جـامـعـــة ابـــن خـلدون - تـيـارت -
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم اللغات والآداب

المـــوضـــوع

الرؤية والبناء في روايات عز الدين جلاوجي

(سرادق الحلم والفجيعة، رأس المحنة (1+1=0)، الرماد الذي غسل الماء)

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في إطار مشروع الرواية العربية
بين الكلاسيكية والحداثة في الجزائر

إعـــداد الطالبة:
طعـــام شامخة

إشـــــــراف:
أ. د. بشير بويجـــرة محمد

أعضاء اللجنة المناقشة

أ.د شرشار عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة وهران
أ.د. بشير بويجرة محمد	أستاذ التعليم العالي	مشرفا و مقررا	جامعة وهران
د. داود محـــمـــــد	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا	جامعة وهران
د. هيمة عبد الحميد	أستاذ محاضر	عضوا مناقشا	جامعة ورقلة
د. محمودي بشير	أستاذ مكلف بالدروس	عضوا مناقشا	جامعة تيارت

السنـــــــة الجامعية

2006م-2007م/ 1427هـ-1428هـ

الإهداء

إلى الذي منحني دفئ تشجيعاته
وبث في روح البحث وصدق وأخلاق الباحث
وحفزني دائما على التحدي لمواجهة الحياة
لبلوغ أسمى الدرجات العلمية والعملية
إلى أستاذي العزيز الدكتور" عبد الحميد هيمه"
أهدي هذا العمل المتواضع
صداقة وتقديرا.....
شكرا وامتنانا.....

حفيظة

مقـــدمـــة

مقدمة

تشكلت فكرة موضوع هذه الدراسة بداية من انشغال شخصي ببعض البحوث المصغرة و المقالات الخاصة .لكنها تبلورت كموضوع للدراسة وكعنوان للمذكرة بعد اختيار الفكرة ورصدها مع عدد من الأساتذة وعلى رأسهم السيد المشرف الأستاذ الدكتور "**بشير بويجرة محمد**"،الذي شجعني و حفزني على التمسك بالموضوع مع التأكيد على أن اختيار موضوع للبحث والدراسة لن يكون عشوائيا ولا يأتي عبثا، بل انطلاقا من كونه يشع بدلالات ومعاني جديرة بالكشف عنها وفق مقتضيات الراهن.

و من ثم فارتباط الموضوع بالراهن الجزائري هو سبب آخر لاختيار الموضوع، راهن الرواية الجزائرية الجديدة باعتبارها رواية تسير نحو أفق قد يبتعد عن الالتزام الاجتماعي و الهم الإيديولوجي الكلاسيكي، متوجهة نحو الذات لترصد أحوالها، كاشفة عن معاناتها و آهاتها و اغترابها و تموجاتها بين مد الجواني وجزر البراني.

إنها رواية تبحث عن الخلاص في غياهب المجهول و اللامعقول معتمدة اللامألوف و المعقد. أوليس التعقيد سمة هذه الحياة؟ أو ليس الإنسان عقدة مركبة يستحيل فكها بسهولة؟ ثم أليس هناك علاقة تواجد وكينونة بين الرواية والإنسان؟من ثم فالرواية هي الإنسان مادامت تنطلق من تفاصيله المعقدة.

من هذا المنطلق أحاول فتح سؤال نقدي على خطاب روائي واكب فجيعة الراهن الجزائري في عالمه الدلالي، كما نبض بظاهرة التجديد على مستوى الشكل و اللغة، و ينفتح سؤالنا هذا بدوره على سؤال آخر، **هو إلى أي حد استطاعت الرواية الجديدة الجمع بين رؤية فكرية و شكل فني قائم بذاته و أيهما الثابت وأيهما المتغير الرؤية أم الشكل؟**

وتتحوصل مجموع تلك الأسئلة، تحت عنوان بحثي الذي صيغ على النحو التالي"**الرؤية والبناء في روايات عز الدين جلاوجي**"

و بما أن القراءة النقدية تختار نصها الملائم، فقد قررت اختيار نصوص الروائي الجزائري **عز الدين جلاوجي** وقد وجدت فيها أجوبة على أسئلتي المطروحة و حقولا خصبة و مناسبة لما يجول في ذهني من أفكار جديدة، كما أنها نماذج تمثل مشروع تطور الرواية الجزائرية العربية بين الكلاسيكية و الحداثة أصدق تمثيل، راصدة بذلك ملامح الكتابة الجديدة استكمالا لما اسماه إدوارد الخراط:"**الحساسية الجديدة**" و سيكتشف معي القارئ هذه الملامح عبر تمفصلات البحث. و الواقع أن **عز الدين جلاوجي** بصفته نموذجا لكتاب الجيل الجديد لم يحظ بما يستحقه من اهتمام نقدي، رغم أنه حقق مستوى معينا من التراكم و الحضور في الساحة الأدبية، قصة و رواية و مسرحا و دراسات نقدية. وحين ظلت رغبة جامحة تدعوني إلى ضرورة الالتفات إلى أدبنا الجزائري،تحت إغراءات وتوجيهات،أستاذنا الفاضل الأستاذ الدكتور"**بشير بو يجرة محمد**"حتى كان مشروع الأستاذ الدكتور "**محمودي البشير**"فرصة كبيرة لإنجاز بحث حول الرواية التي فرضت نفسها كحقل أشد خصوبة وأغنى تأويلا.

كما تجب الإشارة إلى أن نيتي كانت في البداية تتجه نحو دراسة كل أعمال الروائي، بداية من أول رواية له "**الفراشات و الغيلان**" إلى آخر نص له. لكنني سرعان ما اكتفيت بالروايات الثلاث.توضيحا لشمولية الدراسة ومتانة التأطير وفعالية المنهج والرؤية.

وبما أن "الرؤية" هي مرتكز بحثي، فقد يسأل سائل أي رؤية يقصد الباحث؟ أجيبه بقولي أنني لا اقصد بها الرؤية التقنية المستعملة في الكتابة أو ما يصطلح عليها بالمنظور أو وجهة النظر. إنني أقصد بها رؤية أخرى.تلك التي تطرق لها الكاتب المغربي محمد معتصم في كتابه الرؤية الفجائعية. وهو مرجع اعتمدته بصورة مكثفة وهو يؤكد أن الرواية الجزائرية حقل خصب لنمو هذا النوع من الرؤية ، وسأتطرق لمفهومها وحيثياتها في الفصل الثالث من البحث.

وأنا ألج عوالم جلاوجي الروائية اختلطت أمامي المناهج، أيها مناسب و أيها اختار..إلى أن استقر رأيي عند المنهج التحليلي الوصفي، اتخذته سبيلا يعينني على تفكيك شفرات النص مستعينة ببعض آليات المنهج البنيوي والسيميائي مادام النص

كما وصفه بارت:"**جسدا حيا**" لأكشف وأحل ألغازه و لن تتاح لي هذه الفرصة ما لم أواجه النصوص بقراءة واعية و نقد إ جرائي، باعتبار النصوص الجديدة نصوصا معقدة و غامضة و مستعصية. مما فرض علي التعامل معها بكثير من اليقظة، من أجل المساهمة في إنتاج نص آخر حتى يكون النص الواحد الآلاف من النصوص التي تنتج بدورها دلالات مفتوحة... تلك هي ميزة النصوص الإبداعية الراقية التي تترك في نفس المتلقي أثرا تجعله يستحضرها في كل مرة تتلاقى فيها موحياته مع مواقف من حياته و مشاعره.

و إذا أدركت أن "**الباحث و الموضوع يسيران معا نحو المعرفة**" ندرك أكثر و نؤمن بأن الموضوع لم يكن سهلا مطلقا. و لعل الصعوبة الأساسية كانت مطروحة على مستوى ضبط المفاهيم كمفهوم "الرؤية الفجائعية" مثلا فهو مفهوم جديد و إن تحكمت في معانيه في ذهني فقد واجهتني صعوبة توصيله للقارئ بسبب قلة المراجع في هذا المجال. إضافة إلى مشكلة المصطلحات الفرنسية و ترجمتها أمر أبعدني في كثير من الأحيان عن العدول أصلا عن فكرة المراجع الفرنسية.و إن واجهتني هذه الصعوبات فقد تواجه القارئ بعض النقائص و الثغرات و بعض الأخطاء الإملائية و اللغوية المهملة دون قصد .

وقد قسمت البحث إلى ثلاثة فصول، مسبوقة بمقدمة و مدخل عرضت فيه راهن الرواية الجزائرية الجديدة مركزة بذلك على مسار الكاتب عز الدين جلاوجي الروائي.

أما الفصل الأول فناقشت فيه البناء الروائي، حيث تطرقت لمكونات الخطاب الروائي: الشخصية وكيفية بنائها في النصوص الروائية الجلاوجية، والزمن وكيف تم مساره، ثم الفضاء وكيف انبنى وتجلى من خلال النصوص دائما.

كما ناقشت في الفصل الثاني، تحولات الكتابة السردية عند جلاوجي،حسب المباحث التالية:

1 – خصوصية التجريب السردي.

2– مظاهر التجريب السردي.

3– فاعلية الذاكرة في الكتابة الروائية الجلاوجية.

من خلال هذا الفصل أردت الخوض في تحول مسار الكتابة عند الكاتب، وضبط مظاهر التجريب عنده على مستويات عدة، يكتشفها القارئ من خلال البحث. ثم كشفت مدى تأثير مخزون الكاتب الثقافي على كتاباته، وكيف يسمو بها إلى مستوى فني معين .

وخصصت الفصل الثالث لمفهوم الرؤية الفجائعية، فقسمته إلى ثلاثة مباحث هي على التوالي:

1-مفهوم الرؤية الفجائعية.

2-النموذج الروائي الجلاوجي.

3-قضية الإرهاب.

4-رؤية الكاتب الفجائعية.

وحاولت من خلال هذا التقسيم تقديم تصور حول الرؤية الفجائعية وضبط مفهومها مع إدراج نموذج ثنائية "الموت والحياة" الذي أطّر كل أعمال الكاتب.

ثم تطرقت إلى قضايا كبيرة تعرف بقضايا الراهن كقضية الإرهاب وتأثيرها على المجتمع وكيف تصورها الكاتب؟ وما هو موقفه منها؟ ثم كشفت عن الرؤية الفجائعية من خلال مكونات الخطاب .

أما خاتمة هذا البحث فجاءت في شكل نقاط هي خلاصة أو عصارة هذا البحث.

يبقى أن أؤكد في الأخير، أن هذه الدراسة مدينة للكثيرين، أولهم **الأستاذ الدكتور بشير بويجرة محمد** المشرف على هذا البحث ثم **الدكتور محمودي بشير** رئيس مشروع "الرواية العربية و الجزائرية بين الكلاسيكية و الحداثة في الجزائر" لولا مساعدتهم لما تمّت هذه الدراسة **لا بناء و لا رؤية.**

ثم الحمد لله أولا و أخيرا.

حفيظة

بتاريخ: 2007/04/02

تيارت

المـــــدخـل

راهن الكتابة الروائية الجديدة في الجزائر

المـدخل راهـن الكتابـة الروائيـة الجديدة في الجزائر

إن حاجة الإنسان للحكي حاجة قديمة جدا، لعلها مرتبطة بالبدايات الأولى لتشكل النواة المجتمعية عند اكتشاف الإنسان للغة و ولادة رغبة الكلام داخل جسده الجديد، فقد حاول إشباع هذه النزوة بالحكي معتمدا اللغة المرتكز الأساسي لتوصيل و سرد الحكايات. و لما انتقلت الحكاية إلى طور جديد متجاوزة حقل الشفاهية واستطاعت النهوض و الثبات و تلمس مكوناتها و طرائق التعبير فيها ،أصبحت عنصرا من عناصر البناء الفني القصصي بكل أنواعه المعروفة و الشائعة منها القصة و الرواية.ولما انتقلت الرواية من مرحلة عرفت فيها بالرواية الكلاسيكية، أضحت في مرحلة لاحقة تعرف بالرواية الجديدة.

و قد عرفت الرواية في الجزائر تجارب روائية ، تندرج ضمن الرواية الجديدة التي تتميز بالخطاب اللغوي المزدوج و تعددية الأصوات، و نظرا للمرجعية التاريخية التي ميزت و لازالت تميز الجزائر، تدعمت كتابات روائية تبنت الفرنسية والعربية، لإسقاط ما يعبث داخل الفرد من رؤى و مواقف.

فمن الجيل الأول من الروائيين الجزائريين أمثال محمد ديب، كاتب ياسين، بن هدوقة ،الطاهر وطار، مولود معمري، رشيد بوجدرة، مالك حداد، واسيني الأعرج...وصولا إلى الجيل المنتفض بداية التسعينات أين نعثر على إنتاج روائي متميز يترنح بين الهم الاجتماعي و السياسي من خلال كتابة نجدها كلاسيكية من حيث البناء الروائي. في حين نجدها متمردة عند صنف آخر فالرواية تبدلت في المواقع و في لبوس عديدة، و هي تلتقي بواقع جديد واقع التحولات. فقد شهدت الجزائر موجة من الآمال تلتها هزات متوالية ومطردة جعلت الذات تدخل في حالة من التردد و شبه التوقف، من أجل فهم ما يجرى من تبدلات سريعة في الحياة السياسية والعلاقات الاجتماعية، لقد عرفت الذات حالة من الشك و الريبة بعد سقوط كثير من الأحلام.

ومع حلول فترة التسعينيات وجدت الرواية الجزائرية نفسها تحت طائل من الاختبارات و الاختيارات، و أتيحت لها الفرصة في إمكانية تجريب كل التقنيات الممكنة و المتداولة في النظرية النقدية، من خلال السير نحو اقتحام آفاق واسعة للإبداع و بناء فني يتميز بالتجريب على مستويات اللغة، و طرائق السرد و حضور الموروث الشعبي، من حكايات خرافية، تستنطق الماضي و تعيد بعثه للحياة من جديد، خصوصا بعد تأثر مبدعي هذه المرحلة بأحداث العشرية السوداء. فلهذه الفترة الزمنية تأثيرها على الرواية الجزائرية، ذلك أنها عرفت فيها حيوية جديدة، أضحت ملامحها العامة تطبع مشهدنا الروائي العربي والجزائري ، سواء على مستوى ظهور أسماء جديدة تكتب الرواية وتساهم بالتالي في ضخ دماء جديدة في المسار العام المميز لتطور الرواية العربية الجديدة ،وتزايد في النصوص الصادرة وأيضا على مستوى إضافات الكيفية المرتبطة خصوصا بتجدد أسئلة الرواية وطرائق كتابتها وتغير مستويات وزوايا استيحائها للواقع، وقد ازداد بدوره شساعة وتشابكا وتحولا وامتدادا واتسع فضاء التخييل وتنوعت مستويات تمثله واستثماره الفني والدلالي.إلى جانب تزايد كشوفات الرواية وحضورها الواعد داخل فضاء التلقي والنقد واتساع افقها الرحب ،المفتوح دوما على البحث والتجدد.يحدث هذا من منطلق كون الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة ،أصبحت لها أهمية جوهرية ومؤثرة في زمننا الإبداعي ومشهدنا الثقافي

وفي مجتمعاتنا أيضا ،من حيث قدرتها الفائقة على ملاحقة التطورات واستيعاب التبدلات والتغيرات في مختلف المجالات والمناطق والأزمنة، المعقدة والمتحولة باستمرار. لذلك فالرواية الجديدة«ترفض الشكل التقليدي، الذي يهدف إلى إعادة التوازن في الحياة. لا يعني هذا أن هذه الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية. فهي على أي حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تمليه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة، في الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولدا له، إنها تعتمد إرخاء العلاقة التقليدية بين الشكل و الواقع و عندئذ تبدو الهوة -لأول وهلة- عميقة بين النص الروائي والحياة بل إن المسافة قد تكون في بعض الأحيان من الاتساع بحيث يصعب على القارئ العادي اجتيازها»[1] ذلك أنها تجمع بين متفرقات عدة وهي قادرة على «دمج ما لا يندمج من الأشياء وعلى الجمع بين المتنافرات»[2] و«لعل أهمية ما ستتميز به الرواية الجديدة على التقليدية أنها تثور على كل القواعد، و تتنكر لكل الأصول و ترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية»[3]. فالأدب و الإبداع بصفة عامة تجاوز مفهومه الضيق المألوف والمغلق،الخاص بفئة معينة. تجاوزه إلى مفهوم عميق، يشع بالأسرار و يفوح بعطر الحلم والتهديد معا[4].

هكذا هي الرواية الآن في مجتمع مثل الجزائر، جسد مباح و اغتسال بالحلم، جسد أبيح بلغة التأويل والرمز والأساطير...ليسجل حضوره القوي على يد مجموعة من الروائيين في هذه المرحلة أمثال: أحلام مستغانمي، مفتي بشير، الحبيب السايح و عز الدين جلاوجي و غيرهم.

و إن نال بعضهم حظه من الدراسة و النقد فان بعضهم الآخر ظلت تضاريس عديدة من نصوصهم الراقية بحاجة إلى الكشف و البحث و نقصد بذلك الروائي **عز الدين جلاوجي** الذي نقف عنده في هذه الدراسة. فمن يكون عز الدين جلاوجي؟

هو[5] روائي جزائري من مواليد فجر الاستقلال يوم: 1962/02/24م بإحدى قرى مدينة سطيف، أين عاش طفولته في كنف جده الذي كان ملهمه الأول في الكتابة من خلال ما كان يروي له من قصص و حكايات شعبية، كما كان لوالده دور كبير في صقل مواهبه.

مارس تدريس اللغة العربية و آدابها بالتعليم العام و الجامعي كما شارك في الحركة الثقافية و الإبداعية فهو:

- عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية و عضو مكتبها الوطني منذ 1990.
- عضو مؤسس و رئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2000.
- عضوفي إتحاد الكتاب الجزائريين..

كما أشرف و شارك في عشرات الملتقيات الوطنية و العربية.

تميزت كتاباته الروائية خاصة بمسحة رمزية ذات لغة شعرية فهي تركز على الجانب الفني قبل الموضوعاتي أو كما وصفها الناقد حسين فيلالي بقوله :«إن المتتبع لتجربة عز الدين جلاوجي بدءا من الفراشات و الغيلان و مرورا بسرادق الحلم و الفجيعة و رأس المحنة و إنتهاءا بالرماد الذي غسل الماء يقف على ذلك الاهتمام باللغة الفنية كمكون رئيس

---

[1] – نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية و التطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، صص: 167-168.

[2] – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص: 125.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، الكويت، مطابع الرسالة، د.ط، 1998، ص: 53.

[4] – ينظر، Roland Barthe , le degré zéro de l'écriture , Paris , 1972 P : 80

[5] – رسالة من الكاتب يوم2006/5/8.

من مكونات السرد الروائي»[6] فهو وصف يلخص فنية و جمالية كل أعمال الكاتب الروائية التي نجد أنها عوالم غامضة غير مستقرة، تطرح على القارئ الدخول في حالات التأويل و الخروج من دائرة التقليد، فالكاتب في رواية الفراشات والغيلان، يتبع مسارا خطيا واحدا، بينما ينعرج و هو يكتب سرادق الحلم و الفجيعة نحو الغرائبية و يلج اللامعقول و يغير المسار في رأس المحنة التي وصفها الكاتب عز الدين ميهوبي في قوله: « رأس المحنة ليست رواية فقط إنما حالة إبداعية متفردة تنبئ عن اجتهاد صادق في كتابة نص مختلف»[7]هي تنتج بهاءها المثير عبر خليط مكثف من مكونات السرد فهي «تمهل المثقف النخبوي والمثقف المجتمعي والعامي في تشريح منطقة الانكسار من وجهة نظر مختلفة فتنوع الشخوص وتحولات المكان، شغف المتلقي على تذوق هذه المتعة»[8] و لعل سر هذه المتعة هو خروجها عن المألوف «و نزوعها نحو التجريب و تحطيم الشكل التقليدي للرواية ثم تناولها العميق لموضوع المأساة الوطنية» وهذه سمة نجدها في نص الرماد الذي غسل الماء و نخلص أنها سمة ميزت كل أعمال جلاوجي الروائية.

نشير إلى أن الكاتب درس في مجموعة من الكتب منها:

- علامات في الإبداع الجزائري/ عبد الحميد هيمة.
- مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد/ عبد القادر بن سالم.
- السيما و النص السردي/ حسين فيلالي.
- **سيميولوجيا النص السردي. مقاربة سيميائية لرواية الفراشات و الغيلان/ زبير ذويبي.**
- **بين ضفتين/ محمد صالح خرفي.**

إضافة إلى الجرائد و المجلات و في مجموعة من المقالات «لنقاد من الجزائر أمثال الأستاذ الدكتور بشير بو يجرة محمد في "أزمة الهوية أم عبثية الراهن في رأس المحنة" أو من خارج الجزائر "بلاغة السخرية في رأس المحنة" للدكتور بوشعيب الساوري من المغرب و غيرها من الدراسات.

وسيكتشف معنا القارئ، الكاتب و مساره الإبداعي الروائي أكثر عبر تمفصلات هذا البحث.

---

[6] – حسين فيلالي، التوازي و لعبة المرآة في "الرماد الذي غسل الماء"، محاضرة مخطوطة ملتقى الرواية حول" راهن الرواية و رواية الراهن"، سطيف أيام (1،2،3) مايو ، 2006.

[7] – عز الدين ميهوبي، من غلاف رواية رأس المحنة.

[8] – عبد الحفيظ جلولي، من غلاف رواية رأس المحنة.

الفصل الأول

البناء الروائي

1. بنـــاء الـــشخـــصيات
2. بـــنـــاء الـــزمـــن
3. بـــنـــاء الفـــضـــاء

الفصل الأول
البناء الروائي

1. بناء الشخصيات:

كيف يمكن لنا تصور عمل أدبي دون شخصيات...؟ كيف يمكن لنا تصور حياة داخل الرواية دون شخصيات، تفعل و تتفاعل و تحرك الأحداث؟ إننا بذلك نعدم الوجود داخل العالم الفني فالشخصية أحد الأركان الأساسية التي لا يتم العمل الأدبي إلا بها فهي «**تحتل موقعا هاما في بنية الشكل الروائي، و هي أحد المكونات الأساسية للرواية إلى جانب السرد و البيئة و تأتي للشخصية أهميتها كعنصر أساسي في الرواية بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري و القوة الواعية التي يدور في فلكها كل شيء في الوجود.إذن، لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث و تنظم الأفعال و تعطي القصة بعدها الحكائي ...ثم إن الشخصية الروائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عبره كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية الضرورية لنمو الخطاب الروائي و إطراده**»[9]. ورغم محاولات المدارس النقدية الحديثة قتل الشخصية إلا أن هذه الأخيرة أبت إلا أن تحيا في عمق كل أديب و عمل أدبي«فلم تستطع أية قوة أن تسقطها من على المنصة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها، بل إن النقد لا يعترف بالروائي الحقيقي إلا بها، فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات»[10] و من ثم فالروائي أمام تحد كبير مادام ينفخ من روحه ليخلق شخوصا تدير شؤون أحداث روايته و تحمل رسالته كاملة ليدفع بالقارئ «للاقتناع بالعالم الذي يقدمه و الشخصيات التي يصنعها»[11] وتلك هي مهمة الروائي كما يؤكدها **فورستر.**

و يمكن أن نتحدث أكثر عن هذه الأهمية باختراق عوالم جلاوجي الروائية من خلال الروايات الثلاث، التي تجلت فيها بوضوح تلك الأطروحة النقدية القائلة أن«الشخصية الحكاية بمثابة دليل signe له وجهان أحدهما دال Signifiant

---

[9] – محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص:152.

[10] – آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة، مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص: 34.

[11] – نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد دار الكتاب العرب، دمشق، ص: 112.

والآخر مدلول signifié. دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها –و هذا ما سنتطرق إليه لاحقا– أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها و أقوالها و سلوكها»[12]، تتجلى في وسائل بناء جلاوجي لمجمل شخصياته الرئيسية والثانوية والتي«تتسم في مجملها أنها دينامية dynamique فالروائي يتيح لكل شخصية من هذه الشخصيات فرصة وجودها المستقل عنه من جهة، و يدعها تعبر عن نفسها من جهة ثانية، و ينوع في طرائق هذا التعبير و موقعه من جهة ثالثة، كما يربط علاقات انسجام معها مؤكدا ما ذهب إليه **سمر روحي الفيصل** من أن القارئ لا يجد في الرواية جزئية واحدة لا تخدم سير الحدث في حاضره أو مستقبله، مما دل على وعي الروائي بان أهمية النص لا تكمن في محتواه بل في كيفية بنائه لهذا المحتوى»[13].

من هذا المنطلق و من منطلق أن الروائي الحقيقي هو الذي يخلق الشخصيات، استمدت النصوص الروائية الجلاوجية جاذبيتها و رونقها فأنتجت بذلك خليطا شخوصاتيا مثيرا فنجد المثقف النخبوي و المجتمعي و نجد الصالح و الفاسد، الغني و الفقير، من خلال محاورة الكاتب للراهن الاجتماعي المأساوي لمختلف الطبقات الاجتماعية، بذلك تعددت الأصوات السردية و توحدت الرؤيا، كل ذلك ضمن بنية سردية تنتقل من شخصية لأخرى ومن موقف لآخر، دون إشعار المتلقي أو إبلاغه.

في دراستنا هذه نختار بعض الشخصيات التي نجدها حمالة للإيديولوجية السردانية في كل نص و نجدها موافقة للمحاور التي سندرجها باعتبارها خيوطا تحكم نسيج الروايات الثلاث و سترتكز عليها دراستنا و هي كالتالي:

- الشخصية كمرتكز للحفاظ على الهوية.
- الشخصية و عبث الآخر بهويتها.
- الرؤية البرجوازية، و تأثيراتها على الشخصية.
- شخصية المرأة، زوجة، حبيبة، ....و مومسا.
- شخصية المثقف، صوت بلا صدى.

---

[12] – المرجع نفسه، ص: 112.

[13] – نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص: 18.

1- الشخصية كمرتكز للحفاظ على الهوية:

و يتجلى مظهر الحفاظ على الهوية«من خلال ذلك الفعل المقاوم و المستعمر الذي كان همه الأول و الأخير هو إسقاط هوية الذات الوطنية، ذلك الهم الذي سخر له كل السبل و المناهج طيلة مكوثه في هذه الربوع، مع الإلماح إلى ذلك العزم على تشويه الهوية رافعة بالضرورة فعلا مضادا تبنته الشخصية في إثبات عناصر هذه الهوية»[14]، يقول الكاتب:«**الأحذية ليست أحذيتنا، لا نعبد ما تعبد و لا تعبد ما نعبد، و لا هي عابدة ما نعبد و لا نحن عابدون ما تعبد لها دينها و لنا ديننا.**»[15]. إن هذا الرفض للآخر بنبئ عن نية الشخصية في الحفاظ على هويتها المتضمنة للدين و العادات و التقاليد، و حق امتلاك الوطن و حبه المتواصل في المنقطع التالي يقول عمي صالح إحدى شخصيات الرواية «**لم أعد أحس بالتعب و أنا أمارس طقوس العمل في هذه الأرض، أكره الليل حين يلقي علينا برنسه الأسود شفقة علي**»[16]،«إن إسناد "طقوسية" إلى العمل في الأرض هو ملمح يفضي إلى تلك العلاقة الحميمة و الأبدية بين الذات و بين الموطن، فضاء الكينونة. كما أن النفور من الليل في صورته الفلكية، بل الأصح و الأصوب هو انزياح الدلالة عن المقاصد إلى سرقة هوية الذات و تربتها»[17] لتتكرر نفس مشاعر الحفاظ على الهوية مع شخصية **خليفة** الفلاح، الذي يصفه الكاتب بقوله:«**لم يعرف خليفة مهنة غير الفلاحة، ورثها أبا عن جد، حتى عندما اغتصبت فرنسا منهم أراضيهم فضل أبوه أن يستصلح البور و السفح ليزرع فيه الحياة و حصل بعد الاستقلال على قطعة كبيرة مع بعض زملائه لخدمتها ضمن شعار الأرض لمن يخدمها، و مع ذهاب ريح الاشتراكية تنازلت له الدولة عن هذه القطعة التي مازال يبذر في رحمها ما بقي من سنوات عمره**»[18]. **فخليفة** من خلال هذه البطاقة الفنية التي وضعها له الكاتب، يبدو أنه يربط علاقة حب ذات جذور عميقة و عريقة بالأرض ، مرجعها أن الاستعمار أول ما اغتصب منه أرضه، هادفا من ذلك تجويعه بما أنها كانت المصدر الوحيد

---

[14] –بشير بويجرة محمد،" أزمة الهوية أم عبثية الراهن"، في رأس المحنة، مقاربة حول تعالق راهنية الهوية، محاضرة مخطوطة،ملتقى" حول راهن الرواية و رواية الراهن"، سطيف أيام (1،2،3)مايو، 2006.

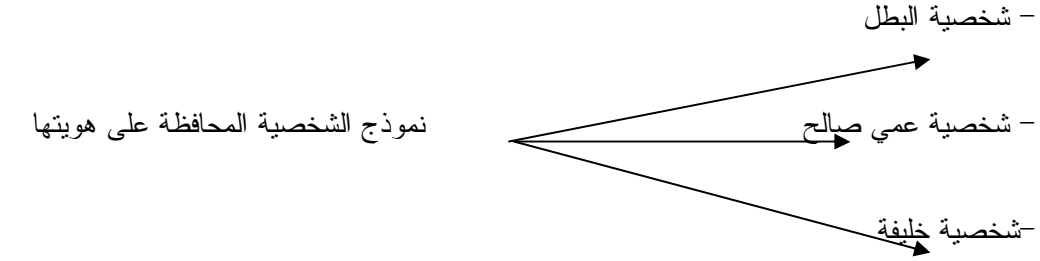
[15] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، دار هومة للطبع و النشر، ط.01، 2000، الجزائر، ص: 67.

[16] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، دار هومة للطبع ، ط.02، 2004، الجزائر، ص: 19.

[17] – بشير بويجرة محمد، أزمة الهوية أم عبثية الراهن، في رأس المحنة.

[18] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار هومة للطبع ، ط.01، 2007، الجزائر، ص: 71.

لإعالتهو لازالت، فبتجويعه سلب منه هويته و اغتصبها كما اغتصب الأرض، هـذه الأخيرة التي أبى إلا أن يفارقها مبرهنا رفضه اغتصاب هويته. و يعبر خليفة عـن هذه العلاقة التي تربطه بالأرض قائلا:«**و لا فرق بين الأرض و الإنسـان، هـو الأرض الصغرى و هي الإنسان الأكبر... و حين يسأله الناس...من علمه هذه الفلسفة؟ يقول ملء فيه الأرض... –يعلق الكاتب–و بمثل ما يسعد و هو عليها يتلذذ عبقها و ينتشي كبرياءها... حين يقلبها رضيعا بين يديه... و حين يزرع في رحمها الحياة و حين يعفر جبهته عليها سـاجدا لله. بمثل ما يسعد بذلك يحس بالاختناق و هو يغادرهـا إلـى البيـت...**»[19]. إذن فتعلـق الشخصية بأرضها يعكس تعلق الفلاح الجزائري و المواطن الجزائري بها و هـي مستعمرة، فهي هويته، و هي كبرياؤه و مثلما سجد لله على خروج المستعمر منهـا ذات يوم، فهاهو اليوم يعفر جبهته عليها ساجدا لله شاكرا لـه. فحـب الشخصـية للأرض نابع من حب هذا الوطن لتلتقي الشخصيات الثلاث في هذا الحب السرمدي خدمة لأرض هذا الوطن الذي وهبها يوما هوية وجب حفاظها عليها.



2– الشخصية، والعبث بهويتها:

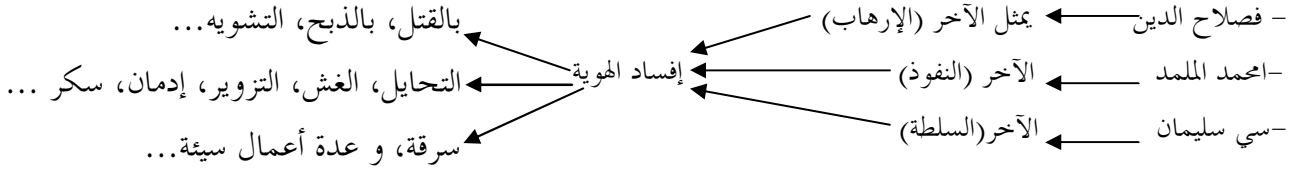
تعيش الشخصية أزمة حادة و هي تتأرجح بين مد الهوية و جزر الآخر، الذي طالما عمل على تشويه الهوية و طمسها و العبث بها، متجاوزا بذلك كل الأعـراف الدينية التي تمجد الإنسان و هو بذلك مُصرّ على«قصد يته العبثية في الهويـة»[20] تقول الشخصية «**هناك أمر يقع الساعة دون أن أدري، لابد أن أعرف لمجرد إشباع الفضول طبعا، فأنا شاهد سلبي على الأحداث لا أقدر على تغييرها ربما لأن القدر قد رسم هذا و جـفّ القلم و طويت الصحف و أنا قشة لا يمكن أن أصمد أمام التيار الجارف...ألم يرو أن حكمـاء هذه المدينة المومس قد قالوا و قولهم الحق:**

[19] – المصدر نفسه، ص: 69.

[20] – بشير بويجرة محمد، أزمة الهوية أم عبثية الراهن في رأس المحنة.

-إذا رأيت السيل هادرا فابق بعيدا عنه، و انعم برؤيته. و سواء أنعمت أم لم أنعم و سواء أباليت أم لم أبال تماما... المهم أني لا أقدر على تغيير الواقع و شتّان بين ما أحلم به أنا و ما يريده هؤلاء»[21] المشكل ليس في القدر، المشكل في السلطة التي همشت الشخصية و أطرت حريتها و قتلت هويتها "**شاهد سلبي**"لأنها مهددة من قبل«**إن أردت أن تعيش بيننا سليما معافى في جسمك. و جسدك...و بدنك...و.. .يأتيك رزقك ما يسد رمقك...و يستر عورتك...فاسكت**»[22].فأن تكتفي بالصمت والمشاهدة، مقابل أن تلبي حاجاتك و ليس كلها... فذاك قتل لذاتك و ضرب لهويتك من جذورها.

لقد فقدت الشخصية شخصيتها، فتكون لديها إحساس بالجبن والخوف والألم، من كل من يقف طرف النقيض في الأفكار، كل من يستهزئ بالهوية الجزائرية و يعمل على إفسادها و قتلها.... و قد تمثل هذا الطرف، شخصية **صلاح الدين** قائد الجماعة الإرهابية و"**امحمد لملمد**" قائد السماسرة و المفسدين **بسي سليمان** الوزير، فهذه الأطراف الثلاثة تشترك في نقطة واحدة هي "**إفساد الهوية**" معتمدة طرقا عدة ومتعددة:



1- صلاح الدين: شاب في مقتبل العمر تقاذفته قسوة الحياة و صعوبتها فجعلت منه«فريسة سهلة للتيارات المفسدة للهوية، -فعمل هو الآخر-حتى كانوا حقلا لزرع نبتة التطرف نحو المغالاة في الدين حين اعتبروا كل إطارات الدولة الجزائرية مثل الدين واللغة وثورة التحريروغيرها من عناصر الهوية ودلالات شموخها. كما قد تمثل هذه الشخصية الفئة الشابة المنحدرة من الريف.»[23].

هذه الأسباب مجتمعة جعلت من شخصية **صلاح الدين** شخصية حقودة، مريضة، مسلوبة الإرادة ، ملوثة الأفكار، فانعكست حالتها النفسية والاجتماعية عليها

---

[21] - عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، صص:87، 88.

[22] - المصدر نفسه ، ص: 68.

[23] - بشير بويجرة محمد، أزمة الهوية أم عبثية الراهن، في رأس المحنة..

بطريقة سلبية فأرادت الانتقام لذاتها بالثورة على الآخـــرين وضـــربهم فـــي هويتهم بممارسة فعل الإرهاب ،ولعل ما فعله مع **عبد الرحيم** كـــاف لتأكيـــد شخصيته المريضة والمنتقمة ،هو لم يبال به رغم توسلاته «**أنا أخوكم...أقســم أنني بريئ...أقسم أنني لم أظلم أحدا...أنا فقير...ارحموني يـــرحكم الله**»[24] و لكـــن قلب صلاح الدين لا يعرف الرحمة ولم يرحم منذ امتهن الإرهـــاب ســـلوكا وعملا...مبررا جواز قسوته على الطواغيت.

2- أمحمد الملمد:

تمثل هذه الشخصية بؤرة الفساد و مركز إفساد الهوية، فهو في نظرنا شخصية ناقصة في مرحلة الإثبات، أراد شراء الجميع بنقوده، الفقـــراء، الســـلطة، الدولـــة، الأمن، الكل غدا في حضرته مساوما بأثمان بخسة. اغتصاب فهو يرى فـــي نفســـه الحاكم، الآمر و الناهي «**أنا ما خلقت لأملك المال فحسب...؟ بل خلقـــت لأقـــود النـــاس و أتزعمهم و هذه سنة الله و لا تبديل لسنته... وظيفة الفقراء العمل عند أســـيادهم و التصـــفيق لهم و الائتمار بأمرهم لا غير**»[25].

و هذا تشويه آخر رهيب من نوعه للشخصية و مقصود، فكيف نتصور حاكما ينوي مسبقا حكم الناس من أجل إذلالهم من أجل التباهي و هو سجله حافل بأضـــخم الجرائم، ففي اغتصابه **الحلوة** اغتصاب للهوية و في سجن **منير** خنق للثقافة ومن ثمة لهوية المثقف. و في محاولته الزواج من **الجازية** ذلك حلم ظل يراوده لأنها الهويـــة ذاتها.

3- سي سليمان: مدير المشفى الذي أصبح فيما بعد وزيرا للصحة مارس هو الآخر لعبة تشويه الهوية قبل أن ينصب وزيرا.يقول عمي صالح في وصفه«**مـــديرنا وطني ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله...يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفح الجرائـــد التي تشترى على حساب المشفى... يوقع الوثـــائق ...يطلـــع علـــى المراســـلات....يرشـــف قهوة...في الباب يلتف حوله العمال المخلصون كالكلاب المدربة يرقصون بلا إيقاع...يمـــلأون له السيارة بخيرات المشفى...لحوم.....أما المساكين...**»[26].

---

[24] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 152.

[25] – المصدر نفسه ، ص: 196.

[26] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 37.

من خلال هذه الصورة التي قدمها عمي صالح **لسي سليمان** ، ندرك أنه شخصية لا تعمل إلا لحسابها الخاص دون الالتفات للآخرين، الذين ظلوا خدما لها ممزقي الهوية في ظلمتها والمشكلة أنها حضيت بمنصب وزير للصحة فكيف سيكون موقفها اتجاه الآخرين و هي تتقلد المسؤولية...؟ سنترك المجال لهذا الخطاب الذي ألقاه على الرعية يجيب على هذا السؤال «**أمامنا عمل بزاف و مشاكل قد لجبال par ce que وزارتنا ...Trés Importante Importante" لازم نخطط ونشيد عمرانا باش نقضي على مشكل السكن الخطير ونسهل البسطاء السكن ولو بالأديان...**»[27].

يمثل هذا الخطاب «**قمة العبثية** »[28] **فسي سليمان** وهو مدير أفسد الهوية...أما وهو وزير فقد شوهها ومزقها.

فمن خلال هذه النماذج الثلاثة، لاحظنا كيف عملت على العبث بهوية الذات، فقيرة كانت أم لا مبدعة كانت أم غير ذلك، امرأة كانت أم رجلا، فراهن الهوية راهن مشوه ذاك الذي زج ب**كريم السامعي** خلف سرادق السجن يتجرع آلام براءته، آلام ظلم القانون له، آلام جريمة لم يرتكبها، آلام نظرات الناس إليه صارخين في وجهه (مجرم، مجرم...) وحده كان يصدق براءته «**يؤكد لصاحبه الجديد أنه بريء و أن العدالة لا معنى لها إذا كانت تتهم الأبرياء لمجرد دلائل لا يدري كيف دست له**»[29] والوحيدة المسؤولة هي **عزيزة** قطب النفوذ، المال، السلطة جعلت القضية في صالحها متهمة **كريم** بما ارتكبه المجرم الحقيقي **فواز** ولدها. و في ذلك تشويه لهويته و سمعته.

3- الرؤية البرجوازية، و تأثيراتها على الشخصية:

دون إشكال يمكن أن نطرح انتماء شخصية **عزيزة** إلى الطبقة البرجوازية، ذلك أنها ورثت ثروة ضخمة عن عمتها «**و ما كادت تبلغ الثامنة عشر حتى ورثت عن عمتها كل ما ورثت عن زوجها الثري من أراضي و أموال، فتحولت عزيزة فجأة من مضغة للشفقة إلى إعصار للرفض و التحدي، و خاضت في لجة الحياة حتى استوت سيدة للمجتمع، و**

---

[27] – المصدر نفسه، ص: 171.

[28] –محمد بشير بويجرة، أزمة الهوية أم عبثية الراهن في رأس المحنة.

[29] –عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 215.

خصوصا بعد اقترانها بسالم بوطويل و ضمها الثروتين معا في قبضتها»[30] فهي بذلك تمثل الطبقة البرجوازية في مجتمع عين الرماد، و قد كانت الرواية النوع الأدبي النموذجي للمجتمع البرجوازي، ذلك كونها كما يرى (لوكاتش) «استطاعت أن تصور تناقضات المجتمع البرجوازي النوعية أصدق تصوير و أكثر نموذجية»[31].

لقد عمل الكاتب على تعرية واقع هذه الطبقة، فشخصية كشخصية **عزيزة** المركبة من تناقضات عدة لا غرابة في «أن نجدها تختار لنفسها الانتماء الأشد عفونة على الإطلاق و هو الانتماء البرجوازي الموغل في الجشع و الاستغلال، و ابتزاز كل شيء يدر عليه بفائدة مادية أو لذة عابرة حتى و لو كان هذا الشيء جريمة في حق الأخلاق-كحبها للرجل المفترض أن تتزوجه ابنتها-أو القانون – التستر على جريمة القتل- التي ارتكبها فواز ابنها-أو الوطن-باستغلال خيراته لصالحها و نهبه و الاحتيال عليه-»[32] فهي تمارس البرجوازية فعلا، من خلال إيمانها بالانقسام الطبقي في المجتمع و عدم تعاطفها مع الآخر(الطبقة الفقيرة) فكل مساعدتها كانت للآخر(الغرب) من خلال إعادة ترميم مقبرة النصارى.

و يمكن رصد جميع ردود فعلها على مجموعة كبيرة من القضايا لكشف توجهها و إحساسها و انتمائها البرجوازي الملخص في شكل توجهين:

أولا تحقيق الحلم: إنها **عزيزة** بحصولها على المال حصلت على القوة و امتلكت الجميع في قبضتها خصوصا (الرجل) فلطالما حلمت أن تتحدى هذا الأخير الذي كان يوما أبا قاسيا لم يرحم والدتها«**فقدت عزيزة أمها في مأساة رهيبة حين تجرأ أبوها فقتلها شر قتلة...**»[33] فبانتمائها البرجوازي حققت حلم ثأرها من الرجل، و البداية كانت من زوجها **سالم** الذي مارست عليه كل عقدها النفسية و أذلته و احتقرته و لعنت معشر الرجال من خلاله«**اللعنة على كل الرجال**»[34].

---

[30] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 46.

[31] – بشير بو يجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية(1970-1983)ديوان المطبوعات الجامعية، ص: 27.

[32] – المرجع نفسه ، ص: 31.

[33] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 46.

[34] -- المصدر نفسه، ص: 163.

-تحقيق حلمها من خلال الانتماء البرجوازي: فتح لها المجال بـــالظهور أمـــام الناس في كامل لياقتها أصغر سنا و أكثر تألقا، لذلك فهي حريصة كل الحرص على اقتناء أفخر الملابس وأرقى مواد التجميل كما تحرص على الـــذهاب إلـــى قاعـــات الحلاقة و ممارسة الرياضة.

-تحقيق حلمها من خلال استعادة كرامتها التي فقدتها وهي طفلة تتقاذفها الدور، هاهي اليوم بانتمائها هذا تجلب اهتمام الجميع حولها « **قطعت عزيزة الأشرطة معلنة عن نهاية ترميم المقبرة، و ألقت كلمات ذكرت فيها بمجهوداتها الجبارة و بآمالهـــا المســـتقبلية و شكرت الجميع .. و ما كادت تنهي كلمتها حتى اهتزت المقبرة بالتصفيق** »[35]«**و كـــم تســـعد عزيزة لهذه الجلسات فكوثر تكثر من الحديث عنها، و عن مواقفها و ذكائها و خضوع النـــاس لها و خوفهم منها و تحس عزيزة نشوة كبرى و هي تسمع ذلك**»[36].

ثانيا: ممارسة السلطة: تفصح السلطة عن وجهها لأول وهلة من خلال لقـــب **عزيزة الجنرال** فلقب **الجنـــرال** يوحي بالدكتاتورية و ممارسة فعل التسلط، و قد أســـبغ عليها رهبة و سلوكا عنيفين لطالما شعر به من هم حولها، إضافة إلـــى امتلاكهـــا المال الذي يشتري السلطة و المقطع التالي يعبر عن ذلك«**إذا أردت قضاء مآربك فعليك بعزيزة الجنرال... هكذا يردد الجميع ... و هكذا يعتقدون أيضا... كلما ضاقت الـــدنيا بأحـــدهم هرع إليها، و هي تعرف الجميع، تمد خيوطها السحرية فإذا الحق باطل و الباطل حـــق، و قـــد سماها الناس الجنرال لقوتها و لعلاقتها بالجنرال... و الجميع يعرف أيضا أنها وراء وصـــول مختار الدابة و نصير الجان إلى كرسي البلدية لتسهل على نفسها تحقيق ما تريد هـــي أيضـــا كانت وراء سجن فاتح اليحياوي الذي حرض الناس ضدها و ضد مختار الدابة بعد اســـتيلائها على قطعة أرض وسط المدينة و على جزء من حديقة الأمير و على مدرسة ابتدائيـــة صـــرح كذبا و زورا أنها مهددة بالسقوط**»[37]، من خلال هذا المقطع تتكشف خطـــوط عزيـــزة المتشابكة و المنثورة في كل مكان، و كلما أحست بخطر أحدهم عمدت على الإيقاع به و بشتى الوسائل، و كأن بالكاتب يشرح لنا طبيعة هـــذا الانتمـــاء البرجـــوازي، بصفته فئة اجتماعية يجب الحذر منها، و فعلا كانت عزيزة كذلك «**كان فاتح اليحياوي**

---

[35] – المصدر نفسه، ص: 225.

[36] – المصدر نفسه، ص:219.

[37] – المصدر نفسه ، ص: 75.

في سنواته الأولى و قد عين أستاذا لعلم الاجتماع بالجامعة يفيض حماسا و يتـــدفق حيويـــة، فألهب العقول و القلوب.. و كانت (عزيزة)العقبة الكؤود التي تحدته و اعتبرته خطرا عليها و مازالت خلفه حتى زجت به في السجن»[38] وكان تصرفها مع **كريم السامعي حقيرا** عنـــدما اتهمته بالقتل زورا بدلا من ابنها **فواز** وسرعان ما شعرت بخطر السلطة على ولدها أرسلت خيوطها السحرية ليتغير كل شيء«**لقد أطلق سراح فواز معززا مكرمـــا و وصـــل الضابط سعدون أمر بالانتقال إلى الصحراء، بعيدا عن مدينته بمئات الأميال ...وأدرك ســـعدون أن يد عزيزة أطول مما يتوقع و أن القانون فعلا تحت بعض النـــاس»**[1] و المقطع يعبر عن نفسه.

و قد تكرر هوس الانتماء البرجوازي عند شخصية **امحمد الملمد** عندما اســـتغل كل ما يملك من أموال و نفوذ لضرب الآخرين و امتلاكهم و الظهـــور بشخصـــية الحاكم، الآمر و الناهي.فهو يصف دنيا البرجوازية بقوله«**هذه هـــي الـــدنيا... المـــال يشتري كل شيء و تحول الأسياد عبيدا... محافظ الشرطة هذا حينما عين كان لا يملـــك حتـــى ثمن ثيابه التي يرتديها... و من خير غدا من أعيان البلد، يمكنه أن يجلـــس مـــع الأســـياد و ينادمهم... أنت وسيلتي لتحقيق الكثير»**[39] هكذا هوا لمال وسيلة لأجل تحقيـــق غايـــات عدة تحت غطاء البرجوازية القائمة على «**التحايل، رشاوى بالملايين، مخدرات...**»[40].

إلا أن البرجوازية أخذت منحى آخر في شخصية **سالم** فرغم انتمائها إلا أنهـــا متمردة ،تمردا فرديا ، و في بعض جوانبها نجد لديها تعاطفا مـــع الآخـــر(الطبقـــة الفقيرة) لفقدها الحب و الاستقرار، فسالم يشعر بالآخرين ويثبت شـــعوره فعـــلا ،كوقوفه مع **بدرة** زوجة ابنه و هي في مرحلة المخاض، حنينه للأرض و الطبيعة و حبه للجمال.

و يمكن رصد جميع ردود فعل هذه الشخصية على مجموعة كبيرة من القضايا لكشف توجهها و إحساسها، و انتمائها البرجوازي، أمام هـــذه القـــيم. لقـــد اكتفـــت الشخصية بردود الفعل التالية:

---

[38] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 43.

[39] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 198.

[40] –المصدر نفسه، ص:255.

أ –إنكسار الحلم[41]:

سالم شخصية مسالمة، حساسة، محبة، فأيام كان في أسرته «**لم تكن عنده دارة و لا سيارة و لا تلفزيون، و لم يكونوا يأكلون على الطاولات و الكراسي، و لا ينامون على الأسرة، و لكن كان للحياة طعم و مذاق و كان الحب الذي يحملونه في مخازن قلوبهم هو رصيدهم الأكبر...ورث أبوه عن جده الأراضي الشاسعة، قطعان الغنم، و البقر، و بقدر ما كان جده يحب التوسع في المال كان خيرا يفتح بيته و قلبه للجميع...الفقراء و المساكين و أبناء القبيلة... و كان يلقب بأبي الفقراء**»[42] .

في هذا الجو المشع بالحب عاش **سالم** معززا مكرما، إلى أن قرر والداه تزويجه من **عزيزة** التي لم تتزوج إلا ثروته، فانكسر كل حلم جميل في حياته، رغم امتلاكه المال، فالمال و البرجوازية لم يعنيا له شيئا في ظل غياب الحب، حبه القديم **ذهبية بنت الطاهر** التي أضحت مجرد حلم يسترجعه من دنيا عزيزة و مضايقاتها له ليتلاشى كلما اصطدم بواقع **عزيزة** الحقيقي حيث لا يستطيع التعبير عن رأيه و لا التحكم في زمام الأمور، هو مجرد تابع، خاضع لها. إذن هو يرفض هذا الانتماء البرجوازي الذي لم يجن عليه إلا سوء الحظ و وحدة و حزنا «**تمنى لو كان مجرد فلاح فقير يرعى شويهات ، ويأكل كسرة شعير تصنعها أنامل زوجته ...تمنى لو لم يكن أصلا في هذا الوجود...ما معنى أن تملك المال والعقار والمزارع ثم أنت لا تملك نفسك؟ ما معنى أن تأكل كل ما لذ وطاب، وتلبس أجمل الثياب و تركب أفخر السيارات ثم أنت مضطرب الروح و النفس؟**»[43].

ب–الإغتراب:

كل هذه الأسباب مجتمعة ،أوصلت سالم لحالة من الاغتراب الداخلي، سببه حرمانه من الحب الذي ذاب بين طيات البرجوازية و حب المظاهر«**فقطع كل علاقة له بالعالم الخارجي بل و قطع كل علاقة له بعزيزة و بأسرته و بكل ماضيه**»[44] و ظل يعيش حالما إلى أن مات الحلم الذي كان يعيش من أجله«**انطفأ القلب الذي طالما نبض**

---

41 - سليمان حسين، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997 ، ص:14

42 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص:45.

43 – المصدر نفسه ، ص: 63.

44 – المصدر نفسه، ص:244.

له حبا، مات القلب الذي طالما منحه الحياة»[45]، بذلك فالانتماء البرجوازي لم يعن لسالم شيئا طالما فقد أشياء.

4- شخصية المرأة، زوجة، حبيبة، .... و مومسا:

يتجلى موضوع الصراع القيمي من خلال أعمال جلاوجي فتتسع و تتضح فكرة المرأة وكأن بالكاتب يبدي اهتماما خاصا بها فهي تتكرر في أعماله و هي ملهمته، إنه يقدم الأوجه المختلفة لها حتى لا يكون حكم القارئ عليها اعتباطيا و مجحفا وإن كانت«محفزا سرديا نحو التحول السالب و الانقلاب ألقيمي و السلوكي»[46] يقول الكاتب: **«إلى متى تفتحين، ذراعيك للبلهاء...؟؟...إلى متى ترضعين الحمقى و الأغبياء...؟؟ إلى متى أيتها (...)تمارسين العهر جهارا دون حياء...؟»**[47].

قد أخذت المدينة هنا صورة المرأة المومس و قد تمثلتها، كما تمثلت في شخصية **الحلوة** التي هامت « **على وجهها تبيع جسدها مومس على قارعا ت الطرق»**[48] و هي **لعلوعة** الراقصة التي **«ملكت على الجميع نفوسهم و قلوبهم، و شغلتهم بجمالها، فصارت حديث مجالسهم و سمرهم... و صارت محج الولاة و الوزراء و الجنرالات و الأثرياء»**[49].

إلا أن لكل شخصية مبررات جعلت منها امرأة مومسا، و قلبت موازين الأخلاق، جعلت منها امرأة ضحية. أنظمة حكم فاسدة استغلتها لخدمة أغراضها الشخصية ، و انقسامات و تكتلات حزبية**«و لكن لماذا سمح الغراب و السيد نعل أقصد لعن بهذه الجريمة النكراء؟ لقد كان و أتباعهما فارحين... و هم يقدمون شرف المدينة دون خوف أو وجل»**[50]. ضحية انقسامات طبقية و ظروف معيشية قاهرة **«و تذكر لعلوعة ذلك الصباح الذي كانت برفقة أمها في السوق، تجمعان فضلات الخضر و الفواكه...»**[51]أو ضحية عدم رقابة أبوية أو فقدان أحد الوالدين**«لكن إبراهيم لم يستطيع**

---

[45] –المصدر نفسه، ص: 244.

[46] – محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، الأدب العربي في نهاية القرن و بداية الألفية الثالثة، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط.01، 2003،ص: 148.

[47] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 09.

[48] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 249.

[49] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص:13.

[50] –عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 67.

[51] –المصدر السابق، ص:

فرض سيطرته على الحلوة إذ ما فتئت أن كسرت ذلك الطوق عليها و أصبحت تأخـذ زينتهـا و تخرج متى شاءت متنقلة بين الحمامات و الحلاقات و الأعراس... و كثر الحديث عليها حقا و باطلا ... بل و رآها البعض تركب السيارات الفخمة مع الغرباء»[52].

فكل هذه الظروف مجتمعة كانت بمثابة تمهيد لطريق غير سوي سـرعان مـا يدفع بالمرأة نحو الانحراف. ولأن (المرأة) مؤشر الخطيئة ليست النـوع الغالـب، مادامت الحبيبة الوفية الطاهرة النقية التي تسمو إلى درجة الحلم، فتبدد بلمسة منهـا كل ظلمة، و تمسح كل دمعة«**كفكفي مني دموعي**»[53] و تشفي كل جرح «**بلسمي مني الجروح**»[54] و تضمد كل قلب «**ضمدي من قلبي القروح**»[55] وهي الأرض المحبوبـة عندما تسمو بحبها و تتحد دلالاتها بالوطن و بكل غال ممثلة بشخصـية الجازيـة . **فلجازية** في ذهن كل واحد منا جسدا وروحا مادامت تمثل التراث المحلـي(الجازيـة الهلالية) في بعده الإستراتيجي الشعبي المتأصل، و هي المخلصة في حبها من خلال النص لخطيبها **ذياب** الذي ظلت تذكره في غيابه، رافضة زواجها بـ**محمد لملمد** رغم كل الإغراءات، هي مثال المرأة الصبورة رغم توالي الأزمات:

أنت يا الجازية في هذه الحارة كل شيء....قد تجف البحار ....قد ترتخي الجبال...قد تجبن الريح...لكن الجازية يجب أن تبقى أبدا كبرياء[56]

و هي الأخت المساندة «**ما أسعدني و الأقدار تمنحيني هذه الأخـت الرائعـة**»[57] و زادت مكانتها الأخوية في قلب **منير** عندما وقفت معـه موقفـا مسـاندا، مواجهـة لأعدائه«**حين كسروا الباب و رحت أصرخ...**»[58] بحدسها و ذكاءها أدركت أن أعـداء **منير** كثر و لابد من الحذر منهم«**كان ظني في محله ... قصدت بيتك مساءا و أخـذت مـا اعتقدت أنه مهم لديك... حوائج نانا كراريسك صورك...رسائلك...و بعض كتبـك المفضـلة..** »[59] و**منير** بصفته مثقف لا يهمه شيء سوى ما حملته **الجازية** و أنقذته من النيران،

---

[52] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 110-111.

[53] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 112.

[54] – المصدر نفسه، ص: 112.

[55] – المصدر نفسه، ص: 112.

[56] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 277.

[57]– المصدر السابق، ص: 127.

[58] – المصدر نفسه ، ص: 251.

[59] – المصدر نفسه ، ص: 11.

فهذا موقف جليل من طرفها ظل منير يذكره. و تتبادل الأدوار ليقدم الكاتب نموذج المرأة (الزوجة) ممثلا في شخص **عزيزة الجنرال** وهي تخوض صراع هامشيا ضد الآخر (الرجل) و في الرواية زوجها **سالم** من هنا يتولد الإحساس بالفاجعة من الطرفين، فاحتقار الزوجة لزوجها رمز لقتل تلك القيم السلطوية التي طالما تمثلها الرجل، فتتسع الهوة بين الطرفين. وعكس الأخريات **فلعزيزة** الزوجة صورة واحد جلية، إنها صورة معكوسة على مرآة النفس، جسد خالي من الإحساس أو يكاد بلا رائحة بلا طعم، لا حب ينمو في قلبها، إنه دافع للاستغراب و الدهشة، هذا ما يمكن استخلاصه من مواقف كثيرة جمعت **عزيزة** مع زوجها **سالم** علاقة فاترة و حوارات جارحة، إذلال متواصل و أشياء أخرى عبرت عنها المقاطع التالية«**كانت عزيزة قد خرجت من السيارة بالمرآب... و كان زوجها و هو يجلس بجانبها كالتابع الأمين...**»[60] وهو المجروح في رجولته عندما تفضل عليه الطبيب **فيصل** «**ركب سالم بوطويل في سيارة الإسعاف في حين ركب الطبيب مع عزيزة**»[61]و هو المهمش «**أنت لا دخل لك**»[62]. فعزيزة زوجة أوغلت في احتقار زوجها و الحط من شأنه أمام مرأى أولاده و هي تعيره بالجبن من خلال ولدها«**يجب أن أقطع من قلبك عرق أبيك... أنت جبان مثله إما أن تكون مثلي أو أقتلكم جميعا...**»[63] فهي ترى في نفسها الرجل و المرأة معا، و تسوء العلاقة أكثر و تتشوه صورة الزوجة و تتسع الهوة عندما تطلب منه الاعتراف للشرطة بدل ابنها المجرم«**لا تضيع شباب ابنك يجب أن تعترف مكانه، أنت أنهيت عمرك و هو مازال في ربيع عمره**»[64]، عندها يدرك الزوج أن زوجته انتهازية، أنانية، **فعزيزة** مثلت نموذج الزوجة المتسلطة المحتقرة، المتكبرة، أحسن تمثيل و غيرت من وظيفة الأنثى التي طالما صودرت أنوثتها من جهة، و من جهة ثانية المرأة الحنون المعطاء.

---

[60] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل، ص:11.

[61] – المصدر نفسه ، ص:16.

[62] – المصدر نفسه ، ص: 89.

[63] – المصدر نفسه ، ص: 90-91.

[64] – المصدر نفسه، ص:56.

ليعود الكاتب ويختار نموذجا آخر للزوجة الصالحة المساندة لزوجها الواقفة معه في أصعب الظروف حتى لا يأخذ القارئ في ذهنه صورة وحيدة و مشوهة في نفس الوقت للمرأة الزوجة، ذلك النموذج هو **نوارة** زوجة **كريم**، تلك القلقة في غيابه وهو في مركز الشرطة و لم يلتحق بمنزله في الوقت المعتاد «**وأعادت نوارة زوجة كريم الاتصال للمرة الثالثة دون جدوى**»[65] و يقودها قلقها لدرجة التفكير بالخروج للبحث عنه ليلا«**و دار في خلد نواره أن تخرج للبحث عنه...**»[66] و هي السعيدة برجوعه«**ما كاد كريم يلج الباب حتى ارتمت على صدره و قد سبقتها الدموع لتمنعها عن الكلام–و يبادلها الزوج نفس الشيء– و وقف هو يضمها إلى صدره...**»[67]، مشكلان بذلك أسمى آيات العلاقة الزوجية المبنية على أساس الحب، و يعلق الكاتب تعليقا يؤكد فيه على ضرورة توفر شرط الحب في الزواج «**ما أصعب فراق دفء الحبيب و لو ليلة**»[68] وتمتن العلاقة أكثر و يزداد عنف الحب عند اشتداد المحن، فمحنة الزوج كبيرة و هو المتهم البريء الذي يدخل السجن ظلما لكن وقوف زوجته إلى جانبه بدد كل الصعاب«**اهتم بنفسك لا تشتغل بنا، لا شيء ينقصنا**»[69]و يعظم الحب بجملة«**و أنا مستعدة لكل تضحية من أجلك**»[70]و منه فقد مثلت **نوارة** نموذج الزوجة المحبة، والحبيبة المخلصة أروع تمثيل.

و هكذا نجد أن المرأة قد تقمصت أدوارا عدة تراوحت بيت السلبية و الإيجابية أوردها الكاتب بكل تفاصيلها، مركزا في ذلك على تراكم عوامل عدة تدخل في بناء شخصية المرأة و تكوينها، مؤكدا بذلك أن الإنسان ينتمي إلى بيئته و يرتبط بها، و بالتالي فهي مصدر قيامه يؤثر فيها و تؤثر فيه.

---

[65] – المصدر نفسه ، ص: 19.

[66] – المصدر نفسه ، ص:20.

[67] – المصدر نفسه، ص:20.

[68] – المصدر نفسه ، ص:20.

[69] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل، ص:228

[70] – المصدر نفسه، ص:229

أما الجدول اللاحق فنحصي من خلاله أسماء كل الشخصيات النسوية التي وردت في كل الروايات و دور كل واحدة منهن، مشيرين في نفس الوقت انه يمكن لمرأة واحدة أن تتمثل أدوارا عدة:

رواية	المرأة الأم	المرأة الزوجة	المرأة الحبيبة	المرأة الأخت	المرأة البنت	المرأة المومس
سرادق الحلم و الفجيعة			شخصية نون			المرأة المدينة
رأس المحنة	-عرجونة أم (عبد الرحمان و الجازية). -علجية(أم الجميع)	-هجيرة زوج عبد الرحمان -عرجونة زوج عمي صالح.	-الجازية -حسناء	-الجازية أخت لمنير و عبد الرحمان	-عبلة ابنة ابراهيم -الجازية ابنة عمي صالح	عبلة الحلوة
الرماد الذي غسل الماء	-سليمة(أم سمير و العطرة) -نوارة أم (ياسر سلسبيل) -بدرة(أم وردة). -أم سالم. -عزيزة (أم فواز و اختيه). -عرجونة (أم عزيزة). -فتيحة الزينة(أم عمار كرموسة)	-سليمة زوج عبد الله -عزيزة زوج سالم. -نوارة زوج كريم السامعي. -عطرة زوج فواز.	-نوارة -ذهبية بنت الطاهر	نورة و فريدة أختي فواز	-العطرة ابنة عبد الله. -فريدة و نورة ابنتا عزيزة	لعلوعة

5- شخصية المثقف، صوت بلا صدى:

إن تشظّي الهوية و تمزق الوحدة الوطنية، يؤديان بالذات إلى السقوط و الاختلال و يقويان لديها الشعور بالعراء و الغربة و الضآلة«**و أنا الغريب ... أجرع الفزع المرير ...**»[71]،«**كن الغريب دائما عن نفسك**»[72]، «**أنا في أمة تداركها الله غريب**

[71] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 10.

كصالح في ثمود»[73] ففي ظل الصراعات الطبقية المحتدمة و صراعات الأنظمة الحاكمة و فسادها و النزاعات العقائدية ضد كل الشرائح الاجتماعية عاش المثقف. وفي أعمال جلاوجي يمثل **المثقف** الرأي الآخر المغايرو المشاكس و صوت العقل و منظار الأفكار لذلك سيلاقي المتاعب يشرد و يضطهد، ويسجن و يهمل و يحقر ... و يترك في عزلته التي اختارها إما مجبرا أو مخيرا.مما يدعونا للتساؤل أين المثقف الذي« يحيا في البرج العاجي، و يسبح خياله حرا في الفضاءات الواسعة الرحبة، و يتوسد ندف الغيوم البيضاء. لم يعد قادرا على العثور على موطئ قدم يلاحق من الداخل أولا لأن الداخل هو الجحيم الأكبر ، هكذا يعرف (فوكو) الاضطهاد، إنه في الداخل. المضطهد لم يعد كائنا اجتماعيا لأنه انفصل عن المجتمع بل فصله المجتمع و همشه و أهمله و استأصله كالزائدة الدودية. المثقف لا دور له في العالم الجديد العالم الجديد يتربع على عرشه (أفلاطونات) جدد»[74]، لذلك فشخصيات جلاوجي المثقفة تشعر بالخواء الداخلي، فهي مستلبة الإرادة و الحقوق و المشاعر و بالتالي فهي خاضعة و منصاعة، مستسلمة استسلاما يشل حركة الجسد و يخدر الروح «**و المشكلة أنني لم أفعل شيئا حتى الآن... و في الوقت ذاته لم أغير سير الأحداث أنا مجرد متفرج سلبي تسخر منه حتى الفئران**»[75] ومع ذلك فهي مكافحة و مسايرة لكل الظروف على الأقل هي لم تغادر وطنها و بقيت محافظة على إنسانيتها من كل مسخ قد يصيبها، و هي الموجهة المتحدية الصابرة رغم حدة الأعاصير متمثلة في شخصية **منير**، هذا الذي ظل يصرخ دون أن يجد من يلبي نداءه و نداء الثقافة، هو مثقف طالما حاول الدفاع عن فكرة مفادها ضرورة مسايرة الثقافي بالاجتماعي و السياسي، هذا ما تبلور في ذهنه و هو المثقف الملم بمختلف الثقافات العربية و الغربية، عرف برأيه السديد، في صوته العادي نبرة مثقف، لطالما أدرك نظرة الناس إليه و التي توحي بالكثير من السخرية من أحلام المثقفين«**يا منير متى**

---

[72] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 177.

[73] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 86.

[74] – محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص: 180.

[75] –عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 76.

تفطن لحالك، الناس يعيشون الواقع و أنت تحلم بحياة وسط الأوراق»[76]و لا يجلب إلا التعاسة و لا يمتهن غير ذلك«**هؤلاء الناس يلهثون خلف ما يملأ بطونهم ... لا ما يملأ عقولهم حول مكتبتك إلى محل لبيع المواد الغذائية و سترى كيف تتغير حالك أو أخرج من هذه الأرض الملعونة»**[77] فلا المثقف ولا ثقافته و لا كتبه يحتاجها الناس، خصوصا إذا كان فقيرا لا يملك حتى مهر زواجه، و هموم الآخرين تقف حائلا بينه و بين تحقيق حلمه إضافة إلى افتقاده الأمن و الأمان في وطن يعيش مافيا الإرهاب، مافيا السلطة و ذوي النفوذ و المال «**إلى متى و نحن لا نحس في أرضنا في أعشاشنا بالأمان؟ لقد صرت أتلقى كل يوم رسالة أنهض صباحا و أنا على يقين أن رسالة تنتظرني بفارغ الصبر تحت الباب يتهمني أصحابها بالوقوف مع الطاغوت و مرة يتهمني كاتبوها بأنني إرهابي مناهض للسلطة و الوطن و الديمقراطية و يجب عليه أن أتوب»**[78]، وسط هذه النيران الملتهبة يقف المثقف تائها...

ماذا لو طرت مثل الحلاج

أمسك بطرف منديلي فقط ثم أطير لأفر من هذا الجحيم الذي أعيش فيه[79]

إضافة إلى حالة نفسية متأزمة نترك لـ**منير** فرصة التعبير عنها«**حالتي النفسية تكاد تنهار كانت أسناني تتساقط بشكل عجيب»**[80] و لا يتوقف الأمر عند هذا الحد في التعامل مع هذا المثقف الذي يسجن ظلما«**تكومت في مكاني على البلاط البارد و سرحت بفكري ... ما معنى أن تنتهك حرمة إنسان ليلا، و يجر ليلا من بيته إلى الحجز و يرمى فوق بلاط بارد ...»**[81] و تقل حدة المعاناة كلما فكر المثقف«**أن الكثير من السجون العربية تئن بآلاف المثقفين لعشرات السنوات... دول عربية عريقة بحجم بابل أفرغت من كل مثقفيها لأنهم أبوا أن يسبحوا للآمر الناهي فيها بكرة و أصيلا.. نطفة الحجاج التي زرعها مازالت معطاء ولودا و سيوفه يأبى أن يلثم..»**[82].

---

[76] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 80.

[77] – المصدر نفسه ، ص: 79.

[78] –عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 134.

[79] – المصدر نفسه ، ص: 134.

[80] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 172.

[81] – المصدر نفسه، ص: 177.

[82] – المصدر نفسه ، ص: 178.

إذن رغم المواجهات و التحديات، مازال المثقف لم يتجاوز الإطار المرسوم له من طرف السلطة. ليبقى **منير** شخصية سلبية من جانب اكتفائها برصد «السلوكات و الظواهر و عدم المباشرة و المساهمة في اقتراح حلول لها، و هي ميزة رسمت بها كل الشخصيات المثقفة في متوننا السردية»[83].

و نمثل للنموذج الثالث للمثقف بشخصية **فاتح اليحياوي** المثقف الذي يقف منعزلا في مكان بعيد متحاشيا العالم الخارجي، بعدما اصطدم و انهزم بواقع مر«فالانعزال يشمل الذات المزدراة الذات المهزوزة و قد مورس عليها أعنف فعل ممكن ، إنه الإهمال و الإقصاء و تحسيسها بالدونية و اللاجدوى»[84]و فعلا هذا ما حدث مع **فاتح** الشاب المثقف الذي كان «**يفيض حماسا و يتدفق حيوية فألهب العقول و القلوب**»[85] وحده كان يدرك زيف القانون و ظلم السلطة «**كان يدرك جيدا أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار و من يملكون القانون**»[86]و الشيء الإيجابي الذي يسجل عليه أنه حاول إصلاح واقعه و تغييره بثورته على **عزيزة** لكن حدث ما لم يكن يتوقعه«**لقد تدخلت القوات العمومية و فرقت المتظاهرين ليحاكم فاتح و يشهد بعض المتضررين على صحة ما وجه إليه من تهم**»[87] و يسجن فاتح ويعتزل الناس معلنا « **أن هذه الأمة قد قضى عليها القدر بالذل و الهوان**»[88] لكنه خرج بشخصية أخرى بعد تجربة الاعتقال بشخصية« **مفرغة من الداخل، بلا إيمان، بلا هدف فتحصد الجسد الضئيل في غرفة منزوية كتب على بابها غار حراء**»[89]عندها لزم « **غرفته لا يبرحها**»[90] حتى الوظائف الاجتماعية تصبح عبئا يثقل كاهل الذات (الزوجة، الرفيق) «**ظل فاتح اليحياوي يرفض الزواج مخيبا آمال والديه ... مؤكدا مقولة أمه: فاتح تزوج الكتب**»[91].

---

[83] – بشير بويجرة محمد، أزمة الهوية أم عبثية الراهن في رأس المحنة.

[84] –محمد معتصم، الرؤية الفجائعية ، ص: 184.

[85] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 43.

[86] – المصدر نفسه ، ص:43.

[87] – المصدر نفسه، ص: 43.

[88] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 44.

[89] – محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص: 185.

[90] – المصدر نفسه ، ص: 85.

[91] – المصدر نفسه ، ص: 21.

هكذا هي حال المثقف في الاعتزال و قد تخلى عنه العالم و رفضه المجتمع، و قد تخلى هو عن هذا العالم و عن هذه الأمة، التي لا يجد سبيلا في خلاصها فهي لا تفهمه و لا تستحق أن يعاني من أجلها، بذلك فهروبه و اعتزاله في نظرنا كان إيجابيين و هو مثقف إيجابي حتى و إن لم يسمع صدى لصوته، فيبقى فراره مبررا إلى أحضان الطبيعة «**هذا مكانك الطبيعي يا فاتح، يجب أن تفر من تلك الكتل البشرية المريضة و من مدنهم الموبوءة، و من شعائرهم و طقوسهم الزائفة لست أنت الأول و لن تكون الأخير لقد فر أبو العلاء إلى عماه و إلى غرفته الضيقة، و فر حي ابن يقظان، و فر محمد ابن عبد الله، كل الفلاسفة و المفكرين و الأنبياء، و.. ما يهمك أنت إن صلحوا أو فسدوا لا سبيل إلى إصلاحهم و تقويهم ... لقد قلت كلماتك في أدانهم و لم يسمعوا : الساكت عن الحق شيطان أخرس، و أنتم جميعا ساكتون عليكم اللعنة أيتها الشياطين الخرساء...**»[92].

أخيرا، و من خلال نصوص جلاوجي نكتشف أنه قدم لنا صورة للمثقف، تبدي ملامحها شدة الأزمة التي يمر بها و لازال يعاني الاضطهاد و الظلم المسلط عليه من كل الجهات.

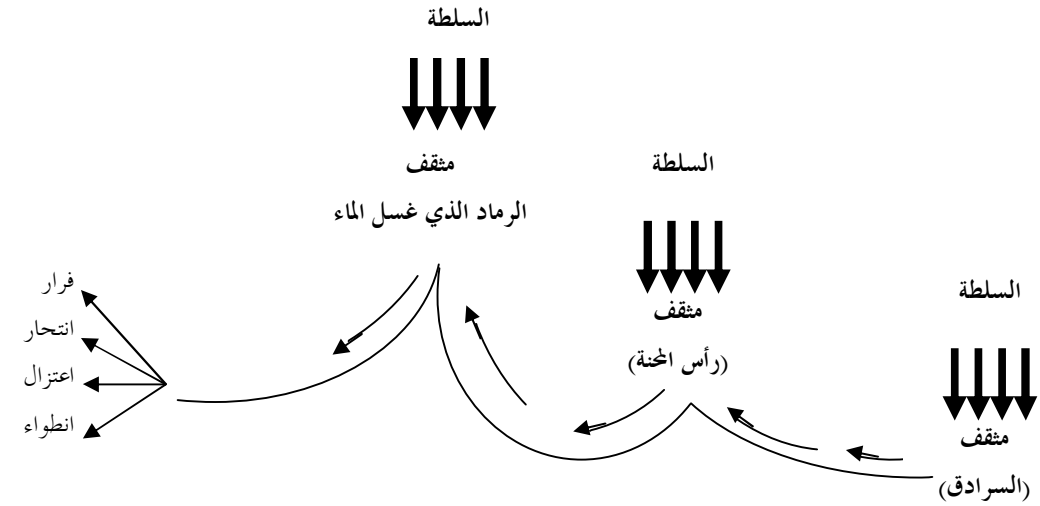
- لازالت السلطة تقف في الطرف النقيض للمثقف، و تعاكسه في كل مبادئه و تكذبه في كل أفكاره، و تعلن جنونه في كثير من المواقف لتكون نهايته سجنا مريرا، قتلا مفجعا، منفى طويل خلف سرادق الفجيعة.

- لازال المثقف مجرد صوت بلا صدى، و لازال المجتمع يمارس عليه لعبة التهميش و الاحتقار.

-يقدم لنا الكاتب رسما بيانيا نتابع فيه مسار تطور المثقف، عبر الروايات الثلاث، فهو المتفرج المنصاع للأوامر و لكنه الصابر على المحن و هو صاحب الأفكار النابغة الحالمة بغد أفضل و هو المطبق لهذه الأفكار و المنفذ لها لكنه سرعان ما يصطدم بصخرة السلطة و سوط القانون و ذوي النفوذ و المال، و يمكن أن نمثل بهذا الرسم البياني لتقريب الفكرة أكثر:

---

[92] – المصدر نفسه ، ص: 88.



من خلال هذه الأعمال يتضح أن الكاتب ينئ عن رؤية استشرافية لحالة أمة لا تقدر مثقفيها، فهي أمة لن تنعم بطيب العيش و هي تقطع الصلة بينه و بينها، إنـــه– الكاتب–يخاطب فينا عقولنا محذرا باقتراب لحظات الانهيار مادمنا أمام عـــالم آيـــل للسقوط في أي لحظة، إنه يتوقع الكارثة قبل حضورها و يستشعر أزمـــة المثقـــف انطلاقا من كونه المثقف في حد ذاته، و في نفس الوقت يطرح أسئلة تراوده وهي: متى سينعم المثقف بالراحة و الاطمئنان في وطنه؟ متى تعود له هيبته و رهبتـــه؟ و متى يحق له القيام بدوره على أحسن وجه بعيدا عن التقرب زلفى إلى الحكام؟ متى يسقط قناع التصنع و التهريج ... ؟؟؟.

خلاصة:نخلص في الأخير أن تحليلنا لنماذج الشخصيات حسب ترتيبهـــا فـــي الروايات ناتج عن فهمنا الخاص للنص من خلال العلاقة التي نشأت بيننا و بينه، و بالتالي فهذا التحليل ليس نهائيا، لأن الاختلاف في فهم النص يعود بالدرجة الأولـــى إلى اختلاف العلاقة التي تربطه بالقارئ«فكل قارئ ينفعل انفعالا خاصا به مع أنـــه يسلك عين سبل القراءة التي يفترضها النص على جميع القراء و عليه فإن القـــراء يطلون على الأحداث الروائية من خلال وجهة نظر الشخصية و يتبـــاهون معهـــا و لكن ردود أفعال هؤلاء القراء أمام هذا التماهي الآلي الذي تثيره المعرفة المشتركة، تختلف اختلافا قد يكون كبيرا فمنهم من يرى في كـــل ذلـــك إثـــراء فـــي معرفـــة الشخصيات و خبايا نفوسها و يوافق بالنتيجة على سلوكها أو يقبل بعض الشـــيء و

لكن بعضهم يرى في ذلك مبررا لإدانة الشخصية أخلاقيا»[93]، مثلا شخصية **عزيزة** ، شخصية امحمد لملمد، شخصية **الغراب** و مع ذلك فشخصيات جلاوجي تعيش صراعا نفسيا و اجتماعيا و سياسيا و ثقافيا، تعيش أزماتا و محنا و تركن خلف سرادق الفجيعة، عبر عنها الكاتب بكل واقعية تمس كل الفئات و شرائح المجتمع و هذا أمر طبيعي، لأن الكاتب ابن مجتمعه و أمته و لا يكتب خارج إطارهما و بالتالي فالرواية ليس بمقدورها«قط أن تعرض كونا يختلف الاختلاف كله عن العالم الذي نعيش فيه»[94]، «فالنص الروائي يعجز عجزا كاملا عن إبداع شخصيات تختلف اختلافا كاملا عن الشخصيات الحية التي يحتك بها القارئ في حياته اليومية»[95] و نحن نصادف الآلاف من شخصية **عزيزة** في حياتنا اليومية و الآلاف من الشخصيات المضطهدة و المغمورة حقوقها، كشخصية **عمي صالح** وكذا العديد من الأشخاص الذين يقضون حياتهم مطاردين باحثين عن الراحة كالشخصية **الرئيسية في السرادق**.وغيرها من الشخصيات التي ما هي في الحقيقة إلا نماذج مصغرة لشخصيات موجودة حقيقة في حياتنا، بل إن أكثر المخلوقات غرابة كما ألفينا ذلك في رواية (س.ح.ف)حاكم المدينة السيد **غراب**، و نائبه السيد **لعن** إضافة إلى (الفئران، النخلة سنان الرمح...) فهي «تظل تحتفظ بصفات و خصائص يستعيرها المؤلف من تجربة العالم الحقيقي الواقعي»[96] و ليست هذه المخلوقات في نهاية المطاف إلا كائنات بشرية مشوهة و لنتأمل النص التالي عندما يصف الكاتب الغراب قائلا«**كنت حدثتكم عن الغراب و هو طويل نحيل أطرافه ضعف جذعه المتكور ككرة مطاطية كبيرة...الامتداد فيها إلى الأمام و الخلف أكبر بكثير من امتداده و عرضه، يرتدي في العادة لباسا أسودا صنع خصيصا من ريش الغربان، يظهر في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء و يريد كما يتحول فمه و ذلك أمر نادر إلى منقار أبيض حاد خاصة في عيد الغربان... و يقال أن أظافر قدميه مخالب و لولا الحذاء ينتعله معكوسا لأنكشف**

---

[93] – مصطفى حسن سحلول، نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2001.، ص: 44.

[94] – المرجع نفسه، ص: 44.

[95] – المرجع نفسه ، ص: 57.

[96] –المرجع نفسه، ص: 57.

أمره»[97]«هذه كلها صفات بشرية اكتفى الكاتب بتضخيمها مستعيرا من عالم الإنسان و الحيوان و سبب ذلك أنه يستحيل على المؤلف أن يصف وصفا كاملا إنسانا حقيقيا»[98]و حتى في توظيفه–الكاتب–في الشخصيات التاريخية (حي بن يقظان) لم يتوغل في وصفها أو لشخصيات شاركت في ثورة التحرير يشير «**أنها شخصيات حقيقية نالت شرف الشهادة في سبيل الله أثناء ثورة التحرير المباركة و يضيف قائلا: أن الجميع يشهد بشجاعتهم الأسطورية**»[99]، فالكاتب يترك المجال مفتوحا للقارئ لأنه يدرك أن «هؤلاء الأشخاص التاريخيون يستمدون كثافتهم و قوامهم من ثقافة كل قارئ عربي والتحامه بتاريخيه و هم يعيشون بكليتهم في ضميره و بما أن الرواية تعجز عن الإحاطة الشاملة بهم (فإن كل رواية من الروايات الثلاث) تسكن إلى معرفة قارئها في تاريخه ليكمل ما لا يذكره النص الأدبي»[100]، إنها دعوة لضرورة توفر قارئ متشعب الثقافة، وحتى في وصفه –الكاتب–«للشخصيات الروائية أو إطارها الجغرافي أو الموقف الروائي وصفا كاملا فإن القارئ يكمل السرد من خياله حسب ما يظهر له أنه محتمل أو قريب الوقوع»[101]، كتركه لنهاية النصوص الروائية مفتوحة من خلال عدم إفصاحه على النهاية التي آلت إليها كل مدينة.

دلالة الشخصية:

تختلف أسماء الشخصيات من رواية لأخرى ،ومن راو لآخر و«يترجح استخدام الروائيين لأسماء شخصياتهم الحكائية بين مستويين تعبيريين دائما، مستوى اعتباطي يخلو الاسم معه من أي دلالة و آخر رمزي يبدو الاسم معه موحيا و زاخرا بالدلالات المعبرة عن السيمات المميزة لهذه الشخصية المادية و المعنوية»[102]. و لما كانت الشخصية محورا تدور حوله كل الأحداث و الاسم فيها يأخذ غالبا طابع الاختيار المدروس الذي تتطلبه الشخصية الروائية لأنه تمثل لقيمة محدودة نشير على مسماها من دون مطالبة مسبقة لها بأن تدل عليه بقوة وجودها

---

97 –عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 84.

98 – مصطفى حسن سحلول،نظرية القراءة والتأويل ، ص: 57.

99 - عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 264.

100 – مصطفى حسن سحلول،نظرية القراءة والتأويل ، ص: 58–59.

101 – المرجع نفسه ، ص: 59.

102 – نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصر، ص: 113.

... « لذا فإن الاسم توكيد لخصوصية ذات طابع مترسخ من الدلالة المتواترة، لما اختير له من دال ينطق بمدلول ، و في الرواية العربية نقرأ أمثلة كثيرة على نجاح الروائيين في اختيار أسماء شخصياتهم، و لعل نجيب محفوظ من أبرع هؤلاء إذ أن له طريقة في اختيار الأسماء سواء تلك التي تمثل العزة و الرفعة، أم تلك التي تمثل الخسة فبعض أسماء الشخصيات كانت تحمل معان النبل أو السخرية»[103] و قد وعى جلاوجي هذا الدور في روايته و جعل اسم الشخصية متلائما و مكملا لجملة التقنيات الفنية التي يتبعها الروائي و هو يقدم شخصيته ليتطابق الاسم مع المسمى، نظرا لاعتماد الروائي على الاسم الذي يبرز الشخصية و يحمل ملامحها النفسية و الاجتماعية، كما يحمل العديد من المعاني و الدلالات التي تهدف الرواية للتعبير عنها فهو –الكاتب– قد درس شخصياته في مختبره الإبداعي قبل ولادته على الورق «لتكون متناسبة و منسجمة حيث تحقق للنص مقروئيته، و للشخصية احتماليتها و وجودها و من هنا مصدر ذلك التنوع و الاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية»[104]. و السؤال الذي يطرح نفسه هنا من أين تنبع أهمية الاسم؟ هل تنبع من اسم العالم الأول؟ و هل يكتفي به الروائي أم يقرنه بكنية أو نسبة أو لقب؟ هل لذلك علاقة بالمعلومات المقدمة على الشخصية ؟ ما الحوافز التي دفعت الروائي إلى استعمال هذه الأسماء ...؟. مؤكد أننا بالإجابة على هذه الأسئلة سنساهم أكثر في تحليل بناء الشخصية سواء كان الاختيار مقصودا أم لم يكن. إننا بغزونا عوالم جلاوجي الروائية من خلال نصوصه رأينا اختياره الدقيق لشخصياته و من ثمة لأسمائها المبررة من خلال ما يقدمه للقارئ من تفسيرات توضح لم سميت الشخصية الفلانية بالاسم الفلاني ؟ مثبتا بذلك عدم اعتباطية في اختياره أسماء شخصياته، هذا الاختيار الذي ارتبط بمستويين اثنين، أما الأول فيرتبط بالأسماء التراثية السائدة في المجتمعات الشعبية، و الثاني يرتبط بالأسماء الأكثر انتشار في الأوساط الاجتماعية

---

[103] – محمد قرانيا، الستائر المخملية، الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام 2000، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق2004، ص: 07.

[104] – محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص: 07.

عامة، و لاسيما في الأوساط المتوسطة و البرجوازية لتفصح عن رؤيته من خلالهاو تتكثف دلالتها في سياق الروايات و أحداثها و نبدأ بأول رواية:

رمزية الأسماء في سرادق الحلم و الفجيعة:

يقدم نص (س.ح.ف) أشكالا متعددة للاغتراب الذي مس جميع المجالات الفكرية و السياسية والاجتماعية، فجاءت الشخصيات بذلك غريبة بداية من أسمائها التي اختارها الكاتب مناسبة و هذا الاغتراب ذات دلالات رمزية إيحائية، ممثلة بذلك المستوى التراثي، فقد حملت كل شخصية رمزا لا اسما عاديا كما اتخذت هذا الأخير اسما لها، فقد ربط الاسم «علاقة مع دلالته الروائية من خلال معناه المعجمي أو تركيبه الصوتي أو من خلال رصيده التاريخي، كما يوحي بجزء من صفات الشخصية النفسية أو الجسدية أو دورها و وظيفتها»[105] و نبدأ باسم الشخصية الأكثر محورية و حركة و هي شخصية:

- **السيد الغراب:** إن اختيار الكاتب هنا لاسم الغراب جاء مطابقا للحدث، و قد حمل هذا الاسم دلالات عدة معجمية و جسدية و صوتية، كلها توحي بالغرابة، موضحة في قول الكاتب:«**هو مخلوق متميز فريد من نوعه، نحيف طويل، صغير الرأس، معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال و أنواع الدمامات... كل من يراه يعترف أن لا عين رأت و لا أذن سمعت و لا خطر مثله على بال ينتعل حذاءه معكوسا و ينكمش فتغوص رقبته في صدره حتى تتلاشى و يظهر رأسه صوانا بكماء وضعت دون مبالاة على كومة من عظام**»[106]، فالاسم هنا من خلال هذه الفقرة، يوحي بالغرابة التي يثيرها كل عنصر مكون لهذه الشخصية و يدخل في تركيبتها الغريبة، إضافة إلى أنه يتوافق و الشخصية التي مثلت دور الحاكم السياسي للمدينة التي استغلها و مارس عليها كل مظاهر الغرابة جهارا من خراب و سيطرة وانتهاك للحرمات متنكرا بزي الحاكم.

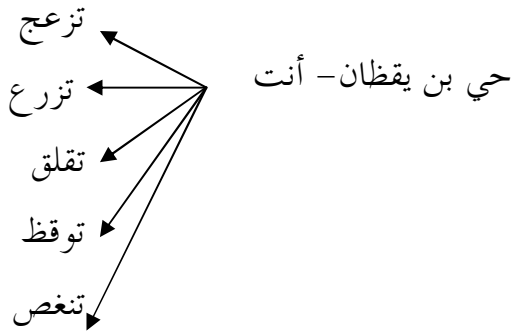
- **اسم حي بن يقظان:** بمجرد سماع هذا الاسم، تتبادر إلى ذهن القارئ القصة الشهيرة **حي ابن يقظان** لابن طفيل، و يتأكد أنه لا يمكن أن يكون استحضار هذا الاسم اعتباطيا ذلك أنه يحمل زخما تراثيا عميقا «يجرد الشخصية من ماديتها و يضفي

---

[105] – محمد قرانيا،الستائر المخملية، ص: 09.

[106] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 31.

عليها حلة أو حللا تصبح داخلها رمزا يشع بدلالات مختلفة، و متعددة لكنها تصب في اتجاه واحد و يتعلق الأمر بالترميز للحالات و الأحداث المعاصرة عن طريق إيجاد معادل موضوعي في الموروث العربي»[107]، فقد اختار الكاتب هذا الاسم لبلوغ دلالة عميقة مفادها أن اسم **حي** يبعث على الحياة و الوعي بها، و يمكن إطلاقه على كل شخص يدعو للتغيير من اجل بعث الحياة في النفوس المريضة الغافلة عن الحقيقة، تماما كما فعل **حي بن يقظان** الشخصية الأصل في التراث العربي و في الرواية ما يثبت تطابق الاسم مع المسمى من خلال الفقرة التالية «**خلناك كتلة تسعى تدفعها الريح فوق تحت فإذا بك حي بن يقظان تريد أن تزعج موتانا فتزرع فيهم الحياة...؟ و تريد أن تقلق المدينة فتوقضها من سباتها العميق و تنغص عليها أحلامها الجميلة**»[108]، فإذا تأملنا ما قام به **حي بن يقظان** من خلال الفقرة نكتشف ما يلي:



*** نلاحظ أن كل الأفعال تتطابق مع اسم الشخصية (حي ابن يقظان) .**

*** الفعل يتطابق مع الاسم إذا أخذنا الأفعال بأبعادها الإيجابية الدافعة للحركة من أجل الحياة .**

*** كل الأفعال دالة على الحركة، و في الحركة حياة، يقظة عكس السكون الذي يدل على الموت**

– ففي الإزعاج ← حركة ← تؤدي إلى ← القلق ← و من ثم الانفعال (و في الانفعال حركة)

– في الزرع ← نماء ← حركة من الأسفل إلى الأعلى ← و هو يتحرك يحيا

– في الإيقاظ ← فعل حركة ← سواء ← قولا / فعلا ← بعث على الحياة

[107] – المرجع السابق، ص: 21.

[108] – المصدر السابق، ص: 39.

-في التنغيص ⟵ حركة ⟵

فقولنا: أنغص على فلان عيشه أي أشوش عليه نمط حياته، أعكر مزاجه، أغير من حياته التي هي في نظره صائبة، فبمحاولتنا إصلاحه و إصلاح أفكاره، وإيقاظه بطرق مختلفة، هدفنا في ذلك و من ذلك دفع الحركة في السكون و ضرورة رؤية الحياة و الأشياء بمنظار آخر، و منه ففعل التنغيص فعل إيجابي هدفه بعث الحياة.

من خلال ما سبق يتضح للقارئ أن اختيار الكاتب لاسم **حي بن يقظان** ليس عبثا بل إدراكا منه أن في تراثه العربي هناك «ما يمكنه من استحضار شخصية يستطيع شحذها بمأساة عصره أو زيفه»[109].

- **اسم نون: نون،** هو اسم المرأة التي أحبتها الشخصية و تعلقت بها، و أمضت رحلة طويلة و شاقة للبحث عنها و إدراكها، فالاسم جاء هنا على هيئة حرف، و الحرف يحمل من الدلالات مالا يعد و لا يحصى، دليلنا في ذلك بداية عدد كبير من الصور القرآنية بحروف، و ربما اختار الكاتب هذا الاسم من هذا الباب دلالة على السمو و الطهر، بما أن (نون) كان اسما للحبيبة كما أنه صورة لحلم جميل في ذهن الكاتب يحمله للمدينة . و يمكن أن يكون اسم هذه المرأة التي أحبها يبتدئ بحرف النون، و الكاتب اختار الحرف الأول من الاسم للإشارة إليها دون الإجهار و الإعلان به و يبقى لهذا الحرف تفسير لا نجده إلا في ذهن الكاتب. كما لم تفسر معظم الحروف التي ابتدأت بها السور القرآنية و تفسيرها يعلمه الله عز و جل، و هذا تحفيز للقارئ و المفسر معا للتساؤل و البحث أكثر.

نشير في الأخير، أن كل أسماء الشخصيات في رواية (س.ح.ف) جاءت مشفرة، رمزية مستنسخة، ذات دلالات تأويلية عميقة تتوافق مع إيحاءاتها و معانيها في الرواية، كما تتوافق مع الشخصية ووضعها في الحدث، فهي بذلك أسماء مدروسة و منتقاة بعناية لا تعرف الاعتباطية طريقا إليها كما نشير أن الأسماء

[109] – محمد قرانيا، الستائر المخملية ، ص: 21.

المدروسة ليست كل ما ورد في الرواية، لقد اخترنا ما رأيناه محوريـــا و ذا أبعـــاد أكثر دلالة.

رمزية الأسماء في رأس المحنة:

غدت الشخصية في روايات جلاوجي بؤرة مشعة تتلقى و تتجمـــع حولهـــا و عندها خيوط كل الأحداث، لذلك أولاها أهمية كبيرة بداية من اختياره ما يناسبها من أسماء، غايته في ذلك تقريبها من ذهن القارئ و من الواقع و من ثم جعلها متميـــزة بالوضوح و التفرد، و الرواية مليئة بالنماذج التي تثبت ما نقوله فمـــثلا لـــو أخـــذنا أسماء شخصياته الأنثوية على سبيل المثال **الجازية** فنجده يحلق بالقارئ بعيدا عبـــر تخوم الذاكرة الشعبية و التراث العربي، **فالجازية** في ذهن كل قارئ و هي مرتبطـــة بسيرة بني هلال (الجازية الهلالية) التي روى عنها الكثير في صفة الجمال، فتعدت بذلك كونها شخصية محددة الملامح إلى رمز فالاسم هنا ذو دلالات رمزية ضاربة في أعماق التراث و جذور الوطن يقول الكاتـــب:«**لا تخـــافي يـــا الجازيـــة، يـــا أمـــل الجميع**»[110]. فهنا تعدت دلالة الاسم الشخصية إلى الوطن، و الوطن أمل الجميـــع و ترد هذه الدلالة مصرحا بها في قوله:«**ما علاقة الجازية بهذه الأرض؟ الجازية هي هـــذه الأرض**»[111]، فبتحميل الشخصية اسما ذا دلالة، جعلها شخصية بارزة في الروايـــة يتطابق اسمها معها، و نمثل أكثر لاسم هذه الشخصية و لباقي الأسماء التي اخترناها بالجدول التالي، و قبل ذلك لابد من الإشارة إلى أن العلاقة بين الاسم و معنـــاه قـــد تقوم«على التضاد و التنافر، إذ يلجأ الكاتب إلى منح الشخصية اسما يتنـــاقض مـــع ماهيتها بغية إظهار المفارقة التي من شأنها التركيز على الشخصية و توضـــيحها و إظهار خصوصيتها أو فرديتها»[112]، كمـــا أنهـــا قـــد تقـــوم علـــى الاتفـــاق و التواؤم«عندما يختار الكاتب اسما مطابقا لوضع الشخصية في الحدث كما ينسجم مع أبعادها النفسية و الثقافية و لتتماشى مع الشخصيات النمطية ذات الحضور الواســـع

---

[110] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 15.

[111] – المصدر نفسه ، ص: 33.

[112] – محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص: 19.

اجتماعيا نظرا لأهميتها في تشكيل الخطاب و لما لها من حضور ثقـــافي و مكانـــة اجتماعية، إذ تدل الشخصية على وضعها و مكانتها»[113]

جدول توضيحي لأسماء الشخصيات في الرواية و علاقة الاسم بمعناه

اسم الشخصية	الدلالة السيميائية للاسم	أمثلة من الرواية	ص	علاقة الاسم بمعناه
1.الجازية	1. اسم يحمل كل معاني الجمال الجسدي و الروحي	«كانت سيدة النساء جميعـــا و ســـيدة الحسن و الجمال ...».	107	نلاحظ من خلال هذه الدلالات مدى توافقها مع اسم الشخصية و منه فالعلاقة بين الاسم و معناه علاقة توافقية، و الجازية في الرواية قد تمثلت كل هذه المعاني.
		*«عيناها الجوهرتان ...و صفحة وجهها القمرية...قلت في نفسي و أنـــا أتأمـــل جمالها الساحر ...»	127	
	2. اسم يرمز إلى الكبرياء	* «و في عينيهـــا كبريـــاء صـــالح العلواني...»	107	
	3.يحمل معان الحياة و الإحساس بالراحة .	*«دخلت علي المتجر مبتسمة فأشرقت جنباته، و رحلت كل همومي »	127	– توجد علاقة صوتية بين،الجازيةو الجزائر فالجازية هي الجزائر ذاتها.
	4.الجازية رمز للوطن	*«الجازية هي هذه الأرض »	33	
2.الحلوة	1.اسم يدل على قمة الجمال و حلاوته	*«تستحق أن تكون هذه الحلـــوة إلهـــة للجمال و الحسن و الفتنة»	110	علاقة توافق بين الاسم و معناه
		*«وجهها استدار و امتلأ كقمر يتربـــع على عرش العشق»		
	2.اسم يحمل دلالات توحي بسوء الأخلاق و الترف و المجون، فغالبا ما يختار الكاتب لاسم ذات السير اللاأخلاقية أسماء كهذه، للدلالة على الحالة الإجتماعية للشخصية او على أنها امرأة مومس.	*«و هم يتحدثون عن جمالها يصفون كل جزء فيها وجهها شمس شعرها حريـــر و فمها خاتم أصـــابعها ذهـــب، ســـاقها جوهر...»	109	
		*«لكن ابراهيم لم يستطع ان يواصـــل فرض سيطرته على الحلوة إذا ما فتئت أن كسرت ذلـــك الطـــوق عليهـــا و أصبحت تأخذ زينتـــها و تخـــرج مـــتى شـــاءت متنقلـــة بـــين الحمامـــات		

[113] – المرجع نفسه، ص:19.

3.منير		و الحلاقات و الأعراس و كثر الحديث عنها حقا و باطلا بـــل و رآهـــا البعض تركب السيارات الفخمة مـــع الغرباء » *«ثم هامت على وجهها تبيع جســـدها مومسا على قارعات الطرق »	117	علاقة توافق بين الاسم و معناه فاســـم منير يتوافـــق و شخصـــية المثقـــف في الرواية.
	1.اسم يدل صاحب العقل المنير، و الرأي السديد. و الثقافة الواسعة و يوحي بالفطنة و الذكاء.	1.«منير مثقف...» 2.«ترامت الكتب العديـــدة الـــتي كانـــت معي...» 3.«كل مافيه من صلابة و فطانة مني...»	111 249 196	
4.صلاح الدين	*إذا تمعنا هذا الاسم فنجد أنـــه يوحي بدلالات عدة تصـــب في نهر الصلاح و الإستقامة، لكـــن الاسم في الرواية لم يحمل هـــذه الدلالات إذا نظرنا إلى الشخص الحامل لهذا الاسم من جهة. أما إذا نظرنا إلى الانتمـــاء الـــذي تنتمي إليه الشخصـــية فنجـــد توافقا مع الحـــزب الإســـلامي الذي تنتمي إليه.	*«قتل الأبرياء بكل برودة دم». *«عليك اللعنة يا صلاح الـــدين، يـــا فساد الدين». *«قام بتهديم المحراب و إتـــلاف كـــل زخارفه». *«هل يمكن لشخص يؤمن بالإســـلام و يدعي التمسك به أن يقتل الأبرياء»	172 228 165 158 163 164	علاقة تضاد بين اسم الشخصية و معناه، فالشخصية كانت عكس المعـــاني الـــتي يحملها اسمها و مناقضة له تماما و في هذا محاولة لإظهار خصوصية الشخصـــية و فرديتها كما وضحنا ذلـــك في عنصـــر التضاد.

رمزية الأسماء في الرماد الذي غسل الماء:

رأينا التعدد الشخوصاتي في رواية (الرماد الذي غسل الماء)، و الذي أنتج لنا بدوره تعددا في الأسماء المنتقاة بدقة و المختارة حسب وضـــعية الشخصـــية فـــي

الحدث، نستعرض بعض الأسماء و نكشف عن دلالتها و مدى توافقها مع معانيهـــا، موضحة حسب الجدول التالي:

اسم الشخصية	الدلالة السيميائية للاسم	أمثلة من الرواية	ص	علاقة الاسم بمعناه
عزيزة الجنرال	– عزيزة هو اسم الشخصية، و هو يحمـــل دلالات عـــدة منها: – عزة النفس، رفعة المقـــام، حب الذات، حب المظـــاهر و الظهور. – اسم يمثل بجدارة الانتمـــاء البرجوازي للشخصية . – اسم يحمل معاني الجمال .	1.«أعظم ما يشغل عزيزة الجنرال هـــو أن تظهر أمام الناس بكامل لياقتها أصغر ســـنا و أكثر تألقا، لذلك فهي حريصـــة كـــل الحرص، على اقتناء أفضل الملابس...» 2.«حاولت عزيزة الجنرال أن تظهر بمظاهر الطبقة الراقية في كل حياتها، و هي تختـــار لنفسها أرقى السيارات ...رغـــم الثـــراء الذي تتمتع به عزيزة...» 3.«هي امرأة كاملة يتمناها كل رجل ... و هي أجمل بكثير من ذهبية...»	165 133 23	نسجل توافقا تاما بين اسم الشخصية و معناه.
الجنرال	– الجنرال هو لقب لقبت به الشخصية، ليس عبثا ، إنـــه يوحي بالقوة و حدة الطباع، سيطرة و حب امتلاك...	4.«تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء تأخذها منهم عنوة » 5.«و قد سماها الناس الجنرال لقوتها » 6.«لو كنت رجلا لاستعمرت العالم »	43 75 90	
لعلوعة	– اسم يدل على الفتنة – اسم يحمل معاني الجمال – اسم يـــدل علـــى المـــرأة المومس و التي تمـــارس كـــل أنواع الرذيلة	1.«فقد ملكت على الجميـــع نفوســـهم و قلوبهم و شـــغلتهم بجمالهـــا، فصـــارت حديث مجالسهم و سمرهم» 2. «...سيبقى جمالها نموذجا لجمال بنـــات حواء جميعا و قد نذرت نفسها أن تعرضـــه أمام كل من يريد رافضة أن تستأثر به أنانية رجل واحد» 3. «لعلوعة هي الحلم الجميل النازل بردا و سلاما في قلب عين الرماد و إن ظلـــت لسنوات تعيش في ملهى الحمراء...»	13 157 158	

فاتح اليحياوي	– اسم يحمل معاني الحيـــاة ، الحيوية، النشاط، الحمـــاس، نظرة منفتحة نحو أفق بعيد – اسم يحمل معاني الذكاء، الإصلاح، التغـــيير، إنـــارة العقول ... – اسم يحمل معـــاني العلـــم و الثقافة. و قد اتصل هـــذا الاسم بشخصية المثقـــف في الرواية	1.«...يفيض حماسا و يتدفق حيوية فألهب العقول و القلوب ...» 2.«كان فاتح اليحياوي من أكثر الشباب حماسة و أكثرهم ثورة على كـــل مظـــاهر الانحراف الاجتماعي و السياسي...» 3.«كان فاتح اليحياوي يتخذ مـــن بيتـــه صومعة..... الثقافة »		يظهر من خـــلال هذه الأمثلة مدى توافـــق اسم الشخصية مع معناها، لقد وافق اسم الشخصية؛ شخصية المثقف في الرواية

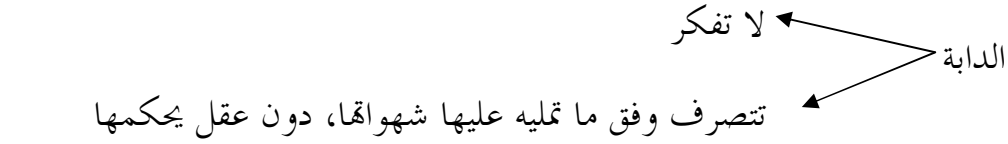
التعليق على الجدول:

من خلال الجدول يتضح مدى موافقة الأسماء للشخصيات في الرواية فلا يكاد القارئ ينطق باسم الشخصية و يقرأ عن مسار حياتها داخل الرواية، إلا و يخـــرج بنتيجة مفادها أن الاسم مطابق تماما للشخصية (اسم على مسمى) و إننا مـــن ذلـــك نستنتج أن شخصيات الكاتب لم تحمل أسماء عشوائية اعتباطية، فهـــي مدروســـة و مختارة بكل عناية و إذ وقع اختيارنا على الأسماء الثلاث السابقة فلأنها تعبر عـــن مستويات اجتماعية مختلفة، **فعزيزة** تمثل الطبقة البرجوازية و **لعلوعة** تمثـــل طبقـــة اجتماعية دفع بها الفقر للإنحلال الخلقي، ثم **فاتح اليحياوي** الذي يعبر عن الفئة المثقفة و التي ظلت تصارع وسط الطبقتين.

و نشير إلى أن كل الشخصيات تقريبا، حملت إضافة علـــى أســـمائها، ألقابـــا «فاقتران الاسم بالنسبة أو الكنية أو باللقب غايته تقريب الشخصية من الواقـــع فـــي ذهن القارئ و من ثم جعلها متميزة بالوضوح و التفرد»[114] والكاتـــب فـــي هـــذه الرواية يوضح للقارئ و يفسر له لماذا لقبت الشخصية الفلانية باللقب الفلانـــي، و مثالنا في ذلك شخصية **مختار الدابـــة** ، لعل القارئ قبل أن يلج الرواية يسأل: و لمـــا

[114] – محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص: 07.

سمي بالدابة؟ فيجيبه الكاتب «**و لقب المختار بالدابة منذ كان تلميذا في المدرسة، لقد كان المعلم يصفه بذلك لسوء سلوكه مع زملائه الذين طالما عانوا من غلظته في المعاملة**»[115] و فعلا يستشعر القارئ هذا التوافق بين الاسم و معناه و الشخصية نظرا لما تحمله كلمة **دابة** من دلالات تتطابق و تفسير الكاتب:



و مثله **عياش لبلوطة** ، لماذا البلوطة بهذه اللهجة العامية؟ و يجيبنا الكاتب«**منذ كان تلميذا في المدرسة كان يعشق الكرة حتى لقبه أترابه لبلوطة و حتى شكله كان كذلك**»[116] والأمثلة كثيرة (خيرة الراجل، مراد لعور، قدور الخبزة، زهيرة الزينة، عمار كرموسة...الخ) و غيرهم من شخصيات الرواية الحاملة لألقاب ذات دلالات موافقة.

استخدم الكاتب وهو يفسر لنا لم سميت الشخصية الفلانية بالاسم الفلاني ، طريقة الحواشي التي سبق و أن أشرنا إليها، و هي تقنية أبدا لم تخل بتوازن مسار القراءة، و أبدا ما حدت من انفتاح النص على قراءات متعددة، بل على العكس لقد جعلت من كل الشخصيات مهمة في ذهن المتلقي و في ذهن الكاتب نفسه، الذي يبدو و كأنه يدعو إلى ضرورة تسمية الأشياء بمسمياتها، و ضرورة مطابقة الاسم للمسمى.

أخيرا، بين تراث قديم و واقع حديث، بين تعدد في الألقاب و ترميز للأسماء، تنوعت المنظومة الاسمية لشخصيات جلاوجي عبر نصوصه الثلاث، فبدا الاسم متحركا متطورا، أكثر إيحاء و أقوى دلالة من نص إلى آخر و أكثر تعبيرا عن رؤية الكاتب، و عن الواقع الاجتماعي الذي يصوره، فحدد الاسم بذلك الشخصية أكثر و طبعها بطابع متميز أحسه المتلقي و شعر به و أدرك مدى ارتباط الشخصيات بأسمائها و انسجامها معها، فخرج الاسم بذلك عن معنى كونه «مجرد

---

[115] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 44.

[116] – المصدر نفسه، ص: 37.

وعاء لمعان مسبقة و كونه مجرد عنصر من عناصر النص، إنه فوق ذلك قادح بطاقة داخلية خفية، تفجر ينابيع النص، إنه حافز من الحوافز التي تدفع الشخصية إلى المواجهة و تشد أزرها في مقاومة ما يسميه بالقوة الخارجية...لقد بدا الاسم أكثر قدرة على التحكم في وجهة الحكاية و هو مفتاح النص»[117].

تنوع منظومة الأسماء في النصوص الجلاوجية:

رأينا الأهمية الكبيرة التي يستحوذ عليها الاسم الشخصي في الرواية و كيف أنه«يحدد الشخصية و يجعلها معروفة، و يختزل صفاتها و لهذا لابد للشخصية أن تحمل اسما يميزها»[118] و نحن نتبع مسار الاسم في الروايات الثلاث اتضح لنا مدى اهتمام الكاتب بهذا الجانب متوخيا بذلك مدى مناسبة أسماء شخصياته مع مسمياتها بحيث «تحقق للنص احتمالية و مصداقية فلا يسمى(الأمين) مثلا بـ (الخائن) و لا الكذاب بـ (الصادق) إلا إذا أراد المفارقة»[119]. كما في اسم **سليمة** في نص **الرماد الذي غسل الماء** و الذي كانت في الحقيقة تعاني أمراض عديدة، أو كما عبر عنه في الرواية «**أمراض الدنيا كلها في جسدها**»[120]، و كذلك اسم **صلاح الدين** في نص **رأس المحنة** و الذي كان في الحقيقة ضد كل مبادئ الدين«**عليك اللعنة يا صلاح الدين، يا فساد الدين**»[121]أما باقي الأسماء فكلها جاءت مطابقة لمسمياتها. و في النصوص الروائية منظمة متنوعة من الأسماء الغائصة في أعماق التراث و الماضي القديم ليستحضر منها الكاتب شخصية **حي بن يقظان** ويطلق نفس الاسم على اسم شخصيته، ثم يعود ليسمي الأشخاص بأسماء الأشياء كما يقر بذلك **رولان بارت** ، موت البطل «حيث أصبحت البطولة للأشياء في الرواية الجديدة »و رأينا في نص **(س.ح.ف)**، النخلة، البالوعة، القمر... ثم يختزل اسم المرأة الحبيبة في حرف **نون** و قد وجدنا ذلك في رواية **كافكا** ،(القصر) في حين يختار لشخصيات أخرى أسماء حيوانات كالغراب، الفأر، الهدهد، الذئاب....و قد مسخ كذلك **كافكا** شخصياته

---

[117] – عبد الوهاب الرقيق، في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط1–1998، ص: 143.

[118] –محمد عزام، تسوية الخطاب السردي دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص: 16.

[119] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 26.

[120] – المصدر نفسه ، ص: 39.

[121] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 158.

بحيوانات. فالكاتب هنا قد أوجد أسماء جديدة مشفرة، تعبر شخصياتها عن المجتمع الجزائري الجديد الذي بدأت تجد نفسها فيه بزي حديث و فكر معاصر مع التوغل في التراث و التاريخ و الماضي القديم، و قد واصل الكاتب غرفه من الماضي و التراث في نص رأس المحنة عندما قام باستحضار أسماء تراثية منها **الجازية،** العائدة جذورها إلى سيرة بني هلال، في حين يستمد الأسماء من واقع الحياة الحديث و من الرواية نختار **حسناء، منير** وغيرهما وتقريب الرواية أكثر من القارئ اختار الكاتب في نص **الرماد الذي غسل الماء** أسماء لشخصياته متبوعة بألقاب، و كل الأسماء مستمدة من واقع الحياة الاجتماعية الدالة على كل طبقة من الطبقات فمثلا اسم **عزيزة** يمثل الطبقة البرجوازية كما يوحي بالعزة و الأنفة إضافة إلى **فواز و فريدة** و غيرهم.

2. البناء الزمني:

تمهيد: يقوم فن القص عامة على مرتكزات عدة و«يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا إذا صنفنا الفنون إلى زمانية و مكانية –فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن»[122] ذلك أننا لا يمكن أن نتصور كاتبا يكتب خارج إطار الزمن، و لا رواية دون زمن«و قد أشار **هنري جيمس** إلى صعوبة تناول عنصر الزمن و أهميته في البناء الروائي و يرى«أن الجانب الذي يستدعي اكبر قدر من عناية الروائي– الجانب الأكثر صعوبة خطورة–هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة و بالزوال و بتراكم الزمن »[123]و لأن الزمن محوري وعليه تتوفر عناصر التشويق و الإيقاع و الاستمرار، ثم إنه يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية و شكلها،بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن إنه ببساطة «الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية»[124]، لذلك فهو أساس بناء أي نص، أساس قيامه و استوائه جنسا أدبيا سويا قادرا على مواجهة دنيا القراءو لذا نخص الزمن في دراستنا بالحديث عن

---

[122] – سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1984، ص: 26.

[123] –المرجع نفسه ، ص: 26.

[124] – سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية،، ص: 27.

بنيته بصفة عامة و مختصرة دون الولوج إلى عوالمه المتشابكة، متخذين من النصوص الروائية الجلاوجية مجلى لتمظهرات البنية الزمنية.

في كتابه –الشعرية –يفرق **تودوروف**[125] بين نوعين مختلفين من الزمن ، يجزم باستحالة توازيهما أطلق على الأول اسم **الاسترجاعات** ، و يقصد به الرجوع إلى الماضي. أما الثاني فسماه بـ**الاستقبالات** و يقصد به الانتقال إلى زمن المستقبل هذا من ناحية. أما من ناحية المدة فيفرق بين زمن (الفعل الروائي)، و زمن (قراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل)أي زمن قراءة القارئ للنص و هو زمن يحتاج إلى دقة و جهد فكري كي يحدد أما الأول ليتم تحديده لابد من التطرق إلى أربع حالات حددها **جيرار جينيت** [126]، في الخلاصة (Sommaire) و الوقفة (Pause) و القطع أو الحذف (Ellipse) و المشهد (Scène).

نخلص من كل هذا، إلى التمييز بين بنيتين زمنيتين تشكلان الإطار الذي تجري داخله أحداث الرواية: بنية زمنية خارجية، و بنية زمنية داخلية.

البنية الزمنية الخارجية:

وتعرف بزمن المادة الحكائية كما«تسمى كذلك بزمن القصة، و هذا الزمن لا يخضع إلى بنية معقدة أو متداخلة»[127] و النصوص الروائية الجلاوجية تجري أحداثها في مرحلة العشرية السوداء، زمن الإرهاب، و هي المرحلة التي اعتمدت فيها الصراعات السياسية الداخلية بين الأحزاب على مختلف اتجاهاتها فاشتدت الأزمة و تشكل الإرهاب بمختلف تمظهراته حتى تعذر التفريق بين من هو إرهابي و من هو غير ذلك «**و لكنهم يختلفون في الآن ذاته في تصنيف و تحديد هذا الإرهاب، هل هو إرهاب المال ربما ... أو هو إرهاب الإسلاميين و قد نذروا أنفسهم لقتل رجال السلطة و أعوانهم منذ توقيف المسار الإرهابي**»[128]. و كأن بالكاتب من خلال هذا المقطع يشير إلى انتشار أنواع مختلفة من الإرهاب في هذا الوطن و في هذا الزمن«**لكن أي نوع من**

---

[125] –ينظر، تودوروف، الشعرية ، ترجمة، شكري المبخوت، و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1990م، ص: 47.

[126] – GENETTE Gerared: Fig03 ,Ed,Le seuil, paris, 1972, a partir de la page 122.

[127] – إدريس بوذيبة، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، سنة2000، ص: 102.

[128] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 157.

الإرهاب و قد فرخ و تعدد في هذه البلاد؟»[129]، إذن فهو زمن الموت الذي عاشت في ظله الشخصية خائفة مضطهدة تفرقها أشياء كثيرة«**كل شيء في هذا الوطن يفرقنا»**[130]فهي تبحث عن ذاتها وسط الألغام في زمن تؤطره الدماء و الدموع، كما تعاني من سلطة طاغية نترك للشخصية تفسر سياستها «**و السلطة عندنا تطبق سياسة ملء الملآن و تفريغ الفارغ، إنها تطبق نظرية الناموس»**[131]. تلك هي سياسة سلطة في زمن مفعم بالخيانة و كانت ردة فعل الشخصيات «**اللعنة على هذا الزمن** »[132] و «**ما أقساك أيها الزمن الغادر...**»[133]و غيرها من الشواهد التي تثبت موقف الشخصية الرافض للزمن و قد أثبت الراهن هذه الزمنية بأفكارها و التي شكلت الإطار الخارجي للنصوص الروائية الجلاوجية.

البنية الزمنية الداخلية[134]:

نصوص جلاوجي لا تنتهج خطية الزمن بمعناه الكرونولوجي، فالزمن فيها زمن داخلي حركته هي حركة الشخصيات و الأحداث «بمعنى أنها رواية درامية حسب تصنيفات **أدوين موير** في أنواع الرواية في علاقاتها بالزمن »[135].

اجتمعت صيغ الفعل الزمنية الثلاث (الماضي، الحاضر، المستقبل)في نصوص الكاتب، و إن أصبحت في معظمها –أحداث الرواية–من الماضي إلا أنها ستظل تتجدد مع كل قراءة، هذا التجدد هو زمن الفعل الروائي الذي:«يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة»[136]، و يقصد بزمن السرد في هذا المقام، زمن الفعل الروائي و الذي يقوم بدوره على تقنيات سردية حددها **جيرار جينيت** كما رأينا أو أشرنا سابقا فيما يلي (الخلاصة، الوقفة، الحذف، المشهد) فهذه التقنيات تغير منحى الزمن و اتجاهه وفقا للسيرورة السردية و ما تقتضيه .

---

[129] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 63.

[130] – المصدر السابق، ص:154.

[131] – المصدر نفسه، ص، 187.

[132] – المصدر نفسه ، ص: 112.

[133] – المصدر نفسه، ص: 112.

[134] – إدريس بوذيبة، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار ، ص: 104.

[135] – نضال الصالح، المغامرة الثانية، دراسة في الرواية العربية، منشورات إتحاد كتاب العرب، سنة1999م، ص: 29.

[136] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي، بيروت، 1991م، ص: 73.

أ. الخلاصة: Sommaire

أو السرد التلخيصي (récit sommaire) و الذي « يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة»[137] أي أنه لا يهتم بكل التفاصيل بل يختصر المسافات الزمنية التي لا يرى أهمية في توسيعها، و قد اتكأ جلاوجي في نصوصه على هذه التقنية باعتبار النصوص الروائية متضمنة لعدة أحداث لا ضرورة من تفصيلها و الغوص فيها بعمق «و تنهض تقنية الخلاصة على ما يسمى بالسرد الاستذكاري الذي يشكل بدوره أحد أهم العوامل الجمالية للمبنى الحكائي و الذي غالبا ما يتجلى على مقاطع استرجاعية تحيل إلى أحداث سابقة لحاضر السرد، و معبرة عن ماضي الشخصيات الروائية المركزية بخاصة، و بعض الشخصيات الثانوية بعامة»[138]، يقول الكاتب ملخصا ماضي المدينة، و أيامها الجميلة:

«أولم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟؟

أولم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة ؟؟

أولم تكوني يوما ... موجا ... شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة؟

وهل تذكرين يا حبيبتي البيضاء ثلجا ... العذبة فراتا نيلا ... الملساء حجازا ... الشامخة سنديانا

هل تذكرين حين كنا نسير أنا و أنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة و أضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس»[139].

و هناك إشارات صريحة تطوي الزمن كما في المقطع الذي يلخص فيه الكاتب سيرة المدير**السيد معرفة «بدأ حياته أستاذا للغة العربية و آدابها ... قضى في ذلك عشرين سنة ، كان خلالها مثلا للانضباط و الجدية... يضحي بكل شيء من أجل أن يبلغ المعرفة للجميع دون استثناء... لذلك لم يتزوج إلا و قد تجاوز الأربعين... إنه سكرتير نفسه»[140]**، و

---

[137] – نضال الصالح، المغامرة الثانية، ص:29.

[138] – المرجع نفسه ، ص:73.

[139] – عز الدين جلاوجي،سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 25.

[140] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 169.

قد لخص حياة الزوجين معا في عبارات«**و قضت نوارة سنوات حلوة مع كريم في جو العائلة الكبير يظللهما قوز الفرح**»[141].

ب. الوقفة: (Pause)

نتعرف على الوقفة في اللقطة التي يوقف فيها سير الزمن و تطوره «و تتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب»[142].

يغلب على النصوص الجلاوجية أسلوب الوصف فتكاد المقاطع الوصفية تتخلل و تتحد مع سيرورة الأحداث، بذلك فتقنية الوقف قد تجلت بصورة مكثفة، داخل تمفصلات النصوص الروائية الثلاث فقد اعتمدها الكاتب لإضاءة ماضي الشخصيات وواقعها الذي تنتمي إليه، الاجتماعي و التاريخي والنفسي والثقافي ورصد صورها الفيزيولوجية يقول الكاتب: « **و الغراب نسيت أن أحدثكم عنه ... هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال و أنواع الدمامات ...كل من يراه يعترف أن لا عين رأت و لا أذن سمعت و لا خطر مثله على البال**»[143]و نرصد توقف الزمن كذلك عند سرد خواطر الشخصية، كما في المقطع التالي «**بجواره جلست غامسا رأسي بين ركبتي ... يطوح بي الخيال في محطات كثيرة ثم يومض فجأة عند الجازية هذه المسكينة التي أبى القدر إلا أن يوغل في تعذيبها ... و عند أبيها و أمها الطريحة الفراش ... و عند ذياب ... و يعود بي الخيال إلى عبد الرحيم...آه أيها الطيب من قتلك؟**»[144] فالشخصية قد سرحت بخيالها في محطات عدة ليواصل الكاتب سير الأحداث بعدها، و انظر إلى قوله «**و انسابت ذاكرته تعود به إلى المحطات الأولى التي بدأ قلباهما يخفقان بالحب...**»[145].

إن الخواطر و انسيابات الذاكرة و الصرحان و المونولوج الداخلي والاسترجاعات كلها وقفات زمنية تكررت في كل النصوص بشكل كبير، نشير إلى أنها جاءت في شكل حواشي إلى جانب هذا فقد توقف الزمن عند مقاطع أخرى وردت في شكل أمثال شعبية كما في قول الكاتب«**قِيزْ لبار و لا قمح المنة، عز في النار**

---

[141] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 144.

[142] – تودوروف، الشعرية، تر، المبخوت شكري ، ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990، ص: 49.

[143] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 31.

[144] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 156.

[145] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 18.

ولا ذل فالجنة»[146] و قوله:«**قبل الكلب من فمه حتى تقضي حاجتك منـــه**»[147]، إضـــافة على الأغان المستعملة من طرف الكاتب **(الراي)**[148] و القصائد الشعبية التي لحنت فيما بعد و غنيت كالقصيدة التي كتبها« **الشاعر الجزائري سيدي لخضر بن مـــرزوق فـــي محاورة جمجمة وجدها مرماة في الخلاء**»[149] و مطلعها :

هذا وطنك ولا جيت براني ياراس المحنة لله كلمني [150]

إضافة إلى تضمين الرواية نصوصا قصصية قصيرة، فهذا يوقف سير الحدث في نظرنا يقول الكاتب«**تدافعت مناكب الأفكار في رأسه فراح يسجل جملة من الخواطر فـــي كراسه الذي تعود أن يحمله معه إلى خلوته في الجبل... كتـــب بعنـــوان : المنحـــة، و كتـــب بعنوان: أنا ربكم و كتب بعنوان: الصـــنم**»[151] و بذكر هذه القصص القصـــيرة كاملـــة يتوقف الزمن و تتوقف الأحداث عن السير كما سبق و أن أشرنا، و مـــن اللافـــت للانتباه أن هذه التقنية تبدو هي السائدة، إلى حد يمكن وصف النصـــوص الروائيـــة الجلاوجية، بأنها نصوص حوارية أكثر منها سردية. إضافة إلى ذلك فقد مارســـت تقنية الوقف نوعا من الكشف عن دواخل الشخصية النفسية، و نوعا من التعرية غير المباشرة و غير الدالة على موقف منها و الكاشفة في نفس الوقت عن رؤية الكاتب ، كذلك نشير إلى أن وصف المكان و الأشياء و الشوارع و المناخ كلها تعتبر وقفا، غرضه تعريف القارئ بالجو المحيط به.

ج-الحذف (L'ELIPSE) :

و يسمى كذلك القطع «أي ما يعبر عن ثغرات في التسلسل الزمني و ما يتميز به إسقاطه مرحلة بكاملها من زمن القصة و التي يتم تأثيرها على نحو محدد»[152]. كما في قول الكاتب: «**فزعموا أن المدينة قد تعرضت لسنوات قحط و جفاف أكلت الأخضـــر**

---

146 – المصدر السابق ، ص: 190.

147 – المصدر السابق، ص:137.

148 – ورد هذا في رواية رأس المحنة، ص: 61، 91، 197، 209، 210، 245.

149 – المصدر نفسه، ص: 231.

150 – المصدر نفسه، ص: 232.

151 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 179، 180.

152 – نضال الصالح، المغامرة الثانية، ص:29.

و اليابس . و الفالح و التاعس »[153] و قوله: «**بعد أيام دخلت المدينة**»[154] و اختزاله لمرحلة كاملة لحمل الشخصية و حذفه لكثير من التفاصيل«**بعد أشهر لاحظ الناس انتفاخ بطن فتيحة**»[155]و ما يلاحظ على هذه الأمثلة أن الحذف فيها جاء إما«محددا أو غير محدد»[156] فيكون محددا بقرائن تدل عليه و إما أن يأتي مطلقا ضمنيا، و هنا تكمن مهمة القارئ في الكشف عنه نشير مرة أخرى إلى أن الحذف جاء بطريقة الحواشي التي تعرض من خلالها الكاتب مثلا لماضي الشخصيات أو صفاتها ثم تعود الأحداث للسير من جديد من النقطة التي تم فيها تعطيل حركة السرد .

د. المشهد (Scène):

و« لا يتم تعطيل حركة السرد الروائي من خلال التقنيات السابقة فقط بل إن ما يحتشد في بنية النص من حوارات بين الشخصيات أي تقنية المشهد حيث يتطابق زمن السرد مع زمن القصة المروية، يوقف تلك الحركة عند حدث بعينه بل يرهنه للحظة محددة ثم ما يلبث أن يعاود السرد حركته من جديد»[157]و قد ألفينا انتشار هذه التقنية في النصوص الروائية الجلاوجية مؤكدة من جديد ديالوجيتها .

أخيرا نشير إلى أن عوامل عدة ساعدت في بناء الزمن ، منها عدم التوافق بين البنية الزمنية و الاجتماعية ، و انبهار الروائي أمام الأحداث التي يرصدها الزمن أمامه و ذلك لما لها من دور خطير و فعال في حياة الأديب عامة و الروائي خاصة، و لما لها من قدرة على إضفاء مزحة فنية على الزمن بإطلاقاته الكلية ، ذاك ما أكسب الزمن نكهة خاصة[158]، «لأن مثل هذا الزمن و تلك المعايشة لفترات المحن و المآسي من طرف الأمة الجزائرية كفيلان بأن يجعلا أمام الروائي ثقبا

---

[153] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 85.

[154] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 33.

[155] – عز الين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 81.

[156] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 77.

[157] – نضال الصالح، المغامرة الثانية، ص:30.

[158] – ينظر، بشير بو يجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري1970،1986م، المؤشرات العامة في مبنى الزمن و النص، ج1، دار الغرب للنشر و التوزيع ، ص: 110.

خاصا يرقب من خلاله حركة الوجود و أن يلبساه منظارا يمكنه من صبر أغـوار الذات الوطنية في تدحرجها عبر سهول الزمن و انحرافاته».[159]

-سيميائية الفضاء:

دراسة الفضاء:

يؤطر الزمن كل الأحداث ف«إذا كانت الرواية في المقـام الأول فنـا زمنيـا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته و يخضع لمقاييس مثل الإيقاع و درجة السرعة فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم و نحت في تشكيلها للمكان فـإن المساحة التي تقع فيها الأحداث التي تفصل الشخصية بعضها عن البعض بالإضـافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ و عالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي. فالرواية رحلة في الزمان و المكان على حد سواء»[160] إضـافة إلـى« تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمـل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور و الخشـبة في المسرح و طبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا إذا فرض إطـارا مكانيا معينا لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني»[161].

يعود سبب اختيارنا لمصطلح الفضاء بدل المكان، لشـيوعه فـي الدراسـات الحديثة بعد اختلاف النقاد و الدارسين في التسمية، إضافة إلى أن الفضاء في الرواية «أوسع و أشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركـة الروائيـة المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التـي تدرك بالضرورة و بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية ، ثم الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية، بخلاف المكان المحدد فإدراكه لـيس مشـروطا بالسيرورة الزمنية للقصة»[162] و هو بذلك متعلق بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي و هو على أنواع أربعة :

---

[159] -المرجع نفسه ،ص: 110.

[160] – سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 74.

[161] – حميد لحميداني، بنية النص السردي ، ص: 65.

[162] – المرجع نفسه ، ص: 64.

1-**الفضاء الجغرافي :** و هو مقابل لمفهوم المكان و يتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه.

2- فضاء النص: وهو فضاء مكاني، غير انه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية -باعتبارها أحرفا طباعية - على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

3- الفضاء الدلالي: و يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي و هو ما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

4- الفضاء كمنظور: و يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح [163].

لقد أدرك الروائيون أن المكان ضروري لحركة الأحداث و الشخصيات و لهذا السبب كانوا يصفونه و يحرصون في ذلك على تسميته بأسماء معروفة في الواقع الجزائري الخارجي، وفهمه آخرون على أنه مكان لفظي متخيل فراحوا يدققون في بنائه .

إن الراوي الجزائري يؤمن بضرورة جريان الحوادث داخل أمكنة معينة، و كل راو يجسد المكان بالطريقة التي يراها مناسبة.

إن اختيار الكاتب **عز الدين جلاوجي** لمكان غير حقيقي (تخييلي) يخلق مكانا روائيا و يساعد الناقد على تحليل بنائه «لأن بناء المكان مرتبط بإمكانات اللغة الروائية في التعبير على العلاقات الحكائية»[164] وعلى ربط الحوادث بمنظورات الشخصيات، فالمكان الروائي يحيل لنفسه داخل الرواية و يكتسب قيمته من قدرته على الإسهام في بنائها و لو كان لاسم المكان الحقيقي إسهام في هذا كله لارتفع درجات فوق اسم المكان المبتدع. و ليس في الرواية الجزائرية ما يؤكد ذلك لأنها تضم روايات جيدة ارتبط فضاؤها بأمكنة لا تحمل أسماء و بأخرى حملت أسماء

---

[163] - المرجع نفسه ، ص: 62.

[164] - سمر روحي الفيصل، بناء المكان الروائي في الرواية السورية نموذجا ، مجلة الموقف الأدبي، العدد 306، تشرين الأول 1996م، إتحاد كتاب العرب، دمشق ، د ص. 35

حقيقية من غير أن يؤثر ذلك في جودتها، إذن هو **بناء الفضاء الروائي**، فلو نجح الروائي في هذا البناء لمنح المكان الحقيقي والمبتدع خصوصية الخلق الفني.

تعددت الأمكنة في النصوص الروائية، إلا أن الكاتب سلط الضوء على المدينة كفضاء عام تدخل في إطاره أمكنة أخرى أصغر و أخص، و هذا ما جعلنا بدورنا نهتم بدراستها، فضاء فرض حضوره و أثبت وجوده، و لن تكون دراستنا هذه مجرد«ابتلاع و استهلاك و ترديد لأفكار و نوايا النص، بل إنها لا تستقيم و لا تتحقق فعليا إلا من خلال تفاعلها مع الذات القارئة»[165] .

محورية الفضاء:

تحول المكان في النصوص الجلاوجية إلى شخصيات فاعلة«تجاوزت بذلك وظيفتها الأساسية و المتمثلة في كونها إطارا أو ديكورا لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطور الحدث»[166]، ذلك لحضوره المكثف من خلال فضاء المدينة، بل أضحى المكان الرئيسي، قدمها الكاتب من خلال نظرته الخاصة و لم يعتمد على مجرد الوصف الفوتوغرافي لها، الذي يعتمد تصوير الواقع حسب صورته المفترضة.

تجري أحداث الروايات في حيز مكاني هو المدينة، تنازعت فضاءها جملة من العلاقات الإنسانية المعقدة التي تختفي وراءها صراعات فكرية و إيديولوجية ،كونت شخصيات مختلفة الأشكال و الأنواع و الطبقات و العقليات، متصارعة و متسابقة فيما بينها، ممثلة في ذلك بإيديولوجيتين مهيمنتين تسعى الأولى إلى تغيير وضعها الاجتماعي المزري، فيما تسعى الثانية للحفاظ على نفس وتيرة العيش لضمان سير مصالحها و بسط نفوذها و ضمان سيطرتها الكاملة على الأولى.

و يشكل الفضاء من خلال النصوص محورا هاما تدور حوله كل الأحداث فهي مسرح لممارسة كل أنواع الرذيلة و الزيف و اختراق حرمة الأخلاق «**المدينة تمتد خائرة مبعثرة ... و على صدرها يقف الغراب الذي يستعملها مصطبة... منصة شرفية يخطب من فوقها و ماذا في ذلك؟ إنها متعددة الصلاحيات بالنسبة إليه يركبها...**

---

[165] – حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م، ص: 76.

[166] – إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق، الجزائر، 1999م، ص: 207.

يضاجعها...يلاعبها... يتدثرها...يلتهم منها إذا جاع ... و المئات كانوا يقفون هنا و هنـــاك في غير نظام...»[167] «لتتقمص المدينة هنا دور البطولة فتتحول مـــن مجـــرد إطـــار مكاني ساكن إلى شخصية أساسية داخل نص سردي فهي سبب كل هذه الشـــرور و مصدر جميع الآثام و علة المفاسد الاجتماعية و هذه الأمور جميعها تجسيد لمـــوت الإنسان و تفريغه من أصالته»[168]. يقول الكاتب مخاطبا المدينة :

أيتها المدينة المومس

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء ...؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء[169].

و أدركت الشخصية أن المدينة مجرد مظهر يخفي تحته كثيرا من الزيف:

دخولي المدينة كشف لي زيف الواقع

دخولي المدينة زيف لي الحقيقة[170]

و يواصل الكاتب قوله متضجرا من المدينة :

مدينتنا يا أحبتي ضاجعها هولاكو على الأرض الخلاء

و اغتال من أفقها بدرا كان يبدد الظلماء

و اجتث شراينها من سدرة المنتهى

مدينتنا أسلمت شموسها للدود و الفناء

فها مدينتي

لا تنجب غير البلهاء[171]

إنه فضح لمساوئ المدينة و تعرية لحقيقة واقعها، فهذه المبادرة مـــن الكاتـــب تنبئ عن علاقة الإنسان بالمكان و كيف يسعى لبث النظام فيها، هذا النظـــام الـــذي يتنافى و رغبة السلطة، فالتنظيم موقف تتخذه الشخصية عكس موقف السلطة الـــذي يعيد تشكيل جغرافية المدينة وفق رغبته و يسعى للقضاء علـــى التنظـــيم المكـــاني المسلط عليها و النابع من رؤية مفادها أن كل نظام دخيل «**يقلق المدينة و يوقظها مـــن**

---

[167] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 80.

[168] – عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة للطبع، الجزائر، ص: 111.

[169] – المصدر السابق، ص: 12.

[170] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 38.

[171] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 182.

سباتها العميق و ينغص عليها أحلامهـا الجميلـة»[172]، و كـل تنظـيم فكـري يـتهم صاحبه«**بأنه إرهابي مناهض للسلطة و الوطن و الديمقراطية و يجب عليه أن أتـوب»**[173]، و لما أدرك **فاتح اليحياوي «أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار و من يملكون القانون»**[174] لقد أثبتت عليه تهمة تغيير النظام لذلك زج به في السجن. إذن فأقوم نظام هو ذاك الذي يخدم الأغراض الشخصية، لذلك تحول المكـان إلـى بؤرة تجمعت حولها كل أحداث الرواية و جعل عالمها يندرج في بيئة مدنية نحـاول أن نفصح عن مساراتها من خلال الكشف عن كامل المستويات الثقافية و السياسية و الاجتماعية للمدينة، و مدى تأثيرها في نفسية الأشخاص. و بانتقالنا إلـى مسـتوى آخر، بالحديث عن المكان كونه مسرحا أو حيزا تقوم فيه الأحداث و تتحرك ضـمنه شخصيات الرواية، فإننا نجد توفر المكان بشقيه الحقيقي و المجازي مهيمنـا علـى النصوص مما أثر في نفسيات الشخصيات فـ« أصبح يحمل طاقة دلاليـة متميـزة جعلته يشكل الهاجس المركزي في الرواية»[175]. فالشخصية الرئيسية تعـيش فـي فضاء مدينة تمقتها تعيش غربة و اغترابا و تفتقد السكينة و الهدوء:

«**الغربة ملح أجاج ...وحدي أنا و المدينة ...ثكلت الهوى...ثكلت السكينة**»[176]

و فقد حتى اسمه فيها«**من يقف معي في هذه المدينة المتوحشة؟ عجزت... ما قدرت أن أواصل المسيرة...الطريق صعبة... ملآنة بالأشواك و المطبات... و أنا أبدلولي حتى اسمي ...كنتم تسمونني صالح الرصاصة ... هم أسموني صالح المغبون... صالح المجنون...**»[177]، لقد وصلت الشخصية إلى درجة من اليأس و الانهيار فقدت الشعور بالحياة في مدينة لا تلبي نداء المنادي«**عليه أن يلملم صيحاته التي ظل يطلقها في واد غير ذي زرع ... كثيرا ما صاح في سكان مدينة عين الرماد ... لكنهم ظلوا يغو صون بجبـاههم فـي الأرض حتـى انغرست رؤوسهم كالنعام... مالذي يفعله فاتح اليحياوي في هؤلاء و قد قضى علـيهم القـدر**

---

[172] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 39.

[173] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 39

[174] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 43.

[175] – عمرو عيلان، الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي،دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة،منشورات جامعة منتوري،قسنطينة،2001، ص:225.

[176] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص:08.

[177] –عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 46-47.

باللعنة»[178]. لذلك فالشخصية تتطلع إلى مكان آخر، تتطلع إلى مدينة فاضلة، مدينة في الحلم مدينة طاهرة عندما يقف موقفا«رافضا لهذا الواقع يأتي هذا الرفض في الصورة الثانية للمدينة –الطرف النقيض– و هي المدينة الحلم –حبيبتي نون–منبع الفطرة الأولى و مصدر الصفاء و السكينة »[179]يقول الكاتب في ذلك:

آه مدينتي ...

عفوا أقصد حبيبتي، لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

أولم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟

أولم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة ؟

أولم تكوني يوما ... موجا...شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة؟

هل تذكرين يا حبيبتي...[180]

فالشخصية هنا تستحضر المكان الحلم لتواجه به المكان الحاضر ، وهو مدنس بيد **الغراب** وساعده **لعن** فهو يحاول الإفلات من سلطة المكان بالانتقال إلى مكان آخر يحقق التوازن و يجلب الراحة، و يثبت الذات و يغير القيم و هذا الفضاء (الهروبي) المنجز على مستوى الحلم يقف عنده البطل في مقابل الفضاء الواقعي المُسيّج ببغي المدينة و من يحيطون بها من حكام اتفقوا على الإيقاع بها، فلذلك نجده يطير بأفكاره باستمرار لاسترجاع صورة المدينة الحلم«**من حقي أن أحلم... و الحمد لله أن الله خلقنا نحلم و إلا كانت الطامة و الحمد لله أن حكامنا و أثريائنا لا يملكون منعنا من أن نحلم... آه حين أتمكن من عبور هذه البحيرة الزرقاء...! عند ذلك سأصرخ في التعاسة... لك الويل اذهبي إلى غير رجعة**»[181]، و إذا كان ذكر (المدينة الحلم) يتصل بمدى الاستذكار والاسترجاع «فإن مدى الاستشراف ينتقل إلى الحلم بأماكن يطغى عليها الطابع العجائبي والسحري، و تحقق الحركة في الرواية عبر موقف الشخصية بالانتقال في المكان من واقع المدينة إلى أفضية خيالية مجازية نابعة و متولدة عن الرغبة الفعلية في تغيير الإقامة فحلم الشخصية بالتغيير كقيمة فكرية متصل بصورة

---

178 – عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء، ص: 182.

179 – عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص: 114.

180 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة ، ص: 20.

181 – المصدر نفسه، ص: 20 .

أساسية بتغيير المكان»[182]، بذلك تجاوز المكان دلالته الهندسية المؤطرة إلى كونه حاملا لرؤية فكرية هي رؤية الشخصية، هي رؤية الكاتب لوطن نهشته أنياب السلطة و الإرهاب و بذلك «فالوضع المكاني في الرواية، يمكنه أن يصبح مجسدا أساسيا للمادة الحكائية و لتلاحق الإحداث و الحوافز أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري و يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور، و تبقى ثنائية الانتقال في الفضاء كعنصر فاعل للتحول عند الشخصيات بمثابة تجسيد لمحورية الفضاء و مكوناته المكانية و الاجتماعية و مسارا حتميا يفترضه البناء الفكري للرواية»[183]، كما يمكن للشخصية و هي تبحث عن مكان آخر أن تفر بجسدها بعد أن تعب عقلها« **رحلوا إلى مدن أخرى أجمل و أحسن...**»[184] أو إلى أحضان الطبيعة حيث الصفاء و النقاء بعيدا عن خبث الأشياء وزيفها«**هذا مكانك الطبيعي يا فاتح... يجب أن تفر من تلك ... و من مدنهم الموبوءة...**»[185].

إن إسقاط الكاتب للحالة النفسية لشخصياته على المكان، أو المحيط المتواجدين فيه«جعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث ...إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي و يقحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف»[186].

دلالات الفضاء:

لقد استحوذت المدينة كفضاء على مكانة رئيسية، فالأحداث كلها جرت بداخلها فتجاوزت بذلك قيمتها و دورها كديكور، إلى عنصر من عناصر تطور الحدث و تصاعده لذلك فهي فضاء لعالم أكبر و أشمل احتوى بدوره أفضية صغرى، اقتصرت به بنيويا و شكلته معنويا كالمقهى و السجن...الخ ، إضافة إلى أماكن طبيعية كالشلال و النهر و الصخرة و غيرها، و لأنه فضاء المدينة«مرادف للموت و الانهيار ، مدينة منفصلة عن عالم الإنسان»[187]، فقد أشع بالدلالات الرمزية العميقة

---

[182] – عمرو عيلان، الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي، ص: 226.

[183] – عمرو عيلان، الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي ، ص: 227.

[184] – عز الدين جلاوجي،سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 76.

[185] – عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء، ص: 88.

[186] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 71.

[187] – عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص: 109.

إنه ليس «مجرد خريطة جغرافية على حد تعبير **يوري لوتمـــان** إنـــه نتـــاج»[188]، «لاشتغال تراكم للدلالة و ذلك من حيث أنه كباقي العناصـــر التكوينيـــة للخطـــاب الروائي يعيد القارئ بناء معناه و يشكل مظهرا من مظاهر نشاط القـــراءة»[189]، و باستجلائنا لهذا الفضاء و تجولنا عبر مساحاته الواسعة، وجدنا أنه يفتقـــر لعنصـــر المَدَنِيَة الذي يجعل من المدينة، مدينة بمفهوم الحضارة و التقدم و يفصل بينها و بين الريف إنها مدينة مفجوعة في كل مرفق من مرافقها و كل ركن من أركانهـــا، هـــي مدينة الفجيعة و الرماد و المحنة، و التي تقابلها مدينة فاضلة لا نجدها إلا في ذهـــن القارئ و الكاتب و الشخصية يفرون إليها بأحلامهم.

فجيعة المدينة:

إن الزائر لمدن جلاوجي من خلال نصوصه، يكتشف أن الفجيعة تحتلها، فكل شيء فيها يوحي بالغرابة، لقد تعرض حكامها لمسخ عظيم، رهيب و مفجع، حاكمها غراب جعل منها «**منصة شرفية يخطب من فوقها...إنها متعددة الصلاحيات بالنســـبة إليـــه يركبها...يضاجعها... يلاعبها...يتدثرها يلتهم منها إذا جاع...**»[190]، والقاطن فيها ضـــحية تتنفس الفجيعة يوما بعد يوم «**تجشأ كل شيء من حولي... يتسربل أسمال الفجيعـــة**»[191] إنها مدينة **الواقواق** التي سمعنا عنها في الحكايات و القصص :

ليست إلا حجزا كبيرا...

سجنا ضخما مرعبا... الكل يموت، وحده الموت يحيى [192].

لا شك أنه وصف رهيب لمكان مفزع، فلا شيء يوحي بالطمأنينـــة و الأمـــان وحده الموت يشرع أبوابه على هذه المدينة، بل على هذه المقبرة، إنها الفجيعة عندما تفتح جناحيها محتضنة معان (الرهبة، الفزع، الحجز، السجن، الرعب، المـــوت...) إنها دلالات ذات إيحاءات مفجوعة و حتى فـــي طريقـــة بنائهـــا و تشـــكيلها الفوضوي الباعث على التقزز، إنها تتبع نظام الفجيعة «**وكان الحنق رعدا مدمدما فـــي**

---

[188] – المرجع نفسه، ص: 110.

[189] – حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص: 80.

[190] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 80.

[191] – المصدر نفسه ، ص : 100.

[192] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 201.

فجاج سعدون الضابط أي قدر رمى به في هذه المدينة المسخوطة؟...ما معنى أن تسمى مدينة عين الرماد؟ و متى كان للرماد عين؟ و متى كان للعين رمـــاد؟»[193]. إذن فالمدينة كتلة من الفجيعة أثقلت كاهل الشخصية و أفقدتها توازنها.

و تتضح الفجيعة أكثر من خلال العناوين و المتون كما سنلاحظ

سيميائية النصوص: من خلال:

أ- العنوان: تحمل عناوين الروايات دلالات مكانية ، متخفية لا يـــتم الكشـــف عنها من أول لقاء معها بالقارئ لابد من ولوج عالم النص و التعمق في مكنونـــات محتواه، و اختيار سبل القراءة الكاشفة على اعتبار أن النص الأدبي كما يذهب إلـــى ذلك **أيزر** «... لا يحمل حقائق معينة ... بل توجد فيه مجموعة مـــن الخطـــط لهـــا وظيفة تحفيز القارئ ليحدد لنفسه الحقائق»[194] و من بين أول الحقائق التي نـــرى أنها تدل على المكان من خلال نص **سرادق الحلم و الفجيعة**، لفظة **الســـرادق**، فنقـــول سرادق الخيمة، أو سرادق السجن أو الحديقة، و هي ما يحيط بها أو يدخل في بنائها كالأسلاك أو القضبان الحديدية، فالسرادق تحيط بمدينـــة مفجوعـــة منبـــوذة واقعـــا مرغوبة حلما و بالتالي فالسرادق تحوي الحلم كما تحوي الفجيعـــة، إلا أن الفجيعـــة طغت على الحلم و استحوذت على النصيب الأكبر فقد كانـــت رحلـــة **الشخصـــية الرئيسية** و هي تبحث عن المدينة الفاضلة طويلة لكنها سرعان مـــا تفطـــن علـــى الفجيعة التي كانت واقعا تعيشه، و السرادق تشهد ذلك باعتبارها تدل على المكـــان إنها مدينة حقيقية، أما الثانية فلا تغدو أن تكون مجرد حلم جميل.

أما عن العنوان التالي **رأس المحنة**، فإنه ينئ عن كثير من الدلالات التي منها ما تتبدى للقارئ و منها ما تحجب نفسها عنه، رافضة الانصياع له، فالقـــارئ أمـــام محنة فكرية غير معقولة !! أمام عملية حسابية قلبت كل مـــوازين الحســـاب لعلـــه سيطرح السؤال في أي مكان هذه المحنة ؟ و أين تصح هذه العملية **(1+1=0)**، لعـــل كل هذا الخراب يجري في مكان ما، في ناحية ما في مدينة ما !! لكنه لا يبتعد كثيرا و الجواب داخل المدينة و صحة العملية تثبت من خلال المدينة التـــي لا تحســـن إلا

---

[193] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 30.

[194] – بشير بويجرة محمد، أزمة الهوية أم عبثية الراهن في رأس المحنة.

الإساءة إلى ذوي الشهادات الثورية في حين تمجد أنذال القوم و العنوان دلالة واضحة «على إدانة قوية لهذا الراهن»[195].

و بانتقالنا إلى عنوان نص **الرماد الذي غسل الماء**، يقف القارئ أمام جملة معكوسة عندما تتقلب وظيفة الأفعال و يصبح فعل الغسل من اختصاصات الرماد في حين يفقد الماء هذه الخصوصية، إن ما يهمنا هو الكشف عن المكان من خلال العنوان، فلعل القارئ يدرك بفطنته و تعوده، على أن الماء يستخرج من أماكن مختلفة و العيون هي مصادر الماء، و الأمكنة التي يتردد عليها في الحصول عليه و حتى و إن استخرج الرماد بدل الماء .فما جاء في صياغة العنوان تبقى دلالته على المكان ثابتة. إذن بتفكيك شفرات العنوان تخلص أنه يدل على مكان هو العين التي تعرضت بفعل قوى أثرت فيها فجفت مياهها و جرى رمادها و منه كانت عين الرماد إنه أمر مفجع و غريب في نفس الوقت.

هكذا كانت العناوين حمالة لدلالات توحي بفجيعة المكان.

ب. المتن:يتكرر الحديث عن الفجيعة و مظاهرها في النصوص الروائية الجلاوجية، هذا الحديث يتوسع بين وصف خيبات الشخصية المتواصلة و عبثية الراهن بالهوية ، و حصاد الإرهاب لآلاف الجثث يوميا و انتشار الموت ، و رائحة الدم و من ثم الفقر، الرذيلة و عبث السلطة بالفرد و احتكار الطبقة الثرية لحقوق الطبقة الفقيرة. و لو كان ذلك على حساب شرفها و تلويث سمعتها «**تجشأ كل شيء من حولي يتسربل أسمال الفجيعة**»[196]«**أنى للحب أن يشرق و سحائب الدم لازالت تهدر حوله**»[197] فصار «**كل شيء جائز...و كل شيء صار إرهابا**»[198]. كل هذا يحدث في المدينة التي اتسمت صورتها في سياق استعاري جعل منها مومسا عمياء تمارس العفن جهارا دون حياء «**إلى متى أيتها المدينة المومس تمارسين العهر جهارا دون حياء**»[199] و هي الوحش المفترس «**من يقف معي في هذه المدينة المتوحشة**»[200] وهي

---

195 – المرجع نفسه.

196 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 100.

197 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 13.

198 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 27.

199 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 09.

200 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 46.

المرض و الوباء ناتج عن موقعها العفن«**تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات...تتدرج فيها البنايات على غير نظام و تناسق** »[201]. لقد ارتبطت المدينة بمعاني الفجيعة، إضافة إلى هذا قد حملت النصوص رؤية الكاتب المأساوية لواقع مدينة تتنفس الفجيعة، و ما فشل الشخصيات في الانتقال إلى فضاء حلمي فكري جديد إلا مبرر على استمرار الفجيعة، تمثيل لانتصار قوى الشر على الخير، و السلطة على المثقف، الثراء على الفقر، انتصار الفجيعة على الحلم، المحنة على المبادئ الصادقة، الرماد على الماء.أما نهاية النصوص المفتوحة فدليل على استمرار العبثية في المجتمع واحتدام الانقسامات الطبقية ولانهزام الإنسان مثقفا كان أم فردا عاديا.

من خلالها لعبة الفرار نظرا لماعانته من تشظ و تمزق و غربة و اغتراب و تيه و ضياع. في مدينة لا تحسن إلا معانقة الغرباء. فالشخصية تتخبط في المأساة رغم محاولات الإصلاح التي باءت كلها بالفشل، فما وجدت إلا الحلم طريقا للنجاة:

«**إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب**

ضميني إلى حضنك ...

هدهديني بجفون عينيك...

ضميني إلى القلب الملتهب...»[202]

أو الهروب إلى الذكريات، ذكريات زمن جميل قد مضى للاحتماء به و الشعور بالأمان:

آه يا دفء نانا... يا عش نانا... يا حضنها... يا صدرها...[203]

كما كانت الطبيعة ملجأ ارتحلت إليه الذات جسدا و روحا، متمثلة بذلك تأملات الفلاسفة و المفكرين والحالمين بالمدينة الفاضلة «**...و راح يذوب في الكون يخترق أسراره متمثلا تأملات حي بن يقظان...و قد بدأت تحلق حوله بسمات البراءة و أحلام الزهور و رفرفات العصافير**»[204].

---

[201] – عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء، ص: 13-14.

[202] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 89.

[203] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 115.

[204] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 88.

3- مرحلة انهيار المدينة الفاضلة، واستمرار الفجيعة:أمام انهزام قيم الخير و تراجع قيم التكافل الاجتماعي، و غلبة القوة على الضعف و انتصار السلطة على المثقف و عبثية الراهن بالهوية،اختل التوازن بين الشخصية وواقعها و اتسعت الهوة و سقطت أطلال المدينة الفاضلة مخلفة المكان لواقع المدينة الفجيعة ، التي كانت واقعا و ظلت كذلك فانهزمت الشخصية الرئيسية و استسلمت و صحت العملية الحسابية **(1+1=0)** . أما المدينة الفاضلة فهي مجرد حلم وفكرة «**أما المدينة المثالية فلا وجود لها إلا في أذهان الفلاسفة و الأدباء**»[205].

من خلال استقراء المراحل الثلاث الدالة على المكان، نجد أن المكان كعنصر دال على الفجيعة ظل عنصرا ثابتا ومستقرا،أما المكان الدال على المدينة الفاضلة فضل مجرد حلم تهرب إليه الشخصية.وهي دعوة لضرورة مواجهة الواقع بواقع أفضل منه وليس بحلم.

فضاء المقهى:

إذا كان فضاء المدينة أوسع و أشمل، فإنه يحوي أفضية أقل شساعة لكنها أكثر رمزية و دلالة، من بين هذه الأفضية نجد فضاء المقهى« هذا المكان الذي يعرف حضورا كبيرا في تاريخ الرواية سواء في الغرب أو العالم العربي»[206]، «كونه يشكل صدى للحياة الاجتماعية، و يعكس الأفكار المنتشرة و يعرض لنمط الفعل الاجتماعي و خصوصيته، فهو فضاء انتقالي تفرض عليه الانفتاح على محيطه الذي يتعامل معه و هذا التفاعل يؤدي حتما إلى إصباغ صورة من الروابط الفضائية الاجتماعية التي تدل على المنح الحافل بالرموز و الدلالات»[207]. و بما أن للإنسان علاقة بالمكان الذي يحويه و يشغله فإننا نفهم طبيعة العلاقة التي تربطه بالمقهى و الدلالات الناتجة عن ذلك فالشخصية الرئيسية في نص **سرادق الحلم و الفجيعة** كانت تكره مقهاهم الشعبي لأنه كان مكانا مقفرا «**تمنيت لو لم أدخل أصلا إلى هذا المكان القذر**»[208]، و في نفس الوقت لم تستطع نفي أو إلغاء هذه العلاقة التي تربطها به،

---

[205] – المصدر نفسه، ص: 100.

[206] – حميد لحميداني ،بنية النص السردي، ص: 72.

[207] – حميد لحميداني ،بنية النص السردي، ص: 72.

[208] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 12.

إلا أن السبب الذي يدعوها للتردد إليه ليس هو نفسه السبب الذي يدعو باقي الشخصيات .فهي تدخله (الشخصية) بدافع تقصي الأخبار و معرفة آخرها أو بدافع الفضول«**وصلت إلى مقهانا أستطلع الصخب الذي كان يملأ التجويف من الداخل**»[209]. أما باقي الشخصيات فتدخله لدوافع عدة، فهي تناقش فيه أكبر القضايا السياسية«**أنهى الغراب خطبته العصماء ...**»[210]. و قد عرف المقهى باستقطابه لكل أنواع الفئات الاجتماعية التي منها ما تقصد المقاهي الشعبية الرديئة، و التي بدورها تستقطب المجانين و المشردين و كل من لفظهم الشارع «**لقد بت القرفصاء قرب المقهى ...لم يعد لي مستقر يحضنني فأنا اجلس حيث يغشاني التعب**»[211]و فيه تناقش المسائل الشخصية و يلتقي الأصدقاء لحل مشاكلهم«**أحس الربيع بالمرارة التي أتجرعها فلزم الصمت فاسحا المجال لوقع الخطوات...لحظات وصلنا المقهى... جلسنا...**»[212]. و ما يميز المقهى منذ العصور هو وجود النادل[213] الذي تكرر وصفه من طرف الكاتب و كأنه نفس الشخص لأنه يحمل نفس الوصف و نفس القلب الطيب «**و لا يزيد النادل الطيب القلب عن الابتسامة العريضة كاشفا عن أسنانه المسوسة التي عاث فيها التدخين فسادا**»[214] و قوله:« **واقترب منه سحنون النادل و قد أظهرت ابتسامته حالة الدمار الشامل الذي لحق أسنانه جميعا**»[215]، **إضافة إلى إنها المكان المفضل لممارسة بعض الألعاب كالقمار و الدومينو التي اشتهر بها أفراد من الطبقة الدنيا«و قد تكوموا فوق كراسيهم بثيابهم البالية يزفرون في وجوه بعضهم دخانا كالحا، و تتنافس أصابعهم المعروقة على التقاف حجارة الدومينو ... و دار في خلده أن سكان مدينة عين الرماد هم أشهر البشر في لعب الدومينو ... فلماذ لا تقيم المدينة ألعابا عالمية هنا؟**»[216].

---

[209]– المصدر نفسه ، ص: 26-27.

[210] – المصدر نفسه، ص:28.

[211] – المصدر نفسه، ص:44.

[212] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 216.

[213] – الشخص الذي يقوم بتقديم القهوى للزبائن.

[214] –المصدر السابق، ص: 216.

[215] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص:31.

[216] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 133.

هكذا تعددت دلالات المقهى و اتسعت دائرته لتمتلك «خصوصيات تجمع بين مستويين من اهتمام الإنسان بواقعه»[217]، وكلما اتسع المكان توسعت الفجيعة.

فضاء السجن:

يتميز السجن كفضاء بالانغلاق و تحديد حرية الحركة، و خضوع المقيمين فيه للقانون الصارم و انغلاقه هو مصدر المرارة و الألم الذي تتضح به الشخصية و إن لم تكن بداخله فشعورها نحوه يخبر عن ذلك«**و تناهى إلى مسمعي أنين و عويل و انتحاب و تراءى لي الدم و الدموع و العظام المفرومة و الكلاب تنهش الجلد على العظم**»[218]. و كلما وقفت متأملتا سرادقه تألمت و خافت و شعرت بالوحدة و حنت إلى أصدقائها«**أين الذين كنت أراهم و أسامرهم في بعض الأحيان ، الأسمر ذو العينين العسليتين و عسل النحل و نور الشمس و شذى الزهر و سنان الرمح و...؟ هل يقبعون الآن في السجن خلف هذه الجدران المنسية و السرادق المتعالية ؟؟ و هل هذه الأصوات المنبعثة أنينا يسلخ القلب هي أصواتهم؟؟ أم أنهم قتلوا و ما أسمعه إن هو إلا صدى يتردد و يتكرر ؟**»[219]. إنه يشكل مصدر ضيق الشخصية و قلقها، هذا الضيق الناتج عن ضيق المكان و انغلاقه،و قتامة جوه و نتانة جدرانه«**درت على نفسي في ذلك المكان الضيق ... متر و نصف على مترين...أرضية مبلطة...جدران متسخة...عليها كتابات و أثار محجوزين مروا من هنا...مجرمون أم أبرياء، شرفاء ؟ لست أدري...قضبان حديدية تقف كجنود منضبطين بصرامة...**»[220] و قد يصادف أن يكون دخول الشخصية للسجن أمرا محاكا فتحس أنها مظلومة من طرف آخر سعى لاتهامها و تنفيذ أغراضه الشخصية«**من يملك المال يملك كل شيء... إنه إكسير البشرية ... أصحابه يحققون كل ما يصبون إليه... سخرت الجميع... منير حبكت له تهمة لن يفلت منها ليس أقل من الإعدام أو المؤبد...**»[221]، فيولد لدى الشخصية إحساس بعدم الثقة في الآخرين إحساس بالذل و المهانة في ظل قانون يصدر أحكاما اعتباطية لحماية أغراض شخصية فيفقد بذلك

---

[217] – عمرو عيلان، الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي، ص: 251.

[218] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 31.

[219] – المصدر نفسه، ص: 49.

[220] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 177.

[221] – المصدر نفسه ، ص: 195.

لذة الحياة «**بات الأرق ثعبانا أرقط ساما يثير الرهبة في نفس كريم و يحرمه النـــوم**»[222] و إن خرجت الشخصية من هذا السجن فلن تخرج كما دخلت، لأنها ستخرج إلى سجن أكبر هو سجن المدينة « **سجن أشهرا و خرج ليدخل سجنا أعمق**»[223] معلنا بذلك«**أن هذه الأمة قد قضى عليها القدر بالذل و الهوان**»[224].

إذن فالشخصية وهي داخل السجن أحست بالاختناق وعاودها نفس الشـــعور و هي خارجه، في مدينة ليست سوى سجن كبير ،بذلك يتحد المكانـــان معـــا ليكونـــا وجهين للقضية التي تطرحها الرواية و هي قضية أساســية، إنهـــا قضـــية (غيـــاب الحرية)الفردية في وطن يعيش الفجيعة يوميا.

وصف المكان:

رأينا المكانة التي استحوذ عليها المكان في الرواية، حيث أصبح إطارا تســير فيه كل الأحداث، و تتحرك داخله الشخصيات لذلك حدد الروائيون «العالم الحســي الذي تعيش فيه شخصياته و جسدوه تجسيدا متصلا، و كان لهم في ذلك عدة أساليب و إغراض و كان من أهم الأساليب التي اتبعوهـــا فـــي تجســيد المكـــان أســلوب الوصف»[225].

طبيعة الوصف و دلالاته:

نحاول في هذا المجال إبراز الدور الذي يختص به المكاني، عبر تقنية الوصف دون الولوج إلى تلك التداخلات الحاصلة بين الوصف و السرد لأننا نعتبرها مسائل أخرى لسنا مضطرين للغوص في تمفصلاتها، محيلين القارئ إلى دراسات اختصت في هذا المجال و بالتفصيل.

مما لا شك فيه أن الروائي لم يوظف الوصف لغاية اعتباطيـــة إنمـــا لغايـــات أخرى أكدتها وظيفتا الوصف«الجمالية التزيينية و الأخرى التفسيرية الرمزية الـــدال على معنى معين»[226]، و بذلك فقد اكسب الوصف عوالم الرواية المختلفـــة مـــن

---

[222] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 226-227.

[223] – المصدر نفسه ، ص: 44.

[224] – المصدر نفسه، ص: 144.

[225] – سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 79.

[226] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 79.

أشياء باعتبار أن «للأشياء تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه بل جسدا مكسوا بالثياب»[227] و طبيعة، و أماكن تقصدها الشخصيات أو تعيش فيها مما اكسبها إشارات دلالية موحية و معبرة عن رؤية الكاتب الحاملة لأفكاره، من هذا المنطلق نتتبع مسار الوصف عبر النصوص، الذي يمس الفضاء الإنساني في شموليته المتضمنة طوبوغرافيا الطبيعة، أماكن الإقامة و الانتقال، كالبيوت و المقاهي و الأشياء الملازمة للإنسان في حياته، كالأثاث و الأطعمة، إضافة إلى الملامح الفيزيولوجية للشخصية. و نشير إلى اختلاف الوصف من عنصر لآخر إلا أن ما يجمع بين العناصر، هو تلك القيمة الجمالية له باعتبارها«أداة تشكل صورة المكان»[228] لا يمكن الاستغناء عنها و تجاوزها في كل الحالات.

وصف الطبيعة:

إن المتأمل لمساحة وصف الطبيعة في النصوص الجلاوجية يجد أنها ضيقة مقارنة بمساحة وصف المدينة، كيف ذلك ؟ ذلك أن الكاتب قد أوغل في وصف المدينة و ذكر مساوئها، و تعرية واقعها المزيف جهارا أمام القارئ، فالنصوص نصوص مدينة إن صح التعبير، و بإحصائنا للفظة (مدينة) مثلا في نص **سرادق الحلم و الفجيعة** ، نجد أنها وردت(220 مرة) فهي موزعة عبر كل الصفحات تقريبا.

إن عدم إسهاب الكاتب في وصف الطبيعة راجع إلى الفراغ و انعدام الحياة، فلا حياة في المدينة، ولا حياة في الطبيعة التي طالما مثلت منطقة هروب الشخصية، فقد جف البحر و هو أوسع فضاء في الطبيعة، يقول الكاتب في هذا الصدد«**وصلت شاطئ البحر، و قد زرع قذارة و شوكا طلعه، كأنه رؤوس الشياطين... تسللت من بينها لأقف على الفاجعة... لقد جف البحر... إن البحر الرحب قد خاض حربا و خسر ماءه... مع من ؟ مع المدينة**»[229] إنه –الكاتب– يريد من عدم الإسهاب تبليغ فكرة، مفادها أن المدينة بشراستها مدت سهومها نحو الطبيعة فأفسدت كل جميل و مسحت كل اخضرار و شوهت كل بديع«**كيف أستطيع أن أقيم في مدينة بلا بحر؟**»[230] و البحر مياه، و الماء

---

227 – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ص: 55.

228 – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص: 80.

229 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 58.

230 – المصدر نفسه، ص: 59.

رمز للنقاء و الطهارة، فالمدينة بالتهامها للبحر فقدت طهارتها و نقاءها و صفاءها و البحر كذلك إشارة طبيعية تتعدد دلالاتها و انزاحت مدلولاتها لتصبح رمزا للحزن و الدمار و الفناء...هذا ما يكشف عنه طريقة تلاعب الكاتب بالألفاظ و كأنه قد فقد لسانه من هول ما رأى (**بحر، حرب...**) معلوم أن الحرب نهايتها فناء و خراب و كذلك أصبح البحر مجرد فضاء فارغ، جامد بعد أن فقد آلته التي تحركه (الماء) فباقتران المدينة به و نزوح قذارتها نحوه انحصرت الرؤية على كل ما يوحي بالفجيعة، و لتوضيح الرؤية أكثر نختار إشارة طبيعية أخرى هي (الشلال)، فالقارئ من خلال هذه اللفظة يستحضر صورة أولية في ذهنه بل يستحضر منظرا جميلا لتدفق المياه من الأعلى نحو الأسفل في حركة واحدة مشكلة بذلك منظرا طبيعيا جذابا، لكن سرعان ما يصطدم بدلالات أخرى و هو يلج عالم الرواية، عندما ينحرف اللفظ عن معناه الحقيقي إلى معاني أخرى، الجفاف، الخواء، و السكون و منه فقد اكتسب الوصف وظيفة شعرية مشحونة برموز تشع بدلالات عديدة و متعددة هدفه من ذلك التعبير عن فكرة و رؤية خاصة.

و انظر معنا إلى هذا الوصف في المقطع التالي«**لابد أن أذهب إلى الشلال الآن خارج المدينة لقد جففوه ... خربته الفئران منذ قدمت المدينة بمباركة الغراب و أتباعه إنهم يكرهون الماء يصابون بالسعار كلما رأوه، و لم يبقى على نبع ضئيل حول مساره على مكان خفي لا يعرفه أحد سواي...**»[231]، و منه قد تحول «**الوصف باتجاه قطب دلالي واحد يدل على الفناء و الموت**»[232] كخاصية مميزة لطبيعة المدينة المومس.

إن فقدان الإشارات الطبيعية السابقة لدلالاتها الحقيقية الطبيعية لدليل واضحة على فقدان التوازن بين الطبيعة و المدينة كفضائين مهمين في الحياة الشخصية هذه الأخيرة التي فقدت توازنها متموجة بينهما شاعرة بالضيق و الإحباط.

– مثلت الطبيعة مرحلة مؤقتة، عاشتها الشخصية في (الريف) و استقرارها لم يدم مطولا لأنها سرعان ما انتقلت إلى المدينة، هذا ما دعا الكاتب في نظرنا إلى عدم الإسهاب كذلك في وصف الطبيعة، فمعظم الأحداث جرت في المدينة، حتى أن

---

[231] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة ، ص: 94.

[232] – محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، دار العربية للكتاب، المغرب، د ط، ص: 181.

الكاتب قلص من مساحتها على الورق و باقي الصفحات (الفضاء النصي) كان محجوزا للمدينة« **بعد أيام دخلت المدينة...**»[233].بل تقلص لدرجة صفحة واحدة، لخص فيها الكاتب جمال الطبيعة و كيف أن الشخصية وجدت في نقائها و صفائها راحتها النفسية و الجسدية هروبا من المدينة «**استوى فاتح اليحياوي على الصخرة في مكان مستو ... ثنا ساعديه جذب إلى رئتيه نفسا عميقا و ثانيا و ثالثا... كأنما خرج لتوه من مغارة ملوثة، و راح يتأمل رؤوس الأشجار الخضراء و قد استوت منحدرة تغطي السفح ... هذا مكانك الطبيعي يا فاتح ...**»[234].

نبرر أخيرا أن عدم الإسهاب في وصف الطبيعة، راجع إلى احتكار الجو المدني بكل ما يوحي بالبراءة و تدنيس شرف الطبيعة و تلويث معالمها، كل شيء قد تبدل وحدها الفجيعة شرعت أبوابها.

وصف الفضاء الإنساني:

أ. البيوت: لقد انبنى وصف الكاتب لفضاء الإقامة على أساس فكرة و رؤية مفادها أن المجتمع يعيش انقساما طبقيا في بنيته التحتية فطبقة يمثلها الأثرياء الذين لا يزيدون إلا ثراء و طغيانا و طبقة فقيرة يكاد الفقر يسحقها فلا تزداد إلا ذلا، أما الأولى فتسكن القصور و المباني الضخمة في حين تتوزع الثانية المغارات والأكواخ القذرة في شوارع تفوح برائحة العفن.لقد بدا وصف الكاتب لأماكن الإقامة بصورة عامة «**كل المنازل بلا سقوف... كل الجدران مضعضعة متهاوية و الدخان وحده سيد الموقف يهدي للأنوف رواح العفن و العطن**»[235] ثم يسير نحو الخصوصية بداية من الرواية الثانية راصدا بذلك شعور الشخصية ومواقفها ليتحول إلى مكان «دال على مواقفها، وعلى حالتها الشعورية و كذا وجهة نظرها و يرمز إلى وعيها و لاوعيها إلى إرادتها و رغبتها و حلمها و رؤيتها لباقي الشخصيات و الأشياء في الزمان و المكان»[236] و مع ذلك فإننا نسجل وصفا ليس بالدقيق لكل البيوت التي تجري فيها الأحداث أو تقيم بها الشخصيات. فالكاتب قد ركز على الخارج أكثر من الداخل مع

---

[233] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 33.

[234] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 88.

[235] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 58.

[236] – محمد سويرتي، النقد البنيوي و النص الروائي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ط1، ص: 98.

وصف عام للمحيط الذي يحيط بها، و لعل أدقّ وصف ذاك الذي خصّ به **عمي صالح** و هو في الريف، و بيته و هو في المدينة ثم بيته و هو في إحدى الحارات الشـــعبية الحقيرة المتواجدة في المدينة، فقد مر الوصف هنا بثلاث مراحل نوجزها كالتالي:

فضاء الإقامة في الريف:يقول الكاتب: «**كان البيت رهبة رغبة التنظيم الرائع الذي بدا عليه ... مصطبة صغيرة كانت قرب النافذة... لعله يتخذها مقعدا و مرقدا في آن واحـــد و في الزاوية المقابلة جثمت خزانة صغيرة، بل صندوق كبير منقوش يحظى بعناية فائقـــة يعـــود بالمتأمل إلى عشرات السنوات ... و بالقرب انتصبت طاولة من طابقين تنوء تحت ثقل أغطيـــة و أفرشـــة**»[237]، إننا و نحن نقرأ هذا الوصف نتخيل صورة لكوخ أو بيت قديم، تبين كل ملامحه ابتعاده الكبير عن مظاهر العصرنة و تعبيره عن فترة قد مضت، كمـــا تعبر عن بساطة المكان و فقر ساكنه، إلا أننا نسجل حالة نفسية مستقرة، فالشخصية راضية بقلة العيش، فهي مرحلة تعبر عن طبقة اجتماعية دنيا ، مقارنة بـــالتطورات التي يعرفها المجتمع،و ترتيبها في السلم الاجتماعي يأتي في الدرج الأخير.

فضاء الإقامة في المدينة: «**فيه كل الضروريات، الماء ، الكهرباء، التدفئة... أمامه حديقة تحضن أشجار زينة...أرضيته مبلطة بالبلاط الأحمر...حجراته واسعة...** »[238]. أما و نحن أمام هذا الوصف فنتخيل صورة لبيت جميل يتوفر على كل حاجيات الإنســـان، ومظاهر العصرنة و التمدن بادية عليه، كما يعبر على مرحلة آنية توحي بمســـتوى معيشي ميسور نوعا ما، و أحسن حال. و مع ذلك فالشخصية كانت في حالة نفســـية غير مستقرة، لقد كانت مضطربة و قلقة «**و مع ذلك لم أفرح...نعم لم أفرح ... أحسسته قبرا**»[239] .

فضاء الإقامة في الحارة: البيت «**كان وطيئا...بابه يكاد ينكفئ إلى مســـتوى الأرض ...لا يكاد علو الجدار يتجاوز قامة الرجل الممتد... قرميده القديم عليـــه ضـــمادات إســـمنتية عديدة**»[240]. أما و نحن نقرأ هذا الوصف نحس أننا أمام صورة لمغارة أو كوخ لا يتوفر على أدنى شروط الحياة و كأن بالكاتب يكتفي برصد الخارج و يترك المجـــال

---

237 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 237.

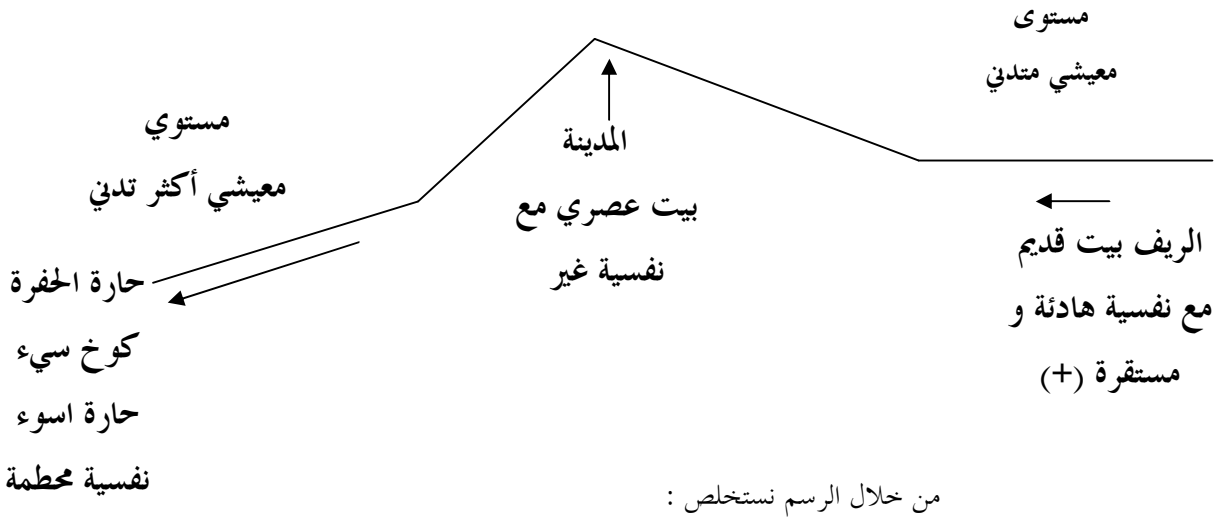
238 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 33-34.

239 – المصدر نفسه ، ص: 34.

240 – المصدر نفسه، ص:69.

للقارئ لتخيل الأسوء من الداخل، فقد أعطى الوصف الخارجي صورة عن الوصف الداخلي . إنها قمة الفقر فهل عرفت الشخصية خيرا و هي تسكن هذا الخـــواء؟ «**و متى كنت بخير كأن القدر يلاحقني من كل الناس جميعا**»[241].

و يمكن تلخيص تذبذب هذه الحالة المعيشية مع الحالة النفسية للشخصية بالرسم التالي:



من خلال الرسم نستخلص :

- يعبر وصف الفضاء عن الحالة النفسية للشخصية.
- يعبر وصف الفضاء عن الحالة الإجتماعية للشخصية.
- يقسم الفضاء المجتمع إلى طبقات.
- يغلب الجانب السلبي على الإيجابي.

تتواصل حركة الوصف و يزداد انفتاحه، و يبلغ ذروته في **الرماد الـــذي غســـل المـــاء**، عندما كثف الكاتب منه مجسدا صورة حية و متحركة للعديد من الفضـــاءات المكانية الدالة على الإقامة (كالغرف، البيوت، الأحياء، ...) و أماكن العمل (مكتـــب رئيس البلدية، مكتب قائد الشـــرطة...) و أمـــاكن ترفيهيـــة (المقـــاهي، الحـــدائق،

[241] – المصدر نفسه، ص: 137.

الملاهي...) إضافة إلى المزارع و المقبرة. ليرصد بذلك –الوصف–طابع المعيشة لكل أسرة و الطبقة التي تنتمي إليها، ففي وصفه لإحدى الغرف التي خصت بها **عزيزة** أمثال خادمها **سليمان** يقول الكاتب:«**كانت الغرفة واسعة جدا بها ثلاث أرائك قديمة، و غطت بلاطها الأبيض المرقط بالأسود زربية كبيرة يبدو عليها القدم و على الجدار الأيسر الطويل مقابل الباب علق إطار كبير لمنظر طبيعي شتوي و في الجدار الصغير المقابل فتحت نافذة صغيرة تطل على الحديقة تنبعث منها تكشيرة الكلب بين الحين و الآخر، و كان في الغرف نور خافت دعمته مصابيح في السقف و على الجدران**»[242]، فإذا كانت الغرفة بهذا الوصف الجميل و الترتيب اللائق، لا تليق إلا بذوي المستوى المتدني مقارنة **بعزيزة** الثرية، فكيف يمكن أن تكون باقي الغرف، وقاعة الاستقبال مثلا، و أين يعيش الفقراء؟؟ تتوضح صورة باقي الغرف و صورة البيت عامة من خلال ألفاظ نعتبرها مفاتيح، اعتمدها الكاتب كرموز مشحونة بدلالات عدة نختار منها عبارة (بيت فسيح)، فلفظة فسيح كافية لتقديم انطباع جميل عن باقي الغرف و هي تلخص جمال البيت و شساعته، إنه يحتوي على طوابق ، متعدد الغرف، به حمام و حديقة و مكان خاص بالكلب، و موقف للسيارات، به نوافذ تطل على مناظر جميلة[243] إنه فضاء إقامة يليق **بعزيزة** المرأة الثرية و يعكس انتماءها و شخصيتها. أما عن سؤالنا أين يعيش الفقراء يجيبنا الكاتب من خلال هذا المقطع الذي يصف فيه إحدى الغرف لأحد الفقراء«**و فتح غرفته الوحيدة المتعددة الصلاحيات، فهي مرقد، و مطبخ، و حمام، و وكر للمخدرات، و معرض كبير للصور الخليعة، و صور المغنيات و الرياضيات و الممثلات... و تهالك فوق السرير الحديدي ... و نظر إلى السقف الإسمنتي الأسود، و قد كان يمتلئ عناكب**»[244]، لعل القارئ يكتفي بهذا المقطع ليعرف كيف و أين يعيش الفقراء، إنه يلج عالم الفقراء من خلال وصف الكاتب لعينة صغيرة منه، كما يلج عالم الأغنياء كذلك من خلال عينة صغيرة، إنه يلج الكل من خلال الجزء.

كما نجد اهتمام الكاتب بالمظهر الخارجي للشخصية بوصفه و تصويره لملامحها، ذلك أننا نجد ارتباطا وثيقا من خلال المظهر و المكان الذي تسكنه

---

[242] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 185.

[243] – عد إلى رواية الرماد الذي غسل الماء.

[244] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 176.

الشخصية، و هو يدل عليها بدوره فغالبا ما تبدو الأناقة و تناسق اللباس و جماله على الأغنياء، فمظاهرهم الجليلة ترتبط ببيوتهم الأجمل و في النص ما يثبت قولنا:«**حاولت عزيزة الجنرال أن تظهر بمظاهر الطبقة الراقية في كل حياتها فهي تختار لنفسها أرقى السيارات و تغير لبستها و تسريحة شعرها وفق الموضة...**»[245]، ألا يستحضر القارئ و هو يتابع هذا المقطع صورة بيت **عزيزة** الفسيح التي يحتفظ بها في ذهنه و الأنيق و المتناسق، ألا يربط الصورتين معا و المظهرين معا، فمظهر الشخصية الأنيق يتناسب و يتوحد مع مظهر بيتها و تناسقه ، و قد يتقبل القارئ الفكرة لأنها غالبا ما تكون مألوفة و معقولة.

هذا عن الطبقة الغنية و انسجام المكان مع مظهرها، أما عن الطبقة الفقيرة فنجد كذلك تناسقا بين مظهرها و مسكنها فغالبا ما يبرز المظهر الخارجي لشخصية الفقير فقر المكان الذي يأويه، يقول الكاتب في وصف شخصية **سليمة**«**ما رآها اشترت يوما ثوبا جديدا، و لا تقلدت زينة، و لا شبعت أصلا، و ما اشترت دواءها كاملا وصفه الطبيب...**»[246]، ليكتشف القارئ هذا الإنسجام لابد من استحضار صورة بيت **سليمة المرنيني** القديم .

و منه فالكاتب يوافق بين مظهر الشخصية و الفضاء الذي يحويها، و الطبقة التي تنتمي إليها.

مظهر أنيق ← بيت أنيق ← طبقة غنية

مظهر عادي ← بيت قديم ← طبقة فقيرة

أو في الأغلب ليس أنيقا

الأشياء و دلالتها:

لا مفر للأماكن من الأشياء مهما اختلفت أحجامها و أشكالها و قيمتها، فهي تملأ كل مكان و يعرف الشيء على أنه«عنصر من عناصر العالم الخارجي عند

---

[245] – المصدر نفسه ، ص: 132–133.

[246] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 95.

الإنسان و يستطيع الإنسان أن يمسك به و يعالجه»[247] وهو يحتاجه في مختلف المجالات و يرتبط كل شيء بالمجال الذي يناسبه، فالكتابة تتطلب أشياء لا تتطلبها السباحة مثلا و تنتقل الأشياء إلى عالم الرواية فتكتسب دورا مزدوجا. إنها تنقل حقيقة الواقع في العالم الخارجي و من ثم تتجاوزه في الدور الثاني عندما يصبح للشيء دلالات رمزية حاملا بين طياته معاني مشعة بدلالات معقدة[248]و قد سجل حضورا قويا لهذا النوع من الأشياء ذات الدلالات الرمزية في النصوص الجلاوجية الطبيعية منها « **كالصخرة و الزهرة و الشلال و النخلة....** » أو منها ما هي من صنع الإنسان «**كالحصير، الرسالة، إطار الصورة، الصندوق المنقوش، الخمسة الفضية، الشال الأبيض...**»، إننا نجدها أشياء مقدسة وهي تكتسب صفة رمزية و لها جبروتها، تقف الشخصية أمامها خاشعة، مقدرة لها ... هي أشياء حميمية، فالكاتب قد رصد حركتها من خلال سكونها، عندما غاص في عوالمها حتى الأعماق محاولا استنطاقها من خلال صمتها، و صبر أغوارها و فك طلاسمها، فقد عنون احد المقاطع بالعنوان التالي : **في رحاب الصخرة** ، إنها شيء تجاوز قيمته إلى مكان مقدس يعج بالرحابة و الطهارة يقول الكاتب: «**كان المجدوب يجلس إلى ظل صخرة كبيرة ...**»[249] أين يمارس خلوته، ثم يواصل: «**ثم توقف كأن لم يسر من قبل، و حدق في الصخرة عشقا...هياما...احتضنها**»[250]،«**برموشه يسقيها...عشقا...هياما، و أمسك عصاه من مقدمتها و أشهرها في وجه الصخرة و راح يضربها**»[251]، فالصخرة هنا انزاحت عن مفهومها العادي **(كشيء)** و تجاوزته إلى مدلول رمزي يعود بنا إلى الولي في الذاكرة الشعبية، و مازالت الشعوب عندنا في عرفنا تزور الأمكنة التي تردد عليها الأولياء الصالحون، فيحيطونها بالاحترام و القداسة يستمدون منها بركات الولي الصالح، فيجعلون لها علامة تفرقها عن سائر الأشياء، فتحفظ قيمتها مع مرور الأزمان و

---

247 – A.A.Moles ""Objet et Communication "In Communication , 13 , 1969, "un objet et un élément du monde extérieur fabriquer par l'homme et que celui -ci peut prendre et manipuler" نقلاعن: سيزا احمد قاسم: بناء الرواية، ص: 100،

248 – ينظر: سيزا احمد قاسم،بناء الرواية، ص: 100.

249 – عز الدين جلاوجي ، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 48.

250 – المصدر نفسه، ص: 49.

251 – المصدر نفسه، ص: 50.

تغير الأجيال، فقيمتها من قيمة الولي الصالح،و في الرواية قيمتها من قيمة المجـدوب فسمت بذلك بمكانة إيجابية جعلت منها أكثر من مجرد شيء جامد. يؤكد الكاتب ذلك بقوله:«**ولكن أين الشيخ المجدوب؟ فالصخرة دونه لا تساوي شيئا إن هي إلا حجر لا يضـر و لا ينفع...**»[252] و لعل قيمة هذا الشيء و رمزيته مستمدة من القرآن الكريم الذي بث فيه الحياة من قبل رغم سكونه يقول تعالى:« **و أوحينا إلى موسى إذ استسـقاه قومـه أن اضرب بعصاك الحجر فانبجست منه اثنتا عشر عينـا...**»[253]، و لعل قيمة **الحجـر الأسـود** ومكانته عند المسلمين تؤكد ذالك،ومنه **صخرة القبة** بالقدس الشريف. إن هذه العلاقـة التي تربط الإنسان بالشيء تولد ما يسمى بالحميمية والحِنّيَة اتجـاه الآخـر، فيـألف كلاهما الآخر، و قد أَلِف **الجذع** الذي كان يتكئ عليه **محمـد عليـه الصـلاة و السـلام** الرسول و بكى عليه بعد أن غير منبره فراح الرسول يربت عليه و يسكته.

فالصخرة من ذلك شيء من أشياء الطبيعة، و مثلها الشلال و البحر، أمـا إذا انتقلنا إلى وصف الأشياء التي تتعلق بالإنسان نذكر مـثلا (**الخمسـة الفضـية**)[254] و نختارها لشاعريتها المفرطة، من خلال حرص الشخصية عليها، فهي شـيء يتعلـق بالذاكرة، بالماضي، بالحب،«**قصدت بيتك مساء و أخذت ما اعتقدت أنه مهم لديك...حوائج نانا...كراريسك...صورك...رسائلك... و بعض كتبك المفضلة...**»[255]، **فالجازية** أنقذت مـن بيت **منير** الذي احترق كل ما رأته ذا قيمة و قريبا من قلبه (**الخمسة الفضية**)، فـانظر معنا في رده عليها اتجاه موقفها نحوه«**كل شيء لا يهم إن هو إلا حطام دنيا فانية ... كـل ما يهمني من البيت رواياتي و حوائج نانا التي تركتها...**»[256] من بين هاته الحوائج التـي لا تفارق **منير**«**الشال الأبيض، و الخمسة الفضـية**»- التي سبق و أن أشرنا إليها- يقول في ذلك «**منذ ذلك اليوم لم تبرحني الخمسة أعلقها قرب قلبي في حلي و ترحـالي و ظللـت أهفو إلى كل نجمة تلمع في السماء معتقدا أنها نانا**»[257]، و تبلغ القيمة أوجهـا عنـدما

---

[252] – المصدر نفسه ، ص77.

[253] – سورة الأعراف، الآية 160.

[254] – الخمسة الفضية ، حلي يأخذ شكل اليد (راحة اليد) لها خمسة أصابع تعلق عادة في الر قبة لدفع عين الحسود، و تعلق للرضيع، قد تكون من الفضة أو الذهب و نجدها كذلك تنقش على البيوت للغاية نفسها.

[255] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 252.

[256] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 252.

[257] – المصدر نفسه، ص: 255.

تكتسب الأشياء صفات حسية فتتألم و تبكي على صاحبها«**مات رجال في ثورة الحرير كالصحابة و لم يملكوا شيئا و لم تبك عليهم إلا بنادقهم**»[258] فالبنادق هنا أشياء ارتقت و تسامت عن كونها مجرد أشياء جامدة، لقد اكتسبت مكانة الرفيق الذي يتألم ويبكي على الفراق، فتلونت بذلك بلون الإنسانية. و قد توصف بالرهبانية فتقف الشخصية عاجزة أمامها فلا تنظر إليها إلا بخشوع و تقدير كبيرين يستمران معها مدى الحياة فنجدها تحافظ عليه كما تحافظ على نفسها ، رغم توالي السنين، وحدها شخصية تدرك سر جمالية الأشياء و المقطع التالي يوضح ذلك«**و رفع عينيه في الصندوق الخشبي بخشوع و في عينيه دموع حائرة ... هذا الصندوق هو كل ما جاءت به أمك في عرسها ... لا يساوي شيئا عند جيلكم لكنه عندنا كان يساوي كل شيء ... و ها كما ترون مازلت اعتني به وفاء لسنوات العمر التي قضيناها معا...**»[259].

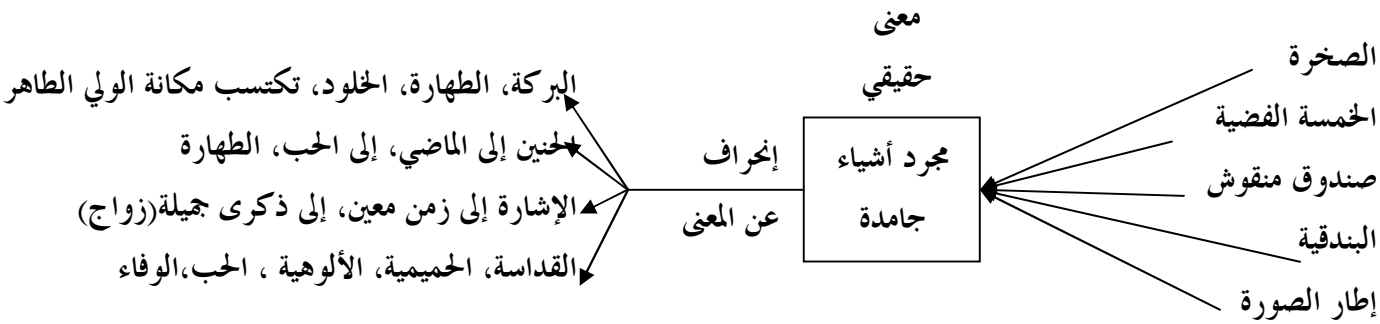
إنها الأشياء عندما تشع بطعم الحب، فلا يعتني بها إلا بالوفاء، و مثله الإطار المذهب للصورة عنده تسمو درجة الشيء بل تتجاوز حدودها عندما تصل إلى درجة الألوهية، فيعبد الشيء و يقدس و يحاط بالنورانية «**ووقف عند الجدار الأيمن و رفع بصره على صدره... كانت صورة أمه مازالت معلقة هناك ... لقد عمد إلى أن يتركها آخر ما يخرج من البيت...و دخلت العطرة و لحقها الأب ... و تجمدوا جميعا حيث هم، تعانق أعينهم الصورة التي علقتها العائلة بعد رحيل سليمة المرنيني عن الفانية... و انفجرت دموع سمير... و في جسمه سرت ارتعاشة شديدة، و مد يدين مرتجفتين فأخذ الصورة الموضوعة في إطار مذهب ... و تقدمت العطرة و الأب، و امتدت الأيادي تحمل الإطارو تخرج به كما تحمل هيكل إله**»[260]. لعل القارئ من خلال المقطع يستشعر فعلا جبروت الأشياء، هي الأشياء عندما تتجاوز خطوط المألوف و الجمال تنحرف نحو الشاعرية و تعدد المدلولات، فتصبح بذلك رموزا معقدة نوضحها أكثر بالشكل التالي:

---

[258] – المصدر نفسه، ص: 253.

[259] – المصدر نفسه ، ص: 238.

[260] – عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء، ص: 138.



و ينتقل الكاتب بنا إلى مستوى آخر في وصف الأشياء، من خلالها يعبر عن الطبقة التي تنتمي إليها الشخصية، فالحصير البالي القديم دليل على الطبقة الفقيرة«...**ارتميت فوق حصير بال قرضت الفئران جزءا كبيرا من أطرافه**»[261] ومثله الملابس البالية «**كانت ساقايا نحيفتان تضربان في غير انضباط كأنهما عمودان نحيفان يغطيهما سروال بال يتلاعب به الهواء...**»[262] و تقابله أشياء فخمة بمظاهر أفخم تعبرعن الطبقات الثرية أو الطبقة البرجوازية«**عدلت ربطة عنقي ... سويت نظارتي...**»[263]، «**ركبت سيارتي الطيارة...**»[264] فهو يختار من الأشياء ما يبرز انتماءه الطبقي و مثله «**كالأمير كان يجلس على أريكته الفاخرة...**»[265] ثم «**تعالت أصوات الملاعق و ...تملأ المطبخ** »[266]، فالأجواء تصور الانتماء البرجوازي، و لا ندعي أن هذا الحكم عام و لكن هذا حسب النصوص الروائية.

في الأخير نلمس من خلال تصور الكاتب للأشياء و وصفه لها أنها تكتسب سحرا جماليا متنوعا، يبث فيها روحا و حركة، تجعل القارئ يفكر فيها من جديد و يتأكد من أن وجودها لم يكن اعتباطيا في الرواية فهي مساهمة في سير الأحداث و تصير الوقائع. و ما اهتمام المبدع بالوصف، إلا رغبة في إيضاح ملامح الديكور و

---

[261] – عز الدين جلاوجي،سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 21.

[262] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 137.

[263] – المصدر نفسه ، ص: 90.

[264] – المصدر نفسه، ص: 91.

[265] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 145.

[266] – المصدر نفسه ، ص: 61.

تصوير الأحداث، وفضاء الشخصيات لتقريبها من العالم الحقيقي الذي تعيشه الشخصية الحقيقية[267].

صورة المكان:

ختاما لهذا الجزء، ارتأينا تصورا خاصا و موجزا للصورة التي أفرد بها الكاتب المكان و الذي كان في الرواية **(المدينة)** فتوحد المكان عبر الروايات الثلاث جعل الكاتب متحكما فيه و رصد كل حيثياته و تسليط الأضواء عليه من كل الاتجاهات و النواحي. لقد وجدنا أن المكان في تصور الكاتب مجرد تكتلات إسمنتية تفتقد الروح، تفتقد الحياة، لتحيى من جديد عقدة المدينة في نفسه التي ظل المبدعون يعانون منها عبر مرور الأزمان، يكابدون مرارة العزلة و القهر و اليأس و لا يجدون مفرا منها إلا بالحلم. فخيبة المدينة في نفس الكاتب كبيرة و ظل **سيزيف** يدحرج الصخرة دون تحقيق هدفه، و ظلت المدينة رمزا للمومس العمياء، للقطة الكبيرة التي تفترس أبناءها كلما جاعت، إنها وحش يتغذى من شبابهم و دمائهم و كيانهم.

إذن فرغم اتساع فضاء المدينة و انفتاحه إلا أن الشخصية تعاني الانعزال، و التوحد و الغربة، لقد انغلق المكان ليصل إلى حد الاختناق، فالمدينة رغم احتواءها لكل الشخصيات لم تشهد تطورا أو تغيرا من داخلها، فقد تجول القارئ مع أبطالها شمالا و جنوبا، شرقا و غربا، إلا أنه أحس نفس إحساس أبطالها، إنها مناخ أشعره بالضيق و عدم الإنفراد بالنفس. لذلك فالمكان في النصوص الجلاوجية مثل محورا ثابتا، في مقابل الزمن الذي ظل يتغير، و ظلت المعاناة نفسها، فالمثقف يعاني عبر الأزمان و منذ بداياتها ، في مدينة لا تتغير و لا تريد أن تتغير، فقد ولى زمن و جاء زمن و ظل المثقف يتجرع المرارة نفسها التي تجرعها من مروا قبله من نفس المكان، من نفس المدينة، و كأنها غول يبعث له في كل مرة بضحية يتعارك معها ثم سرعان ما يهزمها ليلتهمها فيما بعد و ينتظر غيرها.

---

[267] – ينظر، A.Robbe Grillet. Pour un nouveau roman . Edi.Gallimard .1972.p : 155

إن لهذا البناء الكلي للمكان بهذا الشكل في الروايات وظيفة فنية خاصة استشعر القارئ لذتها–نشير إلى أن المدينة عولجت في نص **سرادق الحلم و الفجيعة**– على أنها فكرة تتقمصها شخصية «**المدينة تطاردني، تلوك علكتها، ترقص**» ثم كمكان مؤطر "بمباني، مقاهي"

هكذا صور لنا الكاتب المكان (**المدينة**) بريشة المفجوع، و هكذا من خلال رواياته التي امتطاها القارئ سجادا سحريا يطير به ساعة القراءة من مكان إلى مكان مغادرا بذلك مكانه الحقيقي متجها نحو أمكنة أخرى يسكنها آخرون لا علاقة له بهم ، ولا بتفاصيل حياتهم ، فعملية القراءة أمنت لنا رحلة في مكان آخر تعريه و تكشف عنه، هي بذلك ما عرت إلا واقعا لعله واقع القارئ نفسه، ألا يتساءل و هو يزور المدينة المومس قائلا:«**و كأنها مدينتي، أليست هذه الآلام هي نفسها التي أتجرعها في مدينتي؟**»

فالرواية في الأول والأخير لا ترسم إلا الواقع بشخصيات قد نلتقي بهم ذات يوم عندها تعود بنا الذكرى، أين التقيناهم من قبل؟ فنتذكر فجأة أننا التقيناهم في الرواية.

الفصل الثاني

تحولات الكتابة السردية عند جلاوجي

1. خصوصية التجريب السردي
2. مظاهر التجريب السردي
3. فاعلية الذاكرة في الكتابة الروائية

تحولات الكتابة السردية عند جلاوجي

1- خصوصية التجريب السردي:

لعل التجريب من أجل التجديد سمة الإنسان المعاصر، ذلك أنه يعيش حياة معقدة صارت بحاجة إلى تحليل عناصرها من أجل فهمها، ألا ترى أنه يغير بين اليوم و الآخر طريقة لبسه ونمط أكله، و ديكور بيته...الخ. إنه يحاول القبض على اللحظة ساخنة ليعيشها على أن لا يكرر نفس نمط العيش في الغد، و إلا فقد يعاني من الملل و الروتين. و امتد هذا التجريب ليشمل الإبداع و الأديب هذا الذي اصطدم بعالم غير متشكل، فراح يبحث عن نص بديل لهذا العالم، يشكله ثم يعيد تشكيله في نص آخر بشكل آخر و هكذا دواليك «و من هنا أكد السّعافين أن التجريب ليس حالة واحدة و إنما هو ثورة من الجدل و التشكيل المستمرين»[268]، بذلك قاد التجريب إلى اختراع و ابتكار أشكال و تقنيات و لغة جديدة، ترتقي بالعمل الإبداعي إلى مستوى مرموق«إنه أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من إسار السائد، مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية»[269]، وقد «خص الدكتور صلاح فضل معايير تصنيفية لمفاصل التجريب الروائية العربية، ضمن ثلاث دوائر متمايزة أكثر الأحيان، لكنها متداخلة أيضا و هي:

1- ابتكار عوالم متخيلة جديدة ، ليست مألوفة في حياتنا العادية، و لا طرأت في السر ديات السابقة، خلقت منطقها الداخلي، و بلورت جماليتها الخاصة.

2- توظيف تقنيات فنية محدثة تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل و تحديد منظوره، و تعدد الأصوات.

---

[268] – منى محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية، عرض عباس عبد الحليم، مجلة عمان، العدد125، ص: 57.

[269] –بوشوشة بن جمعة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار، تونس، ط1، 2003،ص: 10.

3- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد عبر تعليقات نصية متشابكة و متراسلة مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو إدراج اللهجة و أنواع الخطاب الأخرى»[270].

فإلى أي مدى استطاع الأديب عز الدين جلاوجي أن يحقق التجريب من أجل التجديد الروائي؟

إننا نحاول من خلال طرحنا لهذا السؤال النقدي أن نحدد التصور الفني و الجمالي الذي تسكه الكتابة السردية داخل النصوص الروائية الجلاوجية، في تحققاتها النصية و تعالقاتها التداولية بقارئ النص خاصة إذا كنا نعلم مع«**آيزر** أن التواصل بين النص و القارئ هو الذي يحقق لهذا النص وجوده، و يقدر قيمته الفنية و الجمالية، ذلك أنه حينما تتحرك آلية القراءة ينشأ حوار أثير بين أفق النص و أفق القارئ و يتسم بالتوتر و التجاذب»[271] و منه فإن قارئ النصوص الجلاوجية تكشف له عن أديب متحول و غير ثابت على نحو واحد في الكتابة و أن نصوصه تحتاج تأملا بصريا، و بصيريا فهو يدخل عالم التخييل من غير قيود النوع الأدبي، إنه يركب شهوة اللغة كما يكاشف فجيعة الذات و الوطن، أنه يحاول أن يؤسس لنص ذوي أفاق مفتوحة على دلالات لا متناهية، إنه ينفتح على كل ما يمكن أن يكون إشراقيا و نورانيا، فهو لا يرتاح إلى نموذج نهائي و قد ساعده في ذلك جنس الرواية الذي أدرك أنه الوحيد القادر على استيعاب ما يجول في جوّانه[272] من ذلك فنحن نعتبر نصوصه طفرة في الرواية الجزائرية -إن صح القول-لأنها متمردة على كل مألوف شكلا و مضمونا مكسرة لكل تقليد... فالكتابة السردية المرهنة داخل نصوصه تحولت إلى كتابة موسومة بالمفارقة و الغرائبية، فشكل الكتابة متحول و متغير باستمرار، مطعم بالسخرية، و الأحلام و الفجائع و المحن،

---

270 – صلاح فضل في إشكالية التجديد الروائي، مهرجان القرين الحادي عشر في الكويت، Culture.org/alquarin 2004 نقلا عن، شاهر احمد نصر، الرواية التجريبية، و الخطاب القصصي النسوي، أدب علي نجلى نموذجا، مجلة الحوار المتمدن، العدد1167، سنة 2005، ص: 07..

271 – محمد المعادي، خصوصية التجريب السردي في مجموعة "بوابات محتملة" للقاص أحمد المخلوفي، مجلة عمان ، لعدد125، ص: 68.

272 – في حوار أجراه معه الخير شوار، جريدة اليوم الأدبي ،الجزائر، يوم 27 مارس 2006.

لذلك فسنحاول رصد تمظهرات هذا التجريب السردي اعتمادا على مجموعة من العناصر أو ميكانيزمات نجد أنه من الضروري الوقوف عندها نذكرها مجملة على التوالي ثم نتطرق إلى كل عنصر على حدا:

أ. السرد العجائبي.

ب. انحلال الشكل الروائي.

ج. شعرية الإيقاع.

د. سحر اللغة و انزياح المعنى.

ه. التداخل و الغياب النصي.

2- مظاهر التجريب السردي:

أ-السرد العجائبي: إن« استحضار تقنية التعجيب داخل الكتابة القصصية و الروائية كما نعلم استحضار يأتي في الواقع حسب **Todorov** لتقديم أحداث غير قابلة للتفسير يحكيها شخص هو في الأصل بطل القصة و ساردها في الآن نفسه، إنه إنسان كباقي الناس و كلامه يستحق ثقة مضاعفة... أو بتعبير آخر ، إن الأحداث تبدو فوق طبيعية بينما السارد طبيعي»[273] و هكذا سنحاول مقاربة تجليات هذا السرد العجائبي من خلال النصوص الروائية حيث نجد أن الكاتب يمتطي هذه التقنية، و هو يصف شخصياته بل و هو يختار لها أسماء عجيبة(كالسيد لعن الغراب، جحافل الدود...) يقول في نص السرادق« **و الغراب نسيت أن أحدثكم عنه... هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال و أنواع الدمامات...كل من يراه يعترف أن لا عين رأت و لا أذن سمعت و لا خطر مثله على بال**»[274]، ألا ترى«**أنها شخصيات غريبة في بنائها وتركيبها تعيش وقائعا لا تقل غرابة و شذوذا و غموضا**»[275]، فالمتلقي يقف أمام هذا التعجيب السردي المفارق مندهشا و قد تنبأ الكاتب دهشته في قوله:«**و لا خطر مثله على بال**» ، و تتواصل هذه الدهشة عندما يصف المدينة وصفا لاذعا من خلالها يصور واقع الإنسان الذي أضحى

---

[273] – تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة، الصديق بوعلام، دار الكلام ، الرباط، ط1، 1993، ص: 112. نقلا عن،محمد المعادي، خصوصية التجريب السردي، ص: 68.

[274] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 31.

[275] – محمد الباردي، رواية التجريب في تونس، رهاناتها و أفاقها،مجلة عمان، العدد126، كانون الأول، ص: 80.

يعيش مظاهر تتقزز منها العين، يعيش قذارة و خواء يقول الكاتب«**و تسعرت المدينة فلملمت أطرافها...أزقتها... قذارتها...نتانتها...و دخلت الحلبة ترقص متهرئة اللحم يصفق ثدياها ...و طبتاها ...طار الغراب فحط على صدرها جثيا و غرس أسنانه النتنة في ثديها الأيمن... هذه ساعة الرضاعة**»[276]، و في سرده لرواية عين الرماد يقر الكاتب من جديد بعجائبيتها « **و هي حكاية عجيبة لا تحتاج للسرد فحسب ... و لكنها تحتاج للتأمل أيضا فما رأيت أغرب منها و لا أعجب**»[277]و في قوله:«**قيل إن الولي الصالح قد بعث إلى الحياة، و أن منبع العين تدفق رمادا أسود حارا الأيام و الليالي حتى ردمها و قتل كل من فيها، و لم ينجو منها إلا من نجاه الله**»[278].

من خلال المقطعين، يلمس المتلقي عجائبية و غرائبية السرد و تعرج مسار الكتابة نحو خط مغاير، و خارق للعادة مما يدعوه للتساؤل عن السبب الذي جعل الكاتب يلج عوالم عجائبية«أنزوعا منه إلى تكسير قوالب تعبير واقعي بسيطة، التي لم تعد قادرة على مواكبة حمل مضامين الواقع الجديد و المتجدد بأبعاده المتعددة، و برؤيته و أشكال تعبيره المغايرة و المختلفة، و البحث عن طرائق جديدة للترميزو تمرير الانتقادات الاجتماعية و السياسية و الدينية كما يذهب إلى ذلك **تودوروف**. أم أن للأمر علاقة بنزوع هذه الكتابة نفسها إلى تطوير الكتابة و السمو بها إلى درجة الكمال و الاكتمال...؟»[279].

أ. **انحلال الشكل الروائي[280]:** من خلال تعامله مع نصوصه و قراءتها وصبر أغوارها، أصبح قارئ جلاوجي على دراية تامة من أن اللغة و التجريب هاجسان مهمان في كل كتاباته الروائية، فهو يسعى ألا تكون نصوصه متشابهة لذلك فهو ينوع لقارئه المسافر عبر تخوم روايتهما، المطية المناسبة و التي نقصد في هذا المقام الشكلي، فلا يكاد يلج عالم روايته إلا وهو مدرك أنها تختلف شكلا عن سابقتها، و لكن ما يثبت فؤاد القارئ من ناحية ثانية هو

---

[276] – المصدر السابق، ص: 33.

[277] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 06-07.

[278] –المصدر نفسه، ص: 258.

[279] – تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص: 152. نقلا عن،محمد المعادي،خصوصية التجريب السردي ، ص: 68.

[280] – انحلال الشكل الروائي مصطلح جاء به "لوكاتش"، أنظر، فيصل دراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، ص: 148.

إدراكه و ثقته في أن الكاتب محافظ على رؤيته، و أن الجانب الفني أبـــدا مـــا شغله عن الجانب الرؤيوي و عن محتوى العمل الإبداعي .

و حتى لا يخلو بحثنا من العلمية، و لا نتهم بالعشوائية في إطلاق أحكامنا لابد من الاستناد على الأسس العلمية للنقد و التي بها نثبت أقوالنا، هذا ما يستوجب علينا ضرورة الرجوع إلى أول نص روائي كتبه الروائي **عز الدين جلا وجي (الفراشـــات و الغيلان)**[281] و اكتسب بها قارئا بنوعيه العادي و المكتشف، ذلك أنها اتبعت مســـارا خطيا واحدا و تاطرت بشكل مألوف مع أننا لا نستطيع نفي الجمالية عن اللغة فيهـــا فهي كما وصفها الدكتور **حسين فيلا لي** بقوله:«إن قـــارئ روايـــة الفراشـــات و الغيلان يجدها تنتج معانيها فعلا بطرق متعددة كتوظيف الرمز إلى اصطناع أسلوب الاستعارة و التمثيل و التصوير بالكلمات»[282]، و نحن نستحضرها من منطلق أنها تساعدنا على رصد تحولات الكتابة عند جلا وجي و كيف بدأ تصور الشكل عنـــده باعتبارها أول تجربة روائية فألفناها بشكل مألوف و هندسة معمارية تكـــاد تكـــون عادية، وقد أحس قارئها أنه يقف على أرضية ثابتة لكن ثباته لم يدم طويلا بمجـــرد ولوج عالم **سرادق الحلم و الفجيعـــة**، فسرعان ما وجد القارئ نفسه على قـــارب دون مجدافين، انحلال كلي في الشكل، و قلب لكل الموازين الفنية. لقد رهن الكاتب مـــن خلالها عن تجدد مدهش في تجربته الروائية و خان بذلك ثقة القارئ العادي فيه من هذه الناحية.

و قد انطوى هذا العمل على ثلاث دلالات أساسية تكشف الأولى«عـــن تجـــدد غير متوقع في الأفق الكتابي فبعد أن بدا للبعض أن جلاوجي قد استنام إلـــى نـــص مستقيم، يستأنف اللاحق فيه ما سبقه إذ به يخرج بنص جديد و كامل الجـــدة»[283]، يثبت من خلاله ثورته و رفضه لكل معقول و كل اجترار للشكل التقليدي هدفـــه

---

[281] – رواية للأديب عزالدين جلا وجي صدرت عام 2000.دار هومة للنشر،الجزائر.

[282] – حسين فيلالي،السمة و النص السردي، منشورات رابطة أهل القلم ، سطيف، 2003، ص: 45.

[283] – فيصل الدراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، سنة 1999، ص: 248.

في ذلك كتابة رواية تجريبية«تحيد بشكل ظاهر عن الطرق المألوفة»[284]، من أجل ذلك جاءت روايته في هذه الهندسة عندما تتصدر الخاتمة البداية في حين تؤخر المقدمة، إنه قلب للوظائف و طرق الكتابة، إنه موقف يتطلب تأملا بصريا لأن التحول ظاهري هنا، ونحن لا نجد كما لم يجد الدكتور **عبد الحميد هيمه** قبلنا إلا«عبارة لوكاتش الشهيرة لتحديد معنى القصة "بأنها رواية عملية التحول"»[285]، وحدها هذه العبارة تنطبق وصفا على هذا النص المتحول و العجيب في الوقت ذاته لماذا؟ لأن العجائبية طغت على الشكل بداية من التقديم و التأخير الذي ذكرناه، إلى تجزئة الرواية إلى مقاطع معنونة بعناوين ذات أبعاد عجائبية:

التاريخ =	الخطبة العصماء[286]
التراث =	حي بن يقظان [287]
الصوفية =	الحلول و حديث الإشارة[288]
الحكمة =	الارتواء يولد الظمأ[289]
اللغة =	اللعنة اللعناء ← العورة العوراء[290]

إضافة إلى تطعيم الرواية بإحالات تكون شارحة أحيانا، و أحيانا أخرى يحس القارئ أنها تواصل حركة السرد في الرواية.

و هناك مسألة جديرة بالاهتمام، و هي تغيير تقنية الكتابة في النص الواحد (الخط)أو ما يسميه **حميد لحميداني**«بالشكل التيبوغرافي»[291]، و قد ألفينا التغيير في النمط، في الصفحات (53 54، 128، 129) ولا ينحصر على هذا التغيير فقط بل تجاوزه لاستخدام الكتابة البارزة (أكثر سوادا) و تشكيل العناوين الداخلية بخطوط مختلفة و يفسر هذا الأمر«للتمييز بين الحوار و السرد و الاسترجاعات»[292].

---

[284] – ديفيد لودج، الفن الروائي ، تر، ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002. نقلا عن، محمد الباردي، رواية التجريب في تونس، رهاناتها و أفاقها ، مجلة عمان، العدد126، ص: 74.

[285] – عبد الحميد هيمه،علامات في الإبداع الجزائري ، ص: 107.

[286] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 26.

[287] – المصدر نفسه، ص:34.

[288] – المصدر نفسه، ص: 55.

[289] – المصدر نفسه، ص:89.

[290] – المصدر نفسه، ص: 114.

[291] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 59.

[292] – حميد لحميداني، بنية النص السردي ، ص: 59.

و لكننا لا نجد أن الكاتب يستغل هذه الإمكانات في نصه الروائي لهذا الغرض بل لأغراض أخرى أهمها أنه يوضح من خلالها للقارئ بطريقة غير مباشرة أن هذا الكلام البارز ليس كلامه و بالتالي فهو مستحضر(التناص) من مصادر أخرى كالتراث مثلا الذي يبديه هذا المقطع لأبي حيان التوحيدي:

الهوى مركبي ... و الهدى مطلبي ...

فلا أنا انزل عن مركبي ... و لا أنا أصل إلى مطلبي ...

أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة[293]

و يرصد القارئ الفكرة أكثر بعودته إلى النص[294] لأن الأمر يحتاج تأملا بصريا ثم قارئا مستكشفا و ملما بالثقافة، و منه فإن «إبراز الكتابة بالخط الأسود له من العموم وظيفة مهمة لأنه يثير انتباه القارئ إلى نقط محددة في الصفحة»[295]. إنه يفتح عالم قراءة و يدفع القارئ للبحث. و لكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، ففي المقطع المعنون بـ«الرسالة»[296]يستعين الكاتب برسم تجريدي أو «تشكيل تجريدي»[297] الذي ألفناه في واجهة الروايات و قد ارتبط بها، لكن الكاتب اليوم يضمنه محتوى النص عندما لا يكفيه عنوان الرسالة كلما يختلج أفكاره، فيتجاوزه إلى رسم تخطيطي لرسالة محفوفة الأطراف بنتوءات و تمزقات تشير إلى أنها من زمن قد مضى، زمن الفارابي فهي تحتوي على قوله في المدينة الفاضلة، و قد كتب بخط بارز يتبعه الكاتب بخط عادي حتى يفرق قوله من قول الفرابي، إذن هذا التشكيل ما جاء عبثا و هو يتصدر واجهة الروايات كما أنه لم يأت عبثا و هو محشوٌ بداخلها، إنه يستوجب«خبرة فنية و متطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته و كذلك للربط بينه و بين النص (محتوى المقطع و الشكل)، و إن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان و النص، عند قراءته له، و بين التشكيل التجريدي. و قد تظل هذه

---

293 –عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 113.

294 – المصدر نفسه، ص: 26، 35، 55، 66، 79، 103، 109، 113.

295 – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 59.

296 – المصدر السابق، ص:102–103.

297 – المرجع السابق، ص: 60.

العلاقة قائمة في ذهنه»[298] و هذا في نظرنا إضافة جديدة في الشكل الروائي فإن ألفناها على الواجهات لم نألفها في المحتوى و هي بذلك تسير بالرواية الجديدة نحو أفق جديد.

«و تخبر الدلالة الثانية عن قلق مبدع متجدد، لا يرتاح إلى نموذج نهائي، حتى لو النموذج قريبا منه و أثيرا لديه»[299]، هذا ما يصوره تحوله الثاني في نص **رأس المحنة**، الذي يحقق عدم تكرار الكاتب لنفسه، فنصه هذا اتخذ مسارا لولبيا تبادليا يختلف عن سابقه من حيث تنوع هندسة النص و شعرية لغته مع تعدد في الأصوات، وحدها الشخصيات حرة في اختيار التعبير عن نفسها دون إشعار المتلقي و إبلاغه، و هو ما يصعب عملية القراءة من جهة و يصنع الأدبية من جهة أخرى.

ما يلاحظه القارئ هو تلك الصياغة الجميلة التي عرض بها الكاتب المشاهد معتمدا عناوين رئيسية، و ينفتح كل عنوان على العنوان الذي يليه و قد جاءت مرقمة احتراما لمسارها، و ما يفرقها عن العناوين التي وردت في نص **سرادق الحلم و الفجيعة**، أننا لا يمكننا فصلها عن سياقها في النص. كما لا يمكن فصل الأحداث، فقد شغلت العناوين مركز الأحداث في الرواية، بذلك اكتسبت الأحداث قيمة فنية جميلة و هي تطعم بالعناوين مما استدعى وقفة طويلة من القارئ و زادت الفنية أكثر باعتماد الكاتب للقاموس الشارح أسفل الصفحة، فالكاتب يحترم قارئه و يدرك صعوبة المصطلحات و اختلافها من منطقة إلى أخرى و اختلاف مستوى الثقافة من قارئ إلى آخر، إضافة إلى أنه يتقدم برواية يقرأنا الآخر من خلالها، و حتى يقرأنا لابد أن يفهم معاني بعض الكلمات منها «**سيجارة البرزيلي**»[300]، مؤكد أن معظم القراء يتساءلون عن ماهية **البرزيلي؟** لكنهم لن يضطروا للبحث عنها بعيدا أو خارج حدود النص، فيكفي أن يخفض القارئ نظره أسفل الصفحة ليجد «**نوع من السجائر**

---

[298] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 60..

– لعل المتلقي يجد أن مسألة التشكيل اللتيبوغرافي و التجريدي، تدخل في مسألة الفضاء النصي، لكننا ننظر إليها من جانب التجريب و ما جاء به الكاتب من جديد.

[299] – فيصل الدراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، ص: 248.

[300] – عز الدين جلا وجي، رأس المحنة، ص: 24.

يصنع محليا من أوراق الدخان و العرعر تسخن و تدق و تلف لفائف رقيقة جدا»[301] و مثله قهوة الجزوة «**هكذا تسميها العامة ... و لعلهم يقصدون بذلك الجزوة لأنها تنضج على الجمر**»[302] .

«أما الدلالة الثالثة فتؤكد حيوية الجنس الروائي، الذي يقترح دائما أشكالا جديدة، تفيض على كل الأشكال القائمة»[303]، فأن تكتب فنا داخل فن فهذا أمر لن تستوعبه إلا الرواية. فنص **الرماد الذي غسل الماء** كتب بين دفتي رسالة، و الرسالة فن يتطلب من كاتبها تقنيات وجدناها متوفرة عند الكاتب، بفضلها خرق كل تقليد، و كسر كل معقول و تؤكد للقارئ من جديد أن الكاتب لا يستقر على نموذج شكل ثابت فهو ينزع عباءته بين نص وآخر.

و ما نسجله كذلك على الكاتب كخرق لقانون التقليد، هو استعماله لطريقة الحواشي المرقمة نشير إلى أنها لم تأت أسفل الصفحات فقط، بل في كل تضاريس النص فهي محشوة داخله، و هي تقدم الشروح و التوضيحات عن بعض الشخصيات و كأنها بطاقات تعريف فنية لها، فإن سألت مثلا عن شخصية عزوز المرنيني و عن ظروف حياته، تطل عليك الحاشية مزيحة كل غموض« **عزوز المرنيني هو بكر أبويه ، لم يذق طعما للسعادة منذ تنسم الحياة... لقد ولد قبل الأوان ... و عاش طفولته يعاني من نقص في التغذية ودخل مدرسته الأولى(...) و كان عزوز المرنيني نحافة و طولا و بأسا نائما دائما على تضاريس الوجه... و سجائر يمتصها حد التقديس و العبادة ثم بدأت حياته تتحسن مذ عرف الزربوط و تقرب منه فصار واسطته في توزيع المخدرات و الترويج لها**»[304]، كما جاءت لوصف بعض الأماكن «**المسرح البلدي تحفة المدينة بناه الفرنسيون قبل الثورة و زرعوا فيه الحياة حين ينقلون إليه حركتهم ليلا، و يضخون شرايينه فنا و إبداعا،و مذ غادر الفرنسيون المدينة تسللت إليه يد اليأس و القنوط، و تغشاه حزن عميق رهيب لف الجدران البيضاء و الأبواب البنية و التماثيل التي ثبتت من الخارج رمزا لآلهة الفن والجمال**»[305]، كما أنها جاءت شارحة لأشياء كثيرة كالطعام مثلا

---

[301] – المصدر نفسه ، ص: 24.

[302] – المصدر نفسه، ص: 24

[303] – فيصل الدراج، نظرية الرواية و الرواية العربية، ص: 248.

[304] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 80.

[305] – المصدر نفسه، ص: 61.

وبالذات هذا النوع منه «**المقطعة الحارة و هي شبيهة بالشـــربة... مـــن أشـــهر الأكـــلات الشعبية تصنع في الوجبات العادية و لكنها تصنع للمرضى خصيصا**»[306].

نشير إلى أن الكاتب اعتمد عددا كبيرا من **الحواشي**[307] كانت الأخيرة تلك التي جعل بها الكاتب نهاية روايته مفتوحة لينهيها بالدفة الثانية للرسالة، فالرواية كانـــت عبارة عن رسالة تحكي أحداث مدينة غريبة المعالم بعثت بها امرأة لحبيبها و هـــي في الرواية **الراوي**، فالقارئ يقرأ محتوى رسالة درجت على لسان الحبيبة التي تخفى خلفها الكاتب «و قد شبه **فلوبير** كاتب الرواية بالله في الكون، فهو لا يـــرى و لكنـــه قدير على كل شيء، و نحن نشعر بوجوده في كل مكان، و لكننا لا نعاينـــه ... و هذا العقد الخفي ما بين الكاتب و قرّائه»[308].

باعتماد الكاتب طريقة الحواشي لم يخل بتوازن مسار القراءة عند القارئ، و لم يقتل روح القراءة الاستكشافية فيه،بل على العكس فقد انفتحت القراءة على قراءات متعددة. و انفتحت الكتابة على التجريب و التجديد، فتقنية الحواشي لم نألفها إلى إلا في شعر **عزالدين المناصـــرة** الذي اعتمد الهامش الشارح للقصيدة، و ما يجعل الرواية تختلف عن سابقتيها اعتماد الكاتب فيها ثلاث أنماط مختلفة في السرد:

أ. **السرد البوليسي**[309]: استعمله لانتشاره في نمط الكتابة الروائية البوليسية، التـــي تقوم على أساس البحث عن الحقيقة، و كشف ألغاز الجريمة، و في الرواية كشـــف جريمة قتل عزوز المرنيني، من طرف الشرطي سعدون و الوصول إلى الحقيقة لم يكن سهلا لذلك جاءت الأحداث مركبة ، معقدة و فيها إثارة للمتلقي. و بهذا الســـرد البوليسي توقع رواية **الرماد الذي غسل الماء** أسبقيتها، كونهـــا أول روايـــة بوليســـية جزائرية مكتوبة بالعربية و هنا تحسب على أنها تجديد في النوع. «لا توجد روايـــة بوليسية بدون جثة قتيل،وكلما كثرت الجثث،كلما زاد ذلك في الإثارة ،وأية روايـــة

---

306 – المصدر نفسه ، ص: 235.

307 – احتوى النص على 90حاشية.

308 – عادل فريجات، مرايا الرواية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 200، ص:04.

309 – محمد معتصم، البناء المتراكب، هو مقال نشر في موقع اتحاد الكتاب العرب و لم ينشر في غير ذلك، يؤكد صاحبه أنه مشروع كتاب في الرواية المصرية.

تخلو من هذا العنصر المثير جدا هي رواية فاشلة ،ولا يحق نسبتها إلى جنس الرواية البوليسية»[310].

ب. **السرد التخيلي:** «و فيه تتجلى الحكاية»[311]،العلاقات بين أفراد المجتمع كانت مبنية على الطبقية، طبقية ثرية حاكمة تسير الطبقة الفقيرة، تفرض عليها أوامرها و تكبح حقوقها.«لكن أهم ما يوجد في السرد التخيلي، الحوارات و الصور الموازية التي تبدي بعض الشخصيات الروائية من خلالها ما يمكن أن يحققه الإنسان عندما يؤمن بالحرية»[312]أفضل مثال على ذلك شخصية المثقف.

ج. **السرد الذاتي:** و هو سرد«يقترب من كتابة اليوميات»[313] و يتمثل في كراسة فاتح اليحياوي «الذي تعود أن يحمله معه إلى خلوته في الجبل»[314] و هو يحتوي على ما يكتبه من خواطر و يرصده من أفكار و من قصص تعبر عمّا يجري في الواقع.

هكذا توفرت الأنماط الثلاث في هذا النص الروائي الجديد.

و ختاما لهذا العنصر لابد من الإشارة إلى أن الكاتب ينظر إلى الرواية على أنها فن متطور لذلك فهو يسعى لتطوير أفق الكتابة بداية من الشكل الذي لم نألفه مستقرا عنده «وجرييه يدعو إلى تطوير الأشكال الروائية حتى تظل حية، لأن كل شيء يتطور من حولها بسرعة شديدة، و من هنا رفض أن تكون هناك نظرية أو قالب يصنع مسبقا لتصب فيه بعد ذلك كل الروايات. و يؤكد في هذا الإطار أن الكاتب هو الذي يخلق لنفسه قواعده الخاصة به، و يضيف أنه من الضروري لطريقة الكتابة أن تنتهي إلى أن تشكل خطرا على هذه القواعد التي ترسم ديناميكيته. في الوقت نفسه الذي ينتج فيه عوامل تحطيم هذه القواعد نفسها و على هذا الأساس

---

310 –عبد القادر شرشار،الرواية البوليسية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003

311 – المرجع نفسه.

312 – محمد معتصم، البناء المتراكب، هو مقال نشر في موقع اتحاد الكتاب العرب و لم ينشر في غير ذلك، يؤكد صاحبه أنه مشروع كتاب في الرواية المصرية.

313 – محمد معتصم، البناء المتراكب، هو مقال نشر في موقع اتحاد الكتاب العرب و لم ينشر في غير ذلك، يؤكد صاحبه أنه مشروع كتاب في الرواية المصرية.

314 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 179.

رفض الاستناد إلى الأشكال التقليدية للحكم على أي شكل جديد»[315]، وقد اختار كاتبنا ما يناسب نصوصه من أشكال على أن لا يكرر نفس الشكل في النص الموالي، ليكسب بذلك الخلود لكل نص قائم بذاته. إنها حركية الإبداع فهو«يفترض بِدئيا رفض التقليد، و كل طغيان يتمثل "بأحادية التعبير"أي القول بشكل فني ثابت أو شكل سابق على العمل الفني، مفروض عليه من خارجه، فالأخذ بأحادية التعبير أو ثبات أشكاله يبطن نظرة أداتيه ترى اللغة و الشكل الفني "وعاء" جاهزا، أو مجموعة من المفردات و التراكيب القابلة للتكرار، القادرة على استيعاب الجديد المتنوع و تلبية الحاجات غير المتناهية.

هذا الرفض يعني إعادة الاعتبار للإبداعية الإنسانية و النظر إلى الإبداع على أنه فاعلية أساسية»[316] نعود لنكرر و نؤكد أن اهتمام الكاتب بالشكل و بتحوله المستمر أبدا ما شغله عن اهتمامه بالموضوع، لأن الفصل بين البنية و الرؤية لم يكن إلا إجرائيا، لأنه من الصعب الوقوف على الجوّاني و إهمال البرانى، كما أنه من الصعب عزل الكاتب عن واقعه«والإبداع انطلاقا هو نتيجة تعارض و انقطاع بين الواقع القائم و طموح الذات(الفردية و الجماعية) إلى واقع غير متحقق»[317] .

نخلص إلى القول أن الشكل وحده ظل يتغير ، بينما بقيت رؤية الكاتب ثابتة في كل النصوص الروائية، فهو لم يكرر نفسه شكلا لكنه كرر نفسه رؤية و موقفا و فكرا و صدق من قال: إن الكاتب لا يكتب إلا كتابا واحدا، و عز الدين جلاوجي لم يكتب إلا نصا واحدا في الحقيقة.

ج. شعرية الإيقاع:

1. **الإيقاع الروائي:** مع البدايات الأولى لظهور الشعر ارتبط بالإيقاع، فأصبح خاصية ملازمة له تفرقه عن باقي الأجناس الإبداعية الأخرى، فالشعر من ذاك إيقاع، و قد توسع مفهوم الإيقاع و شاع حتى أصبح من الصعب الإمساك بمفهوم خاص به و ذلك راجع إلى تعدد و تنوع استعمالاته و لكن ما يهمنا من الإيقاع

---

315 – منى محيلان، التجريب في الرواية العربية الأردنية، ص: 56.

316 – خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة ، بيروت، 1979، ص: 12-13.

317 – خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص: 13.

أنه امتد إلى قلب النصوص النثرية فانتهز بذلك الخطاب الروائي الحداثي الفرصة محاولا الاستفادة من هذا الغزو الشعري للنثر أو العكس محققا بذلك إحدى أماني الشاعر الكبير بودلير عندما منى يوما قائلا: «**من منا لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعري، نثر يكون موسيقيا بلا وزن و لا قافية طيعا غير متصلب لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح و تموج أحلام اليقظة و رجفات الوعي؟**»[318]، لكن **بودلير** لا يدري أنه حقق بذلك أمنية كاتبنا **عز الدين جلاوجي** هذا الذي أحب التجديد و استفاد من الفرصة فكانت روايته قصائد نثرية، بلغة شعرية، و إيقاع موسيقى سما به إلى درجة جمالية الشعر. فاكتسبت بذلك نصوصه نبرة غنائية دون أن تصنف شعرا فـ«النثر له إيقاع خاص إذا كثف اقترب من الإيقاع الشعري و لكنه لا يتحول إلى إيقاع شعري إطلاقا»[319]، فالنثر يأخذ من الشعر موسيقاه الداخلية تلك التي تجلب القارئ و تؤثر فيه و تسحره «و إن من البيان لسحرا».

يشكل الإيقاع في الأعمال الروائية الجلاوجية خرقا في الكتابة الروائية الجديدة، فهو قد خالطها و ذاب فيها و أذابها فتشكل بذلك مع شكل الرواية وهندستها المعمارية، و أصبح جزءا منها فرصد بذلك مكوناتها البنائية من أمكنة و أزمنة و شخصيات، و أحداث، لقد أسهم في رصد كل عوالمها الجوانية و البرانية منها، فانصهرا العالمين معا (الداخل/ الخارج) مؤثرا هذا في ذاك، آخذا كلا منها من الآخر[320] إنها عملية أخذ و عطاء.

نشير إلى أن الإيقاع لا يتحقق إلا بتضافر عوامل عدة فهو «محصلة لعدد من الوسائل اللفظية و التنغيمية التي تقف في المقدمة منها حروف اللين و تجاور العلامات جوارا لينا متناغما كما أن لطول العملية و قصرها أثرا في التلوين الإيقاعي، إضافة إلى ذلك فإن التنقل البارع من الخبر إلى الإنشاء، و من المخاطبة إلى المناجاة، من التقرير إلى التساؤل، و من الحوار إلى السرد»[321]، هي عوامل

---

[318] – ينظر، جون كوين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، ج1، ، تر،احمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ص: 73.

[319] – لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص: 223.

[320] – ينظر،أحمد الزعبي، في الإيقاع الروائي، دار المناهل للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت، ط.1، 1995، ص: 07.

[321] – علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، دار الشروق، الأردن، 1997، ص: 189.

تساعد على ذوبان الإيقاع داخل تمفصلات النصوص الروائية و حبك نسيجه اللغوي و الدلالي، و هذا ما تحقق فعلا في النصوص الجلاوجية، يقول الكاتب:

«أنا: من أنت يا سيدي ؟

هو: إني أبحث عنها ... هنا كانت ...

أنا: من هي ؟

هو : (و قد أطلقني)من هي ؟؟ من هي؟؟

ابتعد قليلا و اتكأ على صندوق نخر يتهالك قرب الجدار و في بؤبؤيه دموع حائرة براقة...شعرت بالتعاطف معه و بشيء من الحميمية ...

أنا : عاشق أنت يا سيدي ؟

هو : عاشق ... متيم... تفطر مني الكبد و اشتعل القلب حبا...»[322]

لعل القارئ يحس و يلمس حضور تلك العوامل التي تشكل الإيقاع، من خلال هذا المقطع، لفظا و معنى و بناء، وإن كانت «بنية الشعر قائمة على الإيقاع»، فإن هذه المزية تنقلب على الخطاب الروائي بالإيجابية و تسمو به إلى درجة جمالية و فنية و شعرية الشعر، إضافة إلى ما يحمله بين طياته من عواطف و انفعالات و رؤى ذاتية و أخرى خارجية تتعلق بالعالم المحيط و نوضحها بالمقطع التالي:

أنى للحب أن يشرق و سحائب الدم مازالت تهدر حوله ...؟

كيف يمكن للقلوب أن تعشق و تقتل في الآن ذاته...؟

ما معنى أن نحمل وردة و سكينا ...؟ [323]

كما جاء الإيقاع في شكل تخريج لما يختلج النفس من معاناة و ما يكابدها من ويلات **«آه أيها الموت! لو كنت رجلا لقتلك، لفقأت عينيك، لقطعت أصابعك،.لقلمت مخالبك، و أياديك...وصدرك.»**[324]، و كأن بالإيقاع لا يتشكل إلا ليعبر عن الذات أصدق تعبير، لذلك فهو مشع بالمعاني المعبرة عن صدق الحالة الشعورية.

2. مستويات الإيقاع في النصوص الجلاوجية:

---

322 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 23.

323 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 13.

324 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 36.

رأينا كيف أن الكاتب تمرد على كل مألوف و تابعنا بحثه المتواصل لخلق الجديد الذي يستقطب القارئ ويدفعه للحركة، ففي الجديد حركة، واكتشاف و غزو للنص وقبض على ألفاظه المتمردة وخرق للغة و إبحار في اللامعقول. ولعل الإيقاع أحد وسائل الكاتب في ذلك كونه أدخل النصوص الروائية في عوالم من الشاعرية والغموض لذلك جاءت معقدة النسيج و برصدنا لمستويات الإيقاع فيها لعلنا نحل شيئا من هذا الإدغام، و نضفي على قراءتنا جمالية تضاف إلى جمالية النصوص، باعتبار القراءة إعادة إنتاج.

- إيقاع العناوين:

إن أول مواجهة لقارئ النص الروائي تكون مع عنوانه، سكرتير النص الخاص و الناطق الرسمي له، لذلك نلحظ حرص الروائيين و تفانيهم من أجل انتقاء عناوينهم و صياغتها بطريقة ذكية، و المبدع الحقيقي هو ذاك الذي يعبر عن المألوف بنسق غير مألوف، فالقارئ المعاصر ما عاد يستسيغ تلك العناوين الشفافة الكاشفة لعورات النص و الفاضحة لمحتواه.

إن قارئ جلاوجي، قارئ تستهويه فتنة العناوين، ذلك أن الكاتب و هو يفتتح رواياته استحضر تقنية العدول و الانحراف معتمدا في ذلك على لغة شعرية، ذات إيقاع موسيقي جذاب و متناغم إنه إيقاع العناوين، و ليتأمل معنا القارئ العنوان التالي :

سرادق الحلم و الفجيعة: إنه ذو إيقاع و صياغة لم نألفها إلا في القرآن الكريم، في جمعه بين المتناقضات و المتضادات كقوله في الآية (02) من سورة الملك «الذي خلق الموت و الحياة» فالعنوان مصاغ على شاكلة هذه الآية، و الواو في هذا المقام موّهت على القارئ عندما تخلت عن وظيفة الربط التي عهدها بها منذ أن درس النحو، و جذبته في نفس الوقت و راودته و سرعان ما أدرك أنها جاءت لغاية أخرى هي الترتيب، و لكن ترتيب ماذا ؟ هو ترتيب حسب أولويات صنفها الأديب لعلة يتوخاها، فيقدم ما يناسبه و يؤخر كذلك ما يناسبه، و لعل القارئ يكتشف هذه العلة و هو يغوص في متن النص عندما يتلذذ أكثر بالإيقاع و جمالية العنوان و هو منصهر داخل النص.

ثم رأس **المحنة (1+1=0)** وفيها يجمع الكاتب الكلمات بلغة الأرقام فيتشكل بذلك إيقاع شعري بلغة شعرية بداية من رأس المحنة و غرابة هذا التركيب، ثم غرابة العملية الحسابية ذات النتيجة الصفرية، و نحن نقول ذات النتيجة المنزاحة عن المألوف، فالعقل البشري لم يألف بعد أن**(1+1=0)** و لكنها وحدها الشعرية تضفي الغرابة على الأشياء و تقلب الموازين، فواحد زائد واحد عملية صحيحة بلغة الشعرية في راهن متأزم انقلبت فيه كل الموازين فاستوجب التعبير عنه بلغة مقلوبة و غير معقولة.

و تبلغ كل العناصر الشعرية أوجها عندما تتحد جمالية اللفظة مع سحر المعنى مسيجة بإيقاع منفعل عندها تفرغ الساحة للامألوف في **الرماد الذي غسل الماء.** لعل القارئ و هو في مواجهة مع هذا العنوان يقف لمدة و هو يتأمله، مؤكد أنه سيحكم على الكاتب بالجنون، ذلك أن البناء المنطقي للعنوان هو أن يغسل الماء الرماد، لكن منذ متى يؤمن الأدب بالمنطق؟ و منذ متى حرك الإيقاع شيئا متحركا ؟ إنه الإيقاع عندما يبث الحياة في السكون **الرماد** و يجمد المتحرك **الماء** فتتبع الموسيقى عن هذا التشكيل غير المتوازن، **فالرماد الذي غسل الماء** رحلة في انزياح الأفعال عن خصوصيتها، و عدول الدلالات عن مدلولاتها و تكسير للتقليد و المألوف، و النص إثبات على صحة التركيب، ألم يقل الأولون: «خذوا الحكمة من أفواه المجانين»إذا نعت القارئ الكاتب بالجنون...! .

هكذا فالعناوين وهي تتشكل بهذا التركيب الغامض اللامألوف، أكسبها نظاما خاصا لا يقاوم و منحت القارئ فرصة للمشاركة في صنع المعنى، وحدها العناوين الجميلة تكشف عن ثقافة واسعة للكاتب، تتطلب قارئا مكتشفا، واسع الثقافة لا يتعامل معها تعاملا سطحيا لأن كل القراء يلتقون في اكتشاف المعاني السطحية لكنهم يختلفون في بلوغ المعنى العميق.

- إيقاع الإهداءات:

يقال أن أساس الشعر الإيقاع و نحن نجد أن الإهداءات بنيت على هذا الأساس، و هي إذا لم تكن شعرا فقد حيكت على شاكلته، فجاءت في شكل قصائد نثرية، ذات

إيقاع موسيقي بلغة شعرية جذابة، انحاز القارئ نحوها منسابا مع دفقاتها العاطفيـــة الحمالة لدلالات رمزية موغلة في الغموض، يقول الكاتب:

*** إلي**

*** إلى الغرباء في المدينة**[325]

فرغم الإيجاز، كان الإيقاع من هذا الإيجاز نفسه، ثم من لفظة (الغربـــاء) ذات الدفق الدلالي المشحون بمشاعر الحزن التي يتقاسمها الغرباء في كل شبر من هـــذا الوطن و في كل الأوطان، فالمحنة واحدة و الغربة واحدة.

و في إهداء آخر أكثر شجونا، إيقاعا، و شاعرية يقول الكاتب :

إليك...

أيها العين ... (ع)

مازلت فوق جوادك..

مازال سيفك لم يثلم..

مازال قلبك نابضا لم يكلم..

و عداتك لو يدرون حين قتلوك أنك لم تعدم..

و أنك تبزغ من حناجر الطيور..

و من أكمام الجراح و عيون الصغار وثغور الزهور

ربيعا و بلسم

لو يدرون يا سيد الرجال..

لكن القحط لا يدري سر البذور..

لا يدري أن مكمن الروح الجذور..

لا يعلم

غدا يا سيد الرجال..

تبزغ في أناملك سوسنات

و من عينيك قوزح ويمام وبدور

غدا تزرع بقلب عداتك حبا ونورا لايظلم.[326]

---

[325] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، الإهداء.

[326] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 09.

ألا يشعر القارئ أنه أمام مقطع شعري، ألا يستلذّ رومنسية الكلمة و حـــرارة النغمة و صدق الشعر، ألا يشعر القارئ بهمس و وقع و إيقاع الشعر مـــن خلال تكرار نفس (القافية) إن صح القول، وهذا السجع بين الألفاظ (يـــتلم، يكلـــم، تعدم...) التي أضفت هي الأخرى مسحة و إيقاعا موسيقيا جميلا طـــوق كـــل الإهداء. و تتواصل الجمالية و يتشكل الإيقاع من خلال الجمع بين المتضادات التي أصبحت ميزة تفردت بها كتابات جلاوجـــي إضـــافة علـــى امتزاجهـــا و صدورها عن مشاعر خاصة، لا تصل إلى درجة استبشار الحزن من أجل اكتساب الفرح، يقول الكاتب:

يا بشراه ...
يذبحنا التتار البيض كل مساء
فتجري منا الأرض دموعا و دماء
من بحرنا حتى سيناء
غير أنا كل صباح
نبعث أنبياء
نزرع الأرض زهرا
نضمخها عطرا و إخاء[327]

إنه إيقاع يجمع بين قسوة الزمن و حزن المكان، و يتشكل من خلال صـــراع ثنائية (الموت و الحياة)، (الحزن و الفرح)، (الحب و الكره)، من أجل الحياة و استشراف غد كله حب و سلام و أمان. إضافة إلى الســـجع الناشـــئ بـــين الألفاظ التالية (مساء، دماء، سيناء، أنبياء، إخاء).

هكذا هي الاهداءات جاءت في شكل قصائد نثرية ذات إيقاع شعري و موسيقى متناغمة، معبرة عن مشاعر ذاتية و أخرى اجتماعية.

- إيقاع الثنائيات:

لعل أجمل إيقاع هو ذاك الذي يتشكل من خلال الثنائيات و التي هي في الحقيقة أساس بناء الكون (**الموت/حياة**)، (**الليل/النهار**)، (**امرأة/رجـــل**)...و للثنائية وقع خـــاص

[327] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 03.

في النصوص الجلاوجية التي بنيت هي الأخرى على هذا الأساس، شكّلت بـــدورها إيقاعا امتاز بتوقيعاته السريعة و المتلاحقة، و المتناغمة نختار منها:

أ. إيقاع الحلم و الفجيعة: يقول الكاتب و هو يقاسي آلام الفجيعة التي يتجرعها يوميا في مدينة ظل يعاني فيها من قسوة الحياة، و عفن المعيشـــة، ظـــل منكســـر الخاطر يعزف على أوتار الحزن هذه السنفونية ذات الإيقاع الشجي:

آه مدينتي ...

عفوا أقصد آه حبيبتي ... لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة ؟

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما ؟

ما الذي صيرك كالهواء أعدو خلفه .... أضمه إلى صدري بحرقة ثـــم أفطـــن على الفجيعة[328]

إنه إيقاع الفجيعة الذي تشكل من أسوء لحظات الفجيعة، فلا تجد النفس منفـــذا لها إلا بالحلم فتشكل إيقاع الحلم، يقول الكاتب:

حسناء حبيبتي يا لون الفرح و القمح البري...

يا طعم الطفولة و الحلم و الليمون...

يا قامة الصفصافة و كبرياء السرو ...

يا نسيم البراءة.... يا براءة النسيم

يا القوزح ... الجوهر ...السر... العمق... الكنه...

يا طعم زخّات المطر و الليمون ... الأريج ... الشذا ...

هل صدقا لقيتها ...؟ سبحت في فضاءها ...؟ تنشقت أريج الروح منها...؟ [329]

ب .إيقاع الموت و الحياة: في مقارنته بين الحياة في الريف، و الحياة في المدينة، ربط الكاتب الموت بالمدينة نظرا لمناظرها التي توحي بذلك، في حين ربط الحياة بالطبيعة (الريف)، فكل شيء فيها يبعث على الحياة و التفاؤل بمـــا أنهـــا أصـــل الإنسان و بداياته الأولى، فكان الإيقاع نتيجة هذه الثنائية، يقول الكاتب: «**هابيل هنـــا يزرع الحياة، قابيل هناك يزرع الموت**»[330].

---

328 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة،صص:24،25

329 – المصدر نفسه، ص: 25–26.

330 – عزا لدين جلاوجي، رأس المحنة، ص:236.

هي الحياة تشكلت من هذا الإيقاع الجميل، و صدق **جبران** عندما وصفها بإيقاع أجمل: الحياة دمعة و ابتسامة.

ج. **إيقاع الفقر و الثراء:** تحيل ثنائية (الفقر/الثراء) إلى الصراع الطبقي الذي تشهده المدن فالفقراء يتخبطون في فقرهم يتجرعون آلام غلاء المعيشة، الآفات الاجتماعية، إضافة إلى سيطرت الطبقة الغنية التي لا تحسن إلا احتقارهم والدوس على شرفهم، حتى أصبحت قاعدة الحياة أن يخدم الفقراء الأغنياء، لكن دون مقابل، فالحياة تنصف الأغنياء في غالب الأحيان. من هذا المنطلق كان إيقاع هذه الثنائية التي نترك للشخصية أمر التعبير عنها بأحسن إيقاع«**هكذا هي الدنيا حظوظ و أقدار، تبتسم للبعض و تكشر في أوجه البعض ... تحن على الآخرين حنو الأمهات، و تقسوا على البعض قسوة الأعاصير المدمرة**»[331]، كما نلحظ تشكل المقطع من ثنائية متقابلة، (تبتسم / تكشر)، (الحنو/ القسوة)، و هي تحيل إلى ثنائية (الفقر/الثراء) إنه إيقاع داخل إيقاع.

-**إيقاع الأرض:** للأرض وجود مهم داخل النصوص الجلاوجية، و هو يصفها و يصف علاقة الشخصية بها، فقد رسم لنا بريشة الفنان العاشق للأرض و لكل ذرة تراب فيها أسمى آيات الجمال بقريحة الشاعر الولهان، فتشكل بذلك عقد إيقاعي موسيقي جذاب، إنه إيقاع الأشياء الجميلة في حياتنا، و ذات المكانة المرموقة التي تتصل بالهوية، تعبر عنه هذه المقاطع التي لولا أن القارئ يجدها في نص روائي نثري لأجزم أنها قصائد شعرية، من الشعر الحر المعاصر :

أي سحر يملكه هذا التراب...

تعطيه كل شيء و تحس أنك لم تعطه شيئا...

هذا التراب يعطي بسخاء و لا يأخذ أبدا ...

ما معنى حبات العرق التي نذرفها الآن على خده...؟

و ما معنى قطرات الدم التي بذرناها يوما في جوانحه...؟

ألم تسقه الجباه السمر و الأوردة الحمر ذلك عبر القرون...؟[332]

---

[331] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 119.

[332] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 19.

و انظر معنا في هذا المقطع، عندما يتشكل الإيقاع من علاقة الحب التي تربط الفرد (الفلاح) بأرضه لدرجة العشق، حب الأرض يسري في عروقه، ينساب إيقاعا رنانا كانت هذه الكلمات حصيلته«**وحدها الأرض تعيد إليه ألقه و حبه للحياة، معها يغتسل من أدرانه ...من أحقاده... من هبوطه...معها يستوي على عرش الإنسان...أعطاها مذ كان صغيرا دقات قلبه، و دقات شرايينه، و قطرات عرقه فأعطته الإنسان ... يردد دائما لا فرق بين الأرض و الإنسان هو الأرض الصغرى و هي الإنسان الأكبر**»[333]. إنه إيقاع الأرض الذي يبذر حبا و يسقى حبا و ينمو حبا، و يعبر عنه نثرا بلغة شعرية تستدعي إيقاعا فنيا متناغما حتى النهاية، و يبقى شذاه في الذهن و القلب يتردد سرا و علانية.

- **إيقاع الأزمة:** هي أزمة المثقف النفسية و الاجتماعية و السياسية ... و قد مثل الكاتب للمثقف بثلاث شخصيات تمثل أقطاب الثقافة (الشخصية الرئيسية، منير، فاتح اليحياوي)ما يجمع بين الشخصيات الثلاث أنها تعاني أزمة نفسية حادة، تعيش تمزقا و اضطرابا و غربة و اغترابا، في واقع لا يحسن إلا إذلالهم، و تهميشهم و رفضهم، فقررت كل شخصية بعد أن ذاقت ذرعا من هذا الوضع اختيار طريقة للعيش تعبر من خلالها عن رفضها للواقع، رغم أنها تشترك في نفس الأحلام و الآمال و الرؤى.

الشخصية الرئيسية ← الصمت

منير ← الكتابة، الإصرار على التحدي و التغيير

فاتح اليحياوي ← الكتابة، الاعتزال، الهروب إلى أحضان الطبيعة

فتشكل الإيقاع بذلك من خلال رصد الحالة النفسية لكل شخصية و طريقة مواجهتها للواقع.

- **إيقاع الصمت:** يمكن للبياض أن يتخلل الكتابة للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، و في هذه الحالة يملأ البياض بنقاط متوالية قد تنحصر

[333] - المصدر السابق، ص: 69.

في نقطتين أو أكثر [334]عند هذه النقط يولد الإيقاع و يتشكل من كل نقطة و من كل مسكوت عنه، فقد يحصل و أن تخون اللغة صاحبها فلا يجد إلا الصمت، قد يحصل و أن تفرح أو تحزن و أمام شدة الموقف، و انهزام الألفاظ و تراجعها، عندها وحده الصمت يطبق على الموقف فينسج موسيقاه و إيقاعه من اللالغة ، يقول الكاتب في وصف الصمت«**أوليس الصمت أعظم لغة و أروع حكاية قصها هذا الكون منذ الأزل و مازال يترنم بها لحنا سرمديا ...**»[335].

قبل أن يكون روائيا كان كاتبنا قصاصا، و لكنه يبرر تحوله إلى جنس الرواية كون القصة لم تستوعب كل ما يريد قوله و ما يحدث له و معه من انفعالات [336] وعندما عجزت نفسه عن إستيعاب المواقف الحساسة و الصعبة لجأ إلى الصمت، إلى الفراغات، إلى البياض، إلى نقاط متواليات تخللت كل نصوصه، و كان لها إيقاع أقوى فربما لو تكلم لقصر، لكنه عندما صمت أطرب و أحس القارئ بنغمات الإيقاع منسابة، ففي وصفه للحب و هو أجمل شعور في الكون عجز الكاتب أمام «هروب اللغة الدائم من تنظيم الفوضى و كذلك تفككها لا يؤديان إلا لصمت الكلام»[337]، و فعلا صمت الكلام في هذا الموقف الرهيب «**الحب إكسير الحياة ... و حين تفقد من تحب فإن...؟!!**»[338]

و لعل القارئ يعيش نفس الإحساس، نفس الإيقاع، فلو طرحنا السؤال التالي، ما موقفك وأنت تفقد من تحب؟ و الحب إكسير الحياة...؟ ألا يجد القارئ في صمته خلاصا له من الإجابة على هذا السؤال؟ كيف يختار الكلمات المناسبة و هو يفقد من يحب؟ لعله يكتفي بالصمت فرارا حتى لا يلخص حبه في كلمات تحسب عليه .

و في وصفه للحبيبة تخونه الكلمات من جديد، مثبتة بذلك أن الصمت لا يكون إلا في المواقف الجميلة الحساسة و الكبيرة، يقول الكاتب:«**كل قدرات الإنسان و مواهبه لن تصفها ... لن تصورها و إن حدثتك عنها فسأكون خائنا... و الترجمة خيانة...لغتي**

---

[334] – حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 58. بتصرف.

[335] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 25.

[336] – في حوار آخر أجراه معه فؤاد نصر الله، مجلة اليمامة الجزائر.

[337] – رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، تر، محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضري، سوريا، ط.1، 2002، ص: 98.

[338] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 23.

عاجزة...و ذهنك خائر بليد فكلانا ليس مؤهلا لاستيعاب حقيقتها...كنهها...جوهرها»[339]، ألا يلاحظ القارئ من خلال المقطع أن الكاتب يقدم درسا في الصمت، و كيف أنه يوفر على صاحبه جهد اقتناص الكلمات التي لن يجدها و إن وجدها فلن يـــوفي الموقـــف حقه و إن ترجم خان، و الترجمة خيانة. فالصمت هنا «زمن شعري متناسق، عـــالق بين زمنين، يفجر الكلمة لا على اعتبارها نتفه من كتابة مشفرة، بل على اعتبارهـــا نورا و خواء و اغتيالا و حرية »[340].

إذن أمام كبر الموقف، تصغر الكلمات و تعجز اللغة، وحده الفراغ يترجم لغـــة الصمت، لغة المواقف الصعبة و الإيقاعات الرنانة.

و تأمل معنا هذا الموقف الصامت:

و عند ذاك، عند ذاك سأفعل الكثير

ســـ.....

.....

.....

.....[341]

فالمجال هنا كله مفتوح على لغة الصمت، و كان بالشخصية لا تريد البوح بما تنوي فعله حتى يحين الوقت المناسب، أو أن في ذهنها أشياء كثيرة تـــود فعلهـــا و قولها لكنها لا تستطيع ترجمتها إلا صمتا و فراغا و نقاطا، شكلها الكاتـــب تشـــكيلا شعريا، نجم عنه إيقاع صامت، فلو ملأنا الفراغات لحصلنا على مقطع شـــعري ذو إيقاع.

و في المقطع الأخير يقول الكاتب:«**آه أيها الموت! لو كنت رجـــل لقتلتـــك..لفقـــأت عينيك ..لقطعت أصابعك ..لقلمت مخالبك..و أياديك..و أذرعك..و أرجلك.. لبقـــرت بطنـــك.. و صدرك...الخ**»[342]. فهذه الفراغات في رأينا مفتعلة من طرف الكاتـــب، فالشخصـــية رغم الألفاظ المستساغة للتعبير عن كيفية مواجهة الموت، إلا أنها لم تجد بعد مـــن الكلمات المناسبة و المعبرة ما يختلج ذاتها، فالموقف معجز و محـــزن، و التحـــدي

---

[339] – المصدر نفسه، ص: 23.

[340] – رولان بارت،درجة الصفر للكتابة، ص: 99–100.

[341] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 196.

[342] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 36.

صعب فكل فراغ هو صمت لم تخلق بعد اللغة المناسبة لملأه و لعلها لن توجد أبدا، فالأفراح و الأحزان مواقف لا نتعامل معها إلا بلغة الصمت. فكما للغة الكلام إيقاع فإن للغة الصمت إيقاع أقوى، ذلك أننا لا نستطيع ترجمة إيقاع نغماته المنسابة بصمت عميق.

د.**شعرية اللغة و الانزياح عن المعنى:**

إذا كان السرد الواقعي «سرد مدلول اجتماعي و سياسي... فيكثر بفعل هذا التطريز الدلالي، الوصف الواقعي للأشياء و الشخوص. فإن السرد التجريبي على العكس من ذلك سرد مدلول ذاتي لا واع يبدو نصيا من خلال تفجير ما كان مغيبا في السرد الواقعي»[343]، حين تتحول النصوص إلى بؤرة مشعة بالجمال و الأدبية من خلال ما تتبع به الألفاظ من إيحاءات، ذلك أن اللغة تجاوزت مرحلة العادية و المألوف إلى مرحلة الشعرية، فكاتبنا مهووس بالتجريب و ها هو في اللغة يتقلد منصب الناحت لها و المطاوع، واضعا إياها بين يديه عجينة يشكلها أشكال غريبة، و رمزية و لكنها جميلة...إنها لغة مغرقة في البوح الشاعري، و لنتأمل مثلا هذا المقطع:

حسنائي
لم تكتمين ما تفضحه العينان ؟
إني أراه يا حبيبتي... في بؤبؤيك... أفراح و أحزان
أقرؤه بالبنط العريض... يتحدى الناس ...
يتحدى الأزمان
أنا يا حبيبتي...و أنت يا حبيبتي...واحد لا اثنان
حين أراك تسبح في دمي النجوم...
تورق في فؤادي الكروم ...
تشرق البراءة...و تبتسم يا حسنائي الرسوم[344]

ألا يبدو هذا المقطع صارخا بالشاعرية ؟ ألا يستشعر القارئ لذة النص و رونق اللغة و روعة الخلق...؟فلو قمنا بفصل المقطع مصنفيه على أساس انه

---

[343] – محمد المعادي، خصوصية التجريد السردي، ص: 72.

[344] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 120.

شعر،مؤكد أننا سنموه القارئ،وسنقحمه في عوالم الشعر بعيدا عن الرواية ذالك أن الشعر إيقاع والمقطع كله يعبق بشذى الموسيقى ،فما بلك إذا كان إيقاعه من منابع الشعر الحديث ،ومن رائعة السياب أنشودة المطر وتأمل معنا هذا المقطع من جديد:

«وحدك يا الجازية ...

وحدك تذرعين الأزقة المتربة الضيقة...

وحدك .....

جاوزتك الأحداث....الصنم المعبود غدا أكبر...تنسل من كل فتحاته شياطين ودراويش...

هاهم كالجرذان ينخرون الأسس...ينخرون الجدران ...يقتلعون الجذور...

كل شيء يموت يا الجازية»[345].

يحقق الكاتب من خلال هذا المقطع انزياحا لغويا، إنه احتفاء كبير باللغة الشعرية، الموسومة بالغموض«الذي يلون النص بالرؤى و الأخيلة و يعطيه أصداء لامتناهية، فالنص الأدبي نص إشارة و ليس نص عبارة»[346] و ما زاد في سمو اللغة و جاذبيتها أن التراث العربي يلوح من داخلها و هي **الجازية** تكشف عن ملامحها الجمالية، شكلا و عمقا .

نغوص من جديد أعماق اللغة الشعرية من خلال إيراد هذا المشهد«**وحدها الأرض تعيد إليه ألقه و حبه للحياة معها يغتسل من أدرانه... من أحقاده ...من هبوطه... معها يستوي على عرش الإنسان...أعطاها مذ كان صغيرا دقات قلبه، و دفقات شرايينه، و قطرات عرقه و أعطته الإنسان، يردد دائما لا فرق بين الأرض و الإنسان، هو الأرض الصغرى و هي الإنسان الأكبر...**»[347]. وأنت تقرأ المقطع تذوب في فحوى الرمز الذي يطير بالقارئ إلى أساطير الأولين و من خلال استحضار الكاتب لعوالم تحملها ألفاظ، فلفظة (الهبوط) تشير إلى هبوط آدم عليه السلام إلى الأرض، و ينتقل بنا إلى فلسفة الإنسان عن طريق صياغة معادلة (الأرض و الإنسان) و الأرض وحدها رمز مشع بالدلالات فبانتقائه للألفاظ المناسبة سما الكاتب بلغته إلى درجة الشعرية

---

345 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 14.

346 – محمد راتب الحلاق، النص و الممانعة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999، ص: 40.

347 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 69.

الضاربة و المستحضرة من أعماق النص القرآني، و الفلسفة ...الخ، «فبلجوئه إلى الإشارة و الرمز و التلميح جعل الكاتب من نصوصه محرضا لخيال المتلقي ذلك أن النص (أولا و أخيرا) مجال لعمل الخيال الخلاق عند منتجه و متلقيه»[348].وأنظر معنا في مقطع شعري يختزل جمالية الشعر ويدخل النصوص في رحاب واسعة عندما تصبح اللغة الشعرية فيه سيدة الموقف ،يقول الكاتب:

الغربة ملح أجاج...

وحدي أنا والمدينة.....

ثكلت الهوى....ثكلت السكينة....

لا ورد ينمو هاهنا....لا قمر ....لاحبيبة..... [2]

و أخيرا نشير إلى أن الكاتب أدخل أنماطا متعددة من اللغة فجاءت العامية «**خْلاَتْ حارة الحفرة خْلاَتْ، راحوا رجالها و بقاو لبنات**»[349] وهذه الاستعمالات تختلف من منطقة لأخرى «و للاختلاف اللهجي تجلياته المتباينة كمًا و نوعا، بدء من التباين الذي يعود إلى نبرة الكلام و أحرف المد و الإمالة و ما شابه ذلك إلى التباين الذي يمس بنية الكلمات نفسها، و حروفها و انتهاء بذلك التباين الذي تبدو معه إحدى اللهجات على مشارف التحول إلى لغة مستقلة »[350] و لغة التصوف «الحلول وحديث الإشارة»[351] كما في قوله كذلك «**ماذا لو طرت مثل الحلاج؟**»[352]، و اللغة الشعرية الموظفة بجدارة «حيث يصبح للكلمة قانونها الخاص، و إيقاعها المتميز فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب على الوظيفة النثرية»[353]، نختار من ذلك الزخم الشعري في قول الكاتب:

«**اغتالوني ... مزقي من قلبي شرايني**

يا دمعة حرى هاربة من عمري... من سنيني»[354]

---

348 – ينظر، محمد راتب الحلاق،النص و الممانعة، ص: 41.

349 – عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 180.

350 – جهاد عطاء نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص: 47.

351 – عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 55.

352 – عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 134.

353 – تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها ، جامعة وهران، العدد03-1994، ص:79.

354 – عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 120-121.

و قوله : «**غدا يا سيد الرجال.... غدا تـــزرع بقلـــب عادتـــك حبـــا ونـــورا لا يظلم**»[355]

و في وصفه لعاطفة الأمومة يقول الكاتب:«**باهتة زوايا البيـــت و قـــد خلـــت مـــن الصغار... ما معنى لكل ما يتكوم على الأرض أو يلتصق بالجدران مهما على ثمنه و ارتفعـــت أهميته ... وحده الصمت الرهيب يدثر القلوب... و حده الحزن يبرعم على الوجـــود ... فـــي الركن كانت بدرة تنزوي متقوقعة كسلحفاة مريضة غار من وجهها ماء الحياة و من عينيهـــا انطفأ الأمل ... و في نفسها أسئلة تذبح القلب ... هل تقدر على فراق ابنتها الوحيدة ؟**»[356] ثم لغة الآخر التي استعملها الكاتب لإظهار مدى سيطرة الآخر فكريا على ثقافتنـــا و مثله الخطاب الذي ألقاه الوزير والـــذي كـــان مزيجـــا بـــين العاميـــة و الفرنسية«**أمامنا عمل بزاف و مشاكل قد لجبـــال par ce que وزارتنـــا importante... très importante لازم نخطط ... و نسهل les abitants البسطاء السكن و لـــو بالأديـــان ... و ارتفع صوت احد الصحفيين مصححا بالديون**»[357].

هكذا اجتمعت آليات الخطاب كلها في روايات الكاتب، لكن الغالب عليها هـــو اللغة الشعرية، و إن وظف الكاتب الأنواع الأخرى فلأغراض معينة، ذكرنا منهـــا مدى تأثر ثقافتنا بثقافة الآخر بحكم الاستعمار.

تبقى اللغة الأدبية الرمزية الشعرية التي تنزاح نحو الغمـــوض و اللامـــألوف هاجس الكاتب، ألا تراه يطاوعها، يهمش واجهتها، ينحت منها ألفاظا جديـــدة، إنـــه يتصرف معها بكل حرية و طلاقة، و قد ساعده في ذلك جنس الرواية القابـــل لاستيعاب كل تجريب فني جميل، بعيدا عن اللغة العادية، العقلانيـــة، الصـــارمة ، العاجزة عن نقل الأحاسيس الغامضة و المعقدة و اللامتناهية... و مادام الأدب فن فلابد من التعامل معه بلغة الفن، و مادامت الحياة المعاصرة معقدة، فلابد من التعامل معها بلغة أشد تعقيدا لنتواصل معها، وحدها الرواية الجديدة اســـتوعبت هذا التقليد و أسعفت الكاتب للبوح بما يختلج في ذاته من مشاعر و أحاسيس، فالأمر إذن يتطلب قارئا قادرا على فك هذا التعقيد

---

[355] – عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، ص:254

[356] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 212.

[357] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 171.

هـــ.الحضور والغياب النصي:

قديما قالها عنترة : (هل غادر الشعراء من متردم؟...) و أكدها عــن نفســه و غيره من الشعراء الأخطل قائلا: (نحن الشعراء أسرق من الصاغة).

و رددها حديثا و بكل ثقة **فــاليري** عندما قال: «إن كل عمل هو نتيجة لأمــور متعددة إضافة إلى المؤلف»[358]. فأدرك المبدع أن ما يكتبه وثيق الصلة بما يقرأه و أن ثلاثة أرباع النص من غير الكاتب. و وجد القارئ بذلك لذة أخرجته من أزمــة انغلاق النص إلى انفتاحه. تلك هي لذة التناص هذا الأخير الذي ذاع صيته على يــد الباحثة البلغارية"**جوليا كريستيفا**"سنة 1969 عندما صرحت قائلة: «إن كل نص هــو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، و كل نــص هــو تشــرب و تحويــل لنصوص أخرى»[359]، و يعد التناص عندها أحد المميزات التي تحيل على نصوص سابقة و معاصرة لها أو بعبارة أخرى هو جملة المعارف التي تجعل مــن الممكــن للنصوص أن تكون ذات معنى و ما أن نفكر في معنى النص حتى نستبدل تفاعــل الذوبان بمفهوم التناص، « ليصبح بذلك العمل الأدبي خارج (التناص) غيــر قابــل للإدراك، لأننا لا ندرك المعنى أو البنية في عمل ما إلا في علاقته بأنماط عليا هــي بدورها مجرد متوالية طويلة من النصوص تمثل متغيرها، و حيال هــذه الأنمــاط يدخل العمل الأدبي (النص) معها في علاقة تحقق أو تحويل أو خرق»[360].

إنه يوحي–التناص–بمدى ثقافة الكاتب و روحه المتشعبة بالمعرفة «باعتبــار أن الأديب المعاصر أديب مثقف و ثقافته متعددة الاتجاهات متنوعة المشارب تمتــد لتضرب في مجالات العلوم الإنسانية بمختلف أنماطها و اتجاهاتها و تتســع لتشــمل القديم و الحديث من الثقافة الإنسانية و هو في إبداعاتها يوظف هذه الثقافة، و من هنا فإن كل نص" يتحول إلى بؤرة تتجمع فيها نصوص متعددة". تأتي علــى شــكل نصوص غائبة مضمنة أو مستلهمة»[361].

---

[358] – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة و التكفير ، من البنيوية ألى التشريحية،دار الآداب ،بيروت،ط.1،1993، ص: 318.

[359] – المرجع نفسه، ص:322.

[360] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، ط2، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ص: 94.

[361] – عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ج2، ص: 05– نقلا عن:عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، ص:88.

لقد لمسنا هذا الامتداد الثقافي –للنصوص الغائبة– داخل النصوص الروائية الجلاوجي مما عسر مهمتنا كقراء و حتم ضرورة أن نكون مثقفين، فدور القارئ هنا لا ينحصر في مجرد «التذوق الساذج للنصوص و الإنصات إليها من الخارج و إنما يتعدى ذلك إلى محاولة التعمق و التأويل للكشف عن الدلالات الباطنية المستترة وراء ظواهر الأشياء لأن "كل خطاب ظاهر ينطلق سراو خفية من شيء ما يتم قوله»[362] كما «يقول **فوكو** (MICHEL- FOUCAULT) والقارئ في هذه الحالة يسعى إلى محاولة إبراز الطاقات الكامنة في النص "فحضوره يمثل شراكة لا يمكن الاستغناء عنها في استكشاف شعرية الغياب في النص"»[363].

و هدفنا في ذلك الوصول أو تحقيق الإنبناء والاحتفاظ بنسبة مهما كانت ضئيلة من التواصل مع القارئ و الاستمرارية، و هذا ما يقدح في أذهاننا أسئلة كثيرة عند قراءة نصوص جلاوجي منها:

ما هي النصوص التي تداخلت معها الروايات معيدة إنتاجها بطريقة جديدة؟

لماذا هذه النصوص بالذات؟ و ما مدى توافقها مع مقصديه الكاتب و نصوصه الروائية؟

هل يتمكن القارئ بخلفيته المعرفية، و هو يقرأ نصوص جلاوجي ملامسة الخلفية المعرفية للكاتب من جهة و الخلفية المعرفية لنصوصه من جهة أخرى؟

من خلال رحلتنا الاستكشافية عبر تخوم: **سرادق الحلم و الفجيعة، رأس المحنة، الرماد الذي غسل الماء** ، لمسنا ذلك التنوع في المصادر التي استحضر منها جلاوجي نصوصه الغائبة فقد اعتمد عوالم كثيرة أكثرها القرآن الكريم الذي يبدي الكاتب انبهاره به ثم الشعر و النثر و التراث العربي بمختلف طبوعه، هذا ما سنصل إليه من خلال كشف النقاب على النصوص الروائية و البداية تكون بـ:

1- **القرآن الكريم:**

---

[362] – ميشال فوكو، جغرافيا المعرفة، ترجمة : سالم ياغوت، نقلا عن،عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، ص:88.

[363] – أحمد يوسف، شعرية الغياب و جمالية الفراغ الباقي، تجليات الحداثة، ص: 125.

بغية تعميق أجواء النصوص و انشغالاتها الفكرية و النفسية، اعتمد الكاتب القرآن الكريم منبعا و مصدرا يغرف من آياته ما استطاع و ما توافق و مواقفه و أفكاره التي يريد التعبير عنها. و لعل توفر النصوص القرآنية في كل النصوص الروائية دليل على انبهار الكاتب به، لدرجة تجعلك تؤمن و تتحقق من عدم خلو نصوصه من الآيات القرآنية، فهي مصدر لا يستطيع الاستغناء عنه، و الكتابة خارج نطاقه. فهو يقتنص الصورة، و الشكل و اللغة، و حتى الأجواء منه...و المقطع التي سنوردها تؤكد ذلك، يقول الكاتب: «... **إنها لا تعمى الأبصار و لكن تعمى القلوب التي في الصدور**»[364]، مأخوذ من قوله تعالى:«... **فإنها لا تعمى الأبصار و لكن تعمى القلوب التي الصدور**»[365]، و قوله في هذا المقطع :«**أن تهزي فوقي جذعك يساقط علي الرطب جنيا...دنيا**»[366] مأخوذ من قوله تعالى:« **و هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا...**»[367] و انظر معنا في قوله في مقطع يكاد النص الغائب فيه يلتحم بالنص الحاضر فيأخذ حجمه و فحواه «**ستشرق الشمس فيهما ...ستينع عليهما زيتونتين لا شرقيتين و لا غربيتين يكاد زيتهما يضيء و لو لم تمسسه نار... نور على نور... أشرقي أيتها المشكاة ...المشكاة في زجاجة... الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة...**»[368] مأخوذ من قوله تعالى: «**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ**»[369] و قد يستلهم الكاتب من النص الغائب طريقة صياغته ثم ينتج على منواله مثل قوله :«**أينما تولوا فثم عين الرماد**»[370]و نجد هذا التركيب في قوله تعالى من سورة البقرة «**وَلِلّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللّهِ**»[371].

---

[364] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 18.

[365] – الحج، الآية46.

[366] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة ، ص: 25.

[367] – مريم، الآية: 25

[368] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 15.

[369] – النور، الآية 35

[370] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 259.

[371] – البقرة، الآية 115

نشير إلى أن الأمثلة و المقاطع الدالة على تقاطع النص الروائي بالقرآن كثيرة، و قد اكتفينا بهذا القدر لكننا لا نكتفي بتكرار قولنا: إن الكاتب منبهر بالنصوص القرآنية، التي ظل يقتبس منها و ينهل من بحرها الواسع، متخذا لنفسه نمطا خاصا في الكتابة، يرتكز على سحر الكلمة، وقوة الإقناع، و جمالية الأسلوب، و أشياء أخرى سيكتشفها القارئ معنا.

2- التراث العربي:

- **النص الصوفي:** تشي معالم الصوفية في روايات جلاوجي، باطلاع واسع على التراث الصوفي و توغل في تضاريسه من خلال تتبع مسار الصوفية في ارتقائهم الروحي و معانقتهم لعوالم الطهر و المثل العليا، كالحلاج، و ابن عربي، و الشيخ المجدوب و غيرهم. و لا يخطئ القارئ تلك الإشعاعات العرفانية التي تسللت إلى نسيج النصوص الجلاوجية و بدت جلية واضحة الملامح فيها، يقول الكاتب :«**كان يذوب منه الكل في طقوسه، و كانت طقوسه تذوب فيه ... كان هو هي ... و هي هو ... هما هما ... شيء واحد لا ثاني له ... إلا الوحدة إلا اللاشيء ...إلا هو حاضر في جبته**»[372]، مأخوذ بوعي أو بغير وعي من قول الشاعر **أبي مدين التلمساني** في تغييب الذات:

كلي عن كلي غاب و أنا عني مفني
و ارتفع لي الحجاب و شهدت أني
ما بقي لي آثار غبت عن أثري
لم أجد من حضر في الحقيقة غيري [373]

فالذات هنا مغيبة، لم يبق لضمير التثنية وجود، و لا يشهد (الأنا) حينئذ (ألهو) و لكن (الأنا) الذي فني في (ألهو) لم يعد يشهد إلا (الأنا) كما في قوله:«لم أجد من حضر في الحقيقة غيري»[374] و مثله قول الكاتب :«**إلا هو حاضر في جبته**»[375]، مأخوذ من قول **ابن الفارض**«متى حلت عن قولي أنا هي»[376]، و في عنونته لأحد

---

372 - عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 16-17.

373 - مختار حبار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا و التشكيل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، ص: 51.

374 - المرجع نفسه ، ص: 51.

375 - عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 17.

376 - المرجع السابق، ص: 51.

المقاطع بـــ «**في حضـــرته**»[377]، يوظـــف الكاتـــب مصـــطلحا صـــوفيا معروفـــا بـــ(الحضرة)، و يقول الكاتب: «**كنت في حضـــرتك يـــا درويشـــتي ...أمـــارس طقـــوس الحلول...كنا جسدا واحدا...**»[378]، فذات الكاتب هنا ، ذات متصـــوفة تعـــيش نفـــس اللحظات و تمارس نفس الطقوس التي يعيشـــها و يمارســـها الصـــوفي لحظـــة (الوصال) أو (الإتحاد) و هي كلها طقوس يمارسها الصوفية في حضـــرتهم[379]، و تتضح الصورة أكثر من خلال المقطع التالي:

المدينة تعانق أشعة الشمس ...

و أنا الآن اجلس في حضرة البحر على أجمل شواطئ عنابه الرائعة..

و رسمتك في ذاكرتي تضاريس من عمري [380].

فالكاتب هنا نجده غارقا في ملكوت التأمل الإلهي، ساجدا فـــي معبـــد الحـــب لدرجة الثمالة، فلا يتجاوز هذا و لا ذاك عند صحوه، بل يمزج بين الاثنين و يوحد بينهما «يتم تجاوز ثنائية الأطراف و العلو عليها صوب تركيب يبدو فيه الروحي و الفيزيائي وجهين و تجلين لحقيقة واحدة»[381]و هنا نلحظ كيف للحـــب العـــذري أن يتجلى في صوفية بعيدة عن النفس و الاحتكاك بل هي أقرب للهمس تذكرنا بالحلاج و غيره من المتصوفة. كما تجلت الصوفية من خلال مزاولـــة الشخصـــية لطـــرق تصوف أخرى، «كالاستغراق في التأمل، و الاقتصار على الضروري من الطعام و القيام برياضة بدنية كالدوران و الركض، أو برياضة نفســـية كـــالقراءة و الـــذكر، و الكشف والمشاهدة ثمرة التصوف»[382]، هذا ما بدا جليـــا فـــي شخصـــية فـــاتح اليحياوي الذي «**لزم() غرفته لا يبرحها بعد أن دخل صوما مستمرا دام أيامـــا اكتفـــى فيـــه بشرب عصير البرتقال، كان يعيد قراءة الفكر العربي منذ نشـــوئه ...**»[383].إضـــافة إلـــى ممارسته لطقوس خلوته في الجبل، يعبر الكاتب عن ذلك بهذا المقطع: «...**وتملـــص**

---

377 – المصدر السابق ، ص: 16.

378 – المصدر نفسه، ص: 46-47.

379 – ينظر، الرؤيا والتشكيل، ص: 51.

380 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 243.

381 – عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص: 34.

382 – عمر فروخ، ابن طفيل و قصة حي ابن يقظان، دار لبنان للطابعة و النشر، بيروت لبنان، ص: 96-97.

383 – عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء، ص: 85.

فاتح من هواجسه وراح يذوب في الكون يخترق أسراره متمثلا تأملات حي بن يقظـــان..وقـــد بدأت تحلق حوله بسمات البراءة وأكمام الزهور ورفرفات العصافير» [384]

الشعر العربي:

نُقّر من جديد بثقافة الكاتب المتشعبة و المتعددة المشارب، و قابليـــة ذاكرتـــه للانفتاح على كثيرمن الأشياء واحتضـــانها (كالليـــل، المدينـــة، البحـــر، الحـــزن، الموت...الخ)فالكاتب لن ينطلق مـــن فـــراغ ليبنـــي أفكـــاره فذاكرتـــه مســـكونة بالمقابل(الماضي القريب منه والبعيد) بحثا عن الخلاص وحل المشكلات و في هـــذا الإطار نكشف تراثا عميقا تكثفت عبره فضاءات النصـــوص الروائيـــة الجلاوجيـــة سالكة طريقها نحو الانفتاح اللامتناهي موجهة لقارئ مزود بزاد معرفي يليق بهـــذا الزخم التراثي، فمنه قول الكاتب:

أنا يا حبيبتي ... و أنت يا حبيبتي ...واحد لا اثنان
حين أراك تسبح في دمي النجوم....
تورق في فؤادي الكروم
تشرق البراءة .... و تبتسم يا حسنائي الرسوم[385]

فهو يستمد روحه من بيت الشاعر العربي **بدر شاكر السياب** عندما قال:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأ عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
و ترقص الأضواء...كالأقمار في نهر [386]

أليست محاورة مع الشعر العربي المعاصر في أسمى معانيه، تسهم فـــي نقـــل القارئ لمجالات تاريخية معاصرة و أخرى موغلة في القدم، عندما يطير به الكاتب في عوالم مختلفة، عوالم **امرئ القيس و المتنبي**، مؤكدا بذلك أن الروايـــة وحـــدها قادرة على خلق كل العوالم و زيارة كل الأماكن، يقول الكاتب:

«ألا أيها الليل الطويل ألا انجل ألا ارحل»[387]

---

384 – المصدر نفسه، ص: 88.

385 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 120.

386 – إيليا الحاوي، الشعر العربي المعاصر، بدر شاكر السياب، ج1، البواكير، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص:71.

387 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 15.

و هو إشارة إلى ليل امرئ القيس عندما يقول:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل بصبح و ما الإصباح منك بأمثل[388]

فليل الكاتب طويل وهو موبوء بالهموم و المواجع تماما كليل امرئ القيس الذي ظل يضرب به المثل عبر الأزمان، و يتردد مع مرور الأيام و الليالي، فالكاتب استحضر ليل الشاعر ليعبر به عن مواجع الذات و همومها التي لا تفارقها ليلة، و كذلك لينفتح به على الماضي بالقدر الذي ينفتح به عن الحاضر، و يستشرف به المستقبل، لأن التناص «يجعل النص مفتوحا يرفض الإنغلاق، فكل نص لا يبدو كعمل إلا من خلال نصوص سابقة»[389]، «لأن الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتى القرار و بخزينة لا تنتهي من القراءات المنسية و الواعدة»[390]، و بطريقة تخالفية تناصية يجد الكاتب من خلال هذا المقطع:

لا شيء حولك

غير هذا السراب

و هذي النار تعشش

في اوردة الارض اليباب[391]

يستلهم أجواء قصيدة (أرض اليباب) للشاعر المشهور **إيليوت**، التي تصور نقمته و سخطه على الإنسان المعاصر، و الحياة المعاصرة ، هو يصدق بزيفها و لا يأمن غدرها بعد أن شلّت حركته و سلبت إرادته في عالم ليس سوى مقبرة كبيرة و مملكة يسكنها الموت و الأموات. فهو يعمّق إحساسنا بفساد الواقع الراهن اجتماعيا و نفسيا. إذن هي تعالقات نصية مع الشعر قديمه وحديثه، مما يدل على تشبع ثقافة الكاتب الواسعة و تشعبها رغبة منه في تكثيف دلالاتها، كما نشيرفي المقابل إلى ضرورة توفر قارئ مثقف، يريد الكاتب من خلاله تسجيل حضوره و

---

388 – ديوان امرئ القيس، تحقيق، حنا فاخوري، دار الجيل، بيروت، ص:43.

389 – رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص: 340. نقلا عن، نعيمة سعدية،فاعلية النص الغائب في النخلة و المجداف لعز الدين ميهوبي.مجلة الكاتب العربي، العدد61-62،2003،ص:79.

390 – علي جعفر العلاق، الشعر و التلقي، ص: 131.

391 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 181.

مشاركته في بناء النص.و قد استطاع الكاتب من خلال هـذا الإستحضـار توحيـد العصور و الأماكن و الثقافات و مزجها بعصره و أجوائه و ثقافته.

-**الأمثال العربية والشعبية:** تعد الأمثال الفصيحة والشعبية طريقة مـن طـرق التعبير التي تلقى رواجا و تداولا بين الخاصة والعامة، مـن خلالهـا تحـاول توصيل أفكارها و آرائها، قصد التأثير في شخص ما أو مناقشة قضية من قضيا الحياة. و ها نحن نجدها تلوّح من وراء نصوص جلاوجي رغم أن هذا التلـويح لم يكن كبيرا إضافة إلى أنه جاء بطريقة ضمنية تحتاج للكشف عنها أحيانا ومع ذلك أدخل النصوص في فضاء رحب، يقول الكاتب «**من تدخل فيما لا يعنيه سمع ما لا يرضيه**»[392]، و قوله «**شر البلية ما يضحك**»[393]، فنجد أن الكاتـب وظـف المثلين على صورتهما الأصلية و قد تعمد نقلهما نقلا حرفيا، رغبة منه في فـتح مناخ نفسي و فكري و تقريب الشخصية و الأجواء التي تعيش فيها أكثـر مـن القارئ. و انظر في قوله :«**قبل الكلب من فمه حتى تقضي منه حاجتك**»[394]، مـأخوذ من المثل الشعبي المحلي و الشائع «**سَلّمْ علَى الكَلْبْ فِي فُمُو وْ قْضِي حَاجْتَكْ منو** » و في قوله: «**لسانك هو الذي حنى عليك**»[395]، مأخوذ من قول العرب :«**مـن صـان لسانه نجا من الشر كله**»[396].

-**الحكاية الرمزية:** يلجأ الكاتب إلى الرمزغالبا لتقوية الأثر، و توسـيع القـول بالإحالة إلى نصوص أخرى ،فالبحث المستمر عن الحقيقة و غير المستقر يحيلنا إلى قصة **حي بن يقظان** هذه الأخيرة التي جاءت لتجسد هذا النوع من البحث عن الذات التائهة، الباحثة عن الحب، وعن عوالم مثالية يتـوق الكاتـب لبلوغهـا و احتضانها ممثلة في «صراع قائم بين الوجودالمادي و معرفة هـذا الوجـود او الوعي به خصوصا و هو يشعر "أن وجوده حزمة من الإمكانيات التي تـتلمس

---

392 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 35.

393 – المصدر نفسه، ص: 62.

394 – المصدر نفسه، ص: 137.

395 – المصدر نفسه ، ص: 74.

396 – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع و المؤانسة، تحقيق وتغليف و فهرسة، غريد الشيخ محمد و غمان الشيخ محمد، ط1، 2004، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص: 225.

التحقق"»[397] ، فنجد أن الكاتب يتقمّص شخصية **حي بن يقظان** و يغوص في أعماقها الخرافية ليحصل على فحواها و جوهرها«**و تعتقد أمرك لا ينكشف ؟ خلناك كتلة تسعى تدفعها الريح فوق تحت فإذا بك حي ابن يقظان تريد ان تزعج موتانا فتزرع فيهم الحياة...؟ و تريد أن تقلق المدينة و توقظها من سباتها العميق و تنغص عليها احلامها الجميلة ...**»[398] و ليكوّن منها المعادل الموضوعي الذي فرضه عليه الموقف في الرواية، حتى في هروبه من البشر«**و تملص فاتح اليحياوي من هواجسه و راح يذوب في الكون يخترق أسراره متمثلا تأملات حي ابن يقظان ...وقد بدأت تحلق حوله بسمات البراءة و أكمام الزهور و رفرفات العصافير**»[399]. فالكاتب اتخذ الرمز خلفية لإبراز ما يمور في ذهنه و عواطفه اتجاه الواقع الراهن على الطريقة الصوفية.كما يحيلنا هذا البحث إلى أسطورة **سيزيف** التي استحضر الكاتب كل طقوسها عبر كل شخصياته تقريبا، التي ظلت تبحث عن ذاتها، عن السعادة، عن المثالية ... و قد أضافت هذه الأسطورة إلى نصوصه أبعادا دلالية، القصد منها محاولة استيعاب الواقع و فهم ما يجري داخله، لذلك فحزن الذات المبدعة له ما يبرره.

و في استحضاره لشخصية الجازية، استحضار للرمز من جديد باعتبارها رمزللأرض و الوطن «**الجازية هي هذه الارض**» [400]، كما أنها رمز للحب و الجمال «**تستحق أن تكون هذه الحلوة إلاهة للجمال و الحسن و الفتنة**» [401]. إضافة إلى هذا يوظف الكاتب مواويلا كتلك التي تتردد إحتفاء بدخول الربيع، و قد تميزت بالعفوية والصدق و السذاجة و البراءة التي تميزت بها الجماعات الشعبية.

هكذا من خلال الرمز يقارب الكاتب بين صورتين متباعدتين يحاول تقريبهما في ذهن القارئ، في لعنة الحياة التي تلقّها **حي بن يقظان** و محنة السعادة التي لم

---

397 – عبد القادر فيدوخ، دلائلية النص الأدبي، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع، د.ط، الجزائر، ص: 78.

398 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 67.

399 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 88.

400 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 33.

401 – المصدر نفسه، ص: 110.

يدركها البشر، لتمضي حياتهم قدرا لا يدركون سرّه و قضاءا لا يعرفون أمـــره، ولأن الكاتب يدرك أن الحقيقة شيء آخرغير الذي يراه و يلمســـه يســـتمر فـــي البحث عنها.

-النثر العربي:

تفرد جلاوجي بأسلوب متميز و لغة راقية، ذلك أن نصوصـــه وقعـــت فـــي «مفترق طرق نصوص عدة فكانت في آن واحد إعادة قراءة لها و اجترارا، و تكثيفا و نقلا و تعميقا»[402]، و في هذه الحالة يتجلى دور القارئ و مـــدى ملامســـته للخلفية المعرفية للكاتب، قصد التقرب من ذاكرة النص التي تبدومكثفة، ها هو فـــي مقطع **الخطبة العصماء**، يعرض مزيجا بين خطبتين اشتهر بهما كل من **الحجـــاج ابـــن يوسف الثقفي** في خطبته الشهيرة **خطبة العصماء** و **طارق ابن زياد** ، يقول الكاتب«... **يا الأخدان ...منقاري خلفكم، و مخالبي أمامكم. و حذري محيط بكم و ليس لكم و الله إلا بطنـــي به تحتمون و إليه تعودون و حول كعبته تطوفون. إنه من الغراب ... و إنه باسمي العظيم أن آتوني خانعين... خاضعين... تائبين...عاجزبن...وإني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها ... إن للشيطان طيفا و إن للسلطان سيفا ...والله لو أمرت أحدكم أن يدخل من هذا البلعوم (و فتح فاه) فدخل في غيره لأجزن رأسه...**»[403]، ففي الجزء الأول من المقطع نلمس تقاطعـــا مع خطبة طارق ابن زياد التي ألقاها في جيشه أثناء فتح الأندلس بعـــد أن أحـــرق سفنه(البحر من أمامكم و العدو من ورائكم و ليس لكم والله إلا الصبر)، و في جزئها الثاني تتقاطع مع خطبة الحجاج ابن يوسف الثقفي «إني أرى رؤوسا قـــد أينعـــت و حان قطافها و إني لصاحبها... » و في توظيفه **للجازية**، يلتقي جلاوجي بجازية عبد الحميد بن هدوقة في نصه الروائي(**الجازية و الـــدراويش**)، حيث يقول فـــي وصـــفها «...إذا تكلمت تنفتح النفس لاحتضان ذبذبات نفسها...»[404] فالكاتب يلتقي معه في وصف جمال جازيته:

---

402 – نعيمة سعدية، "حضور النص الغائب في ديوان النخلة و المجداف" لعز الدين ميهوبي، مجلة الكاتب العربي، ص: 70.

403 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 28.

404 – عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1983، الجزائر، ص: 178.

كانت هيفاء ممتلئة خصبا و نماء ...

سمراء بلون الأرض المعطاء ...

في عينيها حسن متمرد و كبرياء كئيبة ...[405]

و كلاهما يستحضر(**الجازية الهلالية**) التي روي عنها الكثير في صفة الجمال والحسن وأشياء أخرى.

- الأغنية الشعبية الجزائرية:

يذكرنا جلاوجي وهو يستحضر الأغنية الشعبية الجزائرية بـــ(لوركا) الشـــاعر الإسباني الكبير عندما كان يهتم بجمع الأغاني الغجرية فتأثر بها و بموسيقاها أينمـــا تأثر. إلا أن تأثر لوركا بالأغاني الغجرية يختلف عن تـــأثر جلاوجـــي بالأغنيـــة الجزائرية، فذاك أعجب بموسيقاها و كاتبنا استحضرها لأنه وجدها مناسبة و موافقة و مقاماته، و مقالاته، و مواقفه. نشير إلى أنه استحضرها علـــى أصـــلها دون أي تغيير. من ذلك قصيدة شعبية قديمة و مشهورة كتبها «**الشاعر الجزائري سيدي لخضـــر بن مرزوق في محاورة جمجمة مرماة في الخلاء و غناهـــا البـــار ثـــم غناهـــا بعـــده رابـــح درياسة**»[406]، و القصيدة بعنوان (رأس المحنة) منها استسقى الكاتب عنوان روايتـــه رأس المحنة، اعتمادا على ما تحمله العبارة من علاقات اختيار غنية تجلـــب معهـــا رصيدا شعريا تراثيا و فنيا في ذاكرة كل عربي و جزائري و هذا مقطع منها :

هَـــذَا وَطْنَكْ وَلاَ جِيتْ بَرَّانِي يَـــا رَاسْ المَحْنْـــةَ لله كَلَّـــمْنِي

حُرْ اَنْتَ وَ لاَّ مَمْلُوكْ حَطَّانِي وَ لاَ انْتَ خَايَنْ قَبْضُو عْلِيكْ خَيَّانْ[407]

كما استحضر الكاتب أغان محلية ، تعرف في الوسط الجزائري (**بأغنية الراي**) استحضرها بطريقة ضمنية مشيرا من خلالها إلى فئة اجتماعية بعينها مثلها (امحمد لملمد)، شخصية عرفت ببذخها و ترفها و كلما بلغت نشوتها عبرت عـــن فرحتهـــا

---

405 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 56.

406 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 232.

407 – المصدر نفسه ، ص: 231.

بالإستماع إلى هذا النوع من الغناء ورد هذا في الصفحات التالية من روايـــة رأس المحنة (91-197-261).

نشير في الأخير إلى تقاطع النص الحداثي بهوامش التراثي (الإحالة الشارحة) في قوله : «**و القهوة شرابهم المفضل و طعامهم المحبب المبجـــل إذا شـــربوها قهـــتهم فخلدوا إلى البلادة...**»[408] و **السفر و الحاشية**، وهي تقنيـــة لـــم نألفهـــا و لـــم نصادفها في روايات جزائرية اخرى. و هي تقنية نجدها كذلك في التراث العربـــي القديم، طعم بها الكاتب نصوصه فكلما خطرت في ذهن القارئ بعـــض التســـاؤلات اطلت عليه الحاشية لتفك كل مبهم خصوصا فيما يتعلق بماضـــي الشخصـــيات و التعريف بها، ربما يتبادر إلى ذهن القارئ أن الكاتب قد قصر دوره في القـــراءة و في اكتشاف كنه النص بطريقة الحواشي فنقول بالعكس، فطريقة الحواشي هذه فتحت النصوص على عوالم أخرى وعلى قراءات متعددة لقد وسمت النصـــوص بلمحـــة تشويقية، و قد ألفينا هذه التقنية بكثرة عندما شارفتن النصوص على نهايتها و ظـــن القارئ أنه توصل إلى حقيقة، فيطير به الكاتب من جديد إلى جو مكهـــرب -دائمـــا عبر التقنيات السابقة-ليقدم التفسيرات و يطرح التساؤلات و رغم ذلك تتأخر الحقيقة و تتقدم مشاهد الأحلام و الأساطير و الأولياء (...) و تنفتح النصوص الروائية من جديد على قراءات متعدد، و تعود بذلك للقارئ هيبته «**تناقلـــت الأنبـــاء ... قيـــل ...عمد... و في رواية أخرى ...**» فأين الحقيقة؟ تلك هي «تعددية القراءة التي تقتضـــي نصا إنفجاريا منفتحا على قراءة محتملة»[409].

3- تداخل النصوص الروائية فيما بينها :

إن القارئ و هو ينتقل من رواية إلى أخرى عبر فعل القـــراءة الاستكشـــافية، يكتشف مدى التعالق والتداخل الذي يربطها، فالروايات تحكي و تتابع أزمة الـــوطن في راهن مليء بالتناقضات، يعاني الفرد فيه كل أنواع الاضطهادات، و الظلم فـــي زمن فقد فيه الحب، زمن العشرية السوداء. يحاول الكاتب تعرية الواقـــع و تقديمـــه

---

408 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص:11.

409 – عبد الرحمان مزيان، الأزمة الجزائرية في الولي الطاهر يعود إلى مقامهم الزكي، مجلة التبيين،الجاحظية، الجزائر، العدد15، 2000، ص: 71.

على صورته الحقيقية أملا منه في تغييره و السير به بخطى نحوالأمام، هذا التداخل جاء على مستويات عدة نوردها على التوالي:

أ. **التداخل على مستوى العناوين:**

حسب تاريخ طبعة كل رواية يأتي ترتيبها بالشكل التالي :

-سرادق الحلم و الفجيعة .

-رأس المحنة(1+1=0).

-الرماد الذي غسل الماء.

من خلال ملاحظات، و تأملات...نجد أن خيوطا تجمع العناوين الثلاث، فكأن كل عنوان ينهض على أنقاذ العنوان الذي يسبقه، لدرجة تجعلنا نستطيع تشكيل عنوان جديد يربط النصوص الثلاث، فهي تشترك كلها في أنها تحكي الفجيعة التي جاءت إما مصرحة بها أو تفهم من سياق الكلام. ففي العنوان الأول (الفجيعة) التي تعني (المحنة) والتي تعني من سياق الكلام (السوداوية) التي رمز لها بلفظة (الرماد) باعتباره ذا لون أسود، و الذي يحيل إلى الموت، الحزن، الفجيعة :

- سرادق الحلم و الفجيعة+ .

- رأس المحـــــنة+.

- الـــــــرمـــــــاد الذي غسل الماء+

= راهن مفجوع

و هي مجتمعة توحي إلى راهن مفجوع كما سبق القول: نستطيع تشكل ثلاثية نجعل لها عنوانا مثلا **المحنة** أو **الفجيعة** أو **زمن الرماد** .

كما توحي العناوين إلى عالم الحلم (الحب) الذي جاء كذلك إما مصرحا أو يفهم من سياق الكلام:

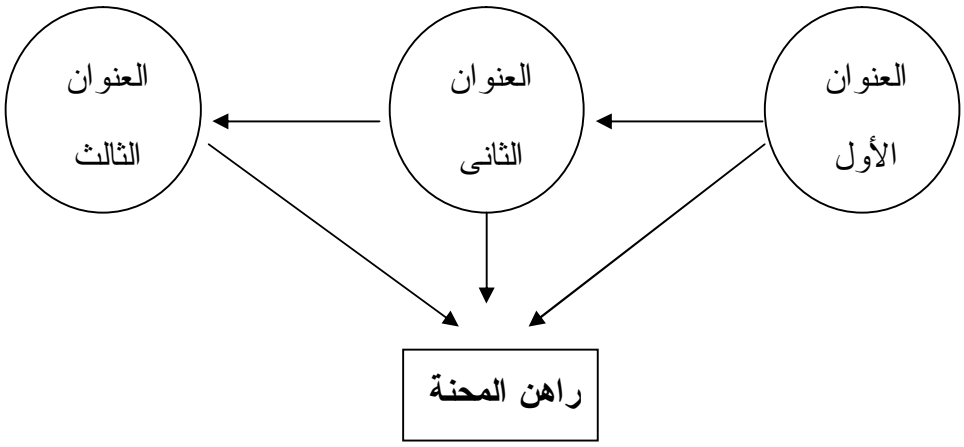
- سرادق **الحلم** و الفجيعة.

- **رأس** المحنة

- الرماد الذي غسل **الماء.**

بالنسبة للحلم فهو كل ما يرمز للجمال، الحب، السلام، كل ما يرمز إلى عكس الفجيعة، أما العنوان الثاني فقد نكشف عنه من سياق الكلام بواسطة القرينة (الرأس) لعل القارئ يتساءل كيف للرأس أن يرمز للحب؟ لكنه يدرك في المقابل أن الرأس هي مركز الإشعاع عند الإنسان، و مركز التنبيه، فكما للمحنة رأس يمكن أن يكون للحلم رؤوس لكنها تشع بالحب، أما في العنوان الثالث، فيرمز للحب بالماء، مركز الخصب و النماء كما يدل على تلك العلاقة التي تربط الرجل بالمرأة فتوثقها و تسمها بالتواصل و الديمومة و الاستمرار، كما أن له القدرة على إحياء الأشياء الميتة إنه الحياة عكس الموت، في الحب حياة و حركة و تواصل.

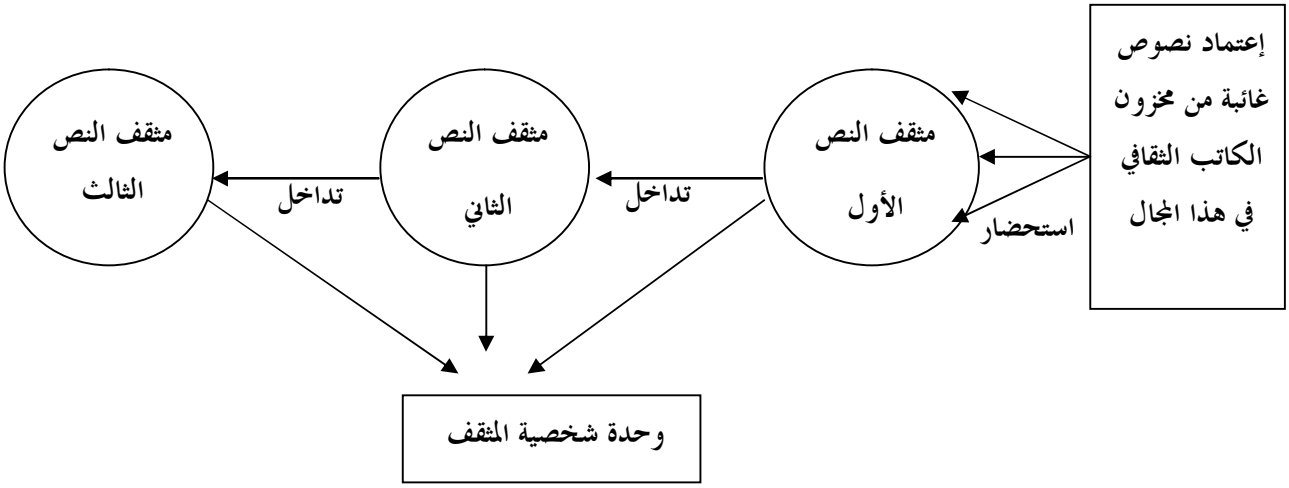
من ذلك فالروايات متداخلة مؤكدة بذلك من جديد بأن الكاتب لا يكتب إلا كتابا واحدا، و فعلا أحس القارئ و هو يرافق مسار أحداث النصوص بذلك، مما أضفى جمالية خاصة، بما أنها نصوص تستفز و تراود و تجرب في القارئ حجم ثقافته بداية من العناوين و الشكل التالي يوضح هذا التداخل:



ب. التداخل على مستوى الشخصيات:

رأينا كيف قامت كل رواية على أنقاض الرواية التي سبقتها، كما رأينا ذلك التداخل فيما بينها، هذا الأخير الذي يمتد ليشمل الشخصيات التي تسير الاحداث و تقودها، فلو اخذنا شخصية المثقف مثلا في أول النص هي نفسها في آخر النص، فهي تتداخل فيما بينها حتى تكاد تكون شخصية واحدة، لكننا نسجل عليها بعض

التطورات. فالشخصية الثانية أخذت من الاولى إصرارها علـــى المواجهـــة رغـــم الصعاب، و اخذت الشخصية الثالثة من الثانية كفاءتها العلمية، و قدرتها علـــى تحليل المواقف، فكان الكاتب في كل مرة يستحضر الشخصية السابقة للبنـــاء علـــى شاكلتها، مع إضفاء لمسات جديدة من أجل تصوير هذه الشخصية بصورة كاملة كما هي في الواقع:



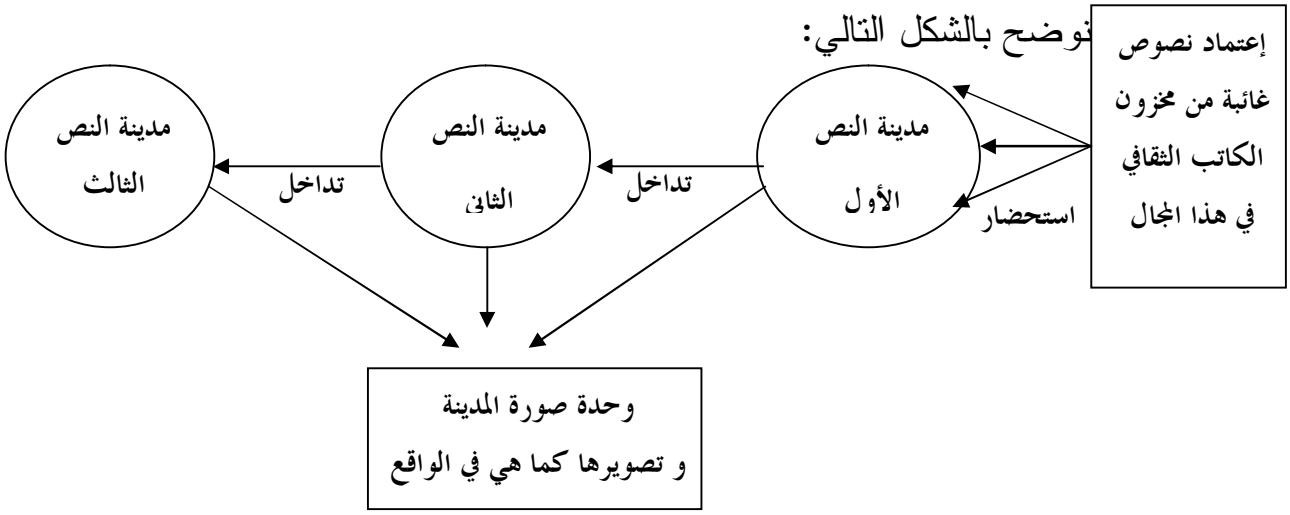
و يحدث الأمر نفسه مع الشخصية البرجوازية، **فعزيزة** مثلا في نص **الرمـــاد الذي غسل الماء**، اخذت من **امحمد لملمد** فـــي **رأس المحنـــة**، ظلمهـــا و احتقارهـــا و اعتمادها على انتمائها البرجوازي لتحقيق مآربها، و هي تنظر إلى المال على انـــه وسيلة لاستعباد الآخرين و هي نفسها نظرة **امحمد لملمد** و منـــه فشخصـــية **عزيـــزة** مستحضرة من شخصية **امحمد لملمـــد**، فهما معا يشكلان بؤرة الإنتماء البرجـــوازي، الذي كشف الكاتب عن سلبياته و صوره على انه إنتماء متعفن، لا يكسب الشخصية إلا حب ذاتها و محاولة إبراز هيبتها فانصهار الشخصيتين معا كانت نتيجته صورة البرجوازي في الواقع و نوضح كما يلي:

برجوازي النص الثاني + برجوازي النص الثالث = صورة البرجوازي كما هي في الواقع.

ج. التداخل على مستوى المكان:

لعل القارئ يستحضر معنا في هذا العنصر دراستنا لبنية الفضاء عندما كان اهتمامنا مركزا على فضاء المدينة ذلك أنه كان مركزا عليه من طرف الكاتب نفسه .فوجدنا كيف أن صورة المدينة توحدت في النصوص الثلاث.نضيف الى ذلك أن الكاتب وهو يصف المدينة في النص الروائي الاول قد اعتمد على ما تجيش به ذاكرته المعرفية في هذا المجال خصوصا في مجال الشعرالعربي الحديث منه **«مدينتي مبغى كبير...»**[410] **«يا...ايتها المدينة المومس....»**[411] وغيرها من الصور المستحضرة والتي توافق صورة المدينة في الواقع التي ظلت مشوهة في النصوص الثلاث، فالمدينة في النص اللاحق تقوم على انقاض المدينة في النص السابق.

نوضح بالشكل التالي:



د. تداخل الإهداء في متن النص الروائي:

لعل المثير للإنتباه و للإعجاب في نفس الوقت، ان الكاتب يتداخل مع نفسه **إن** صح القول، فإذا تأملت الإهداءات التي افتتح الكاتب بها نصوصه نجدها متعالقة و متداخلة و مستحضرة عبر تمفصلات النصوص إما في أولها أو وسطها أو آخرها. فانظر معنا إلى لإهداء الذي جاء في الرواية الأولى عندما يقول الكاتب:

*** إلي**

*** إلى الغرباء في المدينة**[412]

---

[410] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 09.

[411] – المصدر نفسه، ص: 12.

[412] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة ، ص: 05

فبمجرد أن تبدأ قراءة النص يلوح لك الإهداء من قريب أو من بعيد في قولـــه :«**الغربة ملح أجاج، وحدي أنا و المدينـــة**»[413]. فهي دعوة للغرباء من خلال الإهداء و المتن معا الذي انصهر كل منهما في الآخر.

أما ما تعالق آخره بالإهداء –تداخل اجتراري– فالإهداء نفسه مكرر و منقـــول بطريقة اجترارية لم يغير الكاتب منه شيئا، فهو يبدأ بإهداء ثم يختم بالإهداء نفسه و لعلها تقنية جديدة في الكتابة جاء بها جلاوجي:

يا سيدة الضياء

و الأرض و السماء

يا سيدتي

يا شذا الحبق ولون الكستناء

وروح الروح وسر الماء

داياتهم خسئوا

وانبجس الضياء

تيهي على عرش قلبي

وازرعيه خصبا ونماء

واصاعدي..اصاعدي

على درجات الفؤاد المولـه

مقامك يا سيدتي

في عش السماء

في سدرة المنتهى [414]

---

[413] – المصدر نفسه ، ص: 08.

[414] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 07.

و يختم به الرواية في الصفحتين (264-265)، فالكاتب من خلاله ربما يستشرف غدا مليئا بالآمال و مشرقا بالسماء على ارض وطن أنهكته المحن و أعيته الحسابات الصفرية.

أما ما جاء في وسطه اخترنا إهداء خاصا و شخصيا للكاتب يقول فيه:«**إلى فلذة كبدي و دفقة الفؤاد علاء الدين، الذي أشرق ليملأ البيت حبورا ثم رحل ذات صباح دون استئذان موعدنا جنة الخلد**»[415]، و نحن نقرأ الرواية، صادفنا تداخلا للإهداء بطريقة حوارية و ذكية، فالكاتب اختار من ذاكرته إضافة إلى ثقافته ما تعلق بها من ذكريات لم يجد وسيلة غير الكتابة ليفصح بها عما يلج خاطره من حزن جراء وفاة طفله، إنه يعوض هذا الحرمان بإسقاطه على النص الروائي و تحميل شخصيته هذا الإحساس الفضيع مصورا بذلك حاله خِفية، يقول الكاتب في خضم ذلك«**باهتة زوايا البيت و قد خلت من الصغار ..لا معنى لكل ما يتكوم على الأرض او يلتصق بالجدران مهما غلا ثمنه و ارتفعت أهميته...وحده الصمت الرهيب يدثر القلوب...و وحده الحزن يبرعم على الوجود**»[416].

و منه فللإهداءات صداها داخل المتن الروائي للنصوص، هو الكاتب من خلال هذه التداخلات الذكية يضفي على النصوص جمالا خاصا فجاءت الإهداءات موافقة للنصوص و متداخلة معها.

هـ. تداخل القصة القصيرة مع الرواية:

من خلال تتبعنا لسيرة الكاتب الإبداعية وجدنا أنه بدأ مشواره الإبداعي كاتبا للقصة القصيرة مبررا ذلك بقوله في إحدى الحوارات التي أجريت معه أن«الإنسان بطبيعته قصاص، ليس في الكون من لم يمارس ذلك...» و قد صدرت له أول مجموعة قصصية تحت عنوان (لمن تهتف الحناجر؟).

ما يهمنا من هذا التقديم الموجز أننا و نحن نعكف على الروايات بالقراءة و الدراسة وجدناها متضمنة لمتفرقات من القصص القصيرة للكاتب نفسه، فهو يتناص

---

[415] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص:04

[416] – المصدر نفسه، ص: 212.

مع نفسه، فجلاوجي الروائي يستحضر جلاوجي القاص، و كأن به يعود بالقارئ إلى بداياته الأولى و في نفس الوقت يدعوه إلى قراءة ما استحضر من قصصه، و في ذلك استمرار للجنسين معا. و نجد هذا بصورة أكبر في نصه الأخير **الرماد الذي غسل الماء** ، لقد طعمه بحصة اكبر، إننا نرجع هذا النوع من التناص الذاتي –إن صح القول–إلى ظاهرة التجريب التي تكاد تأسر جلاوجي على مستوى الشكل و الهندسة المعمارية يقول الكاتب في المقطع المعنون **بالمنحة**«...**جمع مجلس وزارئه ... قص عليهم رؤياه: رأيت أرجلا مقطوعة تدلك ساقي ... جميعا أرجلهم...**»[417]، بعودتنا إلى أرشيف جلاوجي القصصي وجدنا أن هذا المقطع هو قصة قصيرة بنفس العنوان **المنحة**[418] ثم في قوله في المقطع المعنون **بأنا ربكم** «**دخل المدينة على حين غفلة منا، كانت الريح عاصفا فيها صر...عرش الرب**»[419]، فكذلك هذا المقطع مستحضر من قصة قصير بنفس العنوان.

بهذه الطريقة الشيقة و الذكية حرر جلاوجي قيود الكتابة، التي هي خرق في حد ذاتها، فهو يكتب الرواية بحس القصة، التي لم تستطع يوما استيعاب ما يجول بداخله، فهل بجمعه للجنسين معا استطاع الكاتب أن يقول ما لم يستطع قوله؟أم أنه يحتاج لخرق من نوع آخر ربما يجمع فيه الأجناس كلها....؟

مستويات التناص:

رأينا كيف أصبح التناص «قدرا محتوما على كل نص»[420] و هو في نظرنا قدر جميل باعتبارأن العمل الإبداعي نسيج معقد محكم البناء لإحتوائه على عوامل عدة أهمها ذاكرة المبدع و ما تجيش به من خزين معرفي، لأنه كما يقول"بارت" **(B.BARTHES)** «كل نص تناص فلا مناص من التناص اذا ...لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية و المكانية و محتوياتهما، و من تاريخه الشخصي أي من

---

417 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 179.

418 – قصة قصيرة نشرت للكاتب في جريدة اليوم الأدبي بتاريخ : 17 اكتوبر2005

3 –المصدر السابق، ص: 180.

420– محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق2001، ص: 16.

ذاكرتنا فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، و هذه المعرفة هي ركيـــزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا»[421] .

يقسم الدارسون التناص إلى مستويات ثلاث، تحدد علاقة النص الغائب بالحاضر و هي:

1- مستوى الاجترار، 2-مستوى الامتصاص، 3- مستوى الحوار.[422]

نعرف كل مستوى على حدى و نقوم بعرضها ممثلة بجدول تطبيقـــي يحـــوي مقاطع من الروايات الثلاث، من خلاله نثبت أي المستويات تغلب علـــى روايـــات جلاوجي و ما هو المصدر المستسقى منه، و أين تجلى بصورة مكثفـــة و فـــي أي رواية؟

1-«**الاجترار:** و هو استحضار النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه

2-**الامتصاص:** يمثل الامتصاص مرحلة أشد تعقيد أو عمقا مـــن المرحلـــة الأولى، فالأديب لا يعيد كتابة النص بحرفيته و مدلوله، بل يعيـــد كتابتـــه وفـــق المتطلبات الحديثة بالتجربة أي يتمثله بوعي جديد....دون أن ينفي أصله.

3-**الحوار:** و هو أعلى درجات التناص إذ أن الأديب يعتمد علـــى القـــراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص المماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصـــرة يعيـــد صياغة النص القديم بشكل جديد تماما داخل النص الجديد فتزال أجزاء و تتضاف أخرى و يكاد النص الغائب يختفي في أدغال النص المنتج مما يتطلب معه قارئـــا ذكيا و مثقفا أيضا»[423].

تعليقاعلى ما مضى :

نحاول من خلال هذا العنصر إدراج بعض التعليقات التي نصل من خلالها إلى رصد أي مستويات التناص غالب على النصوص الروائية الجلاوجية ونوردها كالآتي:

---

[421]- نعيمة سعدية، "حضور النص الغائب في ديوان النخلة و المجداف" لعز الدين ميهوبي، مجلة الكاتب العربي، ص: 70.

[422]- ينظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، دار العودة ، بيروت، ط1، 1979، ص: 253.

[423]- إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص: 348.

لقد أدرك الكاتب جيدا أن الكتابة أو النص الأدبي «يعزل نفسه عن مبدعه منذ لحظة ولادته ويأخذ في الابتعاد عنه»[424] فما كتبه «ينمو بمعزل عنه حاملا وجو ده المستقل الذي لا تستمر حياته الا بالقارئ»[425] هذا الأخير الذي تظهر مهمته في التفاعل وفك طلاسمه وحل ألغازه...فالكاتب عندما استحضر نصوصا اختار منها ما يتماشى ومقصديته لتوظيفه في نصه الجديد...لقد اختار«بذورا قابلة للاعتماد على نفسها داخل النص غير محتاجة الى شيء من خارج النص ليدعم وجودها»[426] فتشكلت بذلك فسيفساء من النصوص التي لا تتطلب الا قارئا واعيا وقراءة منفتحة ومع ذلك تظل عذراء عصية متمردة مما يستدعي تعدد القراءات و انفتاحها وانتاجها.

لقد نبع تعاملنا مع نصوص الكاتب من خلالها ومن داخلها، ولم نلو أبدا عنقها عنوة لنفرض عليها معلوماتنا وإنما تفجرت من داخلها«ويكفي أن نقول أنه لولا هذه النصوص المعينة لما خطرت ببالنا تلك المخيلات، فوجودها صادر منها، خارج من رحمها فهي حق طبيعي مادمت قد خرجت منها ولم تفرض عليها من الخارج . والنص الذي لا يجد لنفسه طريقا نحو هذا الفهم إنما هو النص اليتيم الذي يولد يتيما ويظل يتيما لا يجد من يتبناه كما يقول كولر»[427].

– يصنف القرآن الكريم في طليعة النصوص التي استحضرها جلاوجي بطريقة ذكية «حتى صار ذلك جزء من طريقته في الكتابة».[428] فبدت رواياته تتدفق فيضا قرآنيا .

–تأتي باقي المصادر الأخرى في المرتبة الثانية من حديث شريف وشعر عربي قديم وحديث ونثر وتراث شعبي وغيرها...

---

[424]– عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير ، ص: 123.

[425]– المرجع نفسه، ص: 123.

[426]– المرجع نفسه، ص:123.

[427]– عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص: 123.

[428]– عبد الحميد هيمه، علامات في الإبداع الجزائري، ص: 89.

-لقد جاءت معظم النصوص الغائبة عن طريق مستويى الإمتصاص والإجترار ولم يأت منها بطريقة الحوار إلا في حالات نادرة« ونشير هنا الـــى مســـألةجديرة بالاهتمام وهي أن التقبل الحرفي للنص الغائب لا يعني الاجترار دائما فقـــد يعتمـــد الشاعر ايراد النص حرفيا، إلا أن غرضه من ذلك قد لا يكون اجترارا لذلك النص بقدر ما يكون رغبة منه في فتح مناخ نفسي وفكري ما تلتقـــي فيـــه تجربتـــه هـــو بالتجربة التي يمتلكها النص».[429]

-رواية **سرادق الحلم والفجيعة** أكثر الروايات توظيفا للنصوص الغائبة خاصـــة القرآن الكريم وانت تقلب صفحاتها تنساب أمامك الآيا ت القرآنية بعبقها وســـحرها منثورة عبر ثناياها . إضافة إلى النصوص التراثية خصوصا العوالم الصوفية حتى أضحت رواية فلسفية صوفية تجلى فيها الحب الصوفي بكثرة وذلك مـــن خـــلال تكرار مفردات غزلية لو صنّفت في معجم غزلي مصغر لأخذ ت الشكل التالي :

أ-ما علاقته بالغياب:

8/1-لا ولا شوق.....(الشوق)

8/2-وجدران تهاوت على القلب المغنى .....(القلب)

8/3-تكلت الهوى تكلت السكينة.. .....(الهوى.)

10/4-وأنا الغريب .....(الغربة)

18/5-أنا وحدي تعشقني .....(العشق)

25/6-آه حبيبتي .....(حبيبي)

29/7-شهوة التحليق والغوص..... (شهوة، تحليق،غوص)

47/8-و أنا يا حبيبتي لا أحسن الفصل بين الجسد والروح.....(حبيبتي)

9-121-أنحريني...فجريني..... (الكلمتان معا)

10-120-آه ما أحلى الموت. .....(الموت)

---

[429]- المرجع نفسه، ص: 93.

ب-ما علاقته بالحضور:

9/1-تبتعد عني. .....(البعد)

12/2-اقتربت مني .....(القرب)

16/3-في حضرته .....(الحضرة)

47/4-وأنا يا حبيبتي لا أحسن الفصل بين الجسد والروح..... (الجسد،الروح)

56/5-من هوى هوى .....(هوى)

120/6-أنا ياحبيبتي وأنت يا حبيبتي واحد لا اثنان..... (واحد لا اثنان)

«ومن خصائص هذا المعجم أنه ينقسم إلى قسمين متباينين، تجمع بين مفرداته الغياب والثاني منهما تجمع بين مفرداته علاقة الحضور وليس في ذلك غرابة إذا علمنا أن الصوفي في تجربته الصوفية العملية ،هو إما في حالة غياب عن المحبوب وإما في حالة حضور معه، فجاءت مفرداته بذلك موافقة لحالي الغياب والحضور ولا شيء غير ذلك»[430]

ونحن نجد أن وهو يخوض غمار الصوفية، لا يليق به إلا وصف الثعالبي للمتنبي في«إمتثال ألفاظ المتصوفة وإستعمال كلماتهم المعقدة،ومعانيهم المغلقة».[431] ولكننا ننظر الى هذا الوصف من جانبه الإيجابي.

3-فاعلية الذاكرة في الكتابة الروائية:

و نقصد بالذاكرة في هذا المقام، ما يحمله الكاتب في ذهنه من مخزون ثقافي ناتج عن إطلاعه الواسع بمختلف الثقافات الاخرى العربية و الغربية، و إلمامه بالموروث الماضي، شعرا نثرا و أمثالا شعبية، و حكايات قديمة تعود لأزمان مختلفة، تجعله قادرا على بعث الحياة فيها من جديد باستحضارها و إعادة إحياءها، أو البناء على شاكلتها بحلة جديدة، منفتحة واسعة الأفاق، ذلك أنه جمع بين قطبين مهمين، ثقافته مضاف إليها موهبته الإبداعية باعتبار أن «الثقافة إلى جانب الموهبة،

---

[430]- مختار حبار، الرؤيا و التشكيل، ص: 138.

[431]-زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق، دار الجيل، ج1، بيروت ل-لبنان، ص: 57-59.

عنصران مهمان لكل تجربة، تـــوفر لهـــا الإدراك الممتـــد فـــي تـــاريخ المعرفـــة الإنسانية»[432] فالكاتب لن ينطلق في كتابة نصوصه من عدم، باعتبار أن كل نـــص ما هو إلا نتيجة تراكم نصوص أخرى سابقة، يعتمدها لتصوير واقع معين و كشف خباياه الإيجابية و السلبية من أجل استشراف مستقبل جديد وفق معالم جديدة و قـــد أشرنا إلى ثقافة جلاوجي المتشعبة و الموغلة و التنوع و التعمق في جذور الثقافات الأخرى، و قد أشار الكاتب إلى ضرورة أن يكون المبدع ملما بكل الثقافـــات، مـــن خلال شخصية المثقف في نصوصه الروائية، فمنيركان يكتب الروايات وكذلك كان فاتح اليحياوي مثقفا مبدعا، فالكاتب كان يختفي وراء شخصية المثقف و كان صوته في الرواية.

أ. إشارات تدل على ثقافة الكاتب العربية:

و هي إشارات في معظمها ترتبط بـــالقرآن الكريم،والشـــعر ديـــوان العـــرب ،والحكم والأمثال الشعبية والأغاني المحلية، مما يدل على انفتاح ذاكرة الكاتب على احتظان الثقافة العربية، التي يستشهد بها في مواقف عديدة تصادفه في الحياة والتي يجد فيها تطابقا مع ما مضى، يقول الكاتب«**كان المتنبي وحده يقف قبالتي نحيفـــا فـــارع الطول... يفتح فاه إلى آخره...صائحا في الحشود التي ارتمت نامة علـــى الأرض ."يـــا أمـــة ضحكت من جهلها الامم "كيف لامة من مبادئها اقرأ... و خذ الكتاب بقوة ... و العلماء ورثـــة الأنبياء... و خير جليس في الأنام كتاب النزول إلى هذا الحضيض من الجهل و إهانة العلـــم و أصـــحابه ؟**»[433]، نشير على أن الأقوال ترد على لسان شخصـــية المثقـــف والـــذي هوالكاتب نفسه، فهو يستهجن أمته التي تحتقر العلم و العلماء ويجدها بفعلتها هاتـــه تشبه أمة في مرحلة قد مضت، أمة المتنبي وكأن المتنبي يعيد نفسه في شخصـــية المثقف. وهومفدي زكريا المثقف الذي طالما أبعدوه، و لكن طالما وقـــف مرفـــوع الهامة «**أبعدوك عن الأرض التي أحببتها لتموت بعيدا بعيدا...و ها هم مازالوا حتـــى الآن لا يحسنون إلا إبعادنا... و لا نملك نحن في غمرة الأسى إلا ان نردد معك :**

بلادكم ينام .... فيها **** و تخصى في مرابعها الفحول**

---

[432] – إبراهيم رماني،الغموض في الشعر العربي، ص: 122.

[433] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 170.

ويعلق بأبيات من شعرنزار القباني:

آه....

من أين يأتي الشعر ؟ حين نهارنا **** قمع ... و حين مساؤنا إرهاب»**[434]

و لأنه –الكاتب–ملم بالثقافة الشعرية العربية، فإنه يستحضر منها ما يلائم الموقف، ليعلق عليه. إطلاعه الواسع جعل منه معلقا ممتازا و هو يواجه أمة ليست إلا امتدادا لأمة قد سبقت. و أنظر معي إلى قوله:«**و حضرني الساعة قول جميل حفظته لاحمد علماء هذه الامة و هو الإبراهيمي:"إن للغرب فيكم مطايا ذللا هم أصل البلاء و العلة. قادكم بسلوك من الأمراء و الملوك.. فقادوكم إلى الهاوية .. فانزعوا المقادة من هؤلاء القادة ..... من كتاب ... ص..."**»[435]

إنه استعباد الإنسان لأخيه الإنسان، و في ذهن الكاتب ما يحفظ من القرآن يثبت صحة قوله، يقول الله تعالى:«**إن الإنسان ليطغى أن رآه استغنى** »[436]، كما يستعين الكاتب بقصص **بن طفيل وبن عربي**[437] ليثبت أقواله. وفي غربة الإنسان عن نفسه وعن أهله يستحضر الكاتب قول أدونيس :

قالت صحرائي

لا تألف

كن الغريب دائم حتى عن نفسك

وقل لوجهك في كل فجر

كأنني أراك للمرة الأولى[438]

إنه استحضار لماضي يتوافق و يتلائم مع الموقف لتبرير الأقوال و التعبير و النقد، وفق ضوابط و أرضية ثابتة، فحتى الأغاني يستحضر منها الكاتب ما له دلالة و رمزية، يقول :«**تذكرت أغنية الفنان الجزائري رابح درياسة، يا الساعة يهديك**

---

[434] – المصدر نفسه ، ص: 178–179.

[435] – المصدر نفسه، ص: 185–186.

[436] – المصدر نفسه، ص: 188.

[437] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 88.

[438] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 177.

دوري و جري بالرقاص، عيني تنظر في رقامك و الخاطر مرتاح، ولات الدقيقات ساعة و الساعة بالنهار»[439]و لأن الانتظار أصعب شيء، فلن تؤنس المنتظر غير هذه الاغنية المناسبة لحاله، و بذلك فقد عبر الكاتب عن كل الحالات و المواقف، بما يناسبها أقوالا و أشعارا و أغان.

ب. إشارات تدل على ثقافة الكاتب الغربية:

تقابل الثقافة العربية، الثقافة الغربية و في النصوص ما يحيل إلى مخزون الكاتب الملم بالثقافة الغربية منها قوله:«**قلبت النظر في مجموعة من الكتب كان آخرها المعقول و اللامعقول للكاتب الإنجليزي كولون ويلسون...**»[440]، و في تحليله للوضع الراهن و ما يعانيه المجتمع من إنقسامات طبقية يستند الكاتب على أقوال فلاسفة بل اكبر فلاسفة الغرب أمثال **كارل ماكس** يقول:«**صدقت يا ماركس القضية، قضية صراع طبقي**»[441]، إضافة إلى فلسفة «**كانت و ديكارت و تشومسكي، ثم سقراط و كنفشيوس**»[442].

هكذا بإلمام الكاتب و مزاوجته بين الثقافتين العربية و الغربية، استطاع ان يؤسس لنصوصه أرضية تقف عليها فكانت رحلة مستندة على ثقافته الواسعة التي بفضلها استطاع تحليل المواقف و تصوير الواقع. و منه أصبحنا نتفق على أن الكاتب لابد أن يكون ملما بثقافة واسعة و شاملة لعلوم عدة، و لكننا نتساءل من يقرأ هذا الكاتب ؟ و هل يحق للكاتب ما لا يحق للقارئ ؟ .

إن القارئ و هو يواجه الكاتب من خلال ما كتب يجد نفسه أمام زخم و تراكم إشارات مكثفة ومعقدة التي لن تكون في متناول الجميع، لذلك فالكاتب لا يقدم نصوصه لقارئ تعود الكسل والخمول، فالامر هنا يتطلب قارئا مثقفا هو الآخر باعتبار القراءة إعادة إنتاج والقارئ لن يكون كذلك إلا إذا أدرك تلك المصادر التي استخلص الكاتب منها روحها لينفخ فيها من روحه، فتخلق نصا سويا، عصيا، لكنه

---

[439] – المصدر نفسه، ص: 176.

[440] – المصدر نفسه ، ص: 171.

[441] – المصدر نفسه ، ص: 188.

[442] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 23.

جميلا يترك لذة و أثرا في ذهن متلقيه و قلبه فيعكف عليه بالقراءات المتواليات... إنها نصوص ولجت أغوار الديمومة، التي كتبت خلودها و دوامها أو كما يقول **بارت** :«لن أكون قادرا على تطوير كتابات داخل ديمومة دون أن أغدو –شيئا فشيئا– أسير الآخرين»[443]، فالكاتب من خلال ذلك يحاول التحقق من القول المأثور عن الجاحظ (المعاني مطروحة في الطريق...) و أن الإبداع ينبعث من سديم الخيال ومن منسيات القول الحكي لذلك فقد جاءت نصوصه الإبداعية بحثا في الكتابة من خلال الموروث الأدبي بأنواعه المختلفة و بحثا في المعنى العميق الذي لا يصله من القراء إلا من استمسك بالعروة الوثقى، استمسك بالقراءة الجادة و الخبارات الثقافية العالية، بالقراءة الجريئة تلك التي وصفها النقاد بقولهم أنها «ليست فعلا بريئا انها تمتلك سلطانا دائما، تكون القراءة مهما تكتمت عن مقاصدها و حجبت مرادها نوعا من الاحتواء، احتواء النص»[444]، إنه احتواء لوجود باعتبار أن الرواية لم تعد«مجرد تشكل من أشكال التعبير، وإنما هي تشكل من أشكال الوجود»[445]، الذي يجمع بين جمالية الشكل و رمزية الرؤية.

في الأخير نختم هذا الجزء بمسلمة مفادها ان تداخل النصوص أبدا ما جعل الكاتب «مسلوب الارادة وانه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص»[446]. بالعكس فهو في– نظرنا– يمارس حريته الابداعية ويفصح عن ثقافة واسعة متعددة الاتجاهات، متنوعة المشارب فالمشنلة ليست في نقل هذه النصوص وإنما في كيفية توظيفها والهدف المتوخى من هذا التوظيف،إضافة الى قدرة الكلمة على الانعتاق .فالكاتب ما استحضر هذه النصوص عبثا بل إيمانا منه أنها تخدمه، وتوسع دلالاة أفكاره وتضفي جمالية خاصة على إبداعه تتجدد مع كل قراءة للنص وتسمو به إلى عالم منفتح عندما «يعطي كل قارئ للعمل بعدا يتفق مع مستوى قدراته الثقافية والنفسية»[447] ونحن نعلم أن«العمل المفتوح عمل معطاء»[448] إنه يستحضر ما يبلغ به عن رؤيته التي تداخل فيها الذاتي مع الموضوعي والخاص بالعام

---

[443] – رولان بارت، درجة الصفر للكتابة ، ص: 25.

[444] – لطفي محمد اليوسفي، الشعر و الشعرية، ص: 382.

[445] – أدونيس، زمن الشعر، ص: 147.

[446]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:324.

[447]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ، ص: 123.

[448]– المرجع نفسه ، ص: 123.

والماضي بالحاضر استنادا الى قرائن أولية، شكّلت في تداخلها وتفاعلها مع الوضع الراهن هاجس استشراف لآفاق المستقبل. وهدفه من ذلك التنبيه الى خطورة ما يحدث في الساحة الوطنية، ومن منطلق واحد مشترك يدعو الى ضرورة تغيير الواقع بناء على دلائل ملموسة، أنه بنصوصه–الكاتب– يرتفع إلى مستوى الوعي الناضج بانطلاقه من رؤية تتجلى بقدر من الموضوعية وتعتمد على قانون الصراع والجدل بين أضداد الحياة ويكون محصلتها التغيير والتجديد .وهكذا« يبدو أن لذّة النّص ليست قطيعة مع التراث. بل هي التراث ممتدّا إلى ما لا نهاية. و ما كان ذلك كذلك إلا لأنّ القراءة فيها هي غير القراءة في الايدولوجيا: فهذه تعن بالصراع، وتقوي حمى السجال، وتلغي العقل. لا لشيء إلا لأنّها تقوم على ثنائيات القمع و الإرهاب، قديم، حديث إلى آخره. ومتعتها في ذلك، تتجلّى في القطيعة الّتي تحدثها و الاستهلاك، و فصل التاريخ عن الزّمان:أي في نزعتها المضادة للتاريخ والحياة»[449].

[449] – رولان بارت، لذة النص، تر،منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 2002 ص: 14–15.

الفصل الثالث

الرؤية الفجائعية

1. مفهوم الرؤية الفجائعية
2. النموذج الروائي الجلاوجي
3. قضية الإرهاب
4. الرؤية الفجائعية من خلال مكونات الخطاب

الفصل الثالث

الرؤية الفجائعية

1. مفهوم الرؤية الفجائعية:

1- بين الرؤيا والرؤية:

سنحاول في البداية تحديد الفرق بين، الرؤيا و الرؤية، فعلى الرغم من اشتراك هذين المصطلحين النقديين في نفس الجذر (**رأى**)، إلا أنهما مصطلحان مختلفان في الدلالة النقدية اختلافا بينا مع الإشارة إلى إمكانية حضورهما في نص إبداعي واحد.ثم نحدد مفردة (**الفجائعية**) وصولا إلى ما نقصد به **الرؤية الفجائعية**، و كيف تم تصويرها في الرواية الجلاوجية.

أ. الرؤيا: لقد ارتبط مفهوم الرؤيا بالشعر أكثر منه بالنثر، بداية من قصيدة الرؤيا في الشعر العربي المعاصر، الذي أصبح تجربة رؤيا أو مشروع رؤيا يكمن «في العالم الذي يؤسسه و الرؤيا التي يكشف عنها، و الآفاق التي يقتحمها للحساسية و الفكر»[450] و باتكائه –الشعر– على الرؤيا أصبح من الصعب ضبط تعريف له، ذلك أنه أخذ منها صفاتها الهلامية، الانسيابية والمتجددة، القادرة على اختراق الواقع و تخطيه إلى عوالم لامعقولة، إنها «قفزة خارج المفاهيم القائمة هي إذن، تغيير في نظام الأشياء و في نظام النظر إليها»[451] وبحسب معجم المصطلحات الأدبية، تعرف الرؤيا على أنها «الوعي الاجتماعي، تشتمل على العقيدة أو الرؤيا الفكرية "الإيديولوجية" والنفسية السيكولوجية" الاجتماعية، و يجسد الأدب كل جوانب الحياة الروحية للإنسان في تداخلها و ترابطها الطبيعي و عملية تشكيل الرؤيا الأدبية الفنية عملية معقدة و لا تقف عند الإلقاء العقائدي الإيديولوجي و التقييم و الإدراك العقليين فهي تتضمن أيضا الحدس و الخيال و الانفعال و الدوافع اللاشعورية»[452]،

---

[450] – أدونس ، خواطر حول الشعر، مجلة الثقافة و الثورة، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ع.د ت، د.س، ص: 10.

[451] – أدونيس ، زمن الشعر، دار العودة، بيروت،ط2،1978، ص: 09.

[452] –أسماء أحمد معيكل، رؤيا العالم و تصويرها في الرواية، مجلة الموقف الأدبي،إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 369،31 كانون الثاني2002،ص: 53.

و منه فهناك فرق بين «الرؤيا ذات السمة الواقعية التي يشتقها الشـــاعر أو المبـــدع بعامة من الواقع و بين الرؤيا المثالية، التي يغلب عليها الحدث و تتخذ من الوعي– الفكرة المطلقة لدى هيقل–مصدرا لها»[453] و منه فالرؤيا تعني في الأساس «النفاذ إلى جوهر الأشياء و بقدر ما يكون هذا النفـــاذ واعيـــا تكـــون الرؤيـــا عميقـــة و قيمة»[454].

نشير إلى أن الرؤيا مصدرها القلب، فهو فضاء مناسب لشيوعها، و هي تتسع أكثر في حالة الحلم و الغيبوبة، ففي غياب العقل يرى الرائي ما لا يرى، و يكتشف ما لا يكتشف، و يستطيع التنقل بين أغوار المجهول، و تكسير اللامعقول بضربة من الرؤيا التي«تزيح كل حاجز، أو نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه وهذا ما يســـميه **ابن عربي**« علم النظر وهو يخطر في النفس كلمح البصر»[455].

ب. الرؤية:

تعرف «الرؤية في الفن على أنها المادة الوثائقية التي يعكسها الفنان من الواقع، و تخص المجتمع والفرد معا، يضاف إلى ذلك موقف المبـــدع و طرائـــق تشـــكيله الجمالية لتلك الرؤية»[456]، أي أنها موقف يتخذه الكاتب حيال قضية مـــن القضـــايا المثارة في مجتمعه، من ذاك هي موقف من الواقع، و يتم اكتشـــاف الرؤيـــة فـــي الأعمال الإبداعية عبر ثلاثة محاور أساسية:

«يتمثل الأول في القضايا الذاتية و الموضوعية، التي يعكسها الشاعر و تقـــع ضمن إطار الحواس. ومن ذلك مثلا: جانب الموت في الأسطورة، أعني مـــا كـــان يراه الإنسان البدائي من موت لعناصر الطبيعة و الحيوان و الإنسان و لم يكن يجـــد إجابة كافية عن ذلك. و قد عكس أزمته في الأسطورة أو في جانبها الأول/ الموت.

---

453 –عبد الله خلف العساف، قراءة في مصطلحي الرؤية و الرؤيا، مجلة أقلام الثقافية شاملة و متنوعة، فلســطين، موقــع منتــديات مكتوب.

454 – المرجع نفسه.

455 – أدونيس ، صدمة الحداثة،دار العودة بيروت،ط4،1983 ص: 167.

456 – عبد الله خلف العساف، قراءة في مصطلحي الرؤية و الرؤيا، مجلة أقلام الثقافية شاملة و متنوعة، فلسطين، موقــع منتــديات مكتوب.

أما المحور الثاني للرؤية فيتمثل في اكتشاف طبيعة الشكل الجمالي الذي جسد الشاعر فيه الموضوعات التي عكسها في المحور الأول، و يتم التركيز هنا على البنية الفنية كإطار عام و على الصورة الفنية كإطار خاص.

و يأتي المحور الثالث –ضمن الرؤية–ليكمل المحورين السابقين فيدرس موقف الشاعر (أو المبدع) مما يحيط به، و يتم هذا الاستنتاج من خلال تفاعل المحورين السابقين في الرؤية، أي المادة و طرائق عكسها و تشكيلها الجمالي»[457].

إن فهم الحدود و الأبعاد المحيطة بمصطلح الرؤية، ضمن المحاور المذكورة يمكننا من «دراسة جانب الرؤية من خلال نص إبداعي أو من خلال مجموعة شعرية، أو الأعمال الكاملة كما يمكن دراستها من خلال ظاهرة شعرية. و هذه الدراسة تسهم في تحديد المواد المختلفة التي عكسها المبدع إلى جانب إسهامها في معرفة طبيعة الصورة الفنية التي عكست المواد المذكورة»[458]. و بذلك فالرؤية «توفر القدرة الفذة للناقد على اكتشاف الموقف النهائي للمبدع من الأشياء التي عكسها، و من ثمة موقفه الفكري و الإيديولوجي من القضايا الذاتية و الموضوعية، و بخاصة إذا كانت هذه الدراسة تتناول مجمل أعمال الشاعر»[459] أو الأديب و المبدع بصفة عامة.

ج- الفجائعية:

الفجائعية، لفظة مشتقة من الفعل "فجع" و في لسان العرب «الفجيعة الرزية الموجعة... و الفواجع : المصائب المؤلمة التي تفجع الإنسان بما يعز عليه من مال أو حميم ...»[460]، من ذلك فالفجيعة إحساس محزن ينتاب الإنسان عند فقدانه لشيء ما أو شخص ما يعز عليه فراقه، أو يتعرض لنكبة أو موقف يثير في نفسه ألما و يترك في قلبه جراحا لا تندمل.

---

457 – المرجع نفسه.

458 – عبد الله خلف العساف، قراءة في مصطلحي الرؤية و الرؤيا، مجلة أقلام الثقافية شاملة و متنوعة، فلسطين، موقع منتديات مكتوب.

459 – المرجع نفسه.

460 – ابن منظور لسان العرب ، المجلد الثامن، ط 03، دار الفكر ، دار صادر، د،ت، ص: 245.

و الشعور بالفجيعة إحساس ينتاب كل الطبقات البشرية، لكنهم يختلفون في طريقة تعبيرهم عنها و قد اختار المبدع طريق الكتابة فكانت رؤيته فجائعية وبالتالي:

د- الرؤية الفجائعية: «موقف فكري و إبداعي من مرحلة زمانية كان فيها النهوض كحمل كاذب زاد من ثقل الشعور باليأس في الذات / الذوات العربية»[461]. و قد اتضحت هذه الرؤية أكثر مع ظهور الرواية الجديدة و في أدب التسعينات بصورة أوضح نتيجة ما يعيشه الإنسان العربي من تحولات على جميع المستويات، و نتيجة ما عانته الذات من تشظيات و انقسامات بفعل العنف، و الصراعات الطبقية و التطاحنات السياسية و العقائدية و قمع السلطة و اضطهاداتها فضاعت بذلك الهوية و تساءل الفرد أين يسير، و أين المفر؟ «فاتخذت بذلك الرؤية الفجائعية بعدين متكاملين، سؤال الهوية و سؤال المصير»[462]، إنها رؤية تحن لما فات و مضى، و تتأسف لما هو آت، لذلك فهي تهرب من واقعها عن طريق الحلم، أو استرجاع الذكريات.

و كما سبق القول فالرواية الجزائرية الجديدة، خصوصا في مرحلة التسعينيات أصبحت حقلا خصبا، لنمو الرؤية الفجائعية، نتيجة سوداوية الراهن، و دموية المشهد. والكاتب الجزائري الراصد لهذه المرحلة و لذلك الصراع المرير بين أقطاب عدة و هيئات سياسية و نقابية، وطاقات مبدعة، لم يحدث بينه و بين ما يحدث قطيعة أو مسافة، بل انغمس فيها جسدا وروحا. و بالتالي كان إبداعه مأساويا، نتيجة إحساسه بالخيبة، و الشك والنفاق و الخوف، و فقدان الثقة فهي مشاعر تؤدي إلى الرؤية الفجائعية وفي النص:

«أنى للحب أن يشرق و سحائب الدم مازالت تهدر حوله؟ كيف يمكن للقلوب أن تعشق و تقتل في الآن ذاته ...؟

من يقدر على ارتداء فستان الفرح في أزقة الجماجم ...؟

ما معنى أن نحمل وردة و سكينا....»[463]

---

461 – محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ،ص:46

462 – المرجع نفسه، ص: 10.

463 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 13.

يأتي هذا المقطع في سياق رواية **رأس المحنة**، والملاحظ أنه يعكس العنوان، فالمحنة تبدو كبيرة، و الإحساس بالفجيعة يبدو أكبر، و المشهد تصاعد منه روائح الفجيعة، ذلك أن الكاتب يرصد أجواءها من مكان وقوعها، فهي تغلف كل الفضاءات **«تجشأ كل شيء من حولي ... يتسربل أسمال الفجيعة... عجلت إلى الشيخ ... البحر... معذرة كثيرا ما يختلط الشيخ و البحر أقصد أنني قصدت الشيخ أي البحر لابد أن أجد حبيبتي نون هناك... لابد أن أحدها على الشاطئ تفترش الذهب ... الدفء... الإشراق هي هكذا تعودت أن تفعل أو لأغوصن خلفها... في أعماق الماء الشفاف ... الرقراق... المتألق...حين وقفت على الشاطئ صفعتني الخيبة...»**[464].

و كأن بالشخصية الروائية تسائل نفسها عن سبب الفجيعة، وتبحث عن المنفذ، أو إمكانية للتغيير، و لكن سرعان ما تصطدم بخيبة الأمل و لا جدوى الإصلاح معترفة **«أنا الآن غريب...»**[465] في هذا السياق نلاحظ تعارضا بين فكرتين مؤطرتين للرؤية الفجائعية، و هما فكرة التغيير و فكرة الإصلاح، إلا أن فكرة التغيير باءت بالفشل نتيجة ما صادفها من حواجز فرأينا تراجع المثقف وصمته و فراره . وبذلك تبقى هذه الفكرة و حتى فكرة الإصلاح مجرد مشروع سواء تعلق الأمر بالواقع السابق على فكرة التغيير أو تعلق الأمر بإصلاح داخل المتوقع و الممكن[466]، إلا أن كاتبنا سد معظم الآفاق تقريبا، تصويرا منه لحجم الفاجعة.

2- أثر الرؤية الفجائعية في القصة و الخطاب:

«إن الكتابة الفجائعية صيغة خطابية في حد ذاتها لذلك فمن خصائصها المميزة للقصة (المحتوى) تصعيد الحس الزماني والارتقاء به تدريجيا إلى الذروة حيث تعاني الشخصية القصصية من اختناق و هزات داخلية تبدأ بعدها في الانحدار إلى الأسفل»[467]

- **الحس الزماني :** تتعرض الشخصية عامة والمثقفة منها خاصة، في النصوص الروائية الجلاوجية، لصدمات داخلية متتالية تلقي بها في جحيم الضياع

---

464 - عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة ، ص: 100-101.

465 - المصدر نفسه، ص: 102.

466 - محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص: 18.

467 - محمد معتصم، الرؤية الفجائعية ، ص: 18.

«و يمكن تحديد درجات رقي الشخصية المحورية في : اللهفة و الشوق ، التذكر و الاسترجاع، البحث عن الماضي»[468].

* **اللهفة و الشوق:** أي الرغبة التي دفعت الشخصية للتغيير و الإصـــلاح. و هي الرغبة التي دفعت الشخصية الرئيسية لمواجهة المدينة المومس، و دفعت منيـــر لمواجهة السلطة و دفعت فاتح اليحياوي، لمواجهة ذوي السلطة والنفوذ .

* **التذكر و الاسترجاع:** استرجاع أيام الطفولة «**إيه يا زمن نانا، إيه يـــا عبقهـــا الحلم**»[469]، تذكر أيام المدينة الحبيبة «**و هل تذكرين يا حبيبتي البيضاء ثلجا، العذبة فراتا، نيلا...الملساء جحازا ...الشامخة سنديانا؟؟ هل تذكرين حين كنا نسير أنـــا و أنـــت صـــامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة و أضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشمس ...**»[470].

* **البحث عن الماضي:** «إنها اللحظة التي تصطدم فيها رغبـــة الاستكشـــاف و الاسترجاع و التذكر بالواقع. أي تصادم المتوقع بالواقع»[471]، فكـــل شخصـــيات جلاوجي اصطدمت بالواقع لما أرادت التغيير، فسرعان ما فطن المثقف على حقيقة الواقع المر«**لعل الأمر لا يعدو أن يكون حلما جميلا؟** »[472].

* **اليقين:** يقين الشخصية بحقيقة واقعها الذي يصعب تغييره، و إدراكهـــا أن أمتها لا جدوى من إصلاحها، لقد أدرك المثقف أنه مجـــرد صـــوت بـــلا صـــدى، لذا«**عليه أن يلملم صيحاته التي ظل يطلقها في واد غير ذي زرع**»[473].

* **الفرار:** إنه البديل عن الخيانة أو الاستسلام لمطامع السلطة، إنه البديل عن قتل النفس، أو العيش مع أمة قضى الله عليها باللعنة و قد رأينا كيف تجلى ذلك من خلال مواقف المثقف الجلاوجي.

و تنعكس الرؤية الفجائعية على حال الشخصية فتجدها تعاني «اضطهادا نفسيا و فكريا و جسديا، كما تعاني النزعة الهروبية»[474].

---

[468] – المرجع نفسه ، ص: 18–19.

[469] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 13.

[470] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 25.

[471] – محمد معتصم ، الرؤية الفجائعية، ص: 19.

[472] – المصدر السابق ، ص: 26.

[473] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 182.

[474] – محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص: 20.

1- **الإضطهاد النّفسي و الفكري و الجسدي:** يعبر فاتح اليحياوي في كراسه الذي تعود حمله معه إلى الجبل، عن حالته النفسية المزرية من خلال قصصه، فقد تعرض للإهانة و سجن مرات عدة و اضطهد و اعتزل الناس و اعتزلوه، يقول الكاتب«**تعرض فاتح اليحياوي لانتكاسات كبيرة جعلته يعيد كل حساباته، و يصاب بإحباط رهيب، و بفقد الثقة في الناس جميعا، فينطوي على نفسه بعيدا عن الجميع و قد آمن أن هذا النوع من البشر لا يمكن إصلاحهم**»[475]، إن هذا «الاضطهاد النفسي امتداد للاضطهاد الفكري و الجسدي و احتواء لهما»[476] و قد تعرض **منير** لكل هذه الأنواع من الاضطهادات وهو يعبر عن هذا الحال بقوله:«**حالتي النفسية تكاد تنهار...**»[477]، وامتد الأمر إلى الحالة الجسدية «**كانت أسناني تتساقط بشكل عجيب و كنت أقوم بلمها بلساني و أرمي بها الأرض مندهشا متعجبا...**»[478] ونتج عن ذلك اضطهاد فكري «**من استولى على أحلامنا؟ من بذر في بستان الثقافة أنانيته و جشعه تجارة بائرة ...؟ كيف يفكر هؤلاء الناس...؟** »[479].

2-**الهروبية:** «الهروبية نزعة رافضة للواقع في صورته كمعطى و كنتيجة يومية»[480] نلاحظ من خلال أعمال جلاوجي أن الهروب من الفاجعة يؤدي إلى الكارثة «أي أن الرؤية الفجائعية رؤية مغلقة وخانقة و شاملة»[481]، لذا فالشخصية الروائية نهايتها دائما الهروب. و تعتبر المرأة موضوعة رئيسية في الكتابات المعاصرة، سواء تجلت في صورة الحبيبة أم الزوجة أم بائعة الهوى، و قد رأينا الأصناف الثلاثة متوفرة في أعمال جلاوجي. فقد تهرب الشخصية إلى المرأة كما قد تهرب منها و تمثل بذلك قطبا مشعا بالفجيعة، حيث لا تشبع الذات بل تحولها إلى «ألم ممزق و فضيع يعلن عن الفشل المطلق والفراغ التام الشامل»[482]. كما تهرب

---

475 - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء ، ص: 198.

476 - المرجع السابق ، ص: 20.

477 - عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 172.

478 - المصدر نفسه، ص: 172.

479 - المصدر نفسه، ص: 202-203.

480 - محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص: 21.

481 - المرجع نفسه ، ص: 21.

482 - محمد معتصم، الرؤية الفجائعية،ص: 21.

الشخصية إلى أحضان الطبيعة، بعيدا عن زيف المدينة وهمجية الواقع، بحثا عن السكينة كما قد تفر عن طريق الأحلام.

إذن هي ركائز هروبية تستند عليها الشخصية في محنتها فهي تجدها «نوافذ مطلة على الآمال، لكنها في الحقيقة تأكيد على الفجيعة، و أنها نوافذ مشرعة على السواد»[483]، كهروب شخصيات السرادق إلى مدن أخرى أكثر نقاء و طهارة، و هروب **عمي صالح** إلى الريف، و **منير** بأحلامه، و هروب **فاتح اليحياوي** إلى أحضان الطبيعة حالما بالمدينة الفاضلة.

3-توظيف الرؤية الفجائعية:

إن الواقع المتحدث عنه من خلال روايات جلاوجي، واقع متأزم مخنوق، الفرد فيه مطارد شريد «**أجري ... أعدو...ألهث ... أختفي خلف شجرة شمطاء ...**»[484] والإنسان البسيط مهمش مذلول، مقهور، محاط بفقره و يأسه. أما المثقف فتسلط عليه كل الأضواء، و تترصده كل العيون المحتالة في سكونه و حركته، تحسب عليه أنفاسه، و تكبت أحلامه، و يجهر بإذلاله، فتمحى أحلامه و آماله، و تنقش آلامه.

إن الإنسان في واقع جلاوجي الروائي، إنسان يموت ببطء و ينكل به كل يوم و بذلك فرواياته تصور الواقع «من خلال الحكي المباشر الذي يجعل موضوعته الأساسية ما يجري في الواقع المحكي في القصة. و من خلال الحكي غير المباشر الذي يصاغ في قالب الأحلام الكابوسية أو الوقائع العجيبة. هاتان التقنيتان تعبران عن حالة ذهول الشخصية الروائية و الحصار المضروب عليها»[485].

أ. الحكي المباشر: يؤطر الحديث عن راهن الوطن و عن المآسي التي تعرض لها خلال العشرية السوداء حكيا مباشرا يقول الكاتب: «**فجأة دوى في الأفق طلقات رصاص تتوقف لحظات ثم تعاود الانطلاق ... تعالت صفارات سيارات الإسعاف و**

---

[483] – المرجع نفسه ، ص: 21.

[484] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 08.

[485] – المرجع السابق، ص: 22.

سيارات المطافئ ...»[486] و قوله: «**عادت إلى ذاكرته صور عشرات الجثث السليمة و الجثث المنكل بأصحابها... جثث بلا عيون بلا رؤوس ...**»[487]

ب. الحكي غير المباشر: تعتبر الحكايات الصغرى المتفرقة في دفتر فاتح اليحياوي حكيا غير مباشر لأنها «تخص حالات خاصة فردية، و حكايات ترمم البناء العام في الحكاية الأساس»[488]، و كذلك ممارسة الشخصية الرئيسية للكتابة في نص (س.ح.ف) و عند منير كاتب الروايات في رأس المحنة.«فالصور و الحكايات الصغرى المباشرة و غير المباشر تظهر تجليات الرؤية الفجائعية في تأطير الرواية و تحديد فضائها المشحون بالغرائبي، و هول الذات أمام تحطمها و أمام شروخ صورتها في المرآة »[489].

هذا عن الرؤية الفجائعية، و ستتضح أكثر من خلال النموذج الجلاوجي الذي اقترحناه. تبقى في الأخير أن الحس الفجائعي ما هو إلا «إشارة قوية على يقظة الوعي العربي و رهافة حسه وانشداد حباله الحساسة المنتبهة لما يحدث في العالم الآخر (أوربا و أمريكا) خصوصا و العالم العربي (الوطن و الأوطان الشقيقة)عموما»[490].

2. نموذج (الحياة و الموت) في الخطاب الروائي الجلاوجي:

– **سؤال نقدي أخلاقي:** هو سؤال يفرض نفسه، ويقف حاجزا بيننا و بين ولوج عالم النموذج الجلاوجي، فلا النقد يسمح بتجاوزه و لا الأخلاق تسمح بعدم مشروعيته و هذا السؤال هو:

ما مدى محدودية حرية القارئ في تفسير النص الأدبي؟ و هل يحق له تحميله دلالات جمالية وفنية جديدة من باطنه؟

كثيرا ما يستحضر القارئ في ذهنه و قلبه نصوصا يكون قد قرأها منذ زمن بعيد ذلك أنه وجد فيها عزاءه، أو أنها موافقة أو مشابهة لمواقف مر بها في حياته

---

[486] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 130.

[487] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 63.

[488] – محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص: 22.

[489] – المرجع نفسه ، ص: 23.

[490] – المرجع نفسه، ص: 23.

دون غيرها من النصوص إضافة أن لتلك النصوص قدرة إيحائية عجيبة تجعل منها نصوصا أدبية موحية بغض النظر عن ظاهرها أو بالطريقة التي قيلت بها و السبب أنها تركت في نفسه أثرا إيحائيا، هو نفسه ذاك الذي تركته وقت قراءتـــه للـــنص و كأنه خطاب موجه – من القلب إلى القلب– أي أن هذا الأثر مكمنه بـــاطن الـــنص فيصبح بذلك الأثر جانبا مضمرا يحتاج لمن يكشف عنه و من ثم فأمام القارئ مهمة الكشف عن الحقيقة و التنقيب عليها أو كما عبر عن ذلك **كافكا** «ليست مهمة القارئ أن يرى الحقيقة بل يكتشفها» [491]. والكشف هنا يمس المناطق التي سكت الكاتـــب عنها ليستنطقها القارئ بدوره، إنها مناطق مسموح للقـــارئ أن يغزوهـــا ليشـــارك الكاتب في صنع النص و تحميله دلالات جمالية و فنية من باطنه و هذا مـــا يجعـــل الهدف الفني للعمل الأدبي أبعد من ظاهر معناه و أكثر تجاوزا له ولأنه «مـــا مـــن نص أدبي إلا و تحدث إعادة كتابته بواسطة قُرَاءه الذين يسبغون عليه روحا جديـــدة بتفسير جديد و هذا يحدث من غير وعي من القراء لأنه مفروض عليهم من ثقافتهم و من عصرهم»[492].

لقد أدرك الكاتب أن ما أنجب من رحمه لم يعد مسؤولا عنه «فالكتابة تعـــزل نفسها عن مبدعها منذ لحظة ولادتها و تأخذ بالابتعاد عن مبدعها يوما بعـــد يـــوم و تنمو في معزلها حاملة وجودها المستقل الذي لا تستمر حياتـــه إلا بالقـــارئ الـــذي يتناولها و يمنحها الحيوية في التفاعل معها و فك ألغازها، لذلك فإن الكاتب الجيد لا يضع في نصه إلا بذورا قابلة للحل بناء على الأعراف الأدبية المصطلح عليها بين الكاتب والقارئ»[493]مفادها أن يكون التعامل مع عناصر النص من داخل النص و غير طارئ عليه فلا داعي للي عنق النص و تقويله عنوة ما لم يقله، و فـــي ذلـــك تبرز حرية القارئ التي لا يجب أن تفوق حـــدود مـــا يقتضـــيه الـــنص و يلائمـــه و يجعله منفتحا على عوالم أخرى «والعمل الأدبي يتجلى في نفس المتلقي بمقدار ما يكون مفتوحا»[494]. على عوالم عدة و قراءات متعددة .

---

[491] – عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، 1993، ص:119.

[492] – عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير ، ص:122.

[493] – المرجع نفسه، ص:123.

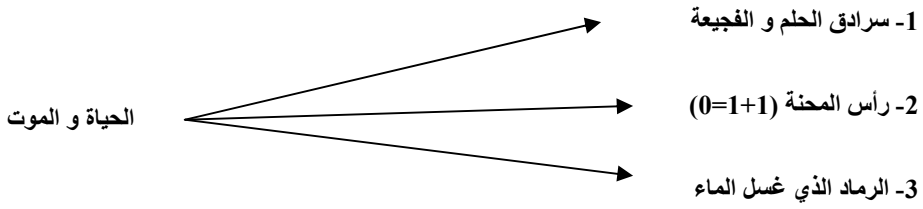
[494] – المرجع نفسه ، ص: 123.

إذن بهذه الطريقة المنفتحة لقراءة النصوص الأدبية و التي حاولنا أن نوجزهـــا نعكف على تفسير روايات جلاوجي على أساس نموذج (الحياة و الموت) أو (الحب والفجيعة).

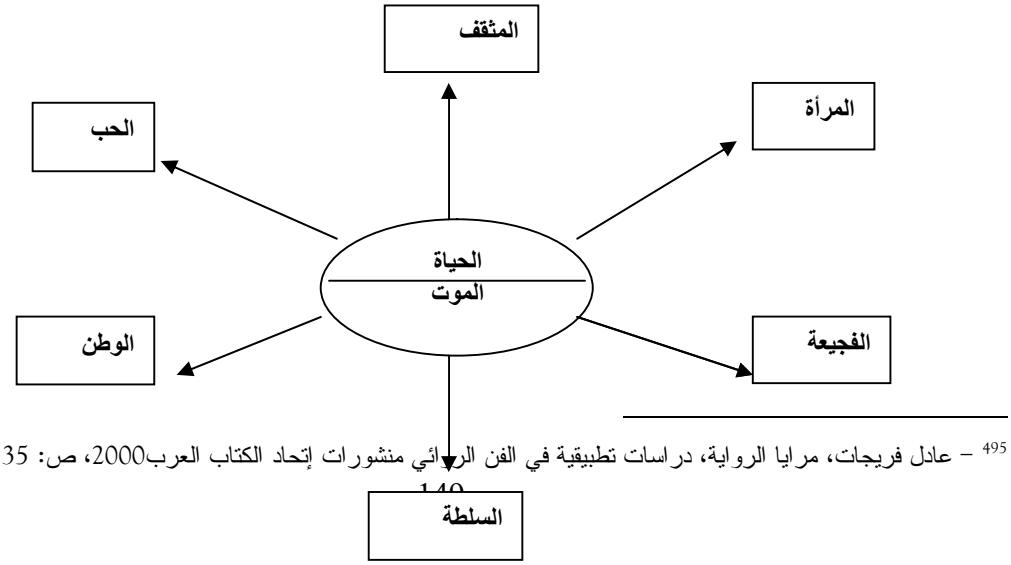
- النموذج:

«إن الحب و الموت يغذيان وحدهما كـــل الأدب العـــالمي، فخـــارج هـــذين الموضوعين لا يوجد شيء يستحق الكتابة»[495].

هي عبارات مفاتيح، بفضلها استطعنا ولوج عالم جلا وجي الروائي فمن خلال استنطاقنا لقضايا السرد في رواياته الثلاث، من خـــلال قراءتنـــا المتعـــددة لهـــا و محاورتها، وجدنا ذلك يستجيب و يتلاءم مع الحدثين الكبيرين: **(الحب والفجيعـــة)**، منهما استطعنا تفسير أدب جلاوجي على أساس نموذج **(الحياة و الموت)** و كنا قبل ذلك ننوي دراسة النصوص الأربعة، أي إضافة نص (الفراشات و الغيلان) إلا أننا تفاجئنا باختلاف، فالرواية تحكي راهنا غير الراهن الجزائري، و لكننا نجدها تلتقي في النموذج:



و تمثل ثنائية (الحياة/الموت) قطبين تتحرك في مجالهما ستة عناصر نوضحها كما يلي:



[495] – عادل فريجات، مرايا الرواية، دراسات تطبيقية في الفن الروائي منشورات إتحاد الكتاب العرب2000، ص: 35.

يحمل كل عنصر من هذه العناصر الستة دلالة نفسية و فنية واسعة الأبعاد نوضحها كمايلي:

1- الحب:

من « المعروف في تاريخ الأدب الروائي، عربيا و عالميا أن أي عمل فيه يجرد من قصة حب مهما كانت صورتها و أحداثها و دلالاتها قد يفقد جاذبيته عند القراء، فالحب فعل كوني و قيمة إنسانية بها تستمر الحياة، و عليه يقوم الفن أو أكثر آثاره، حتى أننا لا نملك الزعم أن حياة و فنا لا حب فيمها غير جديرين بالعيش و الوجود و التذوق...»[496].

فأثناء اللحظات المصيرية في حياة البشر، و خصوصا تلك التي تظهر في ظروف قاسية حيث يرتقب المرء الموت في أية لحظة، يبدو الحب مثل ضوء ينير النفس البشرية، و يمنحها الأمل و منذ أن تنفتح الأحداث الروائية على بشاعة الراهن و أهواله نلمح ذلك الضوء الخافت الذي ينير الظلمات، إنه نور الحب... و النصوص الروائية الجلاوجية رحلة للبحث عن الحب الذي تلبس بمعاني السلام، الأمن و الاستقرار، الثقافة و الحرية ...فجاء بذلك حبا شامل حب فيه خلاص للبشرية و أمل كبير من أجل غد أفضل. و يجد القارئ ملامح الحب داخل النصوص كما يجد تعريفات له يستخلصها بطريقة غير مباشرة، فهو الهوى وهو السكينة من خلال قوله :« **ثكلت الهوى ثكلت السكينة**»[497]، وهو بلسم القلب «**لا حب يبلسم من حبة القلب الأنين**»[498]، إنه شعور يفوق الحدود و التصور فهو«**إكسير الحياة...و حين تفقد من تحب فإن؟!**»[499] و يعجز الكاتب عن تصوير هذه الحقيقة

---

[496] – عادل فريجات، مرايا الرواية، ص:102.

[497] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 08

[498] – المصدر نفسه، ص: 08.

[499] – المصدر نفسه ، ص:23.

ليترك المجال للقارئ مفتوحا في توسيع المفهوم و رصده، وفي وصفه للحبيبة يقول الكاتب: «**كل قدرات الإنسان و مواهبه لن تصفها... لن تصورها، و إن حدثتك عنها فسأكون خائنا و الترجمة خيانة، لغتي عاجزة... و ذهنك خائن بليد فكلانا ليس مؤهلا لاستيعاب حقيقتها... كنهها... جوهرها**»[500]، إنه وصف مطلق، وصف مفتوح على مصراعيه فالحب فعل عظيم مهما تقول فيه تدرك أنك أجحفت في حقه، و المحبوب طرف مقدس في علاقة المحبة لن نفيه حقه مهما بالغنا في صنع الكلمات، فيكفي أن له كنها و وجودا و جوهرا إنه حب الوطن .. و يقر الكاتب بضرورة توفر شرط الوفاء في الحب من خلال تكراره للبيت الشعري و استحضاره له عبر مسارات رواياته الثلاث على صورته الأصلية، و البيت هو:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى فما الحب إلا للحبيب الأول[501]

يقول الكاتب على لسان الشخصية«**الحب لا يكون للحبيب الأول خالصا إلا في القلوب المخلصة الوفية، أما قلوب الخائنين فلا...**»[502] و قوله: «**لن نخون حبنا** »[503]، مع إيمان و صدق بمحتوى القول:«**هذا أصدق بيت قرأته** »[504] فهو صادق من خلال ما يشع به من معان الوفاء و الإخلاص التي متى توفرت في الحب إلا و كتب له البقاء و الخلود، و كأن بالكاتب يقر بأن حب الوطن يجب أن يكون مخلصا، فلا تدعي بحبك له و أنت تمارس الإرهاب، تسرقه و تنهب خيراته، فحب الوطن من الإيمان و شرط الإيمان الإخلاص.

و قد أشار الكاتب للحب من خلال عناصر كثيرة في الرواية كالعناوين والإهداءات مثلا فنختار من العناوين ألفاظا تدل على ذلك : كالحلم و الماء، فالحلم لفظة شاملة لمدلولات عدة والأحلام عكس الكوابيس فيها من الأمل شيء كبير فنقول

---

500 – المصدر نفسه، ص:23.

501 – ورد البيت في رواية:

– سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 109–110.

– رأس المحنة، ص: 78.

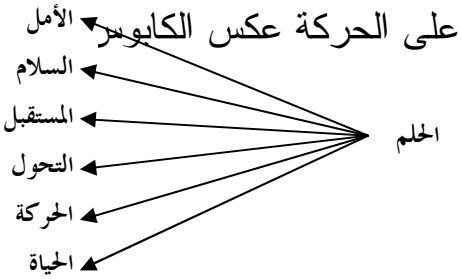
– الرماد الذي غسل الماء، ص: 207.

502 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 109–110.

503 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص:77.

504 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص:207.

حلمت بشيء معناه أنني استشعرت بجمال ذلك الشيء أو الإنسان الذي حلمت بـــه، أي أنني تفاءلت خيرا، و الأحلام تجدد الحياة وتبعث فيها الأمل باستشراف غد جديد ومنه فالحلم يبعث على الحركة عكس الكابوس ، على السكون و الموت.



و في **الرماد الذي غسل الماء** نستشعر الحب من خلال لفظة "الماء" الـــذي هـــو مركز الخصب والنماء إنه العنصرالأساسي الذي لا يمكن للإنسان أو لأي كـــائن أن يستغني عنه فهوة مصدر حياة كل شيء و من دونه يكون مآل هذا العـــالم الـــزوال والاندثار وقد ارتبط الماء منذ الأزل بالنطفة من حيث هي المعادل الشـــعري، ســـر الحياة في هذا الكون، «فهي تؤكد ذلك الارتباط الوثيق بين المرأة و الرجل و من ثم على الديمومة و التواصل»[505]. و تتوسع العلاقة لتشمل كل علاقة حب بين طرفين فالماء من ذلك رمز للحياة ففيه دفع لإحياء الأشياء الميتة و بعث دلالة الخصـــب و النماء و الحركة، و تتأكد حركته من خلال العنوان عندما ربط بالفعل (غسل) حتـــى و إن ارتبط بفعل (الرماد) فيظل فعلا خاصا (بالماء).

فالحب هو الحياة كما الماء هو الحياة «**و جعلنا من الماء كل شيء حـــي**»[506]بـــه تحل الأزمات و تواجه المشاكل فلو تخلى عنا العالم كله يكفي أن نربح الحب«**لـــيس المهم أن نخسر كل شيء مادمنا نربح الحب**»[507].

و من الإهداءات المشيرة لقيمة الحب عندما يسمو بصاحبه و بالشعوب و تفوق دلالاته السامية سموها لتنطق بمستقبل زاهر لا مجال فيه للأموات، ففي زمن الموت لا خلاص لنا إلا بالحب ، يقول الكاتب :

غدا يا سيد الرجال

---

505 – إيليا الحاوي، خليل الحاوي، ح2،، نقلا عن،،ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني نموذجا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، ص: 175.

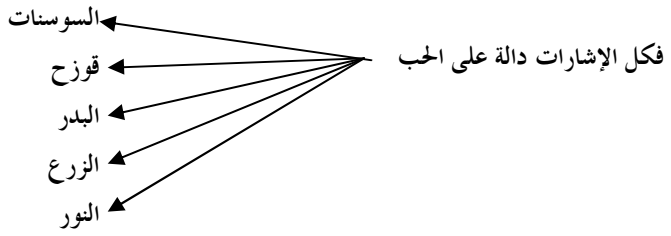
506 –سورة الأنبياء، الآية: 30.

507 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 40.

.....

و من عينك قوزح و يمام و بدور

غدا تزرع بقلب عداتك حبا و نورا لا يظلم[508]



و يمثل الكاتب كذلك الحب و يشير إليه عبر شخصيات وظفها خصيصا من أجل تمثل شعاره و حمل رسالته و تصوير جماله، فهو البطل من خلال حنينه لحبيبته و تصوره لها يرسم أجمل آيات الحب العذري الخالص ، يقول في ذلك:

ألمحك قمرا دريا متلألئا ...أستحم في كوثره...أطوف بكعبته...

أرتوي من زمزمه ...

لا تسأليني لماذا ؟إن العاشق الولهان لا يؤمن بالسؤال...

عيناك زهرتان أينعتا في ربوة القلب...

كوكبان يسبحان في فضاء الفؤاد[509].

لعل المتأمل لهذا الكلام بل لهذا الشعر يوافقنا إذا قلنا أن قائله لا يمكن أن يكون إلا عاشقا.و قد تمثلت **الجازية** أسمى آيات الحب في الذاكرة الشعبية، و ها هو جلا وجي يستحضرها آلهة للحب من خلال وفائها **لـذياب** ومن خلال تمثلها لغد يشع بالحب:

حين تعود الجازية كل شيء يعود...

تعود الأوراق للشجر[510].

و ظل **سالم** ينظر للحب نظرة تقدير و إجلال من خلال حنينه لحبه الأول **ذهبية بنت الطاهر** التي هي«**نبع من الود و السكينة،.كالماء العذب النمير.**»[511]، إضافة

---

508 – المصدر نفسه ، ص: 90.

509 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص:11.

510 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 55.

511 –عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 23.

إلى انه نشأ في جو يقدر الحب قبل أن يتزوج لذلك فقد أنهكته رحلة البحث عنه فهو لا يجد إلا الحلم و تذكر أيام حبه و استرجاع أيامه الجميلة المشعة بالحب عندما كان «**الحب الذي يحملونه في مخازن قلوبهم هو رصيدهم الأكبر**»[512].

كما يشير الكاتب كذلك إضافة إلى الشخصيات **للحب** عن طريق الأدب الجميل الذي يدفع فينا حرارة الحياة من خلال هذا المقطع «**اغتال القلق النوم من عيني، ففزعت إلى رواية ذاكرة الجسد أتدفأ بها ومن قر الحياة.وحده الأدب الجميل قادر على معالجة اضطراباتنا النفسية... ما أقل روايتنا الجميلة...**»[513]، وحده الأدب الجميل يدفعنا لتذوق الحب و تطبيق أسمى نظرياته.لابد للإنسان –حسب جلا وجي–أن يكون إنسان حركة و إبداع (في الحب حركة) لا إنسان تكرار و سكون (في الموت سكون) و منه نلمح تجلي عنصر **الحب** في النموذج الجلاوجي لننتقل إلى العنصر المقابل و المعاكس و هو **الموت**.

2- الفجيعة (الموت):

لقد كان الكاتب وهو يبحث عن الحب إنسان الأحلام الجميلة الكبيرة وها هو في الفجيعة إنسان الأحزان الكبيرة من خلال موضوعة **الموت**، إلا أن طرحه **للموت** غالبا ما نهج صوب طرح الإيجاب يغلف الرؤية الفجائعية بمسحة تفاؤلية فتكاد نصوصه الروائية و هي تستحضر الموت إنما تستحضره بوصفه شرطا أساسيا لكل تغيير إيجابي، بمعنى أنه لابد من ولوج عالم الموت قبل الانبعاث من جديد لإحداث التغيرات الحاسمة على مستوى الأنظمة السياسة و الاجتماعية... و كأن بين الموت و الحب علاقة وطيدة كالتي ربطت **قابيل بهابيل** من جانبها الأخوي، يعبر الكاتب عن ذلك بقوله: «**آه ما أحلى الموت، إذا كان في الموت حياة الحب الكبير**»[514] و قوله:«**حين نموت نحيا...لأن الموت وحده ينبهنا لشراسته، وحده الموت يدغدغ في مشاعرنا حقول الحب**»[515].

ها هو عبر الإهداء يستبشر خيرا بالموت الذي يحفظ الكرامة:

---

[512] – المصدر نفسه، ص: 45.

[513] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 41.

[514] –عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص:120.

[515] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 154.

يا بشراه.....

يذبحنا التتار البيض كل مساء.....

فتجري منا الأرض دموعا و دماء

من بحرنا حتى سيناء

غير أنا كل صباح... نبعث أنبياء..... نضمخها عطرا و إفاء[516].

فرغم هول المشهد و فجيعة مظهر الموت، إلا أن مرحلة ما بعد الموت المشار إليها بلفظة **الصباح، الانبعاث...** هي المقصودة بإيجابية **الموت** ، فالموت وحده يحرك في الإنسان شيئا يدعوه لضرورة الكفاح و المقاومة من أجل غد أفضل و من أجل حياة كريمة مستلذة، و تقبل الموت من أجل الحرية أمر منشود و سام أو كما عبر عنه "عبد الرحمان بدوي" عندما ربط بين الموت و الحرية في قوله:«قدرة الإنسان على أن يموت هي درجة من درجات الحرية»[517]

فالكاتب يقر و يصور حالة الانهيار و السقوط و الدمار التي يعيشها المجتمع في جميع الميادين مستحضرا لذلك معجم **الموت** إفرادا و تركيبا أو استحضاره دلالة تفهم من سياق الكلام و نوضح بالأمثلة التالية: «**مالذي سيرك كالهواء أعدو خلفه...أضمه إلى صدري ثم أفطن على الفجيعة**»[518] و قوله :«**كل شيء يموت يا الجازية**»[519] و قوله :«**آه أيها الموت، لو كنت رجلا لقتلتك، لفقأت عينيك...**»[520] و الأمثلة كثيرة على ذلك.

نمثل **للموت** من خلال النصوص بأقطاب ثلاثة: **المدينة المومس و حاكمها،** شخصية **امحمد الملمد** ثم شخصية **عزيزة.** فالمدينة بدنسها و عفنها عاشت الشخصية في ظلها مغتربة، تفتقد الهوى و تفتقد السكينة، و حاكمها الغراب، فالغراب وحده رمز للموت و خبير في دفن الأموات عبر التاريخ استنادا إلى قصة **قابيل** و أخيه **هابيل** ، فوحده دل قبيل على كيفية التخلص من جثة أخيه هابيل، فهو حاكم ظل يزرع الموت في كل شبر من المدينة. أما **امحمد لملمد** القطب الثاني الممثل للموت –

---

[516] – عز الدين جلاوجي،الرماد الذي غسل الماء، ص: 03.

[517] – عبد السلام المساوي، الموت في شعر أحمد المجاطي، عمان، مجلة ثقافية شهرية، العدد 28 بعد المائة، ص: 15.

[518] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 25.

[519] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 14.

[520] –عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 36.

نشير أننا لا نقصد بالموت معناه الحقيقي الجسدي فالموت يتخذ أشكالا عدة نفسية و جسدية- فقد مارس الموت بسلاح المال و بكل الأسلحة و المقطع التالي يوضح ذلك«**من يملك المال يملك كل شيء... إنه إكسير البشرية...أصحابه يحققون كل ما يصبون إليه، منير حبكت له تهمة لن يفلت منها ليس أقل من الإعدام أو المؤبد ...ذياب شردت به محاصرا... سخرت الجميع... الكل يخضع لإرادتي و الذين أبو الويل لهم من سطوتي ...رحل عبد الرحيم إلى غير رجعة...جن إبراهيم...الشيخ صالح في طريقه إلى الجنون أو الانتحار...طريدا ...دربي الآن ممهد كل الحجارة أزلتها من حذائي...كل الينابيع التي كانت تسقي غطرسة الجازية جففتها و إلى الأبد...**»[521].

لعل القارئ، يلاحظ من جديد حضور معجم الموت بألفاظه الدالة عليه (الجنون، الانتحار الإعدام، المؤبد...) فالشخصية قد مارست فعل **الموت** على كل الشخصيات الأخرى بشتى الوسائل إلا أن الموت كان واحدا. لينقلنا الكاتب فيما بعد إلى مرحلة ثانية عندما يتجاوز الموت مفهومه المباشر، و عندما يتخذ له إطارا موضوعيا لرؤية تدمجه في صميم الحياة، و تثريه بأبعاد انزياحية رمزية تعطل فعل الموت الحقيقي و تجعل منه حافزا، و الكاتب يدرك حجم الفجيعة يدرك أن الموت يطوق هذا الوطن لكنه يتخذ أسبابه من قتل، دمار، سجن، إرهاب... جسور يعبر بواسطتها ليصل إلى الضفة الأخرى، فرغم الإنهزامات المتواصلة و السقوط المتكرر لابد من النهوض و لو بالحلم، الحلم بالمدينة الطاهرة من أجل تجديد الكينونة، فمحاولة الشخصية الرئيسية التملص من حكم الغراب هو نتيجة حتمية لفعل الموت الممارس عليها، فقد رفض العيش بين أحضان المدينة المومس بعدما عانى من ظلم حاكمها الغراب فقرر الهروب بصنع الفلك "**لا عاصم من الطوفان إلا الفلك**»[522]. و سلوك **امحمد لملمد** القاتل، أفرز إرادة عند الشخصيات الأخرى في محاولتها التخلص منه متمردة في ذلك على الموت في حد ذاته، تقول **الجازية** عازمة على قتل **امحمد لملمد**«**و ما عساني أخسر أكثر مما خسرت؟ و أي شرف أعظم من أن أنقذ حارة الحفرة و شرفها من هذا الصعلوك؟ قد أموت بعدها و لكني سأخلد في قلوب أبناء**

---

[521] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص:195.

[522] –عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 128.

حارة الحفرة الفقراء...»[523]، فهو تحد كبير حفاظا على الكرامة، فالموت هنا محمود مادامت فيه حياة الآخرين. و فعلا يتم التخلص من **امحمد لملد** فأفعاله المميتة دفعت بالشخصية للنظر لموتها من جانبه الإيجابي واتخاذه سلاحا لقتله به متصدية للموت بالموت من أجل الحب «**ينفطر طوق الحقد... و البدايات ...يتشكل عقد الخير... و الحب...»**[524] **و لعل الشهداء خير دليل على إيجابية الموت، فموتهم تضحية من أجل حياة الآخرين «الشهداء يقتلون و لكنهم لا يموتون إنهم أحياء بيننا يرزقون.** »[525] وقد كانت نهاية **عزيزة** الغامضة، انتصارا للحب و موتا لزمن الظلم و القهر، موت لأشياء بغيضة ظلت **عزيزة** تزرعها في مجتمع عين الرماد«**و لم تمض ساعة من الزمن حتى ارتخت عزيزة تعبة، عاجزة عن فك الحبال التي علقت برجليها و يديها»**[526].

إن المتأمل و القارئ للنصوص الروائية الجلاوجية، يلمح تلك الخيوط السحرية التي تجمع النصوص بعضها ببعض، فيما يخص كل الموضوعات المعالجة من طرف الكاتب من خلال عناصر مختلفة تدخل كلها في بناء الروايات نذكر منها العناوين، ثم الإهداءات و العناوين الفرعية، ومن خلال العناصر نفسها نحاول الكشف عن عنصر **الفجيعة** و مدى مطابقته للنموذج الجلاوجي، و البداية تكون بالعناوين:

أ – الكشف عن الفجيعة من خلال العناوين :

حسب ترتيبها التاريخي، تأتي العناوين بالشكل التالي : سرادق الحلم و الفجيعة، رأس المحنة، الرماد الذي غسل الماء. فهي بذلك رسائل مشفرة، صيغة بطريقة رمزية جميلة، فكل عنوان يحيل القارئ إلى قراءات متعددة، ألا ترى أنه ينزاح عن المألوف و المعتاد و يقلب موازين الأشياء، فلو اخترنا الألفاظ التالية: (الفجيعة، المحنة، الرماد)، لماذا هذه الألفاظ؟ ذلك أن أشياء كثيرة تجمعها فهي متلونة بالسواد، دالة على السكون ولا تحيل إلا إلى الفراغ، تفوح برائحة الموت. اكتسب **الرماد** فعلا لم يكن من خصوصياته يوما و هو فعل (الغسل) في حين فقد

---

[523] – المصدر السابق ، ص: 128.

[524] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة ، ص : 264.

[525] – المصدر نفسه، ص:116.

[526] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 258.

الماء خصوصية الغسل ليتفرد بها الرماد الذي لا يرمز إلا إلى الجمال وعدم الانسيابية و الحركة، عكس الماء الدال على الحياة فقد يدل الرماد على الموت و الموت نهاية للحياة–حسب العنوان–. ففي زمن الفجيعة فقدت الأشياء الجميلة خصوصيتها و أصبح للمحنة رأس؛ فالمحنة منفردة تدل على الفجيعة فما بالك إذا نبت لها رأس، مركز للإشعاع و مخبر تطور فيه المحنة تجاربها القاتلة عندها تكون النتيجة للعملية الحسابية **(1+1=0)** عملية صحيحة، فماذا يتوقع من زمن شحت فيه العواطف و نسج الموت فيه سرادق للفجيعة، هي سرادق الموت و المحن و الرماد في زمن المحن و بالتالي فالعناوين رحلة للكشف عن الفجيعة بلغة مفجوعة.

ب– الكشف عن الفجيعة من خلال الإهداءات:

من بين الإهداءات التي فتح الكاتب بها نصوصه الروائية، نختار إهدائين من نصين مختلفين، إيمانا منا أن الفجيعة تتبدى من خلالهما، فانظر إلى قوله في هذا الإهداء:

*** إلي**

*** إلى الغرباء في المدينة**[527]

و يقول في الإهداء الثاني، الذي اخترنا منه شطره الأول:

يا بشراه...

يذبحنا التتار البيض كل مساء

فتجري منا الأرض دموعا و دماء

من بحرنا حتى سيناء[528]

لعل ما يجمع الإهدائين معا هو **الفجيعة** فهي تظهر من خلال المعجم المفرداتي الدّال عليها(الغربة، الذبح الدموع، الدماء...) هي مفردات تبرز هول منظر الفجيعة في وطن تتناهشه أنياب الآخر، أنياب الإرهاب، أنياب السلطة...فالموت يعشش في كل شبر من هذه الأرض فانسابت أنهارها دماء دموعا بدل الحياة، فلا يجد الفرد في شدة المأساة و هول الغربة إلا مناجاة كل الغرباء مثله علهم يقتسمون معه محنة

---

[527] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 05.

[528] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 03.

الفجيعة. وفي(إهداء خاص)[529]، يعبر فيه الكاتب عن فاجعة حلت به، لفقده دفقه فؤاده، طفله الذي أخذه منه الموت دون سابق إنذار فتضاعفت بذلك الفاجعة.

ج- الكشف عن الفجيعة من خلال العناوين الفرعية:

خص الكاتب نصوصه الروائية بفصول معنونة، سماها في النص الأخير **أسفارا** (السفر1-2-3 إلى غاية السفر الأخير) فكأن بالكاتب قد أجهده حمل ما سيقول في هذه الرواية فسمى فصوله **أسفارا** دلالة على ثقل الحمل وهول المنظر و فجيعته.

و قد جعل لنا عناوين طويلة في نص **رأس المحنة** نختار منها ما يثبت الفجيعة:

أ. **الخروج إلى التابوت:** بعد فصل (الشرفة الأولى) تنفتح الرواية مباشرة على الفجيعة و تنقل القارئ إلى عوالم أخرى، من خلال عنوان هذا الفصل فهو خروج من شرفة للتهيؤ لدخول تابوته فالروائي عبّر عن فعل الخروج بالدخول، والتابوت هو الصندوق الذي يوضع فيه الميت فالفصل ينبىء عن الفجيعة من خلال إشارة **التابوت** إنها مواجهة مباشرة للموت.

ب. البحث عن العش: في عز بلوغ الأزمة ذروتها و انتشار الحزن و الموت بدأت رحلة البحث عن العش، هو بحث عن الأمن ، و الآمان ، بحث عن الحنان من خلال حميمية لفظة **العش**، بحث عن حياة ينشد فيها الفرد الاستقرار.

ج. قراصنة الأحلام: من هم قراصنة الأحلام؟ هم من اغتالوا الفرحة، من باعوا الهوية، من داسوا الشرف، هم إرهاب الإرهاب، إرهاب السلطة، هم أعداء هذا الوطن الضحية، و لفظة **قراصنة** دالة على الفجيعة.

د.الحب وعفونة الرصاص: في زمن الفجيعة لا يسمع الا دوي الرصاص، حفيف تساقط الجثث منهكة، فخمد صوت الحب و غابت شمسه«**أنى للحب أن يشرق و سحائب الدم تهدر حوله ...؟ كيف للقلوب أن تعشق و تقتل في الآن ذاته...؟** »[530] العفونة ، الرصاص ... ألفاظ توحي بالفجيعة، أما في نص السرادق نختار المقطع المعنون :

ه.الغربة:

---

[529] – المصدر نفسه ، ص: 04.

[530] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 13.

«تجشأ كل شيء من حولي...يتسربل أسمال الفجيعة...

عجلت إلى الشيخ...البحر...

معذرة كثيرا ما يختلط الشيخ والبحر أقصد أنني قصدت الشيخ أي البحر لا بد أن أجد حبيبتي نون هناك...لابد أجدها على الشاطئ تفترش الذهب...الدفء...الإشراق...

هي هكذا تعودت أن تفعل أو لأغوصن خلفها...في أعماق الماء الشفاف...الرقراق...المتألق.

حين وقفت على الشاطئ صفعتني الخيبة...انغرزت...انغرست مدية صدئة في القلب...تذكرت قول المجذوب:

-في الرؤية ضيق تعرفه ولا تعبره فإذا جاءك فسح إنما جاءك لذلك...

تذكرت قوله:

-حـــاء ... ميم ... النهد رمانة حامضة...الحلمة زيتونة مرة...وهي ليست بغيا... ليست مومسا...ليست عاهرا ...

ثم أردف:

- أنت تطلب الارتواء...الارتواء

ظمأ...عطش...سغب.....

فوقي...أرعد..... ..شخر دیناغولا له خوائير وقال لي:

- تغرب...

عضت السخرية القلب المتورم وقلت:

-أنا الآن غريب...»[531]

فالمقطع يشع بالفجيعة، إضافة إلى أن نص سرادق الحلـــم و الفجيعـــة، نـــص فجيعة بالدرجة الأولى.

هي صورة (**الحب والفجيعة**) في النموذج الجلاوجي، رأينا كيـــف تجلـــى كـــل عنصر على حدى من خلال النصوص ليعلن دورانه في مجـــال نمـــوذج (**الحيـــاة والموت**) معلنا بذلك عن رؤيا فجائعية لراهن يتنفس الفجيعة.

3- المرأة و المدينة:

[531] - عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 229-230.

لقد هيمنت **المرأة** كدلالة رمزية على معظم الإبداع العربي و الغربي منه منذ القديم، فكانت صورة للخصب و النماء، و وجها من وجوه الاستمرار و الديمومة و الحياة، و هي ملهمة الشعراء والكتاب فاتخذوها عنصرا فعالا في إثراء البنية الدلالية للنص «و تعد دراسات **(غاستون باشلار)** من أهم الدراسات التي حاولت أن تزيح الغبار عن هذا الجانب الخفي، حيث حاول في كتابه (شاعرية أحلام اليقظة) أن يبرز دلالة المؤنث في الأشياء، فوصل إلى نتيجة مفادها أن المؤنث يحمل دلالة الخصب و الحياة، فالمرأة ما أن تعتلي صهوة الكلمة في نص ما حتى تستولي علي قيمته الدلالية و بذلك يتأسس أثرها الشعري الفاعل الدلالة و ينميه و يعيد معادلة الكلام»[532] وقد وظف جلاوجي المرأة في كل نصوصه و أقرنها **بالمدينة** فتحولت بذلك رمزا للأرض والوطن مقربا بذلك المسافة بين قطبي (المرأة، المدينة) وتوحدت بذلك صورة المدينة المومس بالمرأة المومس التي ظلت الشخصية في ظلها مطاردة، شريدة و منه (المرأة المومس= المدينة المومس) تقول الشخصية:

أيتها المدينة المومس...

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟؟

إلى متى ترضعين الحمقى و الأغبياء...؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء...؟؟[533]

فصورة المدينة هنا مشوهة، تماما كما شوهها المبدعون من قبل و ظلوا يقاسون من مرارتها فكتب **السياب:** "**المومس العمياء**" و وصفها **أدو نيس** بالخنزير الذي يلتهم كل من حوله لذلك فهو يخافها، و يعبر **عمي صالح** عن خوفه من المدينة قائلا:«**أنا خواف ... أخاف المدينة ...المدينة عاهرة فاجرة ستفسدني تبدلني...تغيرني ...تبلعني ...المدينة يا ناس قذرة وسخة ستوسخني...**»[534] فلم تجد الشخصية ما تواجه به هذه المدينة و تخفف به عن آلامها إلا الهروب فأوت إلى عزلتها، أو إلى الحلم؛ الحلم بالمدنية الفاضلة، عندها يتوحد مفهوم المدينة الطاهرة بالمرأة الطاهرة التي

---

[532] – ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، ص: 175

[533] –عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 09.

[534] –عز الدين جلاوجي ، رأس المحنة، ص: 27.

تشع بالحب والفتنة والسحروالجمال ويتوحد المفهومان من جديد(المرأة الطـــاهرة= المدينة الفاضلة)، و يتفقان على الفضيلة و المقطع التالي يصور ذلك:

آه مدينتي ...

عفوا أقصد آه حبيبتي...

لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة؟

مالذي صيرك كالهواء أعدو خلفه ...أضمه إلى صدري بحرقة ثم افطن على الفجيعة.

أولم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج؟؟

أولم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة؟

أولم تكوني يوما... موجا ... شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة ؟[535]

إنه بحث عن الحبيبة من خلال المدينة، بحث عن الحب و الأمل و الاستقرار، بحث عن المرأة مصدر كل هذا. و بين الشعور بالحزن و الأســـى و الاغتـــراب و البحث عن الحب، نلمس معان اليأس و فقدان الأمل نظرا لعدم التوازن بين الحلم و الواقع، فاتسعت الهوة في مدينة لا تشجع إلا الحمقى و ذوي السلطة و المال.

و تتواصل رحلة البحث عن الأمان في وطن تتقاذفه أرجل عديدة كأنه كرة في الميدان، أين سيفر الفرد بوطنيته من جديد نحو المرأة، ليشحنها بمشـــاعر الوطنيـــة فيغدو حبه للمرأة حبا للأرض للوطن، للمدينة. و قد تمثلت **الجازية** هذا الدور الذي يعبر عنه هذا المقطع «**ما الذي جاء بذياب إلى هذه الأرض ؟ و يجيب ضاحكا: لأنـــه كـــان يحب الجازية و ما علاقة الجازية بهذه الأرض؟ الجازية هي هذه الأرض**»[536].

و قد تهرب الشخصية من عفن المدينة إلى خصوبة الطبيعة و براءتها لتعقـــد معها حبا سرمديا، علاقة عشق وطيدة تماما كالتي تربط الرجل العاشق بالمرأة«**مـــع خيوط الفجر الأولى وصل خليفة إلى المزرعة التي بينه و بينها عشق كبير يحس فرح التربـــة و رقصات البذور... وحدها الأرض تعيد إليه ألقه و حبه للحياة...بمثل ما يسعد بـــذلك يحـــس بالاختناق و هو يغادرها إلى البيت حيث عفن المدينة و نفاقها ليبيت فيها حجرا مظلمـــا**»[537]، فالكاتب هنا يصور الأرض بملامح المرأة و يكسبها من الصفات ما هو خاص بها،

---

[535] – المصدر السابق، ص: 25.

[536] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص:33.

[537] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 69

فوحدها المرأة تمنحك العشق و تفرح الرجل و وحدها تعيد إليه الحياة، من خلال ما تبذره في قلبه من حب صادق و هو لا يشعر بالراحة إلا بين أحضانها طفلا يرفض معالم الخارج و يمقت عفن المدينة، بذلك فقد اتحدت صورة المرأة بالأرض كونا بذلك أسمى مشاعر الوطنية الخالصة.

هكذا يتوحد عالم الحب و الوطن في ذات الكاتب بعدما امتزج وجه المرأة بوجه المدينة، هذا ما دفع الكاتب إلى جهره بحب وطنه و الإعلان بانتمائه له و الإخلاص له رغم المحن :

آه ما أحلى الموت

إذا كان في الموت حياة الحب الكبير[538]

فلابد أن ينتهي عصر المحن، لابد أن«**ينفطر طوق الحقد... و الدايات، يتناثر ها هنالك ... و ها هنالك... حواليكما ...يتشكل عقد الخير و الحب...**»[539].

و الكاتب يقر بضرورة توفر الإخلاص و الوفاء في الحب للمحبوب فما بالك إذا كان المحبوب في حجم الوطن استنادا لقول الشاعر:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ** فما الحب إلا للحبيب الأول**

4- المثقف و السلطة:

وسمت العلاقة بين المثقف والسلطة، بتاريخ من الصراعات، حتى ساد اعتقاد لدى الكثيرين بأنها مشكلة لا حل لها. فهي جدلية ظلت متواصلة، وظاهرة فرضت نفسها في الساحة الفكرية. ولنحلل هذه الجدلية أكثر لابد من الإجابة على الأسئلة التالية:

من هو المثقف ؟ وماهي مقاييس ثقافته ؟ وأي نوع من المثقفين يقصده الكاتب من خلال رواياته ؟ و ما مفهوم السلطة ؟ وماهي العلاقة الموجودة بين المثقف والسلطة ؟

1- مفهوم المثقف:

---

[538] -عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 120.

[539] - عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 264.

« من المعروف أن الحضارة هي نتاج بشري مرتبط بالجهد الإنساني والعمل الدؤوب و الزمن التاريخي. وتأسس الحضارة على مفهومين بارزين: مقوم مادي يتمثل في التكنولوجيا و مقوم معنوي يتجسد في الثقافة. و لتحقيق الحضارة لابد من صيرورة عملية وإنتاجية و إبداعية مكثفة و مستمرة عبرالتاريخ والزمن لجني الثمار المادية و المعنوية »[540] وعليه فالثقافة هي كل ما يشمل العلوم والفنون بمختلف أنواعها و أشكالها وهي تتجاوزها إلى «مجموع السمات الروحية و المادية والفكرية والعاطفية الخاصة التي تميز مجتمعا بعينه أو فئة إجتماعية بعينها»[541] ويعرف المثقف بأنه الشخص الذي يتمثل الثقافة و يمارسها من خلال العمل الذهني و التفكير و ينتج الآداب والعلوم والفنون و يخترع التكنولوجيا كما انه «ذلك الشخص الذي ينتج كل الدوال اللفظية والبصرية من شعراء و ناثرين و كتاب و موسيقيين و فلاسفة و تشكيليين وسينمائيين ومسرحيين... هذا وإن دل على شيء فإنما يدل على مدى تعدد فروع الثقافة وكثرة أقطابها ومسالكها وتعدد مزاوليها من البشر»[542]، إننا نلمس من خلال هذه المفاهيم أن مفهوم شخص المثقف جاء واسعا و مكثفا وهو يحيلنا إلى أنواع كثيرة من المثقفين. كما يحيلنا على سؤال من هو المثقف في نظر الكاتب من خلال نصوصه ؟ و أي نوع من المثقفين يقصدهم الكاتب و ينعتهم بصفة الثقافة ؟ .

«ينقسم المثقفون أصحاب الشهادات العلمية إلى فئات ثلاث هي:

أ. النخبة المثقفة: و تضم كبار الموظفين و الكتاب و رجال العلم و الفن، و يعتبر التفلسف سمة بارزة في هذه الفئة ، فالمثقف النخبوي هو الذي يختزل حقيقة الكون و الإنسان في صيغة محكمة مترابطة .

ب.أشباه المثقفين: وتضم هذه الفئة صغار الموظفين و الإداريين و الممرضات و إذا كانت النخبة المثقفة هي المنتجة للثقافة فإن أشباه المثقفين يقع على عاتقهم نشر الثقافة.

---

[540] – جميل حمداوي ، "جدلية المثقف و السلطة" ، مجلة الصحيفة الشعبية المستقلة الشاملة ، المغرب، العدد168، 2007، ص: 03.

[541] – محمد عزام ، وجوه الماس ، البنيات السردية في أدب علي عقلة عرسان، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991، ص: 270.

[542] – المرجع السابق ، ص: 03.

ت. المثقفون الوسط: و تضم هذه الفئة المهندسين و التقنيين و الأطباء و المتفرغين للعمل السياسي، ومدرسي المعاهد و الجامعات و بعض المثقفين العسكريين والمثقفين المدنيين، وفي هذا الوسط الثقافي يستيقظ الوعي الوطني و النضالي، و الميل الديمقراطي نحو المساواة و العدالة»[543].

فإن أسقطنا هذه التصنيفات على النصوص الجلاوجية ، وجدنا أن مثقفه نخبويا بالدرجة الأولى، باعتبار أن شخصية المثقف اتصفت بصفات هذه الفئة، خاصة سمة التفلسف و ممارسة الكتابة التي مثلت لحظة انفصال عن عالم البشر، و اتصال بالذات، لحظة بوح عن مكبوتات ظلت تؤرق الشخصية «**و لم أفعل شيئا، و ما عساني أفعل و ما ينبغي لي إلا أن أكتب تنفيسا عن مكبوتاتي**»[544] وبواسطتها عبر عن أزمانهم و وصفوا واقعهم و نصب اهتمامهم بذلك على كل ما دونوا وكانت كتاباتهم أجمل ما امتلكوا« **و رواياتي اعتقال للحظة هاربة من زمن ... حياتي... يفنى الزمن و تبقى هي دائما حية متألقة و أنى لي أن أبعث ذلك للوجود...**»[545]، إنها الكتابة مؤنسة المثقف، والجسد المباح له الذي ظل يتقيأ عبره أزماته و انكساراته و يروي عبره يومياته التي أثقلت كاهله «**تدافعت مناكب الأفكار يفي رأسه فراح يسجل جملة من الخواطر في كراسه الذي تعود أن يحمله معه إلى خلوته إلى الجبل**»[546] ومنه فالمثقف «يعبر عن نقص شعوري و لاشعوري و حرمان على مستوى تحقيق الرغبات والنزوات والإشباع المادي. فالثقافة تعويض عن النقص و الحرمان و الكبت»[547].

يصور جلاوجي المثقف من خلال نصوصه، على أنه إنسان مطارد من أطراف عدة مهضوم الحقوق، مسلوب الإرادة، ذلك أنه رفض الظلم وقال ذات يوم: لا..!! مثقف يتمتع بثقافة عالية و ذكاء كبير «**كان فاتح اليحياوي أكثر الشباب حماسة و أكثرهم ثورة على كل مظاهر الانحراف الاجتماعي و السياسي**»[548]، إنه يمتلك نظرة و

---

[543] – محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية المعاصرة ، 1999، ص: 13.

[544] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 68.

[545] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 251.

[546] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 179.

[547] – جميل حمداوي، جدلية المثقف و السلطة، ص: 03.

[548] – المصدر السابق، ص: 43.

رؤى مستقبلية واسعة الأفاق لو أتيحت له فرصة تطبيقها لسار بالمجتمع نحو طريق النجاح ذلك أنه يمتلك القدرة على تحليل أصعب المسائل مع الثبات على المواقف حتى لو كانت على حساب حياته و مستقبله.

يرفض مثقف جلاوجي الانتماءات الطبقية التي تسود مجتمعه و يرى أن المتضرر الأكبر هم الفقراء « **أما الفقراء فقد كشر الفقر أنيابه عليهم ليسحقهم**»[549] والرابح و المستفيد، طبقة الأثرياء الذين لا«**يزدادون إلا ثراء و طغيانا ... اشتروا كل شيء... القانون... المسؤولين ... و صاروا هم أصحاب القرار** »[550]. كما يصور الكاتب المثقف على أنه إنسان يحفظ ماء وجهه رغم السلبية، إنسان يفضل الانسحاب على أن يلوث يديه. لذلك فالمثقف جبل على حب الفقراء و هو في الغالب ينتمي إلى طبقتهم و يتخذ موقفا جليلا من ناحيتهم «**الفقراء وحدهم هم المبدعون... الفقراء خير الإنسانية لولاهم لامحت كل القيم...**»[551]. كما يصور الكاتب مثقفه على أنه إنسان حي الضمير و إن فشل في إصلاح واقعه ذلك أنه وجد نفسه يخطب في أمة خرساء، لا تحسن إلا تلويك الشعارات، لأن تغيير الواقع الاجتماعي في نظره «يبدأ من إصلاح السياسة لأن السياسي هو الرأس التي تقود توجهه»[552] لذلك فقد المثقف«الثقة في الناس جميعا و انطوى على نفسه بعيدا على الجميع و قد آمن أن هذا النوع من البشر لا يمكن إصلاحه»[553]. لقد فضل المثقف الانعزال بعيدا بأفكاره و جسده فأفكاره ليست في متناول الجميع و لو أنه رضا بواقعه و استغل ثقافته لأغراض أخرى لإرضاء السلطة «لوجد نفسه محكوما بموقف سلطة، و بما تمليه عليه كونه مسؤولا فيها، تمنحه عصاها الغليظة و تفرش له بساطها الوفير، فيصبح أسير الموقع لا أسير المعرفة التي أهلته ليكون ذا موقع في مجتمعه. و حين يقبض المثقف على زمام السلطة يستشعر نوعا من العصمة يسوغ له بعض الأفعال و الإدعاءات فليس المثقف قديسا، و كثيرا من الشرور كانت من مثقفين استغلوا مناصبهم استغلالا

---

[549] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 187.

[550] – المصدر نفسه ، ص: 187.

[551] – المصدر نفسه، ص: 205.

[552] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 198.

[553] – المصدر نفسه، ص: 198.

أنانيا وادعوا العصمة، ورأوا في أفكارهم خلاص البشرية ! لأن المثقف في السلطة سيقع ضحية إغراءاتها وهو لن يستطيع تسخير السلطة لنظرياته "المثالية"لأن السلطة هي التي تسخره لآرائها العملية "الواقعية"و لهذا فإنه سرعان ما يتحول عن مثاليته و يصبح وصوليا وانتهازيا يسبح آجلا أم عاجلا، و يصعد على جثث أفكاره، من أجل الوصول إلى مجده. و بهذا تصبح ثقافته وابلا عليه وعلى مجتمعه»[554] .

2- مفهوم السلطة:

لعل لكل مجتمع أو شعب أو أمة في كل زمان ومكان مجموعة من القوانين تحتكم إليها في فصل أمور عدة، تلك القوانين تعرف بالسلطة «القوانين التي تلزم الحكام و المحكومين بمراعاتها و تنفيذها و الاحتكام إليها. كما أنها عبارة عن حقوق و واجبات يلتزم بها المجتمع و الطبقة الحاكمة في إطار عقد اجتماعي و سياسي أو تنازل الشعب عن مجموعة من الحقوق بشكل كلي أو نسبي للحاكم ليوفر للرعية ما تحتاج إليه من مستلزمات ضرورية كالشغل و التعليم و توفير الحرية و الأمان و السكن في مقابل واجبات يقوم بها المحكوم. لكن تبقى السلطة حلم كل فرد في المجتمع، لأنها تتعلق بالامتيازات و الأبهة و المكانة السامية و تنقل الإنسان من مرتبة دنيا إلى مرتبة عليا، و تساهم الرغبة في امتلاك السلطة في إذكاء فتيل الصراعات و الحروب و الانقلابات السياسية و العسكرية، و خلق التفاوت الطبقي و الهرمي، و توليد الحقد الاجتماعي بين العمال من فلاحين و صناع و حرفيين و رعاة ضد المثقفين من جهة و الحكام من جهة أخرى. هذا و يرتبط مفهوم السلطة بالحكم و الحاكم و الفئة الحاكمة أو السلطة التنفيذية»[555]و نجد هذا المفهوم للسلطة معتمدا من طرف الكاتب من خلال نصوصه الروائية، يضيف إلى ذلك عملاء السلطة من ذوي النفوذ و المال و هو يصورها على أنها قطب مدمر مشع بالشرور «مغلفة بقناع الإيديولوجية والديماغوجية و الاعتماد على القهر و التسلط و التجبروالتحكم في رقاب العباد أسرا و جبرا»[556] متمثلة في شخصية (الغراب

---

554 - محمد عزام، وجوه الماس، ص: 272.

555 – جميل حمداوي، جدلية المثقف و السلطة، ص: 02.

556 – المرجع نفسه ، ص: 02.

الحاكم، الجنرال، امحمد لملمد، عزيزة الجنرال...) و كل هـؤلاء الـذين اعتمـدوا سياسة ردع الفرد «بالقوة المادية و المالية و المعنوية»[557]، فينتج بـذلك صـراع طبقي يكتب النجاح فيه للطبقة الثرية الحاكمة «**إنه صراع طبقـات ... طبقـة أثـرت و اغتنت و استوت على عرش المال... و طبقة هوت إلى الحضيض الأسفل فاحتمت بذرع الدين ... و السلطة عندنا تطبق سياسة مـلأ المـلآن و تفريـغ الفـارغ... إنهـا تطبـق نظريـة الناموس**»[558].

3- العلاقة بين المثقف و السلطة:

سبق و أن ذكرنا أن العلاقة بين المثقـف و السـلطة تميـزت بتـاريخ مـن الصراعات منذ الأزل رغم حاجة كليهما للآخر، لكن الحاجة اليوم تقوم على إنشـاء علاقة غير شرعية،و إبرام عقد غير مقدس وغير موثق، و قد أثبت جلاوجي عـدم شرعية هذه العلاقة من خلال نصوصه. فالمثقف وهو يعيش واقعا مزريا استطاع أن يقرأ في السلطة عطب الوجود، فوقف منها موقـف الاحتجـاج والتنديـد إزاء مـا يتعرض له الأفراد من ظلم و تعسف «**كان فاتح اليحياوي أكثر الشباب حماسة، و أكثرهم ثورة على مظاهر الانحراف الاجتماعي و السياسي، و كان يدرك جيدا أن سكان عـين الرمـاد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار و من يملكون القانون** »[559] فالعلاقة هنا مبنيـة على «التحدي و النقد و النضال المستميت و الصراع من أجـل تحقيـق الحريـة و إحقاق حقوق الإنسان و إبطال الباطل و تفويض دعائم الفساد السياسي، و غالبا ما يكون رد فعل أصحاب السلطة اتجاه هذا المثقف العضوي هو استعمال الضغوطات المعنوية و المادية»[560]«**و كانت عزيزة الجنرال العقبة الكؤود التي تحدته و اعتبرته خطرا عليها، و مازالت خلفه حتى زجت به في السجن**»[561]، إضـافة إلـى أنـواع التعـذيب والتهميش التي تعرض لها لدرجة الطرد من الوظيفة «**خمسة أيام كاملة قضـيتها فـي الحجز دون أن أعرف سببا لذلك**»[562]و غالبا ما تلصق السـلطة اتهامـات عشـوائية

---

[557] – المرجع نفسه، ص: 02.

[558] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 187.

[559] – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 43.

[560] – جميل حمداوي، جدلية المثقف و السلطة، ص: 03.

[561] – المصدر السابق ، ص: 43.

[562] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 184.

للمثقف بسبب مواقفه أو لوضع حد له «**و ما تهمتي ؟ لم أفعل شيئا ... أنا واثق من براءتي و لا يمكنهم أن يثبتوا علي شيئا إلا زورا و بهتانا ... و هو أمر قد يكون ميسورا أمام إغراء المال ... المال قد يشتري ذمم الناس جميعا**»[563] و تحتدم شدة التنافر بين الطرفين و يتخذ المثقف موقف رافضا للسلطة، و ما يخفف عنه شدة الوطأة و حدة القلق إدراكه أن ما يتعرض له«**لا يعد شيئا ذا بال ... في معظم بلادنا العربية ألاف المثقفين قضوا عشرات السنوات في دهاليز الزنازين ليخرجوا منها أمواتا أو متدحرجين إلى أرذل العمر أو معوقين وربما لم يخرجوا إطلاقا...**»[564]. إنها أزمة مثقف و لعله مثقف متحدي مادامت السلطة تخافه و تقابله بالصعب و الأسوء فرغم انعكاس هذه المعاملات على حالته النفسية بالسلب إلا أنه يفضل الانعزال على أن «يتصالح مع السلطة و يتكيف مع الواقع و يتأقلم مع النظام و يتحول إلى بوق سياسي و محام يدافع عن النظام السياسي الحاكم و يحمل إيديولوجية السلطة القائمة على شؤون البلاد، و يوصلها بعد ذلك في خطاب ديماغوجي إلى الجماهير الشعبية دفاعا عنها و تبريرا لها قصد أن يعطي لها المشروعية و الصلاحية و يغطي بغربال الفكري و السفسطائي أخطاء و هفوات الطبقة الحاكمة»[565]و تلك هي حال مثقفينا اليوم، فمثقف جلاوجي على الأقل يحفظ ماء وجهه «ويذود عن منظومة قناعته، و أخلاقه، يحكم على نفسه بالعيش في الظلم، دافعا ضريبة موقفه غالية »[566]متسائلا في نفس الوقت بنبرة الحزن و التأسف «**إلى متى يستمر مسلسل الكذب و التدجيل و تزييف التاريخ و الضحك على أذقان الجميع...؟ و إلى متى يبيع الكتاب و الأدباء أقلامهم مرتزقة للتافهين و الطواغيت ؟ إلى متى نخدع عيون الناس و نستخفهم حين نصنع من عجوتهم آلهة من خراء ؟**»[567]. إن مثقف جلاوجي «فاعل ثوري ملتزم بالمبادئ التي يؤمن بها يقوم بوظيفة التوعية والتنوير والتأطير و يتحول إلى رمز ثوري ومناضل

---

563 – المصدر نفسه ، ص: 185.

564 – المصدر نفسه، ص: 185.

565 – جميل حمداوي، جدلية المثقف و السلطة، ص: 06.

566 – إبراهيم اليوسف، المثقف والسلطة، ثنائية الوئام و التناحر، جريدة الزمان العراقية، العدد1373 بتاريخ: 2002/11/25، ص:09.

567 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 179.

بروميثيوسي»[568] وإن لم يغير الأحوال فلأنها أمة لا تحب أن تتغير و قد وجد نفسه وحيدا وسط غيلان السلطة يقول الكاتب في مقال له:«**ولذلك مازال الحاكم في بلاد العرب يمضي في طغيانه دون الرجوع إلى الشعب و لا إلى طبقته المثقفة و مازال حكامنا يلتصقون بالكرسي العقود كاملة ليتركوها من بعدهم لأبنائهم و أحفادهم و في أخف الأمور لأبناء حزبهم ولا أحد يمكنه أن يؤكد أن المعارضة وصلت في أي بلد عربي .مازال المثقفون عندنا لا يكتبون إلا ما يرضي أسيادهم و إلا فإن إرهاب السجن و الإقصاء لهم بالمرصاد. و لا يفوتني أن أقف احتراما للمثقفين الرائعين على قلتهم حين رفضوا الانبطاح و رضوا أن يعيشوا قناعاتهم و لو كانت مع شظف العيش و لو كان بعدها القتل، و يكفي أن نذكر الكواكبي و الأفغاني و مفدى الشاعر العظيم الذي عاش غريبا و مات غريبا فطوبا للغرباء.**

حقيقة أن جهد المثقف يحتاج إلى جهد الاجتماعي و السياسي و لكن نوره الصادق المخلص سيصل إلى القلوب يوما ما و ستعصف رياح التغيير على واقعنا العربي»[569]، عندها نستطيع القول ربما «صدق المثقفون ولو كذبوا » و تنتصر الكلمة على الرصاصة.

تلك هي أهم الملاحظات المتعلقة بجدلية المثقف والسلطة، رأينا كيف تجلت داخل النموذج الجلاوجي متمثلة صراعا بين الموت و الحياة، بين الحب و الفجيعة.

بذلك فقد اكتمل النموذج الجلاوجي بعناصره المختلفة و المتكاملة في كل النصوص الروائية و بذلك بدت رؤية جلاوجي الفجائعية واضحة الملامح مستمدة روحها من خلال«التمازج و الانصهار بين الألم و اللذة»[570]، بين الموت و الحياة، إذن هو نموذج يناوب بين الحسرة و اللذة و يولد حسا فجائعيا تجاوزالعقائدي إلى الوجود و المصيري. فبناء الوطن و الحفاظ على استقلاله و حمايته هددته قوى داخلية و خارجية، هددت بدورها أمن و استقرار الفرد هو الآخر.

و تبقى القراءة في الأخير غير مستقرة، مختلفة من شخص لآخر، هي رحلة متواصلة عبر تخوم الذاكرة، كل قارئ يمتطي الوسيلة التي يراها مناسبة.

3. قضية الإرهاب:

---

[568] – جميل حمداوي، جدلية المثقف و السلطة، ص: 07.

[569] – عز الدين جلاوجي، المثقف و السلطة و أغلال الموروث، في مقال نشر لجريدة الخبر الجزائرية يوم 2005/09/22.

[570] – محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص: 46.

ربما يوافقنا القارئ لو قلنا أن مصطلح (الإرهاب) نال حظا كبيرا من الانتشار و الرواج و العالمية، لاسيما في العقد الأخير من القرن العشرين إلى وقتنا الحالي، ما لم تنله عدة مصطلحات دولية صراعية أخرى، فتقدم الصفحات الأولى من الجرائد و المجلدات و تخلل صفحات الكتب بأنواعها العلمية و الفكرية و الفلسفية، لقد أضحى مصطلح العصر بالدرجة الأولى. و قبل الدخول إلى صلب القضية و كيفية تصوير الكاتب لها عبر نصوصه الروائية«لابد أولا من أن نتلمس أصول هذا المصطلح و نتعرف من صاغه كمصطلح يخص حالة معينة و دفع به إلى الساحة العالمية لينتشر و يعم بالشكل الذي أصبح عليه الآن و بالوظيفة التي أنيطت به بشكل مدروس و مبرمج من جهات سياسية و إعلامية عالمية، و هي وظيفة شنيعة ألصقت بنا–نحن العرب–بخاصة و الإسلام بعامة حتى باتت أشبه بالهوية التي تحمل أسماءنا ووجوهنا و ملامحنا دون غيرنا من الناس جميعا»[571].

لعل القارئ يتساءل لم ألصق المصطلح بالعرب و المسلمين خصوصا؟وما أسباب ذلك؟ «إنها أسئلة لا تحتاج في الواقع إلى عناء كبير في البحث عن إجابات لها، فالمؤشر الموضوعي يتوجه ببديهياته ومسلماته إلى جهتين محددتين، هما الصهيونية أولا، والغرب ثانيا، بالنظر لما لهاتين الجهتين من أهداف و غايات من وراء ذلك و تنفيذ هذه الغايات و الأهداف، هي في غاية التعقيد، مثل ما هي في غاية الوضوح.

إن مفردة أو مصطلح الإرهاب لم يكن منذ ثلاثين عاما أو أزيد بقليل يعني شيئا في القاموس السياسي و الإعلامي خارج نطاق معناه اللغوي المعروف، فالرهبة في اللغة تعني الخوف فقط و في ظني أن مفردة "الإرهاب" بمعناها اللغوي لم تكن تستخدم في اللغة قبل حوالي خمسين عاما إلا نادرا و نادرا جدا»[572].

لقد قام مصطلح الإرهاب على أنقاض مصطلح الفداء، فبعد قيام المقاومة الفلسطينية، و بعد فرض العمل الفدائي والفدائيون بذاتهما داخل الوجدان العربي و العالمي، و كتابة قصائد و دراسات تمجد ذلك. أحس الصهيوني بخطر

---

[571] –عبد الرحمان عمار، قضية الإرهاب بين الحق و الباطل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 36.

[572] – عبد الرحمان عمار، قضية الإرهاب بين الحق و الباطل ، ص: 36.

المصطلحات، فجعلوا لها في المقابل مصطلح العمل الإرهابي، و الإرهاب الذي يعني العمل التخريبي والمخربين، و منه اخذ هذا المصطلح بالذيوع و الانتشار كالوباء[573]«وأصبحت تلوكه الأقلام السياسية و الإعلامية و الإعلانية و الأدبية و الفكرية و غير ذلك، و راح يستخدم حسب الأهواء و المصالح العالمية، بعد أن تم إلصاقه بالعرب و المسلمين بعناية و إتقان، و استقر في ذهن الكرة الأرضية أن الإرهاب هو العرب و المسلمون، و أن العرب و المسلمين هم الإرهاب»[574]و فعلا شاع المصطلح بيننا نحن العرب، و أصبحنا أكثر الشعوب استخداما له و تعاملا به ومعه، ربما لأننا أكثر من تضرر من جراء ويلاته، و لأنه تفشى بكثرة في أوساطنا و أصبح مصطلحا يليق بمقامات تعرضنا لها. لكن الملاحظ أنه أنتشر بأنواعه المختلفة حتى بات الأفراد «**يختلفون في تصنيف و تحديد هذا الإرهاب**»[575]، لقد توسع المصطلح و «لم يقتصر استخدامه في المجال السياسي و الأمني و الإعلامي و حسب، و إنما تعدى ذلك إلى مجالات أخرى متعددة، فقد دخل إلى العوالم الفكرية و العقائدية و الأدبية و انتشر فيها، حتى بات يشكل ظاهرة لافتة أخذت بالتسرب و الدخول في نسيج الحياة الاجتماعية»[576]. هو مصطلح رهيب، ثقيل فرض على كاتبنا حضوره القوي، فكان له وقعه الخاص على كتاباته و هو يصف الظاهرة بقوله :«**ليس الإرهاب ظاهرة عارضة وافدة كما يتوهم الكثيرون، العارض الوافد لا يطول و لا يضرب بقوة فيأتي على الأخضر و اليابس، بل للإرهاب جذوره و أسبابه و له منطلقاته و أبجدياته...**»[577]. لذلك فقد خص الظاهرة بالاهتمام خصوصا أن نصوصه تحكي الراهن بكل شفافية، راهن العشرية السوداء و احتدام المحن على الجزائر في تلك الفترة الساخنة من تاريخها. فالوطن تنازعته كل أشكال و أنواع الإرهاب و كانت الضحية الفرد البسيط الذي وجد نفسه وسط مد و جزر لامتناهيين، فالحاكم و هو يتآمر مع مساعديه للإطاحة بالوطن، إرهابي يهدد كل من خالف حكمه أو عصى

---

573 – ينظر،المرجع نفسه، ص: 37.

574 – المرجع نفسه ، ص: 37.

575 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 157.

576 – المرجع السابق، ص: 47.

577 – في حوار أجراه معه حميد عبد القادر، يومية الخبر، بتاريخ: 13 ديسمبر 2004.

أوامره بالقتل و القتل ممارسة إرهابية، و لعل المقطع الموالي يوضح قولنا «**بيني و بين رقابكم حبل من مسد إن تجذبوه تتدلى أرجلكم الصفراء ...تبيض أعينكم ... تتهاو ألسنتكم في الهواء... أو ترخوه سيروا و هذا من مبادئ جمهوريتنا العظيمة**»[578] و إرهاب ذوي النفوذ و أصحاب المال الذين يرون فيه وسيلة لممارسة كل أنواع القمع و الاحتكار و السيطرة «**من يملك المال يملك كل شيء إنه إكسير البشرية، أصحابه يحققون كل ما يصبون إليه سخرت الجميع، الكل خضع لإرادتي و الذين أبوا الويل لهم من سطوتي**»[579] إنها عملية سطو و احتكار وسيلتها المال و منفذوها إرهاب امتلكوه فجلسوا على عرش المادة، يخططون و يشيرون بأصابعهم فتنفذ أوامرهم فكتبوا بذلك«**تعاسة هذا الوطن الذي لا ينتصر فيه إلا الأقوياء**»[580] وحدهم الضعفاء كلما حاولوا المواجهة تراجعوا لأنهم أدركوا أن «**لهؤلاء أياديهم الطولي ... و لا ضمائر لهم... نحن بالنسبة لهم كالشعوب المتخلفة بالنسبة لأمريكا**»[581]، و ماذا ترى الشعوب المتخلفة في أمريكا؟ إنها ترى فيها الإرهاب و كذلك ترى الطبقة الضعيفة الفقيرة في الطبقة الثرية الحاكمة إرهابا لابد من تفادي شروره «**إن أردت أن تعيش بينهم بسلام معافى في جسمك و جسدك و بدنك و قدك و قوامك يأتيك رزقك ما يسد رمقك و يستر عورتك فاسكت**»[582]، هكذا هو إرهاب المال و النفوذ و السلطة، لا يحسن إلا إسكات الفرد بأسلوب تهديد و ردع مادام «**الوطن قائم على التزوير**»[583]، وإلفاق التهم له لا لشيء إلا لاتخاذه مواقفا لا تتناسب و مزاجهم «**و ما تهمتي؟ لم أفعل شيئا أنا واثق من براءتي و لا يمكنهم أن يثبتوا علي شيئا إلا زورا و بهتانا و هو أمر قد يكون ميسورا أمام إغراء المال... المال قد يشتري ذمم الناس جميعا**»[584].

من خلال ما سبق نجد أن الكاتب يلصق تهمة الإرهاب بهؤلاء الذين استغلوا ظروفهم المناسبة و مكانتهم المرموقة، قبل أن يتطرق إلى توجيه التهمة للإسلاميين،

---

578 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 28.

579 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 195.

580– المصدر نفسه ، ص: 199.

581 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 177.

582 – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 68.

583 – المصدر السابق، ص: 245.

584 – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 185.

أي أنه حاول تصنيف أنواع كثيرة للإرهاب من أجل توسيع المفهوم أكثر و فتح مجاله، فهو قد كشف الواقع من الداخل لأن الخارج كان معلوما، و المجازر التي عاشها الشعب الجزائري باستمرار كافية لتصوير الوضع، هذا لم يمنع الكاتب من رصد الأجواء و تسليط الضوء عليها، و إصراره على اتهام الجماعات الإسلامية بارتكاب جرائم كبيرة في حق المواطن الأعزل الذي لاقى ويلات الإرهابيين معا (إرهاب السلطة/إرهاب الجماعات الإسلامية) و هو يرسم لنا صورة الإرهابي، و يصور مظهره الخارجي، و كيف أنه تحول من مجرد شخص عادي إلى شخص آخر يلوك بعض القوانين التي تخدمه، و يفتي في مسائل لا شأن له بها، يختار لنفسه مظهرا خاصا و فكرا محايدا و شكلا معينا.

ويرجع الكاتب سبب هذا التحول المفاجئ إلى هشاشة الشخصية ،وتدهور الأوضاع وانتشار الفساد ، فلا يجد الشباب مفرا إلا بممارسة فعل القتل و نقل هذا الداء إلى شباب آخر«**بحقن أمخاخهم بفهم جديد لم يألفوه من قبل**»[585]. يرسم الكاتب مسار التحول عند شخصية المثقف بالشكل التالي:

- شخص عادي ⟵ اسم حقيقي ⟵ بمظهر عادي

شخص آخر ⟵ باسم آخر ⟵ (أبو مصعب) سلفي (بسروال قصير لحية طويلة+ سواك)

داعية ⟵ إرهابي ⟵ نهاية مأساوية (كأن يقتل مثلا)

هكذا هي نهاية الإرهابي، سرعان ما يصبح جثة هامدة نتنة يستحي حتى من الصلاة عليها أو البكاء بعدما كانوا «**يكفرون كل من خالفهم، و يرون أنهم الفرقة الناجية و ما عداهم فهم في النار أنت مثلا كافر لأن تحلق لحيتك و أنا كذلك لأنني اكشف وجهي**».[586]

و من خلال استعراضه لمشاهد القتل، يوضح الكاتب موقفه من قضية الإرهاب و رفضه القاطع له، و إحساسه الكبير بالفاجعة التي حلت بوطنه «**و عادت إلى ذاكرته صور عشرات الجثث السليمة، و الجثث المنكل بأصحابها، جثث بلا عيون، بلا رؤوس ...و التي تعود أن يراها مرماة على قارعة الطريق، هل يمكن أن يكون عزوز ضحية هذا الإرهاب**

---

[585] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص 244.

[586] – المصدر نفسه ، ص: 244.

الذي راح يضرب بجنون البلاد و العبـــاد»[587]. إنه مشهد متحرك يعود بذاكرة كل قارئ إلى تلك الفترة الحرجة، التي عاشتها الجزائر، فقد كانت هذه المشاهد روتينية فـــي حياتنا، فلا ننام إلا على وقعها، و لا نستيقظ إلى على الأسوء منها.

كما يورد الكاتب أخبارا يبرز من خلالها جرائم الإرهاب و كيـــف أنـــه كـــان موضوع الساعة فاستولى على عقول الصحافة والإعلاميـــين و نشـــر الخـــوف و الرعب في أوساط الوطن و المواطنين «**فتحت جريدة الشـــروق اليـــومي، أول عنـــوان صادفني هو مجزرة في المدية، اختطاف سيناتور في تبسة، قـــوات الأمـــن تقضـــي علـــى ... عشرين إرهابيا من ثم لاذوا بالفرار إلى الجبال المجاورة...**»[588].

ألا يحس القارئ و لا يستشعر حجم الكارثة التي حلت بوطنه خلال العشـــرية السوداء من خلال هذا المقطع ؟ فلا شيء يوحي بالتفاؤل !! و كأن بالكاتب يريد أن يشاركه القارئ حزنه و يحمل معه ثقل المأساة، كيف لا و المأساة محفورة في ذهن كل ذات جزائرية غيورة على وطنها.

من خلال هذا التحليل الموجز نخلص إلى أن الكاتب صور الإرهاب على أنه مفهوم شاسع، و متنوع، و رهيب في نفس الوقت، هذا ما يدعونا للتساؤل هل كل ما يحدث و حدث في الجزائر سببه الأصوليين الإرهابيين !! نجيب بقولنا أن الوطن لا يستحق منا كل هذا النفاق، بقدر ما يستحق منا الحفاظ عليه. و الإرهاب هو جمـــرة الأصولية الملتهبة لكنها تخفي تحتها جمرات أخر لابد من إطفائها و إلا ستســـتعر لا محالة ذات يوم. كما أنه لابد من محاولة كسر تلك التناقضات و الاختلافـــات بـــين الطبقات لأن هذه الانقسامات الطبقية تعد سببا في انتشار ظاهرة الإرهـــاب بنوعـــه الثاني العنيف كردة فعل من الطبقة الفقيرة على إرهاب الطبقة الغنية التي لا تحسن إلا أن تلوك الشعارات فهي «تقف مع أولي الأمر و النهي لتدافع عن امتيازاتها تحت شعارات واهية مثل حب الوطن والجزائر فوق كل اعتبارو لا علاقة لهم بالوطن إلا في مناسبات يرفعون فيها العلم و يرددون نشيدا لا يحفظونه كله أو لا يحفظونه على الإطلاق ناهيك عن فهمه»[589]، و في هذه الحالة لا تجد الطبقة الثانية «**إلا أن تنكفـــئ**

---

[587] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 247.

[588] – المصدر نفسه ، ص: 208.

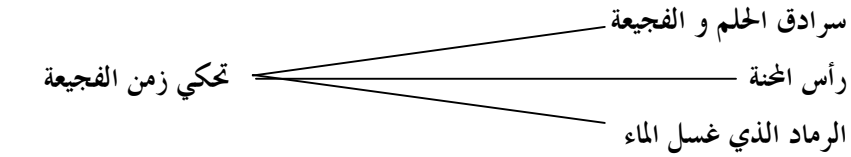
[589] – المصدر نفسه ، ص: 187–188.

على نفسها أو تتحول إرهابا لأن كل الطرق الأخرى سدت أمامها رغم أنهم يـــدركون أن ذلـــك فعل الحمقى الذين يركبون موجة الثورة فينتحرون، يحطمون أنفسهم و أوطانهم »[590].

من ذلك فنحن نجد أن الكاتب، قد كتب عن الإرهاب بعمق و حلـــل الظـــاهرة اجتماعيا و نفسيا و نحن بحاجة إلى كتابة من هذا النوع لأن الرواية التـــي تناولـــت ظاهرة الإرهاب عندنا في الجزائر اتسمت بكثير من التســـرع و الارتجاليـــة كمـــا اعتمدت لغة الإعلام و الصحافة، كأنها روبورتاجات أو عمليات إحصائية لضـــحايا الإرهاب.

رؤية الكاتب الفجائعية من خلال مكونات الخطاب:

أ. **من خلال الزمن:** إن ما يجلب انتباه القارئ مـــن خـــلال النصـــوص الروائية هو جمالية عناوينها عندما يستعين الروائي بتقنيـــة العـــدول و الانحـــراف معتمدا لغة شعرية، و لعل واحدة من تلك القراءات تنحرف نحو الزمن، و العنـــاوين تلتقي فيما يلي:



فالقارئ مثلا و هو يلج عالم رواية **سرادق الحلم و الفجيعة**، يكتشف أنها تجمـــع بين زمانين، زمن قد مضى و هو ما يعنيه الكاتب (بالحلم)، أي زمن المدينـــة أيـــام كانت تنعم بالحسن و الجمال و الطهارة، قبل أن تدنسها يد **الغراب** و مساعده **لعـــن** و المقطع التالي يوضح ذلك :

أولم تكوني يوما ابتسامة بريئة أرصع بها قلبي المتوهج ؟
أولم تكوني يوما نورا يملأ الآكام الضاحكة ؟
أولم تكوني يوما ...موجا ...شوقا يدغدغ أعماقي بأوتاره الرنانة
هل تذكرين حبيبتي...[591]

---

[590] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 188.

[591] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 20.

فهو يسترجع زمنها في ذاكرته ليعرف القارئ أنه كان بالمدينة زمن جميل ذات يوم. أما الزمن الثاني فهو زمن الحاضر الزمن الواقعي الذي تعيشه المدينة، فالكاتب لا يرى أملا في استرجاع الزمن الضائع و قد حكم المدينة الغرباء و توالت عليها الأزمات والمحن، فتحولت إلى مجرد مومس تضاجعها الأحذية جهارا«**كل شيء قد انتهى ... و كل شيء قد زال و لم يبقى من أمل لهذه المدينة المومس ...لقد حذرتها منذ البداية قلت لها ألف مرة: ؟إن الطريق الذي سلكته أمت...لغز...سيفقدك كل شيء...و هاهي تنتهي إلى مومس تضاجعها** ..»[592]، إذا لا أمل للوطن في هذا الزمن المفجوع، و بذلك اتضحت رؤية الكاتب الفجائعية نحو هذا الزمن.

و نتابع خيط الفجيعة عبر رأس **المحنة1+1=0**، بتركيبة العنوان كاملة (مضاف و مضاف إليه)إحالة إلى الغرابة و الغموض وعدم وضوح المعنى، فهل أخطأ الكاتب في لغة الحساب و جعل عملية **1+1=0** بدل اثنين ؟ تلك قراءة و تحليل ساذجين، إننا بقراءتنا للرواية و تمعن معانيها اكتشفنا صحة العملية، فهي عملية صحيحة في الزمن الجزائري فكل قيم الزمن الماضي (زمن الثورة)مضاف إليها قيم الزمن الحاضر أصبحت لا تساوي شيئا، عندما فقد الوطن هيبته و قيمته و وضع بين سندان السلطة و مطرقة الإرهاب بأشكاله المتنوعة ما دفع الكاتب للقول:«**أتى للحب أن يشرق و سحائب الدم مازالت تهدر حوله ...؟**»[593].

فكل شيء تلوث بدم الخيانة في هذا الوطن الضحية، تحول بذلك ما كان صالحا إلى فاسد حتى الأسماء لحقتها لعنة الفساد، و نترك شخصية عمي صالح تعبر عن هذا الموقف و هي التي عاشت مرحلة الثورة ثم مرحلة الراهن المأساوي«**لقد بقيت وحدي...من يقف معي في هذه المدينة المتوحشة؟ عجزت...ما قدرت أن أواصل المسيرة...الطريق صعبة...ملآنة بالأشواك و المطيات...وأنا أبدلولي حتى اسمي... كنتم تسمونني صالح الرصاصة هم الآن أسموني صالح المغبون...صالح المجنون**»[594] فالمقطع يفوح برائحة الفجيعة، و رؤية الكاتب الفجائعية تبدو جلية و ظاهرة الملامح من خلال الزمن.

---

[592] – عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة ، ص: 67.

[593] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 13.

[594] – المصدر نفسه، ص: 47.

و تستمر رؤية الكاتب الفجائعية في **الرماد الذي غسل الماء**، أين يكتشف القارئ اختلالا للموازين و تبدلا للوظائف، فمن يغسل من؟ أليس الماء رمز النقاء و الحياة؟ أليس من يصدر عنه فعل الغسل؟ إذن فهو تشويش مفتعل من طرف الكاتب يوحي بتشويش للزمن عندما فقد خطيته و تغيرت حركته، فالماء كان في زمن قد مضى رمزا لكل ما سبق ذكره أما في الزمن الحاضر فقد فقد صلاحياته في فعل الرماد، الزمن زمن رماد، زمن سواد، زمن سكون، و السكون خاصية الموت،و الموت يوحي بالفجيعة ...تلك إدانة واضحة للزمن الحاضر رؤية الكاتب المأساوية الفجائعية له إنه يتأسى على زمن قد مضى «**إيه يا زمن نانا**»[595]، وقوله «**اللعنة على هذا الزمن**»[596] و «**الزمن الخائن**»[597].

ب. من خلال الشخصيات:تلونت الشخصية في النصوص الجلاوجية بلون الفجيعة فأصبحت بذلك نهبا للقلق والحيرة والضجر، ومن أمثلة ذلك في نص **سرادق الحلم و الفجيعة:**

الشخصية الرئيسية: التي تحكي سيرتها المفجعة مع مدينتها المومس قائلة:

«وحدي أنا و المدينة... ثكلت الهوى ...ثكلت السكينة...»[598]

فافتقاد الشخصية للسكينة و الهدوء و الاستقرار، مظهر من مظاهر الفجيعة، ثم انظر معنا في هذا المقطع عندما يفقد كل خيط للأمل فيها و منها قائلا:«مالذي صيرك كالهواء أعدو خلفه...أضمه إلى صدري بحرقة ثم أفطن على الفجيعة» [599]،و قولها:«**تجشأ كل شيء من حولي ... يتسربل أسمال الفجيعة**»[600]، فهذه المقاطع و أخرى لم نذكرها هي عنوان للفجيعة، مثلتها كآبة الشخصية و خيبتها من المدينة و ضيقها و قلقها و فقدها لكل شعاع للحب و الأمل و بالتالي اتضحت رؤية الكاتب الفجائعية من خلال ذلك .

---

595 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص:13.

596 – المصدر نفسه، ص: 24.

597 –المصدر نفسه،ص: 121.

598 – عز الدين جلاوجي،سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 08.

599 – المصدر نفسه ، ص: 25.

600 – المصدر نفسه، ص: 100.

أما في نص رأس المحنة فنجد مظاهر الفجيعة ممثلة تقريبا من خـــلال كـــل الشخصيات فلو أخذنا على سبيل المثال لا الحصر شخصية **المثقف منير**، الذي عاش الفجيعة في عدة مواقف و هو عبر هذا المقطع يحكي تفاصيلها و أثرها المؤلم علـــى حياته«**الوضع أصبح أكثر تدهورا... مستوى المعيشة أصبح مفزعا ...حرية الـــرأي حمامـــة مشنوقة في كل مكان...بطالة سافرة أو بطالة محجبة**»[601]، و هو مفجـــوع فـــي تـــدني مستوى الثقافة«**تدن لمكانة العلم و مكانة أهله حتى غدوا محل احتقار الدهماء و الرعـــاع... الأقلام النزيهة غدت بين فكين...فك الإرهاب و أصحاب المصـــالح و فـــك أصـــحاب الأمـــر و النهي... مستنقعان يجب أن يسبح قلمك فيهما أو فالويل له...**»[602] وهو مفجوع في ذاتـــه «**حالتي النفسية تكاد تنهار...أسناني تتساقط بشكل عجيب و كنت أقوم بلمها بلساني و أرمـــي بها على الأرض مندهشا متعجبا...و الذي كان يحيرني هو سقوطها دون آثـــار للـــدم**»[603]، و مفجوع في الإرهاب و من حصد أرواحهم «**ظل عبد الرحيم يلـــح فـــي الحضـــور داخـــل مخيلتي ...صمته الرهيب ...أحلامه العراض...خيباته المتكررة...جرحه الذي لعقناه و ســـكتنا كما تعودنا أن نسكت على الخيانة...هو و مئات الضحايا مـــن قـــتلهم ؟ مـــن تقلـــد قطـــرات دمهم...؟**»[604]، إنه تقاطع لكل مظاهر الفجيعة في شخصية واحدة فما هو حجمها في الشخصيات الأخرى...؟، لننتقل إلى رواية **الرماد الذي غسل الماء** أين تفاجئنـــا كـــل الشخصيات بكل فجيعتها، و كل شخصية تروي سيرة فجيعتها بطريقتهـــا الخاصـــة بداية من أفقر الطبقات إلى أكثرها ثراء فلو اخترنا شخصية **عمار كرموسة** لاكتشفنا أنه مفجوع من كل النواحي خاصة النفسية و الاجتماعية يقول في ذلك«**أنت تعرف يـــا حضرة الضابط واقعنـــا المـــزري...كـــل الأبـــواب غلقـــت فـــي أوجهنـــا ...اليـــتم ...الفقـــر ...البطالة...فتصعلكنا و تشردنا...مرة لنكسب لقمـــة العـــيش و مـــرة لننســـى...ومـــرة لننتقم...أنا تجاوزت الأربعين...لا بيت...لا مال...لا...أليست حيـــاة كـــلاب ؟** »[605] أليســـت حياة كلها فجيعة عبّرت عنها الشخصية قاصدة نفسها و أمثالها من الـــذين يعـــانون مرارة الفجيعة في صمت. أما شخصية سالم فهي مفجوعة من نـــواحي عـــدّة، مـــع

---

[601] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص: 171.

[602] – المصدر نفسه ، ص: 172.

[603] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 172.

[604] – المصدر نفسه ، ص172.

[605] – عز الدين جلاوجي ، الرماد الذي غسل الماء، ص: 78.

الزوجة، مع الأولاد...و نتركه يروي فجيعته بنفسه«**آه يا سالم قفر بيتك و خلا...صار فندقا للنوم...**»[606]، إضافة إلى اضطراباته النفسية المتواصلة في جو أفقده رجولته. حتى حرية تعبيره فتمنى«**لو فقد صوابه، و اتزانه و نزل في كل ما هو أمامه تهميشا و تكسيرا...تمنى لو كان مجرد فلاح فقير يرعى شويهات، و يأكل كسرة شعير تصنعها أنامل زوجته تمنى لو لم يكن أصلا في هذا الوجود ... ما معنى أن تملك المال و العقار و... ثم أنت مضطرب الروح و النفس؟**»[607]. من خلال هذا المقطع نقف على محطات هي عنوان للفجيعة و الألم:

-زواج غير منسجم.

-زواج بائس أدى للشعور بالنقص و الإثم و الذنب.

-زواج مرير أفقد الشخصية اتزانها و هدوءها و رجولتها و كبرياءها رغم الثراء فالفجيعة قد تمس كل الطبقات و الأمثلة كثيرة في الرواية نكتفي بعرض النموذجين السابقين فقط لنخلص إلى قولنا بأن رؤية الكاتب الفجائعية توحدت عبر النصوص الثلاث من خلال الشخصية المكون الأساسي في العمل الأدبي، لعل القارئ لمس معنا أن الشخصيات طغى عليها السهوم و الشرود والحيرة و القلق واليأس، فهي تعاني الغربة والاغتراب وإن فرقتها المستويات المعيشية الطبقية و الثقافية فقد جمعتها الفجيعة.

ج.من خلال الفضاء: رأينا كيف يكتسب الفضاء مكانة كبيرة في أي عمل روائي فهو «يفسح لكل مكونات النص بما في ذلك الفكرة الشعرية أي تلك التي يتمحور حولها النص الروائي، و يريد تبلبغها وتوصيلها إلى القارئ، كتعرية المخبوء و كشف المعمى، و انتقاد حالات الضياع و التردي و البؤس الاجتماعي و الإفلاس الاقتصادي و التورّم السياسي و الانحلال الخلقي و اهتراء الأفكار و الرؤى»[608]، لذلك فالفضاء الروائي فضاء فجائعي «و الفاجعة هنا بمعنى الشعور بالمأساة، شعور بالأسى اتجاه شيء عزيز و الشيء العزيز في الروايات»[609] كما

---

606 – المصدر نفسه ، ص: 88.

607 – المصدر نفسه، ص: 65.

608 – محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص: 133.

609 – المرجع نفسه، ص: 133.

تابعنا هو الوطن، محنة وطن تناهبته الرغبات و الشهوات و اشتد الصراع بين الموت و الحياة، فالمدينة المومس و حارة الحفرة، و عين الرماد ما هي إلى مدينة واحدة مفجوعة التي تشكل وطنا مفجوعا يؤول نحو التردي والانحطاط من خلال اختيار المومس بدل الطاهرة، و اختيار الحفرة بدل الربوة، والرماد بدل الماء. إنه فضاء مفجوع نفخت رؤية الكاتب الفجائعية من روحها فيه، والنماذج التالية توضح ذلك:

1 -**«آه مدينتي...**

عفوا أقصد آه حبيبتي...

لماذا تهرب منا اللحظات الرائعة الجميلة ؟

لماذا ينفطر عقد الأحلام بيننا دائما ؟

ما الذي صيرك كالهواء أعدو خلفه...

أضمه إلى صدري ثم أفطن على الفجيعة»[610].

2 -**«كل شيء في هذا الوطن يفرقنا...**

الحزن وحده كفيل بجمعنا...»[611]

- **«لماذا يموت كل شيء في وطني...وحده الموت يبقى حيا»**[612].

3-«كل هذا الوطن عين الرماد...»[613]

د-من خلال اللغة: تعتبر اللغة ركنا أساسيا و«رئيسيا في التعبير عن الأفكار ومكون من مكونات الخطاب الروائي»[614]وبما أن النصوص تلونت بلون الفجيعة فاللغة جاءت حميمية انطلاقا من أنها في روايات الفجيعة «تكون حميمية وتكون حامية مليئة بالتأوهات واليأس على حالات و أوضاع فاتت أو حالات وأوضاع مقبلة»[615]، فاللغة بذلك تلعب دور الكاشف عن«الرؤية الفجائعية لذلك نجد أسلوب

---

[610] - عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص: 25.

[611] - عز الدين جلاوجي، رأس المحنة، ص 154-155.

[612] - المصدر نفسه ، ص: 157.

[613] - عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص: 111.

[614] - محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص: 134.

[615] - المرجع نفسه ، ص: 134.

النداء والتعجب والاستفهام ونقط الحذف»[616] إضافة إلى ألفاظ التوجع والتضـــجر التي وظفت بشكل لافت للانتباه:

- ثكلت الهوى ثكلت السكينة (التضجر و الشكوى)[617].
- لا دفء في القلب الحزين (التضجر والشكوى)[618].
- و أنا الغريب ... أجرع الفزع المرير (الحذف+ ألفاظ التوجع)[619].
- آه مدينتي... (اسم فعل التوجع آه)[620].
- و انسحبت بعيدا أتجرع مرارة الفجيعة (ألفاظ الفجيعة: مرارة+فجيعة)[621].

و في نص رأس المحنة نرصد الأمثلة التالية:

- إيه يا زمن نانا ... (التحسر).
- آه أُمّا علجية ... (اسم فعل التوجع آه).
- آه تذكرت القرية (اسم فعل التوجع آه).
- يا ويح ذياب ...(النداء + التحسر).
- آه أيها الطيب البريء من قتلك؟ (اسم فعل التوجع+النداء+الاستفهام).
- لماذا يارب عشرات السنوات والدماء تجري وديانا (استفهام+التوجع) [622].

و قد ألفينا نفس الأساليب في الرماد الذي غسل الماء:

- آه أيها الموت !(فعل التوجع آه+ النداء).
- يكفيني ما وقع من فواجع (من خلال لفظة: فواجع).
- وحده الصمت الرهيب يدثر القلوب....(كل الألفاظ توحي بالفجيعة).
- وحده الحزن يبرعم على الوجوه...(الحزن).
- و تنهد دون شعور منه ....(التنهد).
- يا رب ما ذنبي و ما ذنب البراءة ؟ (الاستفهام+ النداء).

---

[616] – المرجع نفسه، ص: 134.

[617]– عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم و الفجيعة، ص:08.

[618] – المصدر نفسه، ص:08.

[619] – المصدر نفسه، ص: 10.

[620] – المصدر نفسه، ص: 24.

[621] – المصدر نفسه، ص: 34.

[622] – عز الدين جلاوجي، رأس المحنة ، ص: 13.

•ليس في الحياة ما يبعث على السعادة(التشاؤم) [623].

إضافة إلى هذه الأساليب، فمعجم الكاتب اللغوي كله مأساوي يعبر من خلاله عن الفجيعة بملامحها الدالة عليها كالموت و الخراب... وهذا ما يوضّح أكثر أنّ اللغة هي «ذاتها العمل فلا يمكن سلخها عن جسد العمل الأدبي ومن خلال الروايات تجسيم حقيقي للمسألة اللغوية الإبداعية حيث لا تنسلخ اللغة عن المحتوى وبناء العمل»[624].

ويبقى التميز صفة كل مبدع، ليجعل لنفسه معجما خاصا به، و أسلوبا يميزه باعتباره «الوظيفة المركزية المنظمة للخطاب،وهو يتولد من ترافق عمليتين متواليتين في الزمن،متطابقتين في الوظيفة هما:(اختيار) المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم (تركيبها) تركيبا يقتضي بعضه قواعد النحو، كما يسمح لبعضه الآخر التصرف في الاستعمال»[625].

أخيرا نؤكد أن رؤية الكاتب الفجائعية قد تجلّت من خلال كل مكونات الخطاب، فرواياته تحكي الفجيعة بعمق، لذلك فهي محور ثابت بينما الشكل أو البناء ظلّ محورا متغيرا عند الكاتب، و مع ذلك يفتح الكاتب نوافذا هي بمثابة إشراقات يترقبّ من خلالها القارئ شعاعا للأمل.

---

623 – عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء،ص: 36.

624 – محمد معتصم، الرؤية الفجائعية، ص: 22.

625 - عدنان بن ذريل، االنص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق د ط ،1998، ص: 46

الخـــاتمـــة

خاتمة

من المفيد في ختام هذه الدراسة أن أسجل أهم النتائج التي توصلت إليها بعد قراءتي لروايات الكاتب عز الدين جلاوجي على التوالي :

- **سرادق الحلم و الفجيعة**
- **رأس المحنة (1+1=0)**
- **الرماد الذي غسل الماء.**

* إن الرؤية الفجائعية في النصوص الروائية الجلاوجية تتحكم في جل مكونات العمل الروائي:

في الفضاء، في الشخصية الروائية، و في الأحداث التي تتقهقر و تنحدر، و في الزمن و في السرد الذي يتدفق بسرعة، وفي معجم الكاتب الفجائعي الذي سادته ألفاظ الفاجعة كالسواد، والرماد، و المحنة، و الفجيعة والحزن و المرض و الجنون و الموت.

* مع اعتبار تلك الرؤية، موقفا و إحساسا اتجاه العالم الخارجي اتجاه الذات و قد توحدت عبر النصوص الثلاث، فأصبحت بذلك موقفا ثابتا.

* إن اللغة في روايات الفاجعة تكون حميمية، و تكون حامية مليئة بالتأوهات و التأسف على حالات و أوضاع فاتت. أو حالات و أوضاع مقبلة، فاللغة من ذلك مظهر من مظاهر الكشف عن الرؤية الفجائعية.

* يكتسب الوصف في رواية الفجيعة مسحة سوداوية اتضحت من خلال النصوص .

* من أهم الشخصيات الحاملة لمظاهر الرؤية الفجائعية، شخصية المثقف و غالبا ما كان هو نفسه الكاتب.

* كما يمكنني أن أسجل أن روايات جلاوجي تغلب عليها المسحة الحوارية (Roman Polyphonique) و الذي يقوم جوهره على تعدد الخطابات و الأصوات المختلفة في الرواية، تتحاور فيما بينها متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات و مصالح فئوية، و هي تعبر عن نظرتها بمعزل عن رؤية الكاتب أو الروائي، متجاوزة بذلك أحادية الخطاب الموجود بالأدب الملحمي.

* وكذا تعدد تقنيات السرد عند الكاتب، فقد ألفنا تقنية القصة داخل الرواية، و المونولوج الداخلي، و الحلم، الرمز، الغرائبية و العجائبية، الخيال و التناص، المثاقفة و الشعرية... الخ.

* ومنه فالرواية في الجزائر من خلال نصوص جلاوجي، تمارس حداثتها من خلال ما تحققه من عدول عن تلك التيمات المألوفة، و لعل أبرز مظاهر التجديد تتم على التحول المستمر الذي تجريه الرواية في بنيتها و خطابها و ثورتها على التقليد، فالنصوص الجلاوجية رحلة في التجريب عبر التجديد، و هي تخوض مغامرة الشكل و عدم الاستقرار عند شكل نهائي.

هذه النقطة تقودنا إلى نقطة أخرى مفادها أن روايات الكاتب تتحرك و تدور حول محورين أساسيين: أحدهما ثابت و قد مثلته الرؤية الفجائعية والثاني متغير وقد مثله الشكل، و منه تفكيك لعنوان البحث: **الرؤية و البناء في روايات عز الدين جلاوجي**، وهي إشارة إلى أن الخطاب الروائي الجزائري الجديد يهتم بالشكل و المضمون معا.

* نصوص جلاوجي نصوص مختلفة نصوص تؤسس لكتابة جزائرية جديدة، تكتب أوجاعا جديدة، و تتحرك في فضاءات أخرى بأسلوب فني حداثي، تشبع بفتوحات الكتابة السردية، و إنجازاتها في الغرب و في الشرق.فهي نصوص خطيرة ترتقي إلى حالة الشهادة الإبداعية التي ترصد واقع المثقف و صراعه مع السلطة، و اضطهاد الفرد ، و حرمانه الأمن و الأمان نتيجة حصار الإرهاب له بأنواعه المختلفة، إنها تحكي الراهن علنا. كما تزيل هذه النصوص الحجب عن حقيقة المعاناة التي يعيشها الأنا في فضاءات الآخر، كما تسلط الضوء على ميكانزمات اشتغال هذا الأخير الذي لم يتخل يوما عن نواياه الاستعمارية و الاستعبادية في جميع المجالات.كما أنها نصوص ترسم فاجعة الإخفاق، و تعري حقيقة الوجه المتوحش لفضاء المدينة و زيفه.

من خلال كل مكونات الخطاب، و من خلال هذه الدراسة أجد أن النموذج (حياة/موت) يطوق كل النصوص الروائية الجلاوجية، كما أجد أن الكاتب ينطلق من هذه الثنائية لبناء نصوصه.

أخيرا، لعلي من خلال بحثي المتواضع هذا، استطعت أن أضيف جديدا للدراسات الروائية التطبيقية الجزائرية، و التي تتطلب منا أكثر اهتماما وأخص بالذكر الرواية الجديدة في الجزائر، و أنا لا أجزم أني ببحثي هذا، استطعت الإلمام بكل التفاصيل، و

لكني آمل في أني قدمت شيئا جديدا للقارئ ، وذلك لإيماني القوي بأن النصوص ظلت عميقة كلما غصت فيها، و أشير إلى أن مناطق كثيرة منها مازالت عذراء، و مجهولة كشفت منها أشياء و غابت عني أشياء. هذا ما يؤكد أن الرواية جنس أدبي شديد المرونة، فسيح الأرجاء، متعدد البني و الصور و الأشكال، و وجودها مرتبط بالإنسان، وحدها قادرة على أن تحكيه، و تبقى عديمة القيمة مالم تتعرض لقراءة واعية، فالنصوص الروائية نصوص تراودك عن نفسها، ثم سرعان ما تستعصي... إنها تحتاج و تتطلب قراءات متعددة، و مع ذلك تبقى مفتوحة.

و الله نسأل

التوفيق

قـــائمـــة
المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

-المصادر-

1. القرآن الكريم
2. عز الدين جلاوجي، الفراشات و الغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، ط2، 2006.
3. سرادق الحلم و الفجيعة، دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2000.
4. رأس المحنة، دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 2004.
5. الرماد الذي غسل الماء، دار هومة للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2005.

- المراجع -

1. إبراهيم نبيلة، فن القص بين النظرية و التطبيق ، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب.
2. ابن ذريل عدنان، النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1998.
3. ابن منظور، لسان العرب ، المجلد الثامن، ط 03، دار الفكر ، دار صادر، د،ت.
4. أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط.1، 1987.
5. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط.2، 1978.
6. أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط.4، 1983.
7. بن هدوقة عبد الحميد، الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط.1، 1983.
8. بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب، دار العودة ، بيروت، ط1، 1979.
9. بوذيبة إدريس، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، سنة2000.
10. بوشوشة بن جمعة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار تونس، ط1، 2003.
11. بويجرة محمد بشير، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري1970،1986م، المؤشرات العامة في مبنى الزمن و النص، ج1، دار الغرب للنشر و التوزيع .
12. بويجرة محمد بشير، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970/1983)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

13. التوحيدي أبو حيان، الإمتاع و المؤانسة، تحقيق و تغليف و فهرست غريد الشيخ محمد الشيخ، ط.1، 2004، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
14. الحاوي إيليا، الشعر العربي المعاصر، بدر شاكر السياب، ج1، البواكير، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
15. حبار مختار، شعر أبي مدين التلمساني، الرؤيا و التشكيل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا.
16. حسين سليمان، الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1997.
17. الحلاق محمد راتب، النص و الممانعة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999.
18. الدراج فيصل، نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، سنة 1999.
19. ديوان امرئ القيس، تحقيق: حنا فاخوري، دار الجيل، بيروت.
20. الرقيق عبد الوهاب، في السرد دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، ط1-1998.
21. رماني إبراهيم ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991، الجزائر.
22. الزعبي أحمد، في الإيقاع الروائي، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط.1، 1995.
23. سحلول مصطفى حسن، نظرية القراءة و التأويل الأدبي و قضاياها، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001..
24. سعيد خالدة، حركية الإبداع، دار العودة ، بيروت، 1979.
25. سويرتي محمد،النقد البنيوي و النص الروائي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، ط.1.
26. شرشار عبد القادر،الرواية البوليسية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003
27. الصالح نضال،المغامرة الثانية، دراسة في الرواية العربية، منشورات إتحاد كتاب العرب، سنة1999م.
28. الصالح نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد دار الكتاب العرب، دمشق.
29. صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق، الجزائر، 1999م، ص: 207.
30. عزام محمد ، وجوه الماس ، البنيات السردية في أدب علي عقلة عرسان، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991.

31. عزام محمد ، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق،2001.
32. عزام محمد، تسوية الخطاب السردي دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب..
33. نعيسة جهاد، في مشكلات السرد الروائي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
34. العلاق علي جعفر، الشعر و التلقي،دار الشروق،عمان،1992 .
35. عمار عبد الرحمان، قضية الإرهاب بين الحق و الباطل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003،
36. عيلان عمر، الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي،دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة منشورات جامعة منصوري، قسنطينة، 2001م.
37. الغذامي محمد عبد الله ، الخطيئة و التكفير من البنوية إلى الترشيحية، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1993.
38. فروخ عمر، ابن طفيل و قصة حي بن يقظان، دار لبنان للطابعة و النشر، بيروت لبنان.
39. فريجات عادل، مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في فن الرواية، منشورات إتحاد الكتاب العرب 2000.
40. فيدوح عبد القادر، دلائلية النص الأدبي، المؤسسة الوطنية للنشر و التوزيع، د.ط، الجزائر.
41. فيلالي حسين، السمة و النص السردي، منشورات دار أهل القلم الجزائري، 2003.
42. قاسم سيزا أحمد، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
43. قرانيا محمد، الستائر المخملية، الملامح الأنثوية في الرواية السورية حتى عام 2000، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2004.
44. لحميداني حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي، بيروت، 1991م، ص: 73.
45. مبارك زكي ، التصوف الإسلامي في الأدب و الأخلاق ، دار الجيل، ج1، بيروت ،لبنان.
46. مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنية السرد، الكويت، مطاع الرسالة، د.ط، 1998.
47. مصايف محمد،الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام الدار العربية للكتاب، المغرب، دون طبعة.
48. معتصم محمد ، الرؤية الفجائعية، الأدب العربي في نهاية القرن و بداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، ط.1، 2003، الجزائر.
49. ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني نموذجا، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر.

50. نجمي حسن، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م، ص: 76.
51. هيمه عبد الحميد ، علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة للطبع، ط.2، الجزائر.
52. وتار محمد رياض ، شخصية المثقف في الرواية العربية، ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سورية، 1999.
53. يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء–المغرب.
54. اليوسفي محمد لطفي، الشعر و الشعرية، الدار العربية، تونس، د.ط، 1992.

المراجع المترجمة:

1. بارت رولان، لذة النص، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري،سوريا، ط2، 2002.
2. بارت رولان، درجة الصفر للكتابة، تر،:محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط.1، 2002.
3. آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ترجمة، مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف،
مصر..
4. بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة ،تر، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات،بيروت،
ط.2، .1982
5. تودوروف تزفيطان، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، المغرب، ط.2، 1990.
6. كوين جون،النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،ج/1، تر،أحمد درويش،دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، القاهرة،2000.

المراجع الأجنبية:

1. Barthe Roland, le degré zéro de l'écriture , Paris, 1972
2. Genette G., figure III seuil , Paris, 1972.
3. Grillet A. Robbe .Pour un nouveau roman .Edi.Gallimard.1972.

المجلات و الدوريات

1– تجليات الحداثة، شعرية الغياب و جمالية الفراغ الباقي، يوسف أحمد.

2- تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة وهران، العدد 03، 1994.
3- جريدة الخبر، الجزائر، 13ديسمبر 2004.
4- جريدة الخبر، الجزائر، 22سبتمبر2005.
5- جريدة الزمان، العراق، العدد ،1373. تاريخ 2002/11/25.
6- جريدة اليوم ، الجزائر، 17 أكتوبر 2005.
7- عمان، مجلة ثقافية شهرية، أمانة عمان الكبرى، العدد 125.
8- عمان، مجلة ثقافية شهرية، أمانة عمان الكبرى، العدد 128.
9- مجلة أقلام الثقافية، شاملة و متنوعة، فلسطين، موقع منتديات مكتوب.
10- مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد، 15، السنة ،2000.
11- مجلة الثقافة و الثورة، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ع، د ت، د س.
12- مجلة الحوار المتمدن، الكويت، العدد 1167، سنة 2005.
13- مجلة الصحيفة الشعبية، مستقلة و شاملة، العراق، العدد 168.
14- مجلة الكاتب العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، العدد61-62، سنة ،2003
15- مجلة الموقف الأدبي، العدد 306، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 306، تشرين الأول 1996.
16- مجلة النقد الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، العدد 369، 31 كانون الثاني ، 2002.
17- مجلة اليمامة، السعودية.

المواقع الإلكترونية:

- موقع إتحاد الكتاب العرب.....www.awu-dam.org.
- موقع منتدى مجلة أقلام..... www.Aklaam.net
- موقع مجلة الثقافة الكويتية.....www.kuwaitculture.org

مخطوط:

محاضرتان : للأستاذ الدكتور بشير بو يجرة محمد "أزمة الهوية أم عبثية الراهن في رأس المحنة" و الدكتور حسين فيلا لي "التوازي و لعبة المرآة في الرماد الذي غسل الماء" في ملتقى الرواية حول "راهن الرواية و رواية الراهن"، سطيف أيام (01،02، 03) مايو 2006.

فهـــرست المـــوضوعات

فهرست الموضوعات

مقدمة .....
المدخل 02

الفصل الأول: البناء الروائي

1. بناء الشخصيات.....07
1- الشخصية كمرتكز للحفاظ على الهوية 08
2- الشخصية و عبث الآخر بهويتها 10
3- الرؤية البرجوازية، و تأثيراتها على الشخصية 13
4- شخصية المرأة، زوجة، حبيبة، مومسا.....16
5- شخصية المثقف، صوت بلا صدى 21
- دلالة الشخصية 27
- رمزية الأسماء في سرادق الحلم و الفجيعة.....28
- رمزية الأسماء في رأس المحنة.....31
- رمزية الأسماء في الرماد الذي غسل الماء 34
- تنوع منظومة الأسماء في النصوص الجلاوجية 37
2. البناء الزمني 38
- البنية الزمنية الخارجية 39
- البنية الزمنية الداخلية.....40
أ. الخلاصة 41
ب. الوقفة.....41
ج.الحذف 43
د. المشهد 44
3. سيميائية الفضاء.....44
- دراسة الفضاء 44
- محورية الفضاء 46
- دلالات الفضاء.....50
- سيميائية النصوص 52
أ. العنوان 52
ب. المتن.....53
- وصف المكان.....57
- الأشياء و دلالاتها 64
- صورة المكان.....68

الفصل الثاني: تحولات الكتابة السردية عند جلاوجي

1- خصوصية التجريب السردي 71
2-مظاهر التجريب السردي 72
أ. السرد العجائبي.....72
ب. إنحلال الشكل الروائي 74
ج. شعرية الإيقاع.....81

1- الإيقاع الروائي 81
2- مستويات الإيقاع في النصوص الجلاوجية.....83
- إيقاع العناوين 83
- إيقاع الإهداءات.....84
- إيقاع الثنائيات.....86
- إيقاع الأرض.....88
- إيقاع الأزمة.....88
- إيقاع الصمت.....89
د. شعرية اللغة و الانزياح.....91
هـ. الحضور و الغياب النصي 94
1- القرآن الكريم.....96
2- التراث العربي 97
3- تداخل النصوص الروائية فيما بينها.....105
أ. التداخل على مستوى العناوين.....105
ب. على مستوى الشخصيات.....107
ج. على مستوى المكان 109
د. تداخل الإهداء في متن النص الروائي 109
هـ. تداخل القصة القصيرة مع الرواية 110
-مستويات التناص.....111
3- فاعلية الذاكرة في الكتابة الروائية.....115
أ. إشارات تدل على ثقافة الكاتب العربية 117
ب. إشارات تدل على ثقافة الكاتب الغربية.....117

الفصل الثالث: الرؤية الفجائعية

1. مفهوم الرؤية الفجائعية.....121
1- بين الرؤيا والرؤية 121
أ- الرؤيا 121
ب- الرؤية.....122
ج- الفجائعية.....123
د- الرؤية الفجائعية 123
2. أثر الرؤية الفجائعية في القصة و الخطاب 125
3. توظيف الرؤية الفجائعية.....127
أ- الحكي المباشر 127
ب- الحكي غير المباشر 128
2. نموذج(الحياة/الموت) في الخطاب الروائي الجلاوجي 128
- النموذج 129
1- الحب.....130
2- الفجيعة.....134
3- المرأة و المدينة.....140
4- المثقف و السلطة 142
1. مفهوم المثقف.....143
2. مفهوم السلطة.....146
3. العلاقة بين المثقف و السلطة 147

3. قضية الإرهاب.....149
4. رؤية الكاتب الفجائعية.....154
أ. من خلال الزمن.....154
ب. من خلال الشخصيات 156
ج. من خلال الفضاء 158
د. من خلال اللغة 159
الخاتمة 161
فهرست المصادر و المراجع 164
فهرست الموضوعات.....170