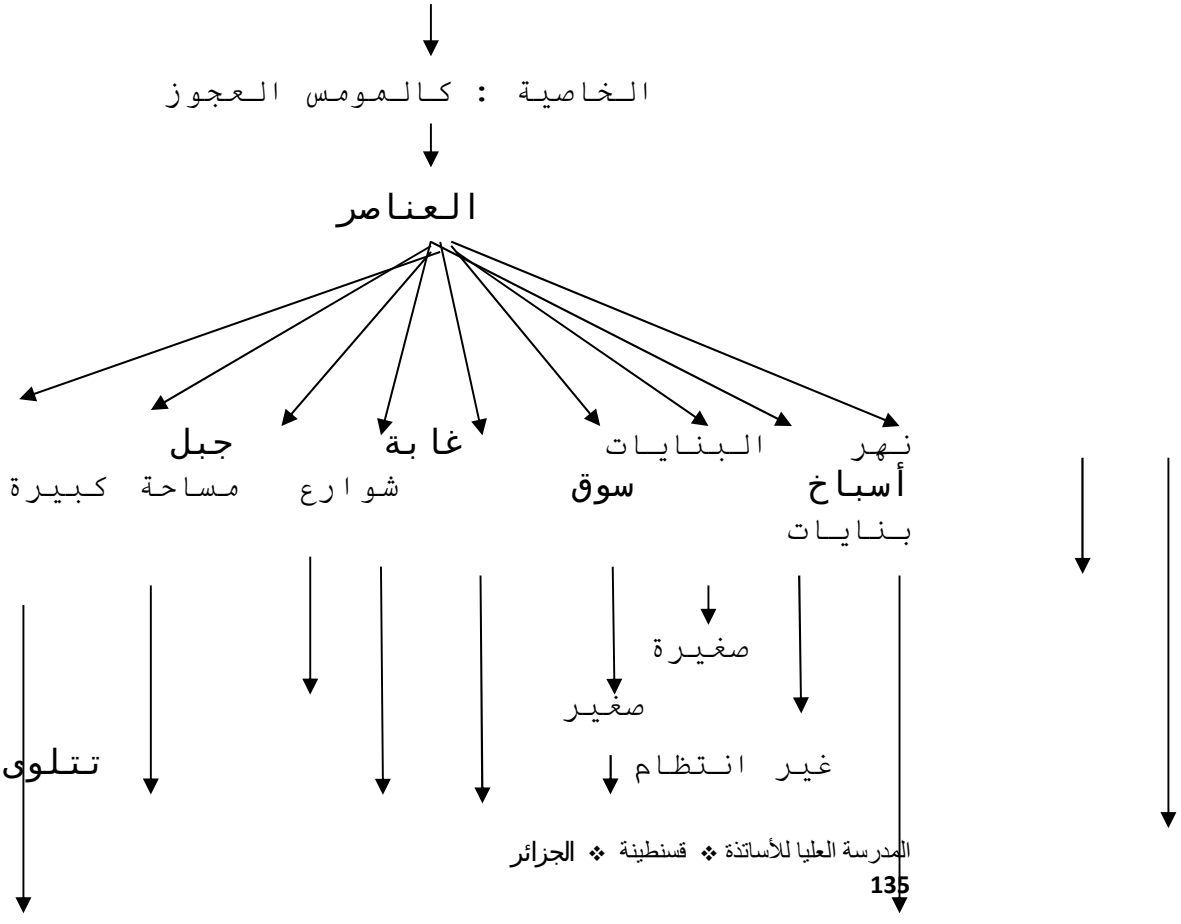
واحدة.

إذا كانت هذه التقنية قد وفرت للمؤلف قديما مساحة نصية كافية للتعريف بالشاعر وشرح الأبيات الشعرية، فإنها في نص الرواية تضطلع بوظيفة جمالية أولا إذ منحها الكاتب «تضمينات لها أثرها في خلق الفجوات، وزرع الالتباسات، ومضاعفة التأجيلات، وتكملة المنقوص... وإرجاء الوصول إلى التفسيرات المطمئنة والمعاني التامة»،[29] كما لم يغفل المؤلف العناية بصياغتها ولغتها.

ثم هي تضطلع بتكملة نقص تكون هي بذاتها قد خلقته، فلولا وجودها لتم إدراج هذه النصوص ضمن المتن كما جرت العادة غير أن الفضاء الطباعي للحاشية يمنح فسحة لغوية للفت الانتباه إلى هذه الزيادة، خاصة وأنها جاءت في شكل قصصي عبارة عن قصص قصيرة، تتمحور إما حول مكان فتروي بذلك تاريخه مثلما هو الحال في الحاشية1: التي تسرد سيرة ملهى الحمراء ومراحل حياته في انتقاله من زمن الاستعمار حيث كان بيتا لحاكم المدينة ثم صار مركزا للبحوث الزراعية بعد الاستقلال، لتتنازل عنه الدولة لجنرال يجعل منه ملهى لعلية القوم، ولا تغفل الحاشية جماليات القص إذ تتوسل بالوصف لرسم لوحة لموضوعها، ولا هي تهمل التناص مع الموروث الثقافي كما رأينا سابقا لكن هذه المرة بسخرية تطفح مرارة:« ولا يدري الناس لماذا سماه هذا الجنرال ملهى الحمراء؟ أنسبة للون الجدران الخارجية الأحمر؟ أم للون الخمرة وحمرة لياليها؟ أم نسبة لقصر الحمراء الذي شيده الأجداد بالأندلس؟ وضيعوه بين الخمرة والجواري؟ والغالب هوالسبب الأول، لأن سيادة الجنرال كان شبه أمي، وبالتالي لاعلاقة له بالأندلس

وحمرائها...»[30]. هذا التوسل بالوصف، بلو التدقيق في تتبع التفاصيل تعتمده الحاشية 3 في تعريفها بمدينة عين الرماد، إذ تعتمد على الوصف الذي يُبنى مقطعه على تسمية هي اسم المدينة تجاورها توسعة تشتمل في المستوى الأول سمة هذه المدينة ثم يتشظى الموضوع ـــ العنوان في مستوى ثاني إلى عناصره المكونة وقد أجملها المقطع الوصفي في تسع عناصر وسع كلا منها بصفة في المستوى الثالث، لتقتصر التشظية في المستوى الرابع على عناصر مكونة لثلاث من العناصر المرسخة في المستوى الثاني وترفق هي أيضا بتوسعة على هذا النحو:

الموضوع ـ العنوان: مدينة عين الرماد[31]



تضيق تتسع

ولا تناسق طريق نخرة

مستوية

سو ر

أجدب أجرب

تملؤه الفضلات معبد منهار

أنيقة منظمة

الفضلات :

مصدرها الريح

مصدرها الناس

غير أن هذه الدقة البالغة في الوصف واستقصاء الجزئيات في هذا المقطع ليست الميزة الوحيدة التي تلفت انتباه القارئ لأنه سيلاحظ لا محالة جمالية القبح كما لو أن الرواية تستلهم فكرة جاكبسون بأنه لا وجود لأي موضوع أو فكرة تكون خارجة عن نطاق الشعر[32] كذلك لا وجود لأي موضع من فضاء المدينة قد يخرج عن نطاق الوصف سواء كان ذلك في المتن أم باستغلال الحاشية، سواء في رصد مختلف المواضع بها أوفي إعطاء صورة مجملة عنها كما هو الحال وهذا المقطع الذي يصف المدينة بالـ«المومس العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح..» ،[33] تبلغ هذه الجمالية الذروة إذ تثير لغة المقطع مشاعر الاشمئزاز.

مع أن هذه الحاشية تعطل السرد فإنها ترسم لوحة للمدينة ـــ فضاء الرواية، وتتضافر في

ذلكوحاشية ثانية غير أن هذه الصورة الدقيقةوهذا الوصف الممعن الذي يوهم القارئ بواقعية هذا الفضاء ويؤسس للإيهام بواقعية الحدث الروائي، وبعد أن يطمئن القارئ لذلك تناقضه الحاشية الأخيرةوالتي تحمل الرقم 90 وتوقعه في الإلتباسوهي تعلن أن علماء الآثار بحثوا عن المدينة فلم «يجدوا لها أثرا فأجزموا أنها لا تعدو أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء»[34] خالقة لثغرة لا يتمكن من سدها إلا القارئ اليقظ.

يأتي نوع آخر من الحواشي ليرسم بورتري عن شخصيات الرواية معتمدا التقنات ذاتهاونعني الوصف، غير أنه وصف يتداخلوالسرد لتخرج الحاشية في شكل قصة قصيرة داخل بنية السرد الروائية وخارجة عنه في آن. فهي تنتمي إليه كونها تروي حياة أوجزءا من حياة واحدة من شخصيات الرواية، غير أنها خارجة عن السرد الروائي كون أحداثها لا تؤثر في تطور الحدث الروائي بل لا ترتبط به مطلقا فتشكل بذلك علامة سوسيولوجية، ولا تعدوهذا التصور ،مثل قصة فتيحة الطارتا التي نصادفها في الصفحة السادسةوالعشرين (26) من متن الرواية متكورة على نفسها مأثثة لرصيف تقطعه إحدى الشخصيات، ثم تأتي الحاشية 7 بتفصيل حياتها الماضية في استرجاع خارجي يعود إلى زمن قبل الحدث الأول من الرواية، ثم يتصعد المنحى المأساوي في قصة فتيحة ـــ وهي شابة مختلة عقليا ـــ عندما تتعرض للاغتصاب لكن في الحاشية 33، أما المتن فيقتصر على الإشارة إليها كواحد من عناصر وصف الرصيف مرتين لا أكثر سبقت كل منها الحاشية التي تسهب في تفصيل حوادث حياتها، كأن عز الدين جلاوجي يلفت إنتباه القارئ إلى أن ثمة أناسا حياتهم بأكملها ـــ

ماضيا وحاضرا ـــ لا تخرج عن نطاق الهامش، أم أنها التقنات السرديةوالتشبه بشهرزاد في السرد. فإن لم تتسع الحكاية الإطار لعدد من الحكايات التضمينية[35] فإن الحاشية تتولى ذلك كاسرة عمود السرد وخالقة لارتباك خاص لدى المتلقي الذي لن يكف عن مطاردة دلالات هذه التضمينات إلى أن يبلغ الصفحة الأخيرة من الرواية وعندها تلتقي كل خيوط التأويلات السابقة لترسم التصور النهائي أو ما يسميه فولفغانغ إيزر بالقطب الجمالي .

لا تقتصر الحاشية على بناء قصص خارجة عن بنية المتن بل إنها تسهم أحيانا في تفسير الحدث الروائي،بتقديمها إضاءة لماضي الشخصيات فتساعد بذلك على لملمة أشتات المعنىوفهم سلوك الشخصيات وتبرير بعض من تصرفاتها، مجيبة بذلك عن فجوات خلقها المتن، كما قد تقدم إجابات لتساؤلات حيرى لكن هذه المرة تساؤلات الشخوص لا القارئ.

من النوع الأول نجد الحاشية 51 التي تضيء جانبا من ماضي مشترك بين شخصيتين من الرواية هما كريم وزوجته نوارة، باعتماد الاسترجاع الخارجي، لتساعد بذلك على فهم سر انسجامها والعاطفة العظيمة التي تجمعهما، مع أن جو الرواية مشحون بتوتر العلاقات الأسرية. تروى الحاشية 51 قصة الحب من أول نظرة الذي جمعهما بعد أن رفع كريم «بصره إلى تلك الشرفة المستديرة.. كانت بفستانها الأحمر المطرز، وشعرها الفاحم المنسدل على الكتفين.. كانت بوجهها المتألق سمرة.. بتقاسيم الوجه الفاتنة تشبه كل الجميلات العربيات والبربريات.. كاد يرفرف من مكانه... ولم تمض إلا أشهر حتى كانت نوارة معه وإن ظل يناديها حسناء»[36] تملأ

الحاشية النقص الذي خلقه المتن، وتسرد ما سكت عنه.

من النوع الثاني نسوق كمثال الحاشية 40 حين تتساءل العطرة في المتن «وهل كانت أمي أيضا فريسة جنسية لهؤلاء المرضى وأمثالهم؟»[37] وتأتي الحاشية بنفس الصفحة لتجيب عن تساؤلها مبرأة ذمة الأم المتوفاة، وكأن الحاشية تروي على لسان شخصية غيّبها الموت وانتماؤها لهامش من نوع آخر للحياة فأسكنتها الرواية حاشيتها.

ثالثا: الغوص في الموروث الشعبي من جهة والنص القديم من جهة أخرى (قرآن وشعر)

الصورة الأخيرة من تجريب التأصيل في الرواية الجديدة عند عز الدين جلاوجي هي العودة للموروث الشعبي والنهل منه ثقافة وأدبا، في اشتغال مكثف عليه،خاصة في روايته سرادق الحلم والفجيعة حيث يخلق عالما روائيا يمزج بين الخرافة والمشهد القرآني، بين الأسطورة والسحر، بين العجيب والواقعي فيخرج «خطابا مفتوحا لا يتقيد بثنائية الأدب الراقي والأدب الوضيع، إذ ثمة جدل بين الشفوي والمكتوب في الرواية»[38] ومع أن الرواية تعزل المعتقد الشعبي عن نسقه الاجتماعي المرجعي فإنه لا يفقد دلالاته بل على العكس تماما يحافظ على هويته ليغرق الرواية بجوه المهيب، ويشكل نقطة فارقة تنفصل فيها الرواية الجديدة الجزائرية عن نظيرتها الغربية، وإن كانت الأولى قد تشربت خصائص نظيرتها، فإنها تصطنع لإفادتها حدودا هي الثقافة المحلية، التي تجسدت على أكثر من مستوى فهي تستفيد من الخرافة والعجيب في نص السرادق وتوظف القدسي في الروايتين معا، كما تدرج القصص القرآني، أو على الأقل توظفه لرسم

إطار الحدث الروائي.

أما على مستوى اللغة فهي تستعير طقوس الاستهلال من الأدب القديم لتعلن عن بداية السرد الروائي، كما تستغل الأمثال الشعبية وتجريها على ألسنة شخوصها.

تستثمر رواية سرادق الحلم والفجيعة خرافة العجائز والقمر فقد «اجتمعن يوما وحدهن وليست معهن المدينة وقررن أن يسقطن القمر في قصعة ملأنها ماء»[39] لا تكتفي الرواية بالإشارة إلى الخرافة بل تشرع في سرد طقوسها فقد استحضرت عجائز المدينة «كل الشياطين والعفاريت والمردة وياجوج وماجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون...وحشر كل ساحر عليم...»[40] ليلاحظ القارئ هذا التناص مع النص القرآني الذي سيتسع أكثر والرواية تعود إلى القصص القرآني تحديدا إلى مشهد مراودة زوجة العزيز للنبي يوسف،لتستبدل النبي بالقمر الذي تراوده المدينة «عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قُبلٍ وشهد شاهد من أهلها قال...»[41] ويستمر سرد المشهد بتناص مكثف مع النص القرآني لا يقتصر على هذا الفصل بل إنه الميزة الأولى التي يقع عليها القارئ ،ذلك أن لغة السرادق وبدء من عنوانها تستحضر الآيات القرآنية بكثافة شديدة ،ولا تكتفي بذلك بل تمعن في توظيف القصص القرآني، أو تكتفي بالإشارة إليه كما هو الحال مع قصة النبي نوح إذ اقتطفت منها فكرة الطوفان وصناعة الفلك، في اشتغال مكثف من الروائي على الوجدان الشعبي للقارئ من جهة، والتراث الديني من جهة ثانية، ممثلا بالقرآن الكريم لغة وقصصا. فإذا كانت هذه النقطة تذكرنا برواية الزلزال للطاهر وطار فإن الفرق أن هذا الأخير يقتبس الأيات بينما نص السرادق يقتطع أجزاء منها

يمزجها بجسد النص ليخلق منها لغة سرد جديدة ميزتها الأبرز كثافتها الدلالية.

في اشتغال آخر على الشعبي تستحضر الروايتان ذكر الأولياء الصالحين وتوظف الاعتقاد بقيمة البركة؛ في الرماد الذي غسل الماء تذكر الراوية أنها تجلس قريبا من عين الرماد تستلهم بركات الولي الصالح،[42] الذي تأتي الحاشية 9 على ذكر تفاصيل عن حياته؛ فتروي أن عين الرماد كانت مربضه منها يرتوي، إلى أن تكاثر المقيمون إلى جواره، وشاع الفساد بينهم «فاختفى الشيخ الصالح، قيل إنهم رأوه يعرج إلى السماء، وقيل إنه غار في عين الماء، ومذ ذاك جفت المياه المتدفقة ... وقيل إن العين رمتهم بحمم من الرماد أياما وليالي حتى انفضوا من حولها، وأقاموا مدينتهم بعيدا عن العين... واستمر الناس يزورونها متبركين مقدمين القرابين، ومذ ذاك سميت مدينتهم عين الرماد»[43] أما الحاشية ما قبل الأخيرة فتنبأ عن بعث الولي الصالحوأغراق العين للمدينة برماد حار أباد سكانها،مدخلا الرواية إلى عوالم أسطورية خاصة والروائي يبني سرده على لفظة "قيل" لبناء «شبيه بالتاريخ الذي لا يسجّل ما حدث، بل ما حسب الناس، أو اعتقدوا في أوقات مختلفة، أنه قد حدث، أو هو"تاريخ متنكّر"(Déguisé)، فآلهة الأساطير رجال تجمّع حولهم ضباب الزمن والخيال فضخمهم وحوّر أشكالهم حتى خلع عليهم صفة القداسة»[44] كذلك هو حال الأولياء الصالحين الذي تنسب إليهم الخوارق والكرامات، فهذا الولي نسبت إليه الرواية العروج إلى السماء والغور في عين الماء.

هذا التصور للأولياء الصالحين نجده أيضا في سرادق الحلم والفجيعة، حيث شخصية

الولي الصالح المجذوب شخصية تسهم في تطور الحدث الروائي ولا تقتصر على الحضور الرمزي ـــ الذي يمنح المناص دلالته ويوضح علاقته بالمتن ـــ كما هو الحال مع الرواية السابقة، تتطرق الرواية لوصف الطقوس التي يمارسها هذا الولي في عزلته الإرادية بمكان يشبه كثيرا المكان الذي وصفته الرماد الذي غسل الماء فعناصره هي الصخرة، الشجرة ،وعين الماء، ليأتي طقوسا لا يعرفها إلا هو ولا يقوم بها إلا هو، تخلق جوا قدسيا يمتزج فيه الخيالي والواقعي «خلافا لتلك النظرة التي تعزلهما لأن الواقع المرصود يتضمن مستويات إدراك،ويحضن طبقات تفكير متمازجة،وأنماط عيش لا انفصام فيها بين العقلاني واللاعقلاني»[45]وهو واقع إنسان يلجأ للأسطورة والخرافة كلما استعصى عليه إخضاع الطبيعة أو الظروف لإرادته، دون أن يقيم حواجز بين تفكيره العقلاني وما يأتيه من سلوك أسطوي.

يمثل حضور القدسي في شخصية ثانية هي الشيخ مولانا، الذي يعتزل الناس أيضا ليقيم في قبة منقطعا عن عالمهم. عند حديث الأولياء والصالحين تنهل لغة الرواية من مصطلحات التصوف: الحلول، الإشارة الذوبان، التلاشي، الفناء. وعبارات الإجلال: الشيخ مولانا، في حضرته، في رحاب الصخرة.

لا تخلو رواية الرماد الذي غسل الماء من المصطلحات الصوفية، لكنها وظفتها أثناء السرد مثل تعليق السارد على النجوى التي تبادلها الطبيب فواز وفريدة بأنه «مطلقا لم يحس بالحلول في ذاتها كما أحس اليوم»،[46] وبنفس الطريقة يستثمر الأمثال الشعبية فيجريها على ألسنة الأبطال خالقا بذلك وشائج خاصة مع قارئه الذي لا تبعد به روايات عز الدين جلاوجي عن

واقعه ولا تغرقه في التفاصح ،بل تنسج له عالما قريبا من ثقافته وطرائقه في التعبير عن ذاته؛ واحد من هذه الطرق هو ترديد المواويل ،إما المعروفة أو تلك التي تجيش بها نفس الشخص في لحظات مأزومة، مثلما يحصل مع الشيخ خليفة في رواية الرماد الذي غسل الماء إذ «كثيرا ما كان خليفة يجلس في وحدته، أوفي عمله ويغني موالـه الخاص الذي ألفه ولحنه هو بنفسه "ضيعت حمامة وضيعني الغراب.. واش جاب لغزالة للكلب المجراب»،[47] ويقصد به استبداله زوجته الأولى المتوفاة بالزوجة الثانية التي تضغط عليه وتتعبه بتدخلها فيما يعنيها وما لا يعنيها.

أما الأمثال الشعبية فعددها غير قليل في نص هذه الرواية منها:

- البلاء يولد دون ضرع.. ولا يخاف النار إلا من في بطنه تبن. ص39
- الرجال كاليهود، لا أمان لهم ولا عهود. ص59
- **كن ذئبا وإلا أكلتك الذئاب.** ص79
- قبِّل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منه. ص112
- وفي كل تأخر خير. ص92

سيلاحظ القارئ أن الروائي جانب صياغتها العامية ،وحورها إلى لغة فصحى بسيطة قريبة من العامية، بحيث يتمكن كل من يقرؤها من فهمها حتى وإن لم يكن ممن يعرف العامية الجزائرية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الكاتب الذي لم يوظف مطلقا العامية في النصين موضوع الدراسة، ونحسبه يصدر عن وعي وفلسفة خاصة في الكتابة.

إلى جانب تجريب **الاشتغال على الأدب الشعبي** تطعم الرواية الجديدة عند عز الدين جلاوجي نصها أيضا بالأدب الفصيح،ولأنها تنزع للتأصيل فإنها كثيرا ما ترتكز إلى النص القديم خاصة

المعري،والمتنبي، اللذان تأتي أبياتهما زفرات وحسرات تلفظها الشخصيات الروائية في لحظات مؤزومة يشتد فيها ضيقها،مثلما هو حال المعلمة بدرة التي تقبض عنوستها وإرهاقها من وظيفتها على أنفاسها تكاد تقطعها، فلا تجد متنفسا غير بيت المعري تلفظه مخرجة حيرتها بين كلماته: تعب كلها الحياة فما أعجب *** إلا من راغب في ازدياد.

لتكسر زوجة أخيها هذا المنطق المتشائم بتفاؤلية إيليا أبو ماضي قائلة «- لا تصدقي أبا العلاء المعري، فليس أصدق من إيليا أبي ماضي

إن شر النفوس نفس يؤوس *** يتمنى قبل الرحيل الرحيلا »[48]

بالارتداد نحوالتاريخي يعبر فاتح اليحياوي عن تبرمه من المجتمع الذي صار يحيا فيه غريبا مستحضرا عددا من الإشارات التاريخية مؤكدا أن التاريخ يعيد نفسه فما يحصل معه هوما حصل مع ذرية علي بالعراق، وهوقريب جدا مما حصل للنبي زكريا مع الملك.

وغير هذه الإحالات كثير في الرواية سواء على الأدب أوالتاريخ، أوحتى الشخصيات التاريخية مثل أبوحيان التوحيدي، والشخصية الخيالية حي بن يقظان التي وردت في كلتا الروايتين. لتؤكد بذلك انتماءها الحضار يوتكسر نمط الكتابة الغربي، بتجريبها التأصيل والعودة إلى كل ما هوعربي أوإسلامي، كأنها تبني صرح إنتسابها داخل صرح مثاقفتها. وقبل أن نختتم الحديث عن تناص هذه الرواية والأدب الفصيح نعود مرة أخرى إلى كتاب كليلة ودمنة لكن هذه المرة في تناص الرواية وعبارته الإستهلالية «كان يا ما كان في قديم الزمان...

وسالف العصر والأوان... كانت مدينة من أغرب البلدان»[49] وعبارات تزرع الريبة، وتخلخل التأويل مثل "قيل" التي نجدها في الروايتين معا. وفي ذلك زرع لجوأسطوري يتداخل فيه الواقع والخيال، كما حصل في الحاشية 88 التي تروي نهاية الشخصية الطاغية عزيزة الجنرال لكنها لا تجزم بالخبر «قيل إن أبناء المدينة من الفقراء والمساكين والمشردين والمنبوذين قد خرجوا عن بكرة أبيهم فقطعوا عزيزة والجنرال وأتباعهما، ثم أشعلوا النار في كل المدينة فاحترقت كما احترقت روما»[50] وهي تعمد إلى تشظية الخاتمة بين عدد من الاحتمالات لنهاية هذه المرأة ومن ساعدها على اضطهاد سكان عين الرماد، دون أن تجزم بأي منها تاركة للقارئ حرية تصديق واحدة من هذه الاحتمالات أو تكذيبها جميعا وهذا هو الأرجح، فهذه الرواية التي سردت واقع القارئ العربي بشكل رمزي تحار في وضع نهاية مشرقة، لعل منبع حيرتها هذه هو عدم اقتناعها بالنهاية التي تخط.

الروايتان وإن كانتا نتاج مؤلفٍ شاب فإنهما على قدر غير قليل من الوعي بموضوعهما وبشروط الكتابة الروائية. هذا ما لمسناه في اعتماده المفهوم الغربي للكتابة الروائية، تحديدا مفهوم الرواية الجديدة الفرنسي،حيث استفادت منه الروايتان وجاءتا في قالبه، لتعودا وتقوضاه من الداخل وهما تستلهمان عناصر الثقافة العربية والإسلامية؛ مرتدتين إلى السردية العربية القديمة باحتذاء نموذجيها كليلة ودمنة والليالي آخذتين عنهما الهيكل التنظيمي والمجاز الإليغوري في السرادق بينما تتجه الرماد الذي غسل الماء إلى تشكيل إيهام بواقعية المروي مكانا وأحداثا لتكسره في الصفحات الأخيرة، وتأخذ من التأليف القديم

ثنائية متن/حاشية وتوظف الأخيرة بكثير من الشعرية، دون أن تهمل الثقافة الشعبية ولا حتى الفصحى فتدرجهما مكثفة للدلالات ومنفتحة على أكثر من قراءة.

الهوامش

[1]: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، 2005 ، تونس،ص ص 19، 20

[2] :إدوار الخراط، الحساسية الجديدة ، مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب ، بيروت، 1993 ،ص12

[3] :علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري، 2009، الأردن، ص21

[4]:بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، الدر المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، 1999،ص429

[5] :عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، 2006 ، الجزائر

[6] : عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار هومه، 2005، الجزائر

[7] :عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)، إتحاد الكتاب العرب، 2001 دمشق، ص62 (نسخة إلكترونية)

[8] : طه الوادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 2003، مصر، ص122

[9] :عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص126

[10] : آلان روب جرييه، نحوراوية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص 15

[11] :عز الين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص 207 (نسخة الإلكترونية)

[12]: عبد الملك أشهبون، الرواية العربية من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح، آنفوبرنت، المغرب،2007، ص9

[13] :الرماد الذي غسل الماء، ص8 (نسخة إلكترونية)

[14] :الرماد الذي غسل الماء، ص 213

[15] :نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص ص 20،19 (نسخة إلكترونية).

[16]:سرادق الحلم والفجيعة، ص 126

[17]: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص181

[18]: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص44

[19]: سرادق الحلم والفجيعة، ص 82

[20]: المصدر نفسه، ص 112

[21] : المصدر نفسه ، ص102

[22]: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص179

[23]:داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص12، (نسخة إلكترونية).

[24]: المرجع نفسه، ص12

[25]: الرماد الذي غسل الماء، ص 213

[26]: أحمد فرشوخ، الرد بالكتابة، قراءة في رواية الرماد الذي غسل الماء، ضمن : سلطان النص ، دار المعرفة، الجزائر 2008، ص 37

[27]: سرادق الحلم والفجيعة، ص 34
[28]: المصدر نفسه، ص 63
[29]: أحمد فرشوخ، الرد بالكتابة، ضمن: سلطان النص، ص37
[30]: الرماد الذي غسل الماء، ص 11
[31]: نموذج شجرة الوصف: محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والتطبيق دار محمد علي، تونس، 2005 ، ص115
[32]: Roman Jakobson, Question de poétique, éditions du seuil, 1973, P113
[33]: الرماد الذي غسل الماء، ص12
[34]: المصدر نفسه، ص213
[35]: داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، ص12
[36]: الرماد الذي غسل الماء، ص118
[37]: : المصدر نفسه، ص94
[38]: أحمد فرشوخ، جمالية المقاومة،طرائق إشتغال الأدب الشعبي في سرادق الحلم والفجيعة، ضمن: سلطان النص، ص211
[39]: سرادق الحلم والفجيعة، ص 53
[40]: المصدر نفسه، ص53
[41]: المصدر نفسه ، ص 52
[42]: الرماد الذي غسل الماء، ص7
[43]: المصدر نفسه ، ص30
[44]: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص14
[45]: أحمد فرشوخ، جمالية المقاومة، ضمن: سلطان النص ، ص217
[46]:الرماد الذي غسل الماء، ص15
[47]: المصدر نفسه ، ص24
[48]: المصدر نفسه ، ص 92
[49]:سرادق الحلم والفجيعة، ص 126.
[50]: الرماد الذي غسل الماء، ص 212