الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د) في إطار مشروع الدراسات الأدبية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

موسومة بـ:

شعريّة الكتابة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة (1990–2020)

– عزّ الدين جلاوجي أنموذجا–

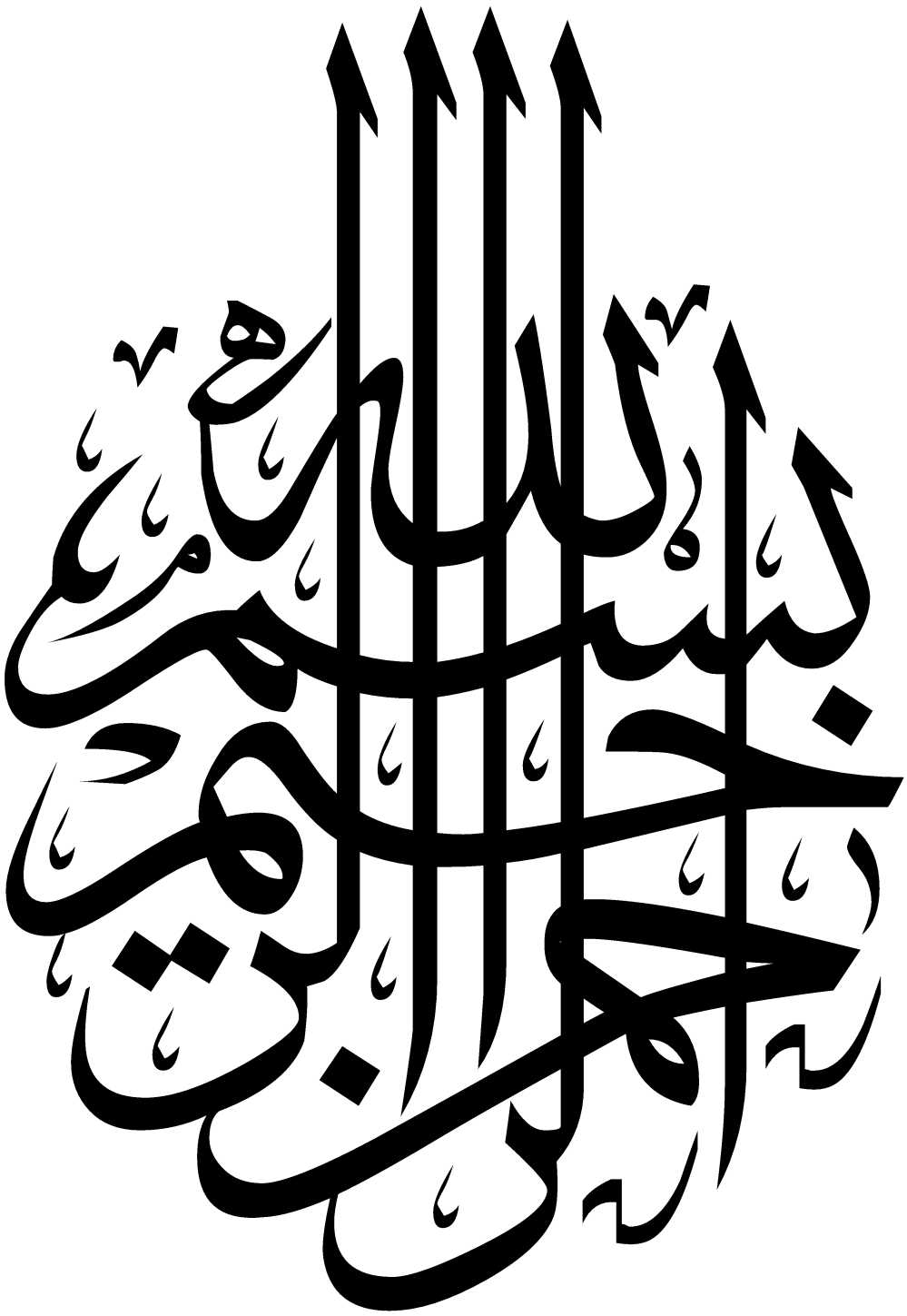
– **من إعداد الطّالب:** زكرياء قارة عشيرة.

– **تحت إشراف الأستاذ:** علي مداني

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة الأصليّة	الصّفة
معازيز أبو بكر	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تيارت	رئيساً
مداني عليّ	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تيارت	مشرفاً ومقرّراً
شريف حسني عبد القادر	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تيارت	مشرفاً مساعداً
كبريت علي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تيارت	عضوا مناقشا
وقّاد مسعود	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الوادي	عضواً مناقشاً
مسعودي العلمي	أستاذ محاضر أ	جامعة الوادي	عضواً مناقشاً

الموسم الجامعيّ: (1444–1445هـ /2023–2024 م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى ....والدتي العزيزة رجاء دعواتها..

إلى الوالد العظيم أمدّ الله في عمره..

إلى زوجتي.. رفيقة الدّرب..الأُنس.. والسّكينة

إلى قرّة العين.. ولديّ .. حنين ويحيى..

إلى إخوتي وأخواتي ..كلّ باسمه ومقامه..

إلى كلّ من شدّ على يدي ...

إلى كلّ من يمزج بين العلم والأخلاق

هذا عربون محبّة ووفاء

شكر وتقدير

الحمد لله أوّلا وأخيرا... والشكر له على نعمه كثيرا كثيرا ...

سدّد خطاي وكان لي فيها عونا ونصيرا..

ثم خالص الشكر والثّناء لأستاذي الدكتور مداني عليّ

الذي كان سراجا أنار ظلمة طريق البحث العلميّ المظلم

فكان المرشد لبرّ الأمان والموجّه للمحطّ المراد...

كما لا يفوتني أن أتوجّه بجزيل الشكر والعرفان لكلّ الذين

سخّروا معارفهم وما منّ به الله عليهم من خبرات

في إعانتي على إتمام هذه الأطروحة..

وكذا للسّادة الأساتذة أعضاء اللّجنة العلميّة قبولهم

تشريف هذه الرّسالة بمناقشتها وإثرائها

مقدّمـــــة

تحاول الرّواية الجزائريّة في العقود الأخيرة الانتفاع من إنجازات العلوم الإنسانيّة ومن نظريات النّقد الحديث وكذا علم الجمال، طامحة في الوصول إلى أحسن الأشكال من خلال ما تمرّ به من تجريب، هذا وقد شهد مجال النّقد فيما يتعلّق تحليل الخطاب السّرديّ تطوّرا ملحوظا من حيث التصوّرات والتوجّهات التي تخطّها منظومة المناهج النّقديّة بمختلف أسسها المعرفيّة، من ذلك ما تقدّمه من آليات إجرائيّة في قراءة وتأويل النّصوص السّرديّة بمختلف أشكالها وأنواعها، كما يبدو جليّا خلال الفترة قيد الدّراسة أنّ النصّ الرّوائيّ الجزائريّ فرض خصوصيات إبداعيّة على مستوى التّشكيل الشعريّ والجماليّ من قبيل التّشكيل السّرديّ، وكذا عن طريق خلق فضاء مقروئيّ واسع النّطاق على مستوى عمليات التّحليل والتّفسير والتّأويل التي تطال النّصوص الرّوائيّة.

بغية تحقيق عمل فنّي جماليّ ظهرت العديد من الدّراسات التي تبحث في المفاهيم المتعلّقة بالشّعريات، تستجلي المفاهيم، وتنبش في كمائن العلاقات بين المبدع والمتلقّي استنادا لخلفيات تاريخيّة، واجتماعيّة، وثقافيّة وفلسفيّة، وكلّ ذلك بغية تطوير الفنّ الرّوائيّ الجزائريّ أكثر، وولوج مرحلة التحوّلات الفنّية، أين تتكوّن أشكال سرديّة وتعبيريّة جديدة للرّواية الجزائريّة تكون أكثر مرونة وجماليّة ويكون تأثّرها بالنّاتج الثّقافي الجزائريّ أعمق ممّا كان عليه، وقد برز ذلك عند الكثير من أدبائنا الأفذاذ على غرار أحلام مستغانمي، الحبيب السّايح، أمين الزّاويّ، عبد الحميد بن هدوقة، واسيني الأعرج، عزّ الدّين جلاوجي، وغيرهم كثير.

بالنّظر إلى مسار الرّواية الجزائريّة نجدها في الآونة الأخيرة تعرف تجارب روائيّة حديثة، تظهر في تلك القوالب المتغيّرة والمتباينة في إطار ما يعرف بالتّجريب، متأثّرة بمختلف المواضيع المنبثقة من الواقع الجزائريّ، فالتّحوّلات التي تطال المتن والبنية في الرّواية إنّما تنشأ من تغيّرات الواقع وتشكّلاته وتحوّلاته التي هي في استمرار دائم، وقد أفرز هذا التحوّل تلك الدّراسات العديدة –كما أشرنا آنفا– للكشف عن معالم الرّواية في كلّ فترة باعتبارها فنّا أدبيّا يسوق من خلاله المبدع رؤاه للمتلقّين، وذلك ضمن نسيج سرديّ محكم مؤطّر بشكل فنّي.

يعتبر عزّ الدّين جلاوجيّ واحدا من الكُتّاب الجزائريّين الذين عرفوا حضورا بارزا في السّاحة الأدبيّة العربيّة من خلال تلك المنجزات الأدبيّة التي شاطرت مثيلاتها في الجمالية، فكشف بذلك

جلاوجيّ عن حذق ونضج فنّي تجسّد في الرّؤية الثّاقبة، وكذا الفهم العميق والخيال النّبه الخلّاق، فهو قد تمكّن من التّغلغل في واقع المجتمع الجزائريّ والعربيّ والإنسانيّ، تنوّعت أعماله وتعدّدت حسب القضايا والمواضيع التي يثيرها الواقع، كما وظّف ما له من علاقة بالمجتمع الجزائري من تراث ديني وعادات وتقاليد في مختلف مناحي الحياة الاجتماعية – ما استطاع إلى ذلك سبيلا- وهذا ما ساهم بشكل كبير في فهم المضامين والأفكار، وساعدت على التّأويل وإنتاج المعنى، وهذا كان ظاهرا للعيان في مختلف أعماله الأدبيّة لا سيما الرّوائيّة، بدءا بروايتي " الرّماد الذي غسل الماء" و" الفراشات والغيلان" اللّتان كانتا محلّ تطبيق لهذه الدّراسة وصولا إلى بقيّة الأعمال.

لمّا كان العامل في تفضيل عمل أدبيّ على آخر ما يلتمسه المتلقّي من جماليّة تجعله يتعلّق بمضمونه، وربّما اتّخذ بعضها حجر أساس في تكوين رؤاه وأفكاره، اهتم النّقاد حديثا وقديما بكلّ ما يرتقي بشعريّة النّص الأدبيّ، هذه الأخيرة متشعّبة الأطراف متشابكة العناصر متداخلة الأدوار، تُجسّدها في الأعمال الرّوائيّة الكثير من الزّوايا، سواء على الشّكل أو المضمون، تبرز بالوسائل اللّسانيّة وحتّى السّيميائيّة، وعلى هذا الأساس كان بحثي المتواضع في مضمار الشّعريّة، فجاء عنوان أطروحتي موسوما بـ" شعريّة الكتابة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة (1990-2020) عزّ الدّين جلاوجي أنموذجا" وقد حاولت من خلالها تتبع مواطن الشّعرية في الأعمال الرّوائيّة مسلّطا الضوء تطبيقيّا على نصّين روائيين جزائريين لمبدع روائيّ جزائريّ هو "عزّ الدين جلاوجيّ" وقد كان طريق هذه الأطروحة طويلا صادفتني فيه الكثير من الإشكاليات لعلّ أبرزها ما يلي:

- كيف تتجلّى الشّعريّة في الرواية؟

- ما أبرز سمات الشّعريّة في روايتي " الفراشات والغيلان" و"الرّماد الذي غسل الماء" لعزّ الدين جلاوجيّ؟

تضاف إلى ذلك الكثير من الإشكاليات الثانويّة الفرعيّة التي صادفتني في خضمّ هذا البحث وحاولت جاهدا تذليلها والحصول على جوابها وتفصيلها، منها:

- كيف تكون اللّغة التي يعبّر بها الرّوائيّ محطّة جماليّة؟ وأين مكامن ذلك؟

– ما أبرز سمات الجماليّة والشعريّة في عنصري المكان والزّمان؟

– ما هي أبرز المفارقات الزّمنيّة التي وظّفها جلاوجيّ؟

– من أهمّ عناصر النسيج السّردي الشّخصيّة، ما تصنيفاتها؟ وما أبعادها حسب أهمّ الدّراسات؟

– كيف تبرز ملامح الشّعريّة في الشّخصيّة الرّوائيّة؟

إجابة على هذه الإشكاليات وغيرها ممّا لم أذكر تمّ تقسيم البحث إلى مدخل وأربعة فصول، زاوجت في كلّ فصل بين الجانبين النّظريّ والتطبيقيّ، تلت ذلك خاتمة محمّلة بأهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث.

عنونت المدخل بـ" نظرة في المفاهيم" بغية جعله محطّة يستند إليها القارئ لإزالة الغموض – إن وجد– حول ماهيّة أهمّ العناصر في البحث، وقد تطرّقت لتحليل مفهومَي الشّعريّة والرّواية من الجانبين اللّغويّ والاصطلاحيّ، وكذا عند النّقاد القدامى والمحدثين في عالمنا العربيّ أو في العالم الغربيّ.

أمّا الفصل الأوّل فكان عنوانه" شعرية اللّغة في الرّواية" افتتحته بتمهيد مبسّط ثمّ تذليل مفاهيميّ للّغة، وشرعت بعد ذلك في تتبّع مواطن الشّعريّة في لغة الرّواية اللّسانيّة والسّيميائيّة، انطلاقا من الغلاف والعنوان، مرورا بالإهداء وصولا إلى متن النّص، وقد اهتمّت دراستي بالمستوى التركيبيّ والصّوتيّ للمتن الرّوائيّ، وكان إثر كلّ عرض نظريّ ما يقابله من الجانب التطبيقيّ على الرّوايتين النّموذج.

بينما كان عنوان الفصل الثّاني " شعريّة المكان في الرّواية " وقد حاولت من خلال هذا الفصل تحديد مفهوم المكان وأهمّ أنواعه وتصنيفاته حسب ما جادت به المؤلّفات النّقديّة، ثمّ تتبّعت من قبيل التّطبيق حضور هذه الأماكن في الرّوايتين وما ينزوي تحتها من دلالات ومعان مبيّنا وجه الجماليّة في ذلك.

الفصل الثالث عنونته بـ" شعرية الزّمن في الرّواية" وقد كان هذا الفصل شاملا لمفهوم الزّمن ومبيّنا لأهمّ التقنيّات والمفارقات الزّمنيّة التي يلجأ إليها المبدع في أعماله الأدبيّة، ليتبع العرض النّظري آخر تطبيقيّ يستجلي سمات وملامح الشّعريّة في هذه المفارقات الزّمنيّة.

أمّا الفصل الرّابع والأخير فجعلته خاصّا بعنصر الشّخصيّة، وعنونته بـ "شعرية الشّخصيّة في الرّواية" تطرّقت من خلاله لمفهوم الشّخصيّة عموما والشّخصيّة الرّوائيّة خصوصا، ثمّ تتبعت من خلال آراء النّقاد أنواع الشّخصيات وتصنيفاتها، لأطبّق ذلك على شخصيات الرّوايتين كلّ على حدة، فصنفتها وبحثت عن كوامن الشعريّة فيها سواء في تصويرها أو دورها أو الدّلالات التي تحملها وتؤدّيها من الاسم إلى الدور الذي تقوم به.

تلت هذه العروض النّظريّة والتطبيقيّة صفحات جمعت خلاصة البحث وزبدته ونتائجه التي بدت للباحث، ثم ملحق بعد ذلك وردت فيه سيرة للمؤلّف وملخّص لروايتي " الرّماد الذي غسل الماء" و"الفراشات والغيلان".

من أجل تفعيل المقاربة والوصول إلى النتائج المحصّل عليها اعتمدت المنهج الفنّي السيميائيّ، فقد كانت دراستي قائمة على ضبط المفاهيم واتباعها بالتحليل، لذا كان لزاما أن أزاوج بين المناهج السياقيّة والنّسقيّة، وهذا في إطار ما يعرف بالتقاطب المنهجي الذي يجعل الدّراسة أكثر ثراء.

أمّا عن أسباب اختيار الموضوع فيمكن القول بأنّها مزيج بين أسباب خاصّة تتعلّق بميل الباحث للفن الرّوائي الجزائريّ، والرّغبة في خوض غمار الدّراسات المتعلّقة بالرّواية، يضاف لذلك أسباب أخرى موضوعيّة تتعلّق بطبيعة تخصّص التّكوين المتمثّل في الأدب العربي الحديث والمعاصر، هذا ويمكن إضافة سبب آخر يتعلّق في المساهمة في إبراز القيمة التي تحظى بها الرّواية الجزائريّة في السّاحة الأدبيّة العربيّة يوما بعد يوم.

هناك العديد من المراجع التي كانت عونا وسندا لي في هذا البحث، من أبرزها "بنية الشكل الرّوائيّ" لحسن بحراويّ، و"بنية النّصّ السرديّ" لحميد لحميداني، وكذا كتاب "جماليات المكان" لغاستون باشلار، وهذا غيض من فيض ممّا اعتمدت عليه من مراجع في هذه الدّراسة.

الدّراسات السّابقة التي تبنّت الشعريّة في روايات جلاوجي غالبا رسائل جامعيّة ومقالات مختلفة، وبعض الكتب النّقديّة الأكاديميّة، من أبرزها "دراسات نقديّة في روايات عزّ الدين جلاوجي" ألّفه مجموعة من النّقاد الجزائريين والعرب، نجد كذلك كتاب "علامات في الإبداع الجزائريّ" للدكتور عبد الحميد هيمة، ومن الرّسائل الجامعيّة أذكر بحثا مقدّما لنيل شهادة الدّكتوراه بعنوان " الخطاب الرّوائيّ عند عزّ الدين جلاوجي" لثريّا برجوح من جامعة بسكرة، ومن المقالات أسوق هذا العنوان " سيمياء الشّخصيّة والحدث في رواية الرّماد الذي غسل الماء" للأستاذ الوافي سامي من جامعة أمّ البواقي.

تخلّلت مراحل هذا البحث جملة من المعيقات التي صعّبت المهمّة نوعا ما وجعلت المرام أعسر ممّا كان يُتوقّع، لعلّ أبرزها:

– تشعّب الموضوعات المتعلّقة بالسّرد خاصّة في الجانب المفاهيميّ، وهذا مردّه كثرة المقاربات السّرديّة والرؤى النّقديّة.

– عنوان الأطروحة الواسع الذي جعل الباحث يجد أمامه الكثير والكثير من الجزئيّات في الكلّيات المنزوية تحت موضوع البحث، ممّا يستهلك وقتا وجهدا أكبر، ويضطر الباحث كذلك لانتقاء الأهم فقط.

– ضيق الوقت النّاتج عن صعوبة التوفيق بين المهنة والبحث العلميّ الذي يقتضي جهدا ووقتا من الباحث.

في الأخير لا يسعني إلّا أن أتوجّه بقلب خاشع وعين دامعة، ولسان ذي شجن، ناطق بالشكر والحمد لربّ الأرض والسّماوات الذي يسّر لي إنهاء هذا البحث، وتخريج هذه الأطروحة، كما أؤوب بلسان شاكر ونفس ممتنة خجلة لأستاذي الدكتور مداني عليّ الذي ما توانى في

توجيهي وإعانتي معنويا وفكريّا في هذه الطّريق التي سلكتها، كما أبلّغ أسمى عبارات الاحترام والودّ والوقار للسّادة الأساتذة الأفاضل الذين زادوا حلية هذه الرّسالة بقبولهم مناقشة هذه الأطروحة سائلا المولى التوفيق والسّداد لي ولمن ذكرت.

وصلّى الله على سيدنا محمّد وعلى آله وصحبه وسلّم.....

الشلف: 03 رجب 1445 هـ / الموافق لـ15 جانفي 2024.

مدخل:

نظرة في

المفاهيم

1- الشّعريّة:

رغم قدم مصطلح الشعرية وتعدّد الدّراسات التي تطرّقت إليه إلّا أنّ مفهومه ظلّ يتميّز بالغموض والضّبابيّة ولم يتحدّد بشكل دقيق، وذلك لتعدّد تعريفاته وعلاقته بعلوم بأخرى كاللّسانيات والبلاغة والنّقد الأدبيّ، وكذا ظهور مصطلحات عديدة لها صلة بالشعرية زادت الوضع غموضا وتعقيدا كشعرية الأغراض، وشعريّة النثر، والشعريّة البلاغيّة، والشعريّة السّيميائيّة، وشعريّة الرّواية وغير ذلك من المصطلحات. سنحاول فيما يأتي عرض أهمّ المفاهيم التي طرحت على السّاحة الأدبيّة النّقديّة قديما وحديثا، عند العرب وغيرهم.

1-1 المفهوم اللّغوي للشّعريّة:

في قاموس المنجد في اللّغة العربيّة المعاصرة نجد أنّ أهمّ مشتقات مادّة (ش.ع.ر) هي "شِعْر" وتعني الكلام المنظوم المقفّى الذي يعتمد الصّوت والإيقاع ليوحي بإحساسات مؤثّرة وصور خياليّة، وكذا "شاعريّة" وتعني موهبة الشّعر، إضافة إلى مشتقّ آخر وهو "شعرية"، وتعني هذه الأخيرة صفة لما يثير الأحاسيس[1]، من خلال هذا نلاحظ غيابا للمفهوم الحقيقيّ والمعنى الكامل للشّعريّة في هذا القاموس، واقتصارها على كونها صفة لما يثير الأحاسيس.

أمّا ابن منظور (ت 711هـ) فقد أورد في مادّة (ش.ع.ر) جملة من المشتقّات منها:" "شِعْر وتعني: عِلم ، شَعر يشْعر شِعرا .. كلّه علم، وليت شِعري أي ليت عِلمي، أو ليتني علمت، والشِّعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كلّ علم شعرا، والشّعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر، لأنّه يشعر ما لا يشعره غيره، أي يعلم"[2]، إذن ابن منظور جعل معنى هذا الجذر محصورا في العلم والإدراك، كما لاحظنا غيابا لمصطلح الشعريّة كليّا.

---

[1] - ينظر: صبحي حموي وآخرون، المنجد في اللّغة العربيّة المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص:773-774.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، المجلّد الثّامن، مادّة (ش.ع.ر)، ص88-89.

أمّا في القاموس المحيط نجد لنفس المادّة مشتقات أقرب شكلا لسابقتها، منها لفظ " "شعر" بفتح العين أو ضمّها شِعرا وشَعرا وشَعرة مثله وشَعرى وشُعورا ومَشْعُورا ومَشْعُوراء وتصبّ كلّها في عَلِم به وفَطِن له وعَقِله"[1] أي أنّ كنْه هذه المادّة أو هذا الجذر مستمدّ من العلم والفطنة والعقل.

أوضح الدّكتور يوسف وغليسي أنّ لفظة الشّعريّة في اللّغة العربيّة تسعى لأن تكون بديلا للمصطلح الفرنسيّ poétique أو الإنجليزيّ poetics، وكلاهما منحدر من الكلمة اللّاتينيّة poetica، المشتقّة من الكلمة الإغريقيّة poiétikos وذلك بالصّيغة النعتيّة التي تناولها الفرنسيّون خلال القرن السّادس عشر بمعنى كلّ ما هو مبتكر مبتدع ، أو بصيغة المؤنث poietike حسب ما تمّ تداوله خلال القرن التّالي بالمفهوم الذي خطّه أرسطو في كتاب الشّعر، وكلّ ذلك مشتقّ من الفعل الإغريقيّ poiein بمعنى صنع أو فعل [2]، وعلى هذا الأساس نجد أغلب المفاهيم اللّغوية تتفق في كون مادّة (ش.ع.ر) لا تبتعد عن مفاهيم العلم، والصّنع، والإبداع.

1-2- المفهوم الاصطلاحي للشعريّة:

رغم قدم مصطلح الشّعريّة وتعدّد الدّراسات التي تطرّقت إليه، إلّا أنّ مفهومه لم يتحدّد بشكل دقيق ومضبوط، وظلّ يكتنفه الغموض، حيث تعدّدت التّعريفات وتشعّبت علاقاته بالعلوم الأخرى كاللّسانيّات والبلاغة والنّقد الأدبيّ، وهو ما زاد عدد المنْكبّين على الدّراسة في هذا الباب، دراسات تمخّضت عنها مصطلحات عديدة زادت طين غموض المصطلح بلّة، كشعريّة النّثر وشعريّة الأغراض وشعريّة الرّواية والشّعريّة السّيميائيّة، وعلى هذا سنحاول تقصّي مفهوم الشّعريّة عند النّقاد العرب ثمّ الغربيين قديمهم وحديثهم.

[1] - الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، ج4، 1992، ص 60.

[2] - ينظر: يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحيّة في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، د.ط، 2006، ص14.

1-2-1- عند العرب:

أ- قديما:

للشّعر مكانة رفيعة عالية عند العرب، إذ أنشدوه في حربهم وسلمهم، في حلّهم وترحالهم، في أفراحهم وأقراحهم، والأمّة العربيّة أمّة شعر ، وقد عمدت منذ القدم لتمييز جيّده من رديئه، فعمد النّقاد لوضع قواعد ومعايير له، لتكون هذه القواعد بمثابة التّجليّات الأولى لأبحاث الشعريّة، وإن كانت عبارة عن تلميحات ومواقف وآراء وإشارات تستجلي الخصائص الفنّيّة التي ينبض بها النّصّ الإبداعيّ.

الشّعر عند معظم النّقاد العرب " صناعة" وهو ما أكّده بشير خلدون الذي أقرّ بأنّ "الشّعر عند ابن خلدون (ت 808هـ) وابن قتيبة (ت 276هـ) والجاحظ (255 هـ) وابن سلّام (ت 231هـ) هو صناعة وثقافة قبل كلّ شيء كسائر العلوم والمعارف الأخرى تزيّنه الألفاظ الجميلة والتّعابير المنسجمة والصّور البلاغيّة"[1].

نظرية النّظم عند عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471هـ) يمكن اعتبارها إرهاصات أوليّة للشعرية في التّراث العربيّ، ففي نظم الكلم – حسب الجرجانيّ- لابدّ أن تقتفي آثار المعاني وترتّبها على حسب المعاني في النّفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النّظم الذي معناه ضمّ الشّيء إلى الشّيء كيف جاء واتّفق، ولذلك كان عندهم نظيرا للنّسج والتّأليف والصّياغة والبناء والوشي والتّحبير وما أشبه ذلك[2]، هذه المفاهيم والدّلالات تلتقي مع مفهوم الشّعرية والأدبيّة حسب الشّكلانيين الرّوس والبنويّين الفرنسيّين، فلا النّظم استقام إلّا إذا تحقّقت العمليّة الترتيبيّة من خلال الجانب المفهوميّ الذي يمثّله المعنى، والجانب الصّوتيّ الممثّل في اللّفظ،

[1]- بشير خلدون، الحركة النّقديّة على أيّام بن رشيق المسيلي، الشّركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 134.

[2]- ينظر: أبو بكر عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، تح: محمّد محمود شاكر، ط3، مكتبة الخانجي للطّباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص43.

ولم يفصل بينهما، بل جعلهما قرينين كأنّهما وجهان لعملة واحدة، ثمّ إنّ شعريته لم تقترن بالنّصّ الإبداعيّ الأدبيّ الشّعريّ دون النّثريّ وإنّما عناصرها حاضرة طبقا لنوعية النّصّ المعالج.

يمكننا الإشارة كذلك إلى تصنيف ابن سلّام الجمحيّ الشّعراء إلى عشرين طبقة في كتابه "طبقات فحول الشّعراء"، وكذا ابن قتيبة الذي عمد إلى الأمر ذاته من خلال كتابه " الشّعر والشّعراء" إلّا أنّه اختلف عن سابقه في جعل الشّعراء أربعة أضرب، والشّاهد من خلال المؤلّفين "ذلك المنهج الذي اعتمد عليه كلّ منهما في المفاضلة بين شاعر وآخر، منهج يقوم على اللّفظ والمعنى وبناء القصيدة وضرورة تناسب هذه الأخيرة بين وحداتها وتلك الوحدة المعنويّة القائمة بين أجزائها وعاطفة الشّاعر ودواعيها وعيوب القصيدة الفنيّة ممّا قد يعتري الإيقاع والحركات الإعرابيّة[1]"، هذه الأسس والقواعد كانت بمثابة المرجع الأساسيّ لمتتبّعي مجال الشّعريّة قديما ومثّلت في الوقت ذاته الإرهاصات الأولى لتشكّل هذا الباب في مجال النّقد الأدبيّ.

أشار حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشّعريّة" إلى أن لفظة شعريّة وردت عند النقّاد القدامى، لكنّها لا تحمل في طيّاتها المعنى المتعارف عليه حديثا، وقد وردت لفظة الشّعريّة عند الفارابي (ت 260هـ) في مؤلّفه "كتاب الحروف"، كما نجدها في كتاب "فنّ الشّعر" لابن سينا (ت 428هـ) وكذا عند ابن رشد (ت 520هـ) في الكتاب الذي لخّص من خلاله كتاب " فنّ الشّعر " لأرسطو، إلّا أنّها – وإن وردت باللّفظة نفسها- لا تمدّ بصلة إلى ما تعنيه في النقد الحديث، ولا تملك مقوّمات الاصطلاح، فهي غير مشبّعة بمفهوم معيّن يقودنا إلى مصطلح الشّعريّة[2].

ولعلّ أكثر ناقد عربيّ – حسب حسن ناظم- قارب مفهومه للشّعرية المفهوم الحديث هو حازم القرطاجنيّ (ت 684هـ) في كتابه "المنهاج"، حيث نفى أن تكون الشعرية في الشّعر مجرّد نظم أي لفظ كان وتضمينه أي غرض وأيّ صفة دون الاستناد إلى قانون معيّن[3] ، وهو بهذا جعل

[1]- عبّاس أرحيلة، الأثر الأرسطيّ، منشورات كلّية الآداب، الرّباط، المغرب، 1999، ص312-313.

[2]- ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في المنهج والأصول والمفاهيم، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص12-13.

[3]- ينظر: حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص28.

مفهوم الشّعريّة يقترب نوعا ما من معناها العامّ أي قوانين الأدب ومنه الشّعر، وبالتّالي إنكار حازم أن تكون الشّعريّة نظما للألفاظ والأغراض بصورة اعتباطيّة دون الخضوع لقانون أو رسم موضوع هو في الوقت ذاته إثبات لشعريّة النّصّ باعتباره نصّا أدبيّا.

ب- حديثا:

يعتبر حسن ناظم الشّعريّة محاولة "وضع نظريّة عامّة ومجرّدة ومحايثة للأدب بوصفه فنّا لفظيّا، إنّها تستنبط القوانين التي يتوجّه الخطاب اللّغويّ بموجبها وجهة أدبيّة، فهي إذن تشخّص قوانين الأدبيّة في أيّ خطاب لغويّ، وبغضّ النظر عن اختلاف اللّغات"[1]، والظاهر من هذا التعريف أنّ الشّعريّة هي كلّ ما يسعى لاستخراج القوانين التي تجعل الخطاب اللّغويّ خطابا أدبيّا.

من جانب آخر عرّفها صلاح فضل بأنّها "المعرفة المستقصيّة للمبادئ العامّة للشّعر بالمفهوم الواسع لكلمة الشّعر الذي يجعلها مرادفة للأدب أيضا"[2] أي أنّها المبادئ العامّة التي نستطيع من خلالها معرفة النّصّ الأدبيّ والتّمييز بينه وبين غيره من النّصوص.

من بين المهتمّين بالشّعريّة كذلك نجد صالح بلعيد الذي قال في كتابه "محاضرات في قضايا اللّغة العربيّة" أن "الشّعريّة قد يراد بها الفنّ الذي يصنع الأصول ويرسم الحدود ، أو الطّاقة المتفجّرة في الكلام المتميّز"[3]، إذن ترتبط الشّعرية باتّجاهين أولهما ما يضع القوانين المنظّمة للعملية الشّعريّة، أي تلك الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة، وثانيهما ما يربط الشّعريّة بالطّاقة المتفجّرة في الكلام أو ما يجعل اللّغة متميّزة إيحائيّة.

أدونيس ذهب إلى أنّ السرّ في الشّعريّة كامن في معارضتها للكلام العاديّ لأنّ الشّعر هو حيث الكلمة، تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشّيء يأخذ صورة جديدة ومعنى

---

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، ص 13.

[2] - المصدر نفسه، ص 09.

[3] - صالح بلعيد، محاضرات في قضايا اللّغة العربيّة، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، دار الهدى للطّباعة وزالنّشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص100.

آخر[1]، أي أين تتحرّر الكلمات من مفاهيمها المعجميّة والقاموسيّة، وهنا ربط الشّعريّة بمفهوم التّجاوز والانزياح والثّورة والخلق والتّفجير.

تتمظهر شعريّة أدونيس من خلال كتابه "الشّعريّة العربيّة"في الرّبط بداية بين الشعرية والشفويّة، فإذا كان الشعر الجاهليّ شفويّا فلابدّ من الإجادة في تخريجه وحسن إلقائه وذلك لإحداث وقع في الجمهور واستقطابه، ولهذا كان للشعرية فنّ خاصّ في القول الشّعريّ لا يقوم في المعبَّر عنه، بل في طريقة التّعبير، خاصّة وأنّ الشّاعر الجاهليّ كان يقول إجمالا ما يعرفه السّامع مسبقا، كأن يعبّر عن عاداته وتقاليده ومآثره وانتصاراته وانهزاماته[2]، ثمّ تطرّق أدونيس بعد ذلك للشّعرية والفكر، وكذلك الشّعريّة والنّص القرآنيّ، بل اعتبر هذا الأخير ركيزة أساسيّة، انتقل بعد ذلك للحداثة وعلاقتها بالشعريّة وتطوّرها ونشأتها ، كما أقرّ بذلك الدّور الذي لعبه القرآن الكريم في تأسيس الحداثة للشّعريّة العربيّة؛ إذ الشّعريّة الشّفويّة تمثّل القِدَم الشعريّ، وأنّ الدّراسات القرآنية وضعت أسسا نقديّة جديدة لدراسة النّصّ، ممهّدة بذلك لنشوء شعريّة عربيّة[3]، هذا التقسيم الذي اعتمده أدونيس حاول من خلاله الوصول إلى مفهوم أدقّ للشعريّة مؤمنا بأنّ شعرية النصوص كامنة في بنيتها ولا يمكن أن تتحقّق بالتمرّد على المألوف.

كمال أبو ديب هو الآخر أدلى بدلوه في هذا الباب، وقد أورد في كتابه" في الشّعريّة"ارتباط مفهوم الشّعريّة بالفجوة،"فالشعريّة هي إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنّها موحّدة التوتّر بها، أو الوظيفة الوحيدة لها، بيد أنّ ما يميّز الشّعر هو أنّ هذه الفجوة تجد تجسّدها طاغيا في بنية النّص اللّغويّة بالدّرجة الأولى وتكون المميّز الرئيسيّ لهذه البنية"[4]، و"الشعرية خصيصة علائقية أي أنّها تتجسّد في النّصّ لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّليّة سمتها الأساسيّة أنّ كلّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السّمة الأساسيّة ذاتها، يتحوّل إلى فاعليّة

[1] - ينظر: أدونيس، الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص:78.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص 06.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص 51.

[4] - كمال أبو ديب، في الشعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص7.

خلق للشّعريّة ومؤشّر على وجودها"[1]، وحاصل ما تمّ ذكره أنّ أبا ديب لم يحصر الشّعريّة في مكوّن واحد بل جعلها مجموعة من المكوّنات المتلاحمة، كما أنّ هذه المكوّنات ليست ثابتة وهذا ما نجده أنسب لطبيعة النّصّ الشّعريّ المعاصر.

يظهر أنّ هذا النّاقد منسجم إلى حدّ بعيد مع التّصوّر العام لمفهوم الشّعريّة عند الغرب – الذي سنورده لاحقا–، من جهة أنّه يبحث في قوانين الأدب، وقد أتبع تصوّره النّظريّ بممارسات نقديّة على النّصوص الأدبيّة ليتجاوز تصوّر الشّعريّة كعلم صارم إلى منهج وإجراء في التّحليل والمقاربة.

1-2-2-عند الغرب:

أ- قديما:

تجلّت الشّعريّة عند الفلاسفة اليونان بشكل كبير؛ إذ كانوا أسبق من غيرهم إلى البحث في مفهوم الشّعريّة، إلّا أنّهم لم يحدّدوا المصطلح بشكل دقيق، وقد ظهرت البوادر الأولى لمفهوم الشّعريّة في أشعار هوميروس "Homére "، حيث استخدم تعبيرات جماليّة مثل: الرائع ، الجميل المتناسق[2].

ارتبطت الشعرية عند أفلاطون "Platon" (428-347 ق.م) بنظرية المحاكاة، وهي ذلك "التّوتّر الحاصل بين الفنّ والحياة، حين يسعى الإنسان إلى التّعبير بواسطة الفنّ عن وجوده وتجربته، وحين يحاول أن يعبّر عن تلك التّجربة وينقلها ويكشفها في شكل صورة رمزيّة تختزن رؤيته وثقافته"[3].

الظّاهر ممّا سبق أنّ أفلاطون جعل نظرية المحاكاة صلة بين كل شيء موجود و صورته النّموذجيّة المقابلة له، وهو الذي كان قد قسّم العالم إلى قسمين: "عالم الحقيقة أو عالم المثل والحق، والقسم الآخر هو عالم الحسّ، وهذا الأخير محاكاة للأوّل، أمّا النّموذج من كلّ شيء فباق

[1]- كمال أبو ديب، في الشّعريّة، ص:21.

[2]- ينظر: خليل موسى، جماليات الشعريّة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2008، ص 176.

[3]- عبّاس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النّقد والبلاغة ، ص202.

خالد غير زائل، في حين حكم على جمالية الأشياء بالزوّال، كما أنّه ركّز على الغاية الأخلاقيّة والاجتماعيّة للفنّ، واعتبر كلّ شاعر لا يرى هذه الغاية ويبتغي غيرها مفسدا في المجتمع، ومن أراد البقاء في مدينته الفاضلة عليه نظم الشّعر لهذه الغاية"[1].

الشعرية في نظر أفلاطون متعلّقة بعالم المثل والحقّ ، تنتج بمحاكاته، تتجسّد في الفن ذي الغاية الأخلاقيّة والاجتماعيّة، هي صور الجمال لكلّ شيء نموذجيّ في العالم.

أرسطو(Aristotle) تلميذ أفلاطون يعتبر أوّل من ألّف في الشعريّة من خلال كتابه " فنّ الشّعر"، حيث إنّ هذا المؤلَّف الذي يعود إلى أكثر من 1500 عام خصّصه صاحبه كاملا لنظريّة الأدب، يُشهد له بالرّيادة والأهمّية خاصّة في موضوع الشعريّة، صاغ من خلاله مفاهيمها معتمدا على الأجناس المتخيّلة كالملحمة والدّراما وما ينتج عنهما من قوانين، وقد اتّفق مع استاذه أفلاطون في كون الشعرية محاكاة عن طريق الكلام[2].

اعتبر أرسطو أنّ الشّعر محاكاة، لكنّه لم يقرن نظرية المحاكاة بنظرية المثل الأفلاطونية ، فكبل الفنّ بقيود الفلسفة ، واعتبر الشّعر محاكاة للطّبيعة، ولكنّ الطّبيعة ليست محاكاة لعالم عقلي، فالشاعر يحاكي ما يمكن أن يكون بالضّرورة أو بالاحتمال لا ما هو كائن، وفي هذا المعنى يقول أرسطو:" لما كان الشّاعر محاكيا شأنه شأن الرّسام، وكل فنّان يصنع الّصور فينبغي عليه بالضّرورة أن يتّخذ إحدى طرق المحاكاة الثلاث: فهو يصوّر الأشياء إمّا كما كانت ، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها النّاس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون، وهو إنما يصوّرها بالقول ويشمل الكلمة الغريبة والمجاز وكثيرا من التبديلات اللغوية التي أخبرناها للشعراء، أي أنّ الفنّ ليس محاكاة الطّبيعة كأنّها صدى، وتمثلها تمثّل المرآة، ونقلها نقل الآلة، تلك هي النّتيجة التي تنفي الذّكاء، والعبوديّة التي تسلب القوّة، إنّما عظمة الفنّ أن تفوق الطّبيعة"[3].

---

[1]- عبّاس أرحيلة، الأثر الأرسطيّ، ص156.

[2]- ينظر: تيزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 12.

[3]- رمضان كريب، بذور الاتجاه الجماليّ في النّقد العربيّ القديم، دار الغرب للنّشر والتوزيع، 2004، ص 110.

بناء على ما سبق تتّضح رؤية أرسطو للشّاعر أو الأديب، فهو ليس ذلك الإنسان ذا الإرادة المسلوبة، بل مخترع يتمتّع بالقدرة على الاختيار والإبداع، يعمل على تصوّر ما يمكنه الوقوع والحدوث لا ما هو كائن أصلا ، وهذا الجوهر الذي اختلف فيه مع أستاذه أفلاطون، إلّا أنّهما يتفقان في كون الشعرية عبارة عن محاكاة.

ب- حديثا:

- عند رومان جاكبسون (Roman Jakobson):

في مقال له معنون بـ "ما الشّعر؟" يخبر رومان جاكبسون أنّه إذا أردنا تحديد مفهوم الشّعر لابد من وضع مقابل له، و أثناء بحثه عن الفروقات الموجودة بين الشّعر والنّثر يبرز أنّ الحدود الفاصلة بين كل ما هو شعريّ عن غير الشّعريّ تتغير ولا تكاد تبقى على صورة واحدة، فهو هنا قد لمّح إلى تلك الصعوبات التي يصادفها الباحث في تحديده للشّعر بسبب ما يطرأ عليه من تغيّرات، هذه الأخيرة غالبا ما تلحق التغيّرات التي تطرأ على المجتمع بداية.

كما عرّف الشّعريّة على أنّها "الدّراسة اللّسانيّة للوظيفة الشّعريّة في سياق الرّسائل اللّفظيّة عموما، وفي الشّعر على وجه الخصوص"[1]، أي أنّ الأرضيّة التي جعلها منطلقا للشّعريّة هي أرضيّة لسانيّة تنطبق أكثر على النّصّ الشّعريّ كونه ذا محتوى غير ثابت يتبدّل مع مرور الزّمن بدلالاته المتولّدة، و"الشّعريّة أشبه بلعبة كلاميّة تتجسّد في القراءة الشّعريّة تختفي وراء الدّوال لتصنع من الدّال الواحد في الزّمن الواحد مئات الدّلالات مادام محتوى الشّعر غير ثابت" [2].

حسب جاكبسون "الشّاعريّة أو الوظيفة الشّعريّة هي مجرّد مكوّن يحوّل بالضّرورة العناصر الأخرى ويحدّد معها سلوك المجموع، وتتجلّى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرّد بديل عن الشّيء المسمّى، وتبرز في كون الكلمات تركيبها ودلالتها وشكلها الخارجيّ والدّاخليّ ليس مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصّة" [3]، وفي هذا تأكيد على

---

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعريّة، تر: محمّد الولي ومبارك حنون، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988، ص35

[2]- بشير تاوريت، الحقيقة الشّعريّة على ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة والنّظريات الشّعريّة، وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ، ط1، الجزائر، 2010، ص300.

[3]- رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، ص: 19.

حتميّة التعارض بين الدّال والمدلول؛ ذلك أنّ انعدام التّناقض يعني وجود علاقة آليّة بينهما وهذا أدعى لسكون الأحداث وهو ما يعني غياب مجموع منسّق من المفاهيم وتوقّف لسير الأحداث وموت للوعي بالواقع، إذًا الشّعريّة – حسب جاكبسون- هي التي تمنح للكلمة قيمتها ووزنها في النّص الشّعريّ وهي التي تحفظ تصوّراتنا المتنوعة لمختلف المعاني، ولو استقرّت على مدلول واحد أدت إلى سكون يقتل تلك التّصوّرات.

- عند تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov):

يعتبر تودوروف من النّقاد البنويّين الذين خاضوا في مجال الشّعريّات من خلال كتابه الموسوم بـ" الشّعريّة "، وهو يرى أنّ الشّعريّة "لا تسعى للبحث عن معنى النّص كما يراه التأويليّون، إنّما تسعى إلى معرفة القوانين العامّة التي تنظّم ولادة كلّ عمل أدبيّ، تبحث داخل الأدب ذاته، فهي إذن مقاربة باطنيّة مجرّدة للأدب في الوقت ذاته، وهذا يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تجعل العمل الأدبيّ متفرّدا"[1]، إنّ هذا الطّرح يسمح بالوصول إلى تعدّد قراءات النّص الواحد من خلال انتاج المعنى المتعدّد وذلك دون الخروج عن نطاق النّصّ ذاته أو ربطه بما يحيط به.

موضوع الشّعريّة عند تودوروف ليس الأثر الأدبيّ في حدّ ذاته، إنّما "خصائص هذا الخطاب الأدبيّ التي يمكن إسقاطها على كلّ الأعمال الأدبيّة، لا على عمل فرديّ ، أو جزء معيّن من أجزاء العمل الأدبيّ"[2] وهكذا يصبح كلّ عمل أدبيّ تجليات لخصائص هذا الخطاب إلى درجة نستطيع من خلالها أن نتصوّر أشكالا من الأدب غير محقّقة[3]، لأنّ كلّ نصّ عند ولادته لابد له أن يجسّد هذه الخصائص التي تميّزه عن غيره من النّصوص.

يقول حسن ناظم معقّبا على تفريق تودوروف بين الأثر والنّصّ الأدبيّ :" يبدو لي أنّ تودوروف يحاول أن يحدّد موضوع الشعريّة استنادا إلى الفرق الدقيق الذي أقامه "رولان بارت" (Roland Barthes) بين الأثر الأدبيّ، وهو إنتاج المؤلّف الحقيقيّ أمّا النّصّ فهو إنتاج

---

[1] - تيزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 23.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - ينظر: يوسف الأطرش، الشعرية الأدبيّة، نموذج للرواية الجزائرية، مجلّة المعنى، منشورات المركز الجامعيّ خنشلة، العدد الثّاني، جويلية، 2009، ص: 17.

القارئ الذي يوسّع من أبعاده بالقراءة، نصّ للمؤلّف ونصّ للقارئ، وطبقا لهذا ينفي تودوروف أن تكون ثمّة إمكانيّة في أن يكون لأثر الأدبيّ موضوعا للشعريّة، ذلك أنّ الأثر الأدبيّ عمل موجود، وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولّد نصوصا لانهائيّة"[1] .والتأويل هو الذي يمنح هذه النّصوص صفة اللّانهائيّة، وعلى هذا تكون بين التأويل والشعرية علاقة تكامل، إذ التأويل والقراءة من الآليات التي تساهم في إيجاد خصائص النّصّ الأدبي النوعيّة المتجسّدة من النّص في حدّ ذاته ومن الأثر الأدبيّ كذلك.

نخلص إلى أنّ شعريّة تودوروف تقوم على البحث في أدبيّة الخطاب الأدبيّ ذاته ، أي البحث عن أدبيّة اللّغة في صورتها الانزياحيّة، بل البحث عن شعريّة لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الانفتاح على أفق المستقبل في تموّجه نحو الآتي، إنّها مقاربة لباطن النّص لا ظاهره، باطن البحث عن المعاني الثّانيّة المتولّدة من تعليم اللّغة قولا جديدا لم تقله من قبل، وهو قول الخطاب النّوعيّ، وما يتطلّبه من استراتيجيّة جديدة في التلقّي، فإنّ تودوروف انتقل من التأسيس لشعرية النّص إلى شعرية التلقّي[2]، وهذه الأخيرة تتولّد من رحم النّص ومن تعالقاته، تتبلور من خلال ما ينطبع في ذهن متلقّيه من معان مختلفة ، لتكون بذلك عملية خلق للغة جديدة داخل لغة أخرى.

- عند جون كوهين (Jean Cohen):

يعرّف الشعرية بأنّها "علم موضوعه الشّعر، ويرى أنّ مفهوم كلمة "شعر" قد تغيّر في العصر الحديث وأصبحت تعني التّأثير الجماليّ الخاصّ الذي تحدثه القصيدة وتطلق على كلّ موضوع يعالجه بطريقة فنّيّة راقية"[3].

كما تجدر الإشارة إلى أنّ جون كوهين أقام شعريّته على مبدأ التقابل بين الشّعر والنّثر حيث ميّز بينهما وجعل لكلّ منهما خصائص وهذا من منطلقات لا تتعلّق بالوزن والإيقاع بل اللّغة

---

[1] - حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، ص35.

[2] - ينظر: بشير تاوريريت، الحقيقة الشعريّة، 297.

[3] - جون كوهين، النّظريّة الشّعريّة –بناء لغة الشّعر- اللّغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب القاهرة، ط4، 1994، ص 29.

بمستوييها الصّوتيّ والدّلاليّ، ولابدّ للشّعر – حسبه- أن يخالف النّثر في خصائص موجودة في المستويين[1].

أكّد ذات النّاقد أنّ شعرية النّصوص مرتبطة بمدى انزياحها عن اللّغة العاديّة، وهو بهذا يربط الشعرية بالانزياح، وبما أنّ النّثر هو المستوى اللّغوي السّائد يمكن أن نتّخذ منه المستوى العاديّ ونجعل الشّعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار[2]. أي أنّ الشعر في حدّ ذاته يعتبر انزياحا وخروجا عن العاديّ كون النّاس يتواصلون فيما بينهم نثرا في الغالب.

ميّز جون كوهين بين اللّغة الشّعريّة واللّغة العاديّة، وذلك أنّ "الشّاعر لا يتكلّم كما يتحدّث النّاس، وأنّ لغته عادية، والشيء غير العاديّ في اللّغة يمنحها أسلوبا يسمّى الشّعريّة، وهي ما يبحث عن خصاصه في علم الأسلوب الشّعريّ"[3]، أي أنّ الشعرية تبحث في خصائص اللّغة باعتبارها ظاهرة أسلوبيّة.

ما يميّز الشّعرية عند جون كوهين عدولها عن المعاني القاموسيّة، فتضفي بذلك صفة الشّاعريّة، وهذه لا تتأتّى إلا باللّغة المنزاحة التي هي لغة مبهمة ترهق المتلقّي قبل الوصول إلى دلالاتها، وفي هذا ربط بين الشعرية والانزياح وأسرار اللّغة الشعرية.

اتّضح من خلال ما تقدّم من طرح لمختلف الرّؤى حول مفهوم الشعرية أنّ هذا الموضوع مازال يعاني من مشكلتين أساسيتين على الصّعيدين العربي والغربي، واحدة تتعلّق بالمصطلح وأخرى بالمفهوم، ولعلّ هذه الأخيرة تتعلّق باختلاف وتعدّد مفهوم الشعرية باختلاف العصر، إذ هي تخضع لنمط البنية الفكريّة والفنيّة السّائدة وكذا اختلاف المدارس الأدبيّة والمناهج النّقديّة المتّبعة من طرف كلّ ناقد، وهذا يمنع بشكل أو بآخر تحديد تعريف جامع للشّعريّة قد اتفق عليه النّقاد اتفاقا مطلقا، بل مازال الباب مفتوحا أمام الباحثين كي يضيفوا رؤى جديدة.

---

[1] - ينظر: جون كوهين، النّظريّة الشّعريّة، ص 30-31.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص35.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص36.

2- الرّواية:

تبوّأت الرّواية الجزائريّة مكانة هامّة على خارطة الإنتاج الرّوائيّ العربيّ المعاصر، وذلك راجع لنضجها وتنوعها، فأضحت تعبّر فنيّا عن الحياة بنحو أعمق وأخصب، ولعلّ هذا ما جعلها موطئا للكثير من البحوث والدّراسات التي تبتغي هذا الفنّ الأدبيّ بالتّحليل والتّمحيص، وما سيأتي بحث في ماهيّة هذا الجنس الأدبيّ.

2-1- المفهوم اللغوي للرواية:

الرّواية اسم مشتقّ من المادّة اللّغويّة (ر.و.ى) أي من الفعل روى، يروي، وروى الخبر أو الحديث إذا أنبأ به، واسم الفاعل منه راوٍ، والأصل في هذا الجذر معنى جريان الماء ووجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال أو نقله بحال من الأحوال، من أجل ذلك أطلق على المزادة الرّواية وعلى البعير الرّواية أيضا لأنّه كان ينقل الماء، كما أطلقوا على الشّخص الذي يستقي الماء رواية[1]، والرّواية هي حمل الرّاوي لنقل الحديث أو الخبر عن الآخرين، والرّواية مصدر قياس يدلّ على حرفة[2].

نجد في تاج اللّغة وصحاح العربيّة في نفس المادّة قول صاحب الكتاب في تحديد مفهوم "روي" : "رويت على أهلي ولأهلي إذا أتيتهم بالماء، ورويت الحديث والشّعر رواية، فأنا راوٍ، في الماء والشّعر والحديث، من قوم رواةٍ"[3].

يفيد ما تقدّم من طرح اشتراك الرواية في دلالة الجمع والانتقال والجريان والارتواء الروحيّ أو الماديّ، ثمّ إنّ هذه الكلمة تستقلّ بجزئيات دلاليّة من خلال السّياق الذي تكون فيه إلّا أنّها تبقى تحافظ على الدّلالة الجوهريّة المذكورة آنفا ولو تغيّر السّياق.

---

[1] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة (ر.و.ي)، ص1200.

[2] - ينظر: إبراهيم صحروي، السرد العربي القديم، (الأنواع، الوظائف، البنيات)، منشورات الاختلاف، ط1،2008،ص32.

[3] - إسماعيل بن حمّاد الجوهريّ، تاج اللّغة وصحاح العربيّة، دار العلم للملايين، ج 6، ط 1، 1965، القاهرة، باب (روي) ص 2364.

2-2- المفهوم الاصطلاحي للرواية:

الرّواية هي "تعبير عن الأحداث المرويّة، قيل أنّها سرد نثريّ يخترعه الخيال، ذو طول معيّن يصوّر شخصيات وأحداث متنوعة من الواقع من خلال حبكة بسيطة ومعقّدة"[1]، وهي تجربة إنسانيّة يصوّر فيها القاصّ مظهرا من مظاهر الحياة، تتمثّل في دراسة إنسانيّة للجوانب النفسيّة في مجتمع وبلد خاصّين، وتنكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق على نوع مقنع يبرّرها ويجلوها، وتؤثّر الحوادث في الجوانب الإنسانيّة العميقة وتتأثّر به[2]. فالرّواية جنس نابع من قلب المجتمع أحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها، حتّى أنّها جعلت لتعبّر عن الإنسان مواجعا ومحنا وآلاما وآمالا.

الرّواية هي الجنس الأدبيّ الحديث الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركّبة، المتغايرة. فهي تبدأ بالعنصر الّذي يوافق خصوصيتها، والّذي يتمثّل في الذّات الإنسانية؛ فهي تنسج السّيرة الذّاتية لإنسان ما باستدعاء التّاريخ الاجتماعيّ. ففيها قد نقابل شخصا واحدا، وقد نقابل عشرات الأشخاص، ونسمع إلى وجهة نظرهم في الحياة وأنينهم وشكواهم[3]، وخاصيّة المرونة هذه مكّنتها من بلوغ درجة كبيرة من النضج والقبول لدى القرّاء.

يرى فتحي إبراهيم أنّ الرواية "جنس نثريّ يصوّر الشخصيّات فرديّة من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، وهي شكل أدبيّ جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكيّة والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطّبقة البرجوازيّة وما صحبها من تحرّر الفرد من رقبة التبعيّة الشخصيّة ، فكانت نتيجة لتلك العلاقة التي نشأت بينها وبين المجتمع البرجوازيّ، بطريقة تعبير خاصّة ومستقلّة عن سائر قول الحياة ورسم الإنسان ومصير البوح بمحنه وأشجانه، على نسق حكائيّ وبناء على خطّة ورؤية تتفاوتان من كاتب لآخر"[4]، وبالتالي كوّنت مع المجتمع ثنائيّة أشبه بوجهي العملة

---

[1]- خليل رزق، تحوّلات الحبكة، مقدّمة لدراسة الرواية العربيّة، ، مؤسّسة الأشرف للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص7.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص9.

[3]- ينظر:برنار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة للنشر، الجزائر 2002م، ص 19.

[4]- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسّسة العربيّة للناشرين المتحدّثين، الجمهوريّة التونسيّة، 1986، ص176.

الواحدة، وذلك من خلال الفضاء الرّحب الذي كان بمثابة منبر تحليل للقضايا وتفكيك للإشكاليّات، وكل ذلك من قلب الواقع والحقيقة – وإن اعتمدت الرواية الخيال- ، فالرّوائيّ طالما تجده يعيد النّظر في المجتمع الإنسانيّ كثير المراجعة التدقيق، دائم الانفعال والتوتر، وذلك ما ميّزه عن غيره كونه أديبا.

تبقى الرّواية محافظة على عناصرها الجوهريّة مهما تطوّرت وتغيّرت وتبدّلت إلى أشكال مختلفة، عناصر هي أساس تشكيل بنيتها وتحديد طبيعتها، فهي تظلّ نصّا نثريّا تخيليّا سرديا واقعيا يدور غالبا حول شخصيات متورّطة في حدث مهمّ وهي تمثيل الحياة واكتساب المعرفة، يشكّل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمّة في الرّواية[1]، والأساس المعياريّ للرّواية هو المجتمع؛ إذ إنّها تعبّر عن الفرد باعتباره لبنة أساسيّة في المجتمع، وعن طريقه تعبّر عن الجماعة، لذلك وجب أن تكون ذات لغة منثورة، وهذه اللّغة يجب أن تكون سائرة بين النّاس، وهذا أدعى لوصول الشفرة إلى القارئ المتلقّي لأنّ كلّ عمل أدبيّ له هدف وإن لم يكن بارزا واضحا، فالكتابة الأدبيّة الروائيّة لها مشروعيّة التعبير عن الصّراع الاجتماعيّ على طريقة فنيّة أدبيّة[2]، وهذا المشروع أو الهدف كان السّبب الرّئيس في وجودها كفنّ أدبيّ وغيرها من الفنون؛ إذ الأدب رسالة من الملقي إلى المتلقّي موضوعها الواقع وهدفها هو المأمول.

كثير من النّقاد الغرب حاولوا الإلمام بهذا الفنّ الأدبيّ، إلّا أنّهم كأقرانهم اختلفوا واتّفقوا، لذلك من الصعب جدا تقديم تعريف شامل واستقصائيّ للرّواية. لأنها كما يقول جون كابرياس (Cabries John)"تستطيع أن تستخدم جميع الأجناس للخطاب وبالخصوص أغلب لغات مجتمع في عصر معيّن، وتستطيع أن تقوم على أية بنية اجتماعية ونفسية"[3].

من هنا تعددت التعريفات حسب الاتّجاهات الفنيّة والفلسفيّة للمنظّرين فإذا كان الفيلسوف الألمانيّ جورج هيغل (Georg Hegel) قد دشّن تنظيرا للرّواية يربط شكلها ومضمونها بالتّحولات البنيويّة التي عرفها المجتمع الأوروبّي خلال صعود البرجوازيّة وقيام الدّولة الحديثة في القرن

[1]- ينظر: زيتوني لطفي، معجم مصطلحات نقد الرواية –عربي-انجليزي-فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص99.

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص27.

[3]- جون كابرياس: محاولة في تصنيف الرواية، العرب والفكر العلمي، 1991م، ص 56

التاسع عشر[1]، فإن جورج لوكاتش (György Lukatcsh) قد تابع نفس الاتجاه الفلسفيّ التاريخيّ ليرى الرّواية ضرورة التعبير عن العالم الحديث، وأنها "ليست فقط مجرد أشكال وأجناس تعبيرية منحدرة من التجريب والممارسة، بل هي أشكال كبرى تتوفر على فلسفة تاريخية تستجيب لبنيات اجتماعية وفكرية تشترطها وتحدد فعاليته"[2].

أما ميخائيل باختين (Michael Bakhtine) فقد تخلّى عن هذا الرّبط بين الرّواية والطّبقة البرجوازيّة، وانطلق من خلفيّة لسانيّة سيميائيّة وتبنّى معطيات التحليل التّاريخيّ للمجتمع واعتبر الرّواية مجالا لتوليد المعاني الجديدة.، إنها جزء من ثقافة المجتمع. والثّقافة مثل الرّواية مكوّنة من خطابات تعيدها الذّاكرة الجماعية وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدّد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. وهذا ما يفسر حواريّة الثّقافة وحواريّة الرّواية القائمة على تنوّع الملفوظ واللغات. مثّلت هذه الإشارات المقتضبة البدايات الأولى لتعريف الجنس الرّوائيّ وإدخاله مجال الحداثة والمعاصرة لقد تشكّلت في جنوب أوروبا في فجر الأزمة الحديثة، وتمثّل كيانا تاريخيا في ذاته. فكانت الروايات الأوروبية الكبرى في بداياتها تسلية [3]، إذن لابدّ للرّواية أن تكون مرآة لثقافة المجتمع، بل تكاد تكون طرفا في حوار فكريّ بين المؤلّف والمتلقّي.

جمعا لما سبق عرضه من مفاهيم اتّضح أنّ الرّواية بصفة عامّة هي سرد نثريّ طويل تصنّف شخصيات خياليّة وأحداث على شكل قصّة متسلسلة، كما أنّها أكبر الأجناس القصصيّة من حيث الحجم، وتعدّد الشخصيات، وتنوّع الأحداث، وقد ظهرت في أوربا بوصفها جنسا أدبيّا مؤثّرا في القرن الثّامن عشر، وهي حكاية تعتمد السّرد بما فيه من وصف وحوار، وصراع بين الشّخصيّات وما ينطوي عليه من تأزّم وجدل وتغذية للأحداث، هذا دون أن ننسى تلك المرونة والحداثة التي تتمتّع بها الرّواية، وهي في تطوّر مستمّر، أغراضها تتّسع، أساليبها تختلف، قواعدها وأصولها ومعماريّتها لا تثبت على شكل واحد، كلّ هذا جعل من تحديد مفهوم دقيق شامل متوافق عليه أمرا صعب المنال إن لم نقل مستحيلا، فحاولنا قدر المستطاع تقريب الرّؤى والخوض في مجال المفهوم الذي اجتمع عليه أكثر النّقاد عربا وغربا.

---

[1] - ينظر: محمد برادة: موقع باختين في مجال نظرية الرواية، مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، دار الأمان، 1987م، ص 5.

[2] - المصدر نفسه، ص 9.

[3] - محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرّابطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص 34.

الفصل الأوّل:

شعريّة اللّغة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة

تمهيد:

لكلّ فنّ أداة تساهم في صناعته وصياغته وإخراجه ممهورا بوسم صاحبه، للرّسم ريشته، وللنّحت خردواته، بل من هذه الأدوات ماهو معنويّ غير مادّيّ، ولعلّنا إن أبصرنا الأديب تجلّى لنا ذلك، إنّ اللّغة هي أداته ووسيلته التي من خلالها يرسم تلك اللوحات الشّعريّة والفنيّة، تخرج من عباءتها كلّ الفنون الأدبيّة بسحرها وبلاغتها سواء كانت فنونا نثريّة أو شعريّة. كما أنّها – أي اللّغة- تميّز هذه الأعمال الأدبيّة عن بعضها البعض؛ إذ إنّها تختلف من فنّ لآخر، وما سنسلّط عليه الضّوء من خلال هذا الفصل هو اللّغة الرّوائيّة التي أضحت تماهي اللّغة الشّعرية، فالحدود الفاصلة بين لغة النّثر ولغة الشّعر تقلّصت، وذلك لاستعارة الأولى الطّرائق والتقنيّات عن الثّانية، وحاولت استثمار هذا النّمط من اللّغة لِما وجدت في خزّانه من سحر وجمال، وتحولت بذلك لغة النّثر من لغة سرديّة تقريريّة إلى لغة تصويريّة، ووصفيّة، وإيقاعيّة، وغنائيّة، وانفعاليّة ورمزيّة، تستخدم المجاز بشكل واسع، تخرج عن المألوف وتنزاح لغيره في أساليب الرّبط وتكوين العلاقات وغير ذلك ممّا ميّز – في البداية- لغة الشّعر.

ما مفهوم اللّغة حسب اللّغويين والاصطلاحيّين؟ وما الفرق بين اللّغة الشّعريّة وشعريّة اللّغة؟ وما تجليات اللّغة الشّعريّة في روايات عزّ الدّين جلاوجي المتّخذة كنموذج للدراسة؟ تذليل هذه الإشكاليّات وما يتعلّق بها من غموض منوط بصفحات هذا الفصل بإذن الله.

1- مفهوم اللّغة:

1-1- من الجانب اللّغويّ:

جاء في المعجم الوسيط أنّ "لغة" من الفعل "لغا"، ولغا في القول لغوا: أي أخطأ، وقال باطلا، ويقال لغا فلان لغوا: أي أخطأ وقال باطلا. ويقال: ألغى القانون. ويقال ألغى من العدد كذا: أسقطه. والإلغاء في النّحو: إبطال عمل العامل لفظا ومحلّا في أفعال القلوب مثل ظنّ وأخواتها التي تتعدّى إلى مفعولين اثنين. واللّغا: مصدر لا يعتدّ به. يقال تكلّم باللّغا واللّغات، ويقال سمعت لغاتهم: اختلاف كلامهم. واللّغة الكلام الباطل وما لا يعتدّ به وما لا يصل منه إلى فائدة. واللّغو الكلام يبدر من اللّسان ولا يراد معناه[1].

[1]- ينظر: إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة للطّباعة والنّشر، اسطمبول، 1972، مادّة (لغا)، ص 831.

يقول ابن منظور في "لسان العرب" في باب "لغا": " اللّغة على وزن فعلة، من لغوت أي تكلّمت، وأصلها لغوة ككرة، وثبة، كلّها لاماتها واوات، وقيل أصلها لغي أو لغو والهاء عوض لام الفعل، وجمعها لغى مثل برة أوبرى والجمع لغات أو لغون"[1].

وقال الكفويّ (ت 1094هـ) : "اللّغة أصلها لغى، أو لغو، جمعها لغى ولغات"[2]، وأوردها الفيروز آبادي (ت 817هـ) في مادّة "لغو" بالواو وجمعها على لغات ولغون[3].

كلمة "لغة" عند أكثر اللّغويين عربيّة أصيلة ذات جذور عربيّة، تجري في اشتقاقها ودلالاتها على سنن الكلم العربيّ، وذهب بعض من المحدثين إلى أنّ كلمة " لغة" منقولة عن اللّغة اليونانيّة، حيث أخذها العرب من كلمة " logos" اليونانيّة والتي تعني الكلام أو اللّغة، ثمّ عربوها إلى لوغوس، ثمّ أعملوا فيها الإعلال والإبدال وغيرهما من الظواهر الصّرفيّة[4].

وقد وردت اللّغة في القرآن الكريم بلفظ لسان مثلما هو في قوله تعالى: ﴿ **وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ لِيُبَيِّنَ لَهُم**﴾ [إبراهيم : الآية 04]، وقوله تعالى: ﴿**وَ هَذَا كِتَابٌ مُصَدِّقٌ لِسَانًا عَرَبِيًّا**﴾ [الأحقاف: الآية 12].

1-2- من الجانب الاصطلاحيّ:

لعلّ ابن جنّي(ت 393 هـ) كان من أبرز السبّاقين لتعريف اللّغة من خلال مؤلّفه "الخصائص" حيث بيّن أنّها "أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[5]، وهذا التعريف يجعل اللّغة مشتملة على أربعة جوانب، فهي لفظ من جهة وتعبير من جهة أخرى، وكذا هي مختلفة إذ لكلّ قوم لغتهم، كما أنّها وجدت لتأدية وظيفة هي التواصل غالبا، وممّا يثير الانتباه كذلك من خلال تعريف ابن جنّي أنّه يستقصد اللّغة المنطوقة لا المكتوبة، وهذا إنّما يدلّ على أنّ الأوائل عرفوا اللّغة منطوقة قبل أن يعهدوها رموزا مكتوبة.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب ، باب (لغا) ج1، ص 252.

[2]- أبو البقاء الكفويّ، الكليّات، تح: عدنان درويش ومحمّد المصريّ، مؤسّسة الرّسالة لبنان، 1998، ص 796.

[3]- ينظر: مجد الدّين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1979، مادّة لغو، ص 378.

[4]- ينظر: صلاح راوي، فقه اللّغة وخصائص اللّغة وطرق نموّها، كليّة دار العلوم، القاهرة، ط1، 1993، ص 73.

[5]- أبو الفتح عثمان ابن جنّي، الخصائص ، تح: محمّد علي النّجار، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط3، 1416 هـ، ج1، ص: 34.

ابن سنان الخفاجي (ت 466هـ) يرى بأنّ اللّغة تتمثّل فيما يتواضع عليه القوم من الكلام[1] ، فزاد ابن خفاجيّ للّغة صفة التواضع ونعني بذلك الاتفاق في الوضع، إذ هي ليست مخلوقة أو عبارة عن وحي كما يرى الغير، وجعلها منوطة بفعل الأقوام لتكون بذلك ظاهرة اجتماعيّة بحتة.

أمّا ابن خلدون فيرى بأنّها "عبارة المتكلّم عن المقصود، وتلك العبارة فعل لسانيّ – ناشئة عن القصد لإفادة الكلام – فلا بدّ أن تصير ملكة متقدّرة في العضو الفاعل لها وهو اللّسان، وهو في كلّ أمّة بحسب اصطلاحاتها[2]، عطفا على ما سبق نجد أنّ ابن خلدون قد مزج بين تعريفي ابن جنيّ والخفاجي، فجمع في تعريفه للّغة بين التّعبير والإفادة كوظيفة وكذا الاصطلاح عليها بين النّاس.

ويرى ابن تيمية (728 هـ) أنّ اللّغة أداة تواصل وتعبير عمّا يتصوّره الإنسان ويشعر به، وهي وعاء للمضامين المنقولة، سواء أكان مصدرها الوحي، أم الحسّ، أم العقل، وهي أداة لتمحيص المعرفة الصّحيحة، وضبط قوانين التّخاطب السّليم[3]، والمستفاد من هذا التعريف أنّ للّغة سمات عدّة أهمّها أنّها ذات وظيفة اتّصالية وتعبيريّة، كما أنّ لها صلة بالعقل والتّصور، وهي ذات أهمّية في نقل المعارف وتمحيصها.

الدكتور إبراهيم أنيس يمثّل وجهة نظر المحدثين من العرب للّغة، إذ ذكر في كتابه " اللّغة بين القوميّة والعالميّة" أنّ "اللّغة هي نظام عرفيّ لرموز صوتيّة يستغلّها النّاس في الاتّصال ببعضهم البعض"[4]، إذن يمكننا القول بأنّ إبراهيم أنيس جعل اللّغة نظاما، والنّظام لا يوجد نفسه إنّما يوجد بفعل فاعل، ثمّ أكدّ ذلك الفاعل عندما أضاف صفة عرفيّ، وهي دلالة على أنّه نظام متعارف عليه أُسّس لغاية هي التواصل بين المتواضعين على هذا النظام بين بعضهم البعض.

---

[1] - ينظر: ابن سنان الخفاجيّ، سرّ الفصاحة، القاهرة، 1953، ج1، ص33.

[2] - عبد الرّحمان ابن خلدون، المقدّمة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط4، ج1، ص 38..

[3] - ينظر: عبد السّلام أحمد شيخ، اللّغويات العامّة مدخل إسلاميّ وموضوعات مختارة، دار التجديد للطباعة والنّشر والترجمة، ماليزيا، ط2، 2006، ص80.

[4] - أنيس إبراهيم، اللّغة بين القوميّة والعالميّة، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص 11.

نجد عند علماء اللّغة الغربيين محاولات حثيثة المساعي في وضع حدّ للّغة، فالأب الروحيّ للسانيات فيرديناند دي سوسير(Ferdinand de Saussure) يراها نتاجا اجتماعيا لملكة اللّسان، ومجموعة من التّقاليد الضروريّة التي يتبنّاها مجتمع ما، ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة[1] ويرى غيره أنّها "أداة اتّصال يستطيع بها الإنسان في جماعة بشريّة أن يحلّل ويبرز تجاربه في وحدات كلاميّة ذات مظهر صوتيّ ومحتوى دلاليّ"[2]، فاللّغة على نحو ما تقرّر في التّعريفات السّابقة أشبه بقاموس للكلمات أو قائمة للقواعد التي لا وجود لها إلّا في الذّهن، ولا تبرز في الواقع العمليّ إلّا من خلال الكلام، وهي تمثّل الجزء الرئيسيّ للغة الإنسان، لغة تعني في عمومها قدرة المتكلّم على اصطناع وحدات عديدة تنتج نظاما معيّنا بتواضع واصطلاح بين أفراد مجتمع ما، يستعملونها لغاية واحدة هي التّبليغ والتّواصل.

2- بين اللّغة الشّعريّة وشعريّة اللّغة:

التفتت كثير من الدّراسات إلى أنّ الرّواية قد جنحت إلى التعامل مع اللّغة تعاملا شعريّا، مستغلّة بذلك الطّاقات الدّلاليّة والإيحائيّة والعاطفيّة داخل المفردات والتّراكيب، لتقترب بذلك من الشّعر كثيرا في هذا الجانب، بل أصبحت معبّرة أكثر منه عن عبقريّة اللّغة وطاقاتها الكامنة، خاصّة وأنّها لعبت دورا فاعلا في بناء النّسيج الرّوائيّ، بين شكله ومضمونه، وكذا بين دلالات الأفكار وإيحاءات الصّور الفنيّة.

قسّم الشّعراء قديما اللّغة إلى قسمين اثنين، لغة شعريّة وأخرى غير شعريّة، إذ لا تعتبر اللّغة مختبرا للشّعر، وليس الشّعر تفجيرا وتوظيفا لأيّ لغة، وهذا الفصل في حقل اللّغة هو ما أثار حفيظة الشّعراء المعاصرين وأدّى بهم إلى الثورة على التراث وردّ هذا الفصل والصّدع بين ألفاظ اللّغة، هذا السّجن الذي حبس فيه الشّعر هو ما دفع بالشّعراء الحداثيّين إلى محاولة كسر قبضانه وإطلاق عنان الشّعر في الكون عاليا، يطير حيثما يشاء ويحطّ أينما أراد، يتبع خطوات الإبداع الواسعة، فالألفاظ والكلمات بدون استثناء هي هوس الشّعر، والسّعي إلى تفجيرها في ذاتها

[1] - ينظر: فيرديناند دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، آفاق عربيّة، 1985.

[2] - عبد الفتّاح البركاويّ، مدخل إلى علم اللّغة الحديث، مطبعة السّعادة، القاهرة، ص 18 – 20.

وخلق لغة شعريّة هي مهمّة الشّاعر السّاحر الذي يحوّل النّحاس إلى ذهب[1]، ليتمّ بذلك مدّ جسور بين هذه اللّغة التي يدعو إليها الحداثيون وتلك اللّغة المقدّسة، فخُلقت لغة أخرى تمّ إقناعها بالجلوس إلى النّاس والتّصادق مع الصّغار والكبار والعمّال والتّلاميذ، تجوب كل طوائف المجتمع وتستخرج كوامنهم والمعاني المستوحاة من تجاربهم معبّرة عن أملهم وألمهم.

إنّ اللّغة الشعرية تتمرّد على المعياريّة، حيث تختصر في جمل قليلة ما يمكن أن يكتب في صفحات كثيرة، ويتحقّق هذا الفعل بواسطة انهمار لغويّ لا يستمدّ عذوبته من فصاحة الكلمات، ولا من صليل الإيقاع اللّغويّ الجهير، وإنّما من موسيقى الحياة الأليفة وهي تغمرك بضباب يخلو من تفصيلات حيّة تفتح عنها ذاكرتك وأنت تمتزج بها، وأنت تقرأها، فتحقّق بينك وبينها درجة عالية من التّماهي[2]، وهذا مردّه إلى تجاوز الكلمة في الشّعر لمعناها المباشر، فتعلو على ذاتها، لابدّ لها أن تزخر بأكثر ممّا تعد به، وأن تشير إلى أكثر ممّا توحيه، ليست للتقديم الدّقيق ولا العرض المحكم للأفكار، بل هي رحم لكلّ خصب جديد.

الشّاعر ليس بخادم للّغة يستسلم لها فيكون مطواعا لألفاظها ومعانيها، بل يجب أن يكون ثائرا عليها يفجّر فيها السّحر، فلا يعود للكلمة غير أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه، حتى تستطيع التشكّل في تركيب جديد يتعرّض فيه من زاوية القصيدة –بواسطة اللّغة– إلى وضع الإنسان المعاصر، فالكلمة لابدّ لها من الانتقال من معناها العاديّ إلى معناها الإشاريّ، وذلك بغية استنباط روح العالم[3].

اللّغة الشّعرية لغة خلق لا لغة تعبير، وهي وسيلة لا غاية، فقد "انتهى عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظيّة، بل أصبحت كيمياء شعوريّة، والمقصود بالشّعور هنا حالة كيانيّة يتوقّد فيها الانفعال والفكر في القصيدة"[4]، وهذا يعني أنّ لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، من مميّزات هذه اللّغة انحرافها عن المعنى المعروف وتحوّلها عن سياقها العاديّ، هي لغة تثير في قارئها

---

[1] - ينظر: بشير تاوريت، الحقيقة الشّعريّة، ص459.

[2] - ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 1995، ص65.

[3] - ينظر: بشير تاوريت، الحقيقة الشّعريّة، ص 460.

[4] - أدونيس، مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط3، 1979م، ص126.

لذّة التساؤل ومتعة الكشف، هي "لغة الإشارة لا لغة الإيضاح كلّما ابتعدت عن حدود المنطق تشكّلت شعريّتها"[1]. وهذا الابتعاد عن المنطق هو ما اصطلح عليه بالانزياح، فمعيار اللّغة الشعرية خروجها عن المألوف وعدولها عن وضعها العادي في حدود معيّنة، وسط بين اللّغة التقريريّة الخطابيّة واللّغة المنزاحة بشكل مبالغ فيه يفقدها بريقها.

عطفا على ما سبق وجمعا له بإمكاننا أن نضع القارئ في صورة مباشرة حول ماهيّة اللّغة الشّعرية، هذه الأخيرة لغة الشّعر أو لغة الشّاعر، حديثا هي تلك اللّغة التي خرجت عن المألوف والمعتاد، تقوم على انتهاك كلّ القواعد النّحويّة والتّركيبيّة التي يمكن أن تكون عائقا بينها وبين أهدافها ومراميها، وحاجزا بينها وبين عالمها السّحريّ الخاصّ، لغة لا تكتسب بريقها ووهجها إلّا عن طريق الخروج من المألوف إلى اللامألوف، بل إنّ هذا البريق يتجدّد مع كلّ قراءة، وما كان ليكون كذلك لو بقيت اللّغة على رتابتها واكتفت بما تقرّر لها من معان ودلالات، لها أن تمنح الشّاعر أو القاصّ أو المسرحيّ أو الروائيّ القدرة على الإيحاء بما لا تستطيعه اللّغة العاديّة.

أفادت كثير من الرّؤى التي طُرحت في مجال اللّغة الشّعريّة – الخاصّة بالشّعر بداية– جنس الرّواية، لأن اللّغة مادّة بناء الرّواية، فأضحت لغتها مجازيّة بصورها ورموزها وانزياحاتها ومجازاتها، وهو ما ساهم في ارتقاء لغة الرّواية من المستوى العادي إلى المستوى الشّعريّ، لتحقّق بذلك اللّغة وظيفتها الشّعريّة، هذا التّطوّر الملحوظ على مستوى لغة الرّواية جعل الكتّاب يهتمّون بها اهتماما بالغا، وحوّلهم من كتّاب للرّواية في العموم إلى حقول للتّأمّل والاشتغال على اللّغة بعلاماتها ورموزها، فطالب نقّاد الرّواية كتّابها أن يتبنّوا لغة شعريّة في الرّواية ولكن ليست كلغة كالشّعر، ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمستوى الذي تصبح فيه تقعّرا وتفيقها؛ إذ عدم علوّها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها، ذلك أنّ أساس أيّ عمل إبداعيّ حداثيّ هو عمل باللّغة قبل كلّ شيء[2]، ومن هنا زاد اهتمام كتّاب الرّواية بلغتهم، فراحوا يقيمون العلاقات غير المتوقّعة بين المفردات والألفاظ المتجاورة مستثمرين أسس وتقنيات البلاغة العربية من تشبيه ومجاز واستعارة،

[1] - سعيد بن زرقة، الحداثة في الشّعر العربيّ، أبحاث للترجمة والنشر والوزيع، لبنان، ط1، 2004ن ص224.

[2] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (240)، كانون الأوّل 1998م، ص126.

مشكّلين أنساقا شعرية متكوّنة من علاقات ضديّة بين الكلمات وعلاقات ترادف وتقابل في المعاني، وصلات تقارب صوتيّ وصرفيّ للكلمات.

إن البحث فيما يعطي اللّغة صفة الشّعريّة هو أساسا بحث عمّا هو غير مألوف وعاديّ فيها، من علاقات مجازيّة وانزياحات لغويّة ودلاليّة، وتغيب هذه الصّفة بقدر غياب هذه السّمات وبقدر رجوع اللّغة إلى وضعها المألوف والمعتاد، وكلّما كان الروائي أقدر على استخراج الطّاقات الدلاليّة والإيحائيّة والعاطفيّة داخل المفردات والتّراكيب كانت لغته أكثر شاعريّة، فيكون نقله لتجاربه وأحاسيسه ونظرته للعالم الخارجيّ وانفعالاته تجاه عوالمه أصدق وأبلغ وأكثر قبولا وتصويرا في نفس القارئ.

3- شعرية اللّغة في روايتي " الفراشات والغيلان" و" الرّماد الذي غسل الماء" لعزّ الدين جلاوجي:

تتجاوز الكلمة عند الروائيّ الحدود ليحمّلها ما يستطيع البوح أو الإيحاء به، فتصبح لغته مثيرة للشكّ والرّيبة، فائضة بالدّلالات والمعاني، تختزل الكثير منها ، قريبة من لغة الشعر في انزياحها، أكثر منها تعبيرا عن المعاني، تتحرّك بهاجس داخليّ ناتج عن تجربة أو تجارب عميقة، تعتدي على كثير من ثوابت النّثر، وتنزع عنها ثوب الوظيفة التّبليغيّة الاتّصاليّة، لتتحوّل إلى لغة متوتّرة مليئة بالغموض والعذوبة، محاولة الارتقاء بالنّص إلى مستوى تعبيريّ لا يرقى إليه الشّعر رغم كثافته، والمقصود ها هنا الارتقاء باللّغة إلى مستوى الشّعريّة، والرّوائي يدنو من ذلك كلّما استطاع الانحراف بلغته عن المستوى التوصيليّ وقابل ذلك بكسر القواعد المعيارية المألوفة، فيشحن لغته بالمجاز والرموز، يعدّد مستوياتها، يتعالق مع الممكن ويبتعد عن الواقع في الآن ذاته.

3-1- شعرية العتبات النصيّة:

للعتبات النّصيّة دور كبير وبارز في فهم النّصّ وتأويله وتفسيره، والإحاطة بمعانيه ومضامينه بشكل كامل؛ إذ هي بمثابة المفتاح الذي يمكّن المتلقّي من الدّخول إلى النّص، وفتح مغاليقه وسبر أغواره، كما تقوم بدور الدّليل الذي يقود إلى مسالك النّصّ ودروبه المختلفة، وذلك باعتبارها نصوصا موازية للنّصوص الفعليّة، وأنّها تدخل معها في علاقات ديناميكيّة متبادلة، وأنّه ليس من

الضروريّ دائما أن ننظر إلى هذا التّفاعل من زاوية هيمنة جهة، بل من زاوية قيام كلّ بنية بدورها في عملية الاستقبال والتلقّي والتأويل[1]، فهذه النّصوص المرافقة للرّواية تقوم بدور مهمّ في تحليل العمل الأدبي الإبداعيّ بالرّغم من انفصالها عنه، يقف عليها المتلقّي قبل ولوجه فناء النّصّ، وبهذا تأخذ دور المؤسّس للقناة الاتصالية الأولى بين المتلقّي والنّصّ، يضاف إلى ذلك تناصّها مع نصوص خارجيّة تهيّئ المتلقّي لاستشراف معالم معيّنة للنّصّ الذي سيستقبله، "والعتبات تضع النّصّ من البداية في إطار مؤسّسة ثقافيّة وأدبيّة، يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة، والتأثير على القرّاء، بمعنى منحهم تصورا مسبقا للنّصّ يكون له تأثير على نوعية إدراكهم له"[2].

إنّ العتبات النّصيّة محطّات افتراضيّة تأويليّة توجّه المتلقّي وتساعده على تكوين تصوّر مسبق لخوض غمار المبنى الحكائيّ، وكلّ ما يبنى عليها من قراءات تبقى مجرّد افتراضات تحتاج إحاطة شاملة للنّص من زواياه المتعدّدة، والتفاعل الأوّلي للمتلقّي مع العتبات النّصيّة يخلق لديه رغبة للبحث عمّا يتعلّق بها في ثنايا النّص، هذه الرّغبة قد تتولّد عنها – أثناء التلقّي– أفكارا وجوانب جمالية تضمن للنّص بقاءه واستمراريته، لذلك فالعتبات النّصيّة مفاتيح مهمّة للغاية لدخول النّص، وما يحقق شعريتها قدرتها على فتح شهية المتلقّي واستفزازه للغوص في دهاليز النصّ.

تعدّدت أنواع العتبات النّصيّة كأسماء المؤلّفين، المقدّمات، الإهداءات، العناوين المتخلّلة[3] وغيرها، إلّا أنّني سأقتصر على التوقف عند شعرية العنوان والغلاف والإهداء في بعض أعمال الروائيّ الجزائريّ عزّ الدّين جلاوجيّ.

3-1-1- العنوان:

من معاني "العنوان" لغويّا أنّه رأس الشيء وذروته التي يستدلّ بها عليه، وعننت الكتاب وأعننته لكذا، أي عرضته له وصرّفته إليه، وعنّ الكتاب يعنّه عنّا وعننه كعنونه، وسمّي عنوانا لأنّه يعنّ الكتاب من ناحيتيه، وأصله عنّان فلمّا كثرت النونات قلبت إحداها واوا[4]، يمثّل سمة دلاليّة

[1] - ينظر: حميد الحمداني، عتبات النّص النّظريّ(بحث نظريّ)، النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، جدّة، ج46، مج12، ص: 11.

[2] - المرجع نفسه، ص: 23.

[3] - ينظر: عبد الفتاح الحجمريّ، عتبات النّصّ البنية والدّلالة، منشورا تالرّابطة، الدّار البيضاء، ص: 16.

[4] - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادّة (ع.ن.ن) ص: 3168.

مهمّة في أي عمل أدبيّ، وأساسا لما سيليه، هو بمثابة العتبة التي تنقلنا لفناء النّص، وأمارة تدلّ على طبيعة النّص الذي يتقدّمه، ولفتة يشوبها الغموض عمّا هو موجود في ثنايا النسيج النّصيّ، كما أنّه أشبه بالواجهة الإعلانيّة للكتاب الذي يسعى لإغواء المتلقّي، لذا وجب على المبدع أن يبذل جهدا فنيّا يراعي فيه خصوصيات العنوان، ولا يغفل ولو للحظة عن مدى أهمّيته، فيأخذ الوقت الكثير والكافي في التأمل والتدبّر قصد توليد بنية دلاليّة إشهاريّة للنّصّ الرّوائيّ، فيحاول جمع مختلف خيوط النسيج النّصي في محور واحد هو العنوان، يخرجه ممهورا بفكره وإبداعه ، ليشكّل منجما من التساؤلات الفاتحة لنهم القارئ، دافعة له إلى الخوض في غمار النّص للبحث عن أجوبة للأسئلة التي راودته، ولما كان العنوان بهذه الأهمّية الجمالية والفكريّة يعتبر جزءا من الكتابة الفنيّة لذا نجده يحضى بكثير من الاهتمام لدى المؤلّف وحتى المتلقّي، والعنوان خطاب مفكّر فيه لأنّه أوّل ما يواجه المتلقّي، فيرسم انطباعا أوّليا عن النّصّ الذي يليه، سرعان ما يتوسّع أو يتقلّص مع القراءة[1]، فهو يَبِين عن محتوى النّص دون إفصاح، بينه وبين النّص علاقة تضمين متبادل، إذ يحاول تلخيص ما ورد في النّصّ من أحداث، بالمقابل تهتمّ الرّواية بالإجابة عن الأسئلة المتعلّقة به.

تكمن شعريّة العنوان وجماليته من خلال ميزته الأسلوبيّة التي يختزنها، فبين العنوان كمركّب أسلوبيّ والقراءة التأويليّة جانب جماليّ نتج عن انتقال العنوان من تركيبته الأسلوبيّة المغلقة إلى انفتاح على شعريّة التأويل، ولعلّ موطن الشعرية فيه اعتماده تقنية التكثيف والحذف المعنويّ، وذلك من خلال ما يحمّله المؤلّفُ العنوانَ من فراغات تنتظر القارئ ليملأها، وعليه يكون القارئ هو المسؤول عن إتمام معنى العنوان، هذا الأخير يعدّ مراسلة مشفّرة بين الكاتب والنّص من جهة وبين النّصّ والمتلقّي من جهة أخرى، وبالتالي فإن رصد العنوان وتفكيكه من شأنه الكشف عن دلالات الخطاب وأسراره[2]، هذا ويمكن القول بأنّ العنوان عتبة موازية للنّص تدخل معه في علاقة تفاعليّة، إضافة إلى الوظائف العديدة التي يؤدّيها، والتي تتعدّى كونه تركيبا لغويّا إلى تركيب دلاليّ،

[1] - ينظر: حليفي شعيب، النّص الموازي للرّواية "استراتيجيّة العنوان"، مجلّة الكرمل، العدد 46، ص83.

[2] - ينظر: يحياوي رشيد، الشّعر العربيّ الحديث، دراسة في المنجز النّصيّ، إفريقيا الشرق، المغرب، ص: 110 .

وقد "شبّه جاك دريدا(*Jacques Derrida*) العنوان بالثّريا التي تحتلّ بعدا مكانيّا مرتفعا يمتزج لديه بمركزيّة الإشعاع على النّصّ"[1].

ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن تستغني الرواية عن عنوان يبيّنها ويميّزها ويضعها في إطارها، حيث يشار به إليها، وتعرف من خلاله، وكأنّه دالّ لها وهي كالمدلول له، واختياره فيه بذل لمجهود فكريّ فنّي يكاد يضاهي مجهود إنتاج العمل الرّوائي ذاته؛ إذ لا بدّ للعنوان أن يشتمل على أبعاد إيحائيّة، وذلك كونه أحد عناصر النّصّ الكليّ الذي يسبقه ويوحي بمضمونه في آن، بما أنّه موجود في بدايته ومكرّس خلاله يعمل كأداة وصل وتعديل للقراءة[2].

عنون جلاوجي الرّواية بـ" الفراشات والغيلان " وهي جملة اسمية معطوفة خبرها محذوف – على الأرجح– مكوّنة من كلمتين وظّفتا على صيغة الجمع، ولعلّ أكثر ما يثار من أسئلة لدى المتلقّي تلك العلاقة التي من الممكن أن تجمع بين هاتين الكلمتين، وهما – إن صحّ التعبير – ضدّان لا يلتقيان؛ إذ " الفراشات" جمع فراشة وهي حيوان ضعيف يمتاز بالرقّة، لا يذكر إلّا مع معاني العذوبة والهدوء والجمال والبراءة، بينما " الغيلان" جمع غول وهو كائن أسطوري قوي مخيف، يستعمل في مواضع الرّعب والخوف والذّعر، وهذا ما يحقّق للعنوان شعريته، ذلك الغموض الذي يلقيه في نفس المتلقّي ويدفعه إلى الغوص في أعماق الرّواية بحثا عن جواب أو أجوبة لما انطبع في ذهنه من تساؤلات، ولـمّا كان العنوان آخر ما يكتبه المؤلّف؛ إذ هو جملة مولودة من رحم النّصّ، لا يتأتى للمتلقّي الوصول إلى العلاقات التي تربط العنوان بالنّص إلّا من خلال القراءة وفك شفرات النّص وتحديد معالمه، وهذه الرواية مضمونها حول أطفال من كوسوفو أيام الحرب التي شنّتها عليهم دولة الصّرب، كواحدة من أكثر صور التطهير العرقيّ بشاعة، وذلك على مرأى ومسمع من العالم، لذلك رأى المؤلّف –وقد أحسن في ذلك– أن يشبّه أطفال كوسوفو بالفراشات، وذلك لتجسيدهم معاني الضّعف وقلّة الحيلة وانعدام النّصير البشريّ والبراءة، وفي هذا التشبيه تصوير أبلغ ممّا هو عليه لو أنّ الكاتب غير العنوان إلى تعبير حقيقي واصفا معاناة الأطفال بشكل مباشر، ومن هنا نعود إلى كون الشعرية في جوهرها انزياحا وميلا عن المألوف، يقول

[1]- عبد الفتاح كيليطو، دراسة في مقامات الحريري، سلسلة المعرفة الأدبيّة، دار توبقال، الدّار البيضاء، ص:38.

[2]- ينظر: موسى المغربيّ، مقالات نقدية في الرواية العربيّة، دار الجسور للنشر، وجدة، ط1، 1997، ص: 5.

المؤلّف:" وفي الوقت الذي اندفع فيه صديقي عثمان للعب كرة القدم امتطيت أنا صهوة الأرجوحة، ورحت أدغدغها ببطء إلى الأمام وإلى الخلف أغنّي أغنية الوطن الجميلة، وأتخيّل الأطفال اللّاعبين أمامي فراشات جميلة"[1].

أمّا القوات الصربيّة بأفعالها الشّنيعة من قتل وهدم وتعذيب وحرق جعلت المؤلّف يأبى إلّا أن يصنّفها ضمن الخياليّ، وذلك كون العقل يرفض أن تكون هذه الأعمال من طرف البشر، فالإنسان مخلوق جُبل على الرّأفة وفطر عليها، وهذا غاب في جند الصّرب، لذلك نقلهم من صورة الجند المنفّذين للأوامر بوحشية ولاإنسانيّة إلى كائنات خياليّة تجمع حولها معاني القسوة والرّعب والظّلام والمجهول وهي الغيلان، يقول المؤلّف:

" التهمت الغيلان بمخالبها نصف الباب وبدأت الزّمجرات تصل آذاننا بوضوح "[2]

" يا الله إنّي أخطو فوق جثث الأموات .. عشرات هنا وهناك... مقطوعو الرؤوس... مقصوصو الأيدي... مثقوبو الصّدور والبطون... أطفال فوق نساء.... ونساء فوق عجائز.... جثث تهالك بعضها فوق بعض" [3]

" لكن الذي ذبح في ما تبقّى من شجاعتي وتماسكي حكايته عن أخته الصّغيرة ذات العام الواحد، حين عمد أحدهم فحملها من سريرها، وضرب رأسها بخنجره فأطاره ثمّ حملها من رجلها كما يحمل الصياد الأرنب بالضّبط... سيأكلونها طبعا... هؤلاء الوحوش يأكلون لحوم البشر إذن؟ هؤلاء هم الغعيلان الذين كانت جدّتي تحدّثنا عنهم دائما"[4].

بعد القراءة والاطّلاع على مضمون الرواية يتضّح للمتلقّي حسن اختيار المؤلّف للعنوان ومدى مطابقته للمضمون، وفي الوقت ذاته يكون العنوان قد ارتقى بلغته لمستوى اللّغة الشّعرية، وهذا من خلال تأديته لوظيفته كاملة كما تمّت الإشارة إليه في الجزء النظري.

---

[1] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان (رواية) رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ص84.

[2] - المصدر نفسه، ص، 10.

[3] - المصدر نفسه، ص، 17.

[4] - المصدر نفسه، ص، 19.

أمّا الرّواية الثّانية المتّخذة كنموذج للدّراسة فقد عنونها بـ" الرّماد الذي غسل الماء"، وإنّ القراءة الأوليّة لهذا العنوان من طرف المتلقّي تضعه أمام لغز يواري خلفه دلالات عميقة لا يمكنه الحصول على حلولها إلّا من خلال تتبّع آثار النّسيج الحكائيّ للرّواية، وهذا هو عين الشّعريّة في العنوان باعتباره عتبة نصيّة، هذا العنوان عبارة عن جملة اسميّة خبرها محذوف، ولي المبتدأ جملة موصوليّة وظّفها المؤلّف من باب تخصيص المبتدأ ووصفه، دلاليّا يحمل العنوان مفاهيم غير مألوفة لدى المتلقي، إذ المعتاد أنّ الماء هو الذي يغسل الرّماد، لكنّ الؤلّف انزاح عن الأمر المألوف إلى ما يعاكسه، ولعلّنا من خلال الجانب النظريّ ركّزنا على جانب الانزياح في الشّعريّة.

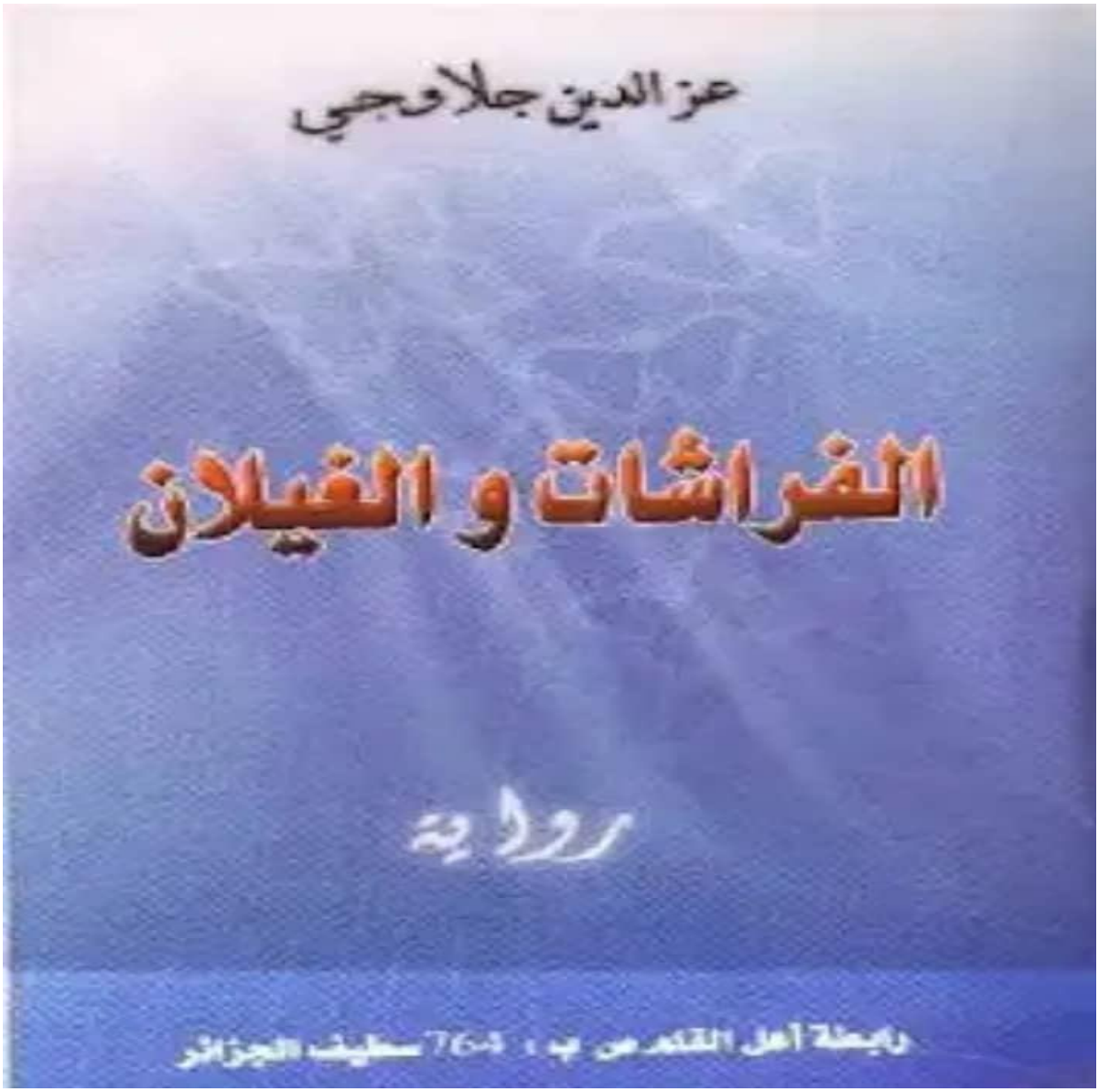
الرّماد عبارة عن بقايا ناتجة عن الاحتراق، يأخذ اللون الأسود حسبما هو متعارف عليه، أمّا الماء فهو متعدّد الدّلالات، يأخذ معنى الحياة والنقاء والصّفاء والنّماء والخير، بعد الجمع بين هاتين الكلمتين يتبادر للذّهن علاقة ثبوت وزوال، إذ الأصل وجود الماء فأزاله الرّماد، لكن كيف ذلك؟ هذا ما يطرحه المتلقي غالبا، بعد استجلاء المجهول من الرواية يتضح أنّ مضمونها يتمحور حول تلك الفتن التي عاشتها الجزائر إبّان العشرية السّوداء على جميع الأصعدة خاصّة السياسيّ والأمنيّ منها، فقد عمّ الظلم وطغى الفساد، وانتهكت الحرمات وانتشرت العداوة والأحقاد، وهذا بعدما كانت الجزائر تعيش في أمن ورفاهية وسلم ونعيم وهناء، فكان الحال بعد ذلك أشبه بالرّماد الذي رمز به إلى كلّ ما هو سلبيّ خلّفته تلك الفتنة، هذا الأخير أزال كلّ ما هو إيجابي كان واقعا معاشا قبل تلك الفتنة، وهو ما رمز له بالماء، إذن —حسب اعتقادي– الرّماد هو مخلّفات فتنة العشرية السوداء على المجتمع الجزائريّ ممّا سيرصده المؤلّف، والماء هو حالة الاستقرار والهدوء التي كانت سائدة قبل الفتنة ممّا سيلمّح له المؤلّف.

هذا الغموض الذي بثّه المؤلّف في العنوان والذي دفع بالمتلقّي إلى طرح تلك الأسئلة العديدة المرتبط بعضها ببعض، وذلك الربط غير المعتاد بين عناصر العنوان —دلاليا– هو ما جعل من لغة العنوان لغة تطفح بالشعرية والجماليّة، ارتقت بمستواها التركيبي والدّلالي عن اللّغة العادية ذات الوظيفة التبليغيّة الاتّصالية.

3-1-2- الغلاف:

يعدّ الغلاف من أهمّ عناصر السّرد الموازيّ التي تعيننا على فهم الأجناس الأدبيّة بصفة عامّة والرّواية على وجه الخصوص؛ إذ إنّ الغلاف عتبة ضروريّة للولوج إلى أعماق النّصّ قصد رصد مختلف أبعاده الفنيّة، واستخلاص نواحيه الإيديولوجيّة والجماليّة، وبالتالي فهو أوّل ما يواجه القارئ قبل عمليّة القراءة والتلذّذ بالنّص، لأنّ الغلاف هو الذي يحيط بالنّصّ الروائيّ، ويغلّفه ويحميه، ويوضّح بؤره الدّلاليّة من خلال غلاف خارجيّ مركزيّ، أو عبر عناوين فرعيّة تترجم لنا أطروحة الرّواية، أو مقصديّتها أو تيمتها الدّلاليّة العامّة[1]، ولهذا حظي باهتمام منقطع النّظير كأيقون سيميائي يفصح عن الكثير من الدّلالات والإيحاءات، وهذا بغية تسريع وتكثيف الرّصد التأويليّ للمتقّي، يحاول المؤلّف أن يجعله رسالة إغرائيّة تجذب الجمهور المتلقّي، ساعيا إلى جعله محقّقا لعنصري التّشويق والفضول و يثير شهيّة القراءة.

[1] - ينظر: جميل حمداوي، النّصّ الموازيّ، حقوق الطّبع للمؤلّف، ط1، 2014، ص:116.



جاء غلاف هذه الرّواية غالبيته بلون أزرق يتغيّر في درجاته، حيث نجده في الأسفل داكنا، ليشوبه البياض كلّما ارتفعنا نحو الأعلى، مع وجود خطوط بيضاء وكأنها انعكاسات شعاع تحت الماء، وفي وسط الصفحة فراشات رسمت بتلك الخطوط البيضاء، يعلو الصّفحة اسم المؤلّف (عزّ الدّين جلاوجي) بخط نسخي بلون أسود، أمّا عنوان الرّواية (الفراشات والغيلان) فقد توسّط الصفحة بخط عريض وكبير بلون أحمر مضلّل بالسّواد، ثمّ نجد أسفله اسما تجنيسيّا للعمل الأدبيّ (رواية) كتب بلون كوفي أبيض اللّون، يلي ذلك اسم دار النّشر وعنوانها (رابطة أهل القلم، ص.ب 764– سطيف الجزائر) بخطّ طباعيّ بلون أبيض كذلك.

لاشكّ أنّ أكثر ما يعكس معان نفسيّة خاصّة بالشّاعر في هذا الغلاف وجود الفراشات، وقد بدأ بها عنوان الرّواية، فهو يهتمّ لشأنها كونها مخلوقات تبعث معاني الرقّة والبراءة والألفة والجمال، وإذا ما ركزنا النظر وجدنا تلك الفراشات تتجه نحو الأعلى أي نحو البياض انتقالا من الأماكن الأكثر دكونا، وكأنّ أعلى الغلاف الذي يشع بياضا يعبر عن النجاة والخلاص، أمّا الجانب السفليّ الذي يقلّ فيه البياض ويزداد فيه اللون الأزرق الدّاكن المائل للسّواد كأنّه يوحي بالظّلمة والظّلم والانعزال والوحدة والاكتئاب، بل نكاد نجزم أنّه موطن الغيلان التي شكّلت الجزء الثّاني من العنوان، وعلى هذا الأساس يتضح لنا جليا تلك العلائقيّة الدّلاليّة بين العنوان والغلاف والمحتوى، وهذا فيه إشارة كبيرة إلى حذق المؤلّف وشاعريته.

إنّ شعرية الغلاف كعتبة نصيّة تظهر في مدى تناسق وتناغم تفاصيله مع ما يحتويه النّص الروائيّ، حيث أظهر المؤلّف تلك الفراشات التي تمثّل الأطفال المضطهدين تهرب من الدّاكن إلى الفاتح، ومن الأزرق المائل للسواد إلى الأبيض، أي تهرب من الظلم والبطش والتعذيب والقتل إلى الأمن والسلام والوئام والهدوء والاستقرار، كما أنّ الجزء السفلي يوحي بالانغلاق والمحدوديّة، وفي هذا إشارة إلى أنّ الظلم وإن طال عمره قصير وهذا من سنن الله الكونيّة، أمّا الجزء العلوي من الغلاف فيوحي بالانفتاح على عالم غير محدود بداياته أشعّة بيضاء، وقد رمز بذلك إلى سعة العالم الذي يسوده الأمن والاستقرار والطّمأنينة.

غلاف هذه الرواية جمع بين جانبين كأنهما شقّا عنوان الرواية، ففي الأعلى نجد صورة الرّماد بذات اللّون وفي الأسفل صورة الماء، والظّاهر للمعاين أنّ الرّماد طاغ على الماء في الغلاف، إذ هو يأخذ النصيب الأكبر منه بل وفي الجانب العلويّ كذلك، أمّا الاسم التجنيسيّ للعمل الأدبي فقد وجد في أسفل الغلاف من الجانب الأيسر بعد طي الغلاف، هذا وقد علا اسم المؤلّف ليستقر في رأس الصفحة بخطّ أميل للسواد، أمّا جانبا العنوان فقد كان كل واحد منهما في الشق الذي يوافقه، حيث نجد "الرّماد" بلون أحمر مضلّل بالأسود فوق صورة الرّماد، أمّا " غسل

الرّماد" فقد علت صورة الماء، وتوسّطهما الاسم الموصول " الذي" الرّابط بين الشقّين وجاء بلون مغاير كذلك.

إنّ ملامح الشعرية في العتبات نصيّة بارزة أيّما بروز في غلاف هذه الرّواية، إذ لكلّ عنصر دلالات كثيرة تتعالق ومضمون الرواية إلى حدّ بعيد، والمطّلع على دهاليز هذه الرواية ونسيجها السّرديّ يجد المؤلّف يعبّر عن الحالة التي عاشتها الأمّة الجزائرية إبّان فتنة العشرية السّوداء التي تعتبر من أشدّ حلقات تاريخ الدولة ضنكا وقلقا وخوفا، هذه الفتنة عبر عنها المؤلّف بالرّماد أمّا الماء فهو ذلك الأمن والهدوء والاستقرار الذي عاشته الجزائر قبل هذه المحنة، خاصّة وأنّ هذا السلام جاء بعد حرب مريرة ضد الاستعمار الفرنسيّ، فكان أشبه في فضله وخيره وأهميته بالماء الذي هو أساس بقاء كل حيّ على قيد الحياة، ولما كانت هذه الفتنة قد عمّت البلاد كلّها جعل المؤلّف الرّماد أطغى في صفحة الغلاف وأعلى من الماء بل والمزيل له مثلما أزالت الفتنة كلّ صور الأمن والهدوء والاستقرار التي كان الشعب الجزائريّ يحياها، كما أنّ هذه الفتنة نزلت بوبالها على الشّعب الجزائريّ في شخصيته، فانتشرت المفاسد الأخلاقيّة وكذا الطّبقيّة وعمّ الضّنك وفشا الجهل وحُصرت نقائض هذه المعاني مع أصحابها في ركن منزوٍ.

جعل المؤلّف اسمه بلون أسود في أعلى الصفحة يحيط به الرّماد من كلّ ناحية ليدلّ على الحزن والاكتئاب والتّشاؤم الذي يسوده ويعتريه ويحيط به مثلما يحيط الرّماد باسمه، أمّا اللّون الأحمر الذي ميّز كلمة الرّماد فلا شكّ أنّه إشارة إلى تلك الدّماء التي أريقت بسبب فتنة العشرية السوداء، والتي أصبحت إراقتها سهلة في نظر الكثيرين، خاصّة أصحاب النّفوذ الذين لهم مقدرة على طمس أفعالهم وتلفيق التهم بالأبرياء، وكان هذا اللون الأحمر مضلّلا بالسواد ليقترب أكثر من الدلالات التي طرحناها، إذ هذه الدّماء سالت ظلما وغدرا وقهرا ولو أنّها سالت في سبيل تحرير وطن لما وظّفها المؤلّف بهذه الصورة.

3-1-3: الإهداء:

يعدّ الإهداء من العتبات النّصيّة التي نالت حظّا وافرا من الاهتمام والعناية سواء من طرف المتلقّي أو المؤلّف ذاته، فهو لا يخلو من مقصد معيّن، كما أنّه بمثابة البوابة التي تفضي إلى الكشف عمّا خَفي من إبداع في النّص، هو عبارة عن خطاب يتفرّد بشكله ومحتواه وهدفه، تبناه جيرار جينات(*Gérard Genette*) بالدّراسة، فحدّد وظائفه وأشكاله، كما بيّن أنّه تقليد قديم قدم التأليف والكتابة، أرجعه جينات إلى زمن الإمبراطوريّة القديمة، يشبه "التّقريظ" الذي كان معمولا به في هذه الكتابات كالإهداءات السّلطانيّة، والإخوانيّة، والتي كثيرا ما تأتي في مستهلّ العمل الإبداعيّ، لذا احتل مكانة المقدّمة والتّصدير، فأضحى بذلك عتبة نصّية قصديّة مساعدة على نسج ميثاق تواصليّ بين الأنا المرسلة والغير المستقبلة[1]، يأتي في في صورة نثريّة أو شعريّة، إمّا بلغة تقريريّة أو إيحائيّة توجّه إلى الـمُهدى إليه سواء كان فردا معروفا أو مجهولا أو جماعة معيّنة أو مجهولة، هذا وتجدر الإشارة إلى تلك الأهميّة التي يعتريها الإهداء كعتبة نصيّة، وذلك للدّور المنوط به في قراءة النصّ الروائيّ.

هناك جملة من العلاقات التي تربط بين النّص والإهداء، وكثيرا ما ساعد هذا الأخير في فهم الأوّل، لأنه- كما ذكر سابقا- لا يخلو من قصديّة ، فكان لزاما على مريد المتن السّرديّ فهما وإحاطة استكشاف الأهداء والإحاطة بما يسهم في إضاءته، وقد حاولت تتبع بصمات الشّعريّة في الإهداء كما وظّفه عزّ الدّين جلاوجي من خلال الرّوايتين محلّ الدّراسة بغية الوصول للهدف نفسه.

[1] - ينظر: جميل حمداوي، عتبة الإهداء، www.diwanalarab.com

الإهداء

ما أحقر الإنسان يضطهد
الإنسان
إلى كل الثائرين ضد
همجية الإنسان
وإلى الأطفال المضطهدين
في كل شبر من هذه الأرض

جاء إهداء رواية "الفراشات والغيلان" جملا قصيرة ومركّزة تحمل مدلولات كثيرة وشاملة، ابتدأها الشاعر بتعجّب الغرض منه التحقير والتهكّم، عبّر من خلاله عن قلب جريج ونفس تتأوّه وتألم من هول ما رأته، وقد خالف الإهداء ها هنا المعتاد، فلم يكن موجّها للأهل والصّحب والخلّان، إنّما كان ذا صبغة إنسانيّة، يذمّ كلّ عدوّ لها، يشدّ على يد كلّ ثائر على الظّلم والهمجيّة، يربّت على رأس كلّ طفل مضطهد مشرّد، وقد أدّى هذا الإهداء الدّور المنوط به كما ينبغي؛ إذ يمكنه – إلى حدّ بعيد- أن يضع المتلقّي في السّياق الذي هو متّجه إليه من خلال المتن السّردي للرواية، فينطبع في ذهنه ما قد يحمله المضمون ولو إشارات أوليّة عامّة، وهذا فيه دفع لعجلة الفهم، وسرعان ما سيقف المتلقّي على معالم الموضوع بمجرّد قراءة الصّفحات الأولى من الرواية، وهو الأمر الذي –ربّما- لم يكن ليكون لولا الإهداء.

المؤلّف من الذين يرفضون الهمجيّة ضدّ الإنسان، ومن المحتقرين لأعداء الإنسانيّة، ومن أكثر المشفقين على كل مضطهد في كلّ شبر من هذه الدّنيا خاصّة الأطفال، فهو ذو نزعة إنسانيّة

عميقة وشاملة، لا يرضى الاضطهاد حتى لمن يختلف معهم في الفكر والمبادئ والعادات والتّقاليد، تثور نزعته الإنسانيّة كأشدّ ما يكون عندما يكون الظلم موجّها صوب الأطفال الصّغار عنوان البراءة والضعف و انعدام الحيلة، هذه القراءة المختصرة للإهداء في رواية "الفراشات والغيلان" ما هي إلّا قليل من كثير من المعاني التي تطفح بها هذه العتبة النّصيّة، ولعلّ هذا موطن الشّعرية فيها.

هذا وقد كان إهداء رواية الرّماد الذي غسل الماء على النّحو التّاليّ:

الإهداء

إليكم
الواقفون على شفير الجمر
القابضون على سبيب الدهر
الآتون وفي المآقي انبجاس
وشمس وأقمار وأفراس
الطالعون من فرث المآسي
ومن دم الضحايا
ودمع الرواسي
من ضفائر الصبايا
من أهداب البلايا
وحزن الأماسي

3

يشدّ هذا الإهداء على أيدينا فيما ذهبنا إليه سابقا، والقصد ها هنا تلك الدقّة والشمولية التي يتميّز بها الإهداء في أعمال جلاوجيّ، فقد أورد للمهدى إليه جملة من الصّفات التي لاشكّ أنّها تعبّر بداية عن موضوع الرّواية ومضمونها، أو ربّما سياقها العامّ، زاوج من خلال إهدائه بين جمال المبنى و جلال المعنى، تصل موسيقاه الأذن من خلال ما نجده من أسجاع وجناسات، وتبلغ معانيه الفؤاد نظير ما يحويه من معاني الأسى والألم التي تملأ جوانب المؤلّف، وجّه إهداءه إلى

الشعب الجزائريّ الذي عاش وعايش الفتنة التي نشبت سنوات التّسعينات، هذه الفتنة التي جعلت الأخ يقتل أخاه والأب يتنكّر لابنه والأم تفطم ابنها قسرا ليشبّ متغذّيا على الدّماء بدل الحليب ، كوّنت مجتمعا مادّيا يلجأ لكلّ الوسائل غير المشروعة ليحقّق مبتغاه، مجتمع منسلخ من عاداته وتقاليده وهويّته،.

تلك المسحة التشاؤميّة التي تعتري المؤلّف بارزة في كلمات إهدائه، توحي بما هو كامن وراء صفحات هذه الرّواية، تنبِئ بكثير من المآسي التي سيصادفها المتلقّي أثناء كشفه عن أغوار نسيجها السّرديّ، فيتوقّع أن يصادف مجتمعا ممزّقا أنهكته المواجع، وأقعدته المآسي يندب حظه ويبكي عزّا أفل ومجدا تولّى، تبدّلت خضرة حقوله رمادا واستحالت مياه دماء، مجتمع لا يجد الرّاحة ولا يعرف لها طعما، يعيش خياة الضّياع والتّيه.

إنّ المؤلّف كان بارعا كلّ البراعة في وضع المتلقّي أمام ما سيصادفه، بل ومكّنه من التعرّف بشكل واضح على ملامح موضوع الرّواية، وهذا ما أعطى للإهداء جماليته ليشكّل بحقّ عتبة نصيّة تؤدّي ما عليها في سبيل إحاطة المتلقّي بمكامن النّص.

3-2- شعرية التّناص:

التّناصّ عموما هو تلك العلاقة القائمة بين نصّ ما ونصوص أخرى، متضمّن لها، يمكن أن نعبّر عنه بأنّه تداخل بين النّصوص؛ إذ إنّ فكر الأديب عبارة عن تراكم لجملة من النّصوص التي تلقّنها، فصقلت أدبيته وصبغت بتجربته.

يشير مصطلح التناصّ إلى العلاقة القائمة بين أي نصّ بالمعنى العامّ للمادّة الدّلاليّة، ومجموعة المعارف الأخرى، "فكلّ نصّ هو تناصّ، والنّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرّف فيها على نصوص الثّقافة السّالفة والحاليّة، فكلّ نصّ ليس إلّا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[1]، والمراد من هذا التعريف أنّ كلّ نصّ عبارة عن تجميع لنصوص تراثيّة سابقة، وظّفها الكاتب بأسلوب جميل يفضي إلى فهم المقصود منها.

[1]- رولان بارت، نظريّة النّصّ، تر: محمّد خير البقاعي، مجلّة العرب والفكر المعاصر، العدد03، 1988، ص96.

للتناص دور فاعل في إبراز شعريّة النّصوص، وفتح المجال أمام المتلقّي ليستجلي الكثير من الدّلالات وذلك من خلال تعالق النّصوص فيما بينها، وهذا ما يجعل النّسيج السّرديّ متميّزا بالعمق اللّغوي والثّراء الدّلاليّ وفي ذلك بناء لشعرية هذه النّصوص، فالنّصّ ما هو إلّا شبكة تلتقي فيها عدّة نصوص، استطاع الأديب أن يجعل منها كنزه الدّلاليّ وذاكرته الشعريّة، وهي نصوص لا تقف عند حدّ النّصّ الأدبيّ بالضّروة لأنّها حصيلة نصوص يصعب تحديدها؛ إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلميّ بالأدبيّ، واليوميّ بالخاصّ، والذّاتي بالموضوعيّ[1]، هذا ويشكّل التناصّ أحد أبرز التقنيّات المعتمدة في الرّواية وذلك لما يحمله من إمكانيات تجعل المؤلّف قادرا على الحركة بحريّة بين النّصوص، وعلى هذا يمكن القول إنّ التّناصّ قائم على انفتاح نصّ على نصوص أخرى وتفاعله معها، تربطه بها علاقات مختلفة.

والجدير بالذكر في هذا الباب أن للتّناصّ أنواعا، فمنها الدّيني ومنها الأدبيّ ومنها التراثيّ الشّعبيّ، لذلك حاولت الاقتصار على بعض النّماذج فقط من باب التمثيل لا الحصر أثناء استقصائي لملامح التّناصّ في الرّوايتين محلّ الدّراسة.

رواية "الفراشات والغيلان" يتحدّث مؤلّفها عن صراع بين جانبين اثنين في حرب مقيتة مريرة، يصوّر جانبا منها وقد مال إليه الضعف والهوان وقلّة الحيلة، ليجعل الطّرف الآخر رمزا للظّلم والطّغيان والبغي في الأرض، لذا كان أكثر أشكال التناصّ حضورا الدينيّ منه وذلك لتوافق هذا الأخير مع موضوع الرواية.

من أمثلة حضور القرآن الكريم في الرّواية من باب التّناصّ ما جاء في قول الكاتب:" أيتها الدّروب تمدّدي إلى سدرة المنتهى"[2]، وسدرة المنتهى كما هو معلوم مكان مرّ به النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم أثناء رحلة الإسراء والمعراج التي هي معجزة من معجزاته يؤمن بها المسلمون، وقد وردت هذه التسمية في قوله تعالى: **"وَلَقَدْ رَآَهُ نَزْلَةً أُخْرَى عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى "** [النّجم: الآية 13-14-15]. إنّ العلاقة القائمة بين النّصين تكمن في علو المقام إذ تعبّر سدرة

[1] - - رولان بارت، نظريّة النّصّ، ص100.

[2] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص48.

المنتهى في الآية عن مقام علي محمود بلغه النبيّ صلى الله عليه وسلّم لم يبلغه أحد قبله، أمّا سدرة المنتهى التي قصدها المؤلّف في الرّواية فهي الحدود الألبانية التي اعتبرها موطن الخلاص من شرور الصّرب، فكأنّه جعل الحدود مثل المقام العليّ نظير ما يعنيه بلوغها من أمن وسلم وهدوء وسكينة، خاصّة وأنّ المخاطر لا تزال تهدّد محمّدا ومن هم مثله من أطفال كوسوفو.

في موضع آخر من مواضع الرواية يقول مؤلّفها من باب الوعظ والتذكير والمواساة: " لا بأس إن شاء الله ... إنّ مع العسر يسرا... لا تحزن إنّ الله معنا"[1] استحضر الشيخ هذه المعاني في موضع يسوده الخوف مما هو مجهول حيث لا أمن ولا أمان، ليذكّر بأنّ الحلّ في هذه المواضع هو الالتجاء إلى الله تعالى والثّقة به والتعلّق برحمته وعدله، فهو الذي وعد الإنسان المظلوم بالنّصر وأنّه سيفرّج كربه وأنّه يحمي عباده الصالحين، وهو نفس الموقف الذي نزلت فيه الآية، وذلك لـمّا أراد النبيّ صلّى الله عليه وسلّم أن يشجّع صاحبه أبا بكر الصّديق، قال تعالى :" **إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا**" [التوبة- الآية: 40].

إيمانا من المؤّلف بكمال النّصوص الدّينيّة وصدق ما جاء فيها، واعتبارا منه أنّ كلّ نصّ دينيّ يعتبر قوّة دلاليّة لابدّ أن يعتمد عليها الرّوائي للارتقاء بمستوى اللّغة في روايته، وجدناه يتناصّ في رواياته وأعماله الأدبيّة مع النّصوص الدّينيّة المختلفة في الغالب، وهذه الرّواية لا تشذّ عن ذلك، إذ عمد المؤّلف كلّما سنحت له الفرصة وتلاءم نصّ دينيّ ما مع موقف من المواقف التي وظّفها في روايته إلّا وتبنّاه معيدا صياغته بحذقه الفنّي الأدبيّ، كما أنّنا لمسنا تداخلا بين نصّ الرواية ونصوص الشعر والأمثال والتاريخ.

سياق يؤكّد ما ذكرناه حاول فيه الحاج إبراهيم أحد شخصيات رواية "الفراشات والغيلان" أن يعلي من شأن الموت في سبيل الحق وفي خدمة النّاس، أملا في أن يؤمن غيره بأنّ النّاس وإن طالت أعمارهم سيموتون، لذا فالأولى – كما قصد- نبذ الظلم والتعايش بين النّاس بسلم،

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص64.

وذلك ظاهر جليا في قوله: "كلّهم أبناء هذه الأرض منها خلقوا وإليها يعودون"[1] وهذا ما نجده حاضرا في قوله تعالى :" **مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى** " [طه-الآية: 55].

حضر القرآن الكريم في رواية "الرّماد الذي غسل الماء" كذلك لفظا ومعنى، من ذلك ما وظّفه المؤلّف على لسان إحدى الشّخصيات وهي نوارة، وذلك حين اتسعت جراحها ولم تجد لها مرهما إلّا التسليم لمقدّر الأقدار قائلة: " ما أقساك أيها الزّمن الغادر، كلّما فتحنا كوّة للشمس أغلقتها... وارتدت نوارة عن فجاج وساوسها وفي نفسها إصرار على هزيمة الحزن بداخلها: كل شيء بالمكتوب وفي كلّ تأخير خير ولكنّ الإنسان خلق عجولا"[2]، هنا يستحضر المتلقّي قوله تعالى : " **وَيَدْعُ الْإِنْسَانُ بِالشَّرِّ دُعَاءَهُ بِالْخَيْرِ وَكَانَ الْإِنْسَانُ عَجُولًا** " [الإسراء : الآية 11]، وكذا قوله تعالى: " **قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ** " [التوبة: الآية 51]، بل حتّى قوله صلّى الله عليه وسلّم: " عجبا لأمر المؤمن إنّ أمره كلّه خير وليس ذاك لأحد إلّا للمؤمن إن أصابته سرّاء شكر فكان خيرا له وإن أصابته ضراء صبر فكان خيرا " [3]، ونوارة قد جسّدت الشطر الثّاني من الحديث؛ إذ أراد المؤلّف أن يبيّن صبرها وقبولها للواقع الذي تعيشه رغم صعوبة ذلك، وهذا من ملامح الشخصيّة القويّة التي تتقبّل ما يحدث لها إيمانا منها بقضاء الله وقدره.

من المواقف الأخرى التي نستجلي فيها حضور الذكر الحكيم بلفظه حين أقيمت المأتم كما جرت عادة النّاس أملا في أن تطمئن تلك القلوب التي فجعت لهذه المصيبة، " فارتفع صوت المقرئ: اقتربت السّاعة وانشقّ القمر"[4] وقد همّ بقراءة السورة التي فيها تذكير بوعد الله الذي يقضي بمجيئ يوم القيامة، وهو ما سمّي بالسّاعة، يحاول المؤلّف بعدما جعل المتلقّي يعيش حالة الحسرة والحزن الناتجة عن ردود الأفعال من فقدان الأهل والأحباب بسبب فتنة نأى فاعلها بنفسه

[1]- عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص77.

[2]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، دار المنتهى للنّشر والتوزيع، الجزائر، ص 105.

[3]- أبو الحسين مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1991، كتاب الزهد والرقائق، باب المؤمن أمره كلّه خير، ص 2295.

[4]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء ، ص89.

من وبالها أن يذكّره بذلك الموقف العظيم الذي نحن سائرون إليه، هذا التحكّم في مشاعر المتلقّي حقّا هو أكثر ما يوحي بجمالية النصّ وجودته ومدى عمق شاعرية لغته وحسن سبكها وروعة صناعتها ومدى رقيّ ذوق صاحبها الذي أحسن الصّنيع بالمزج بين نصّه ومختلف النّصوص الأخرى.

يظهر التنّاصّ كذلك في الحوار الذي دار بين سالم وصالح الميغري وهما يشخّصان العطب الذي أصاب الأمّة والبحث عن سببه، جاء في هذا الحوار: " لم يعد لنا مبرر للبقاء، الحدائق أصبحت مرتعا للشبّاب الفارّ من شبح البطالة إلى التسكّع والتهوّر، حكّامها هم سبب ضياعها.. وسكت صالح فاسحا المجال لسالم حتى يفرغ ثورته على الحكام وحين انتهى إليه قوله: ونحن أيضا السّبب " كما تكونوا يولّ عليكم"[1]، وهنا يستحضر المتلقّي قوله تعالى "**وَكَذَلِكَ نُوَلِّي بَعْضَ الظَّالِمِينَ بَعْضًا بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ** " [الأنعام : الآية 129]، تبيانا بأنّ حال الحاكم تعكس للمجتمع تفكيره وعقيدته وأفعاله، إذ صلاحه من صلاحهم وفساده من فسادهم

لـمّا كان القرآن الكريم أكثر الكلام على وجه البسيطة بلاغة وفصاحة في أساليبه ومضامينه كان لزاما على الأديب النّهل من هذا المعين ومحاولة التقرّب من أساليبه والتّعالق مع نصوصه، وقد حاولت سابقا عرض بعض النماذج من باب التمثيل فقط، وما لا يدرك كلّه لا يترك جلّه.

الحديث النّبويّ الشّريف هو الآخر كان له الحضور في هذه الرّواية كشقّ آخر من التناص الدّيني، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على سعة معرفة المؤلّف بدينه واطّلاعه على ثقافته الإسلاميّة وتشبّعه بها، حيث يقول المؤلّف: " يا بنيّتي العزيزة دورك الآن عظيم، الوفاء لأختك هو أن تحفظي ابنها وابنتها، وفي هذا خير كثير، ليس هناك أعظم عند الله من كفالة اليتيم والعناية به"[2]، هنا نستحضر قول النبيّ صلّى الله عليه وسلّم حين أوصى باليتيم قائلا:" أنا وكافل اليتيم في

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء ، ص 60.

[2]- المصدر نفسه، ص 26.

الجنّة كهاتين، وفرّق بين أصبعيه" [1]، وقد التقى القولان في التّرغيب في كفالة اليتيم من خلال ذكر عظمة هذا الفعل وكبر جزائه عند الله تعالى.

حينما اشتد وقع الحرب على أبناء كوسوفو حاول الشّيخ أن يشجعهم ويبعث في نفوسهم الصّبر وعدم القنوط، فقال: " صبرا آل كوسوفا فإنّ موعدكم النّصر"[2]، وهنا نستحضر حال المؤمنين من أهل مكّة لمّا سلّط عليهم سادة القبيلة أشدّ أنواع العذاب ليعودوا إلى عبادة الأوثان، وبالتّحديد آل ياسر الذين قضوا نحبهم في سبيل الله فجاءهم المدد المعنوي من الرّسول صلّى الله عليه وسلّم وهو يذكّرهم بأنّ الموعد هو الجنّة، فرغّبهم فيها مقابل صبرهم على الأذيّة والعذاب في سبيل الله.

تظهر للعلن تلك العلاقة القائمة بين النّصين بل بين الحادثتين، إنّ هذا الشّكل من التعالق النّصي يجعل المتلقّي يستحضر المعاني التي يريدها المؤلّف ويشعر بما يريده أن يشعر به، فيمكّنه من خلال هذه الأساليب أن يعيش تلك التّجربة في نفسه ويحسّ بها دون أن يحياها.

يقول المؤلّف في موضع آخر على لسان محمّد أحد الشخصيات في الرّواية: " ألم يكن يقول لنا إنّ الإنسان أخو الإنسان مهما اختلف معه؟ ألم يقل لنا انّ الاختلاف رحمة؟" هذه أقوال من أحسّ بطعم الظلم والكراهية والحقد من طرف الإنسان، فيحاول أن يستحضر هذه المعاني التي تعلّمها من سابقيه وقد عمّت الغربة نفسه، وإنّنا نجد لهذا القول مقابلا في سنّة المصطفى صلى الله عليه وآله وسلّم حين قال: " المسلم أخو المسلم لا يظلمه ولا يسلمه، ومن كان في حاجة أخيه كان الله في حاجته"[3].

في مشهد مهيب صوّرته حالة بيت عبد الله المرنيني ومعظم بيوت حيّ مدينة عين الرّماد يعكس الحالة المادّية المزرية لهم، وذلك عندما " أراد كريم أن يقول له يا أبت كاد الفقر أن يكون

[1] - البخاريّ، محمّد بن اسماعيل، صحيح البخاريّ، ط3، تح مصطفى البغا، بيروت، دار ابن كثير، 1987، كتاب الأدب، باب فضل من يعول يتيما، ص 1507.

[2] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص 49

[3] - البخاريّ، صحيح البخاريّ، باب لا يظلم المسلم المسلم ولا المسلمة، ص 591.

كفرا، ولكنّه سكت" [1]، هذا الفقر الذي يكاد أن يكون كفرا هو ذاك الذي يدفع صاحبه إلى ارتكاب الجرائم لأجل سدّ حاجته، وإنّ انعكاس هذا المعنى نلمسه في قوله صلّى الله عليه وسلّم: "كاد الفقر أن يكون كفرا وكاد الحسد أن يغلب القدر"[2].

إلى جانب التّناصّ الدّينيّ نجد كذلك التناص التراثي حاضرا في الرّواية وذلك من باب توظيف الخرافة، ولعلّ العنوان أوّل ما يدلّ على ذلك من خلال استعمال المؤلّف لكلمة " الغيلان" ليدلّ بها على البشاعة والخوف والهمجيّة، كما أنّنا نجد لهذه الكلمة صدى في النّص الروائي، منها قول المؤلّف: " اسكت إنّها الغيلان.... الغيلان ستلتهمنا جميعا.... فقط يجب أن تسكت لكي لا تتفطّن إلينا... لزمت أنا الصّمت أيضا نزولا عند رغبة أمّي وخوفا من هاته الغيلان.... هل هذه هي التي كانت تخوّفنا بها جدّتي ليلا كلّما أمعنّا في إثارة غضبها؟ .... لقد صدّقت أمّي لقد رأيتهم إنّهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير، طوال عراض يحملون قطعا حديديّة تلمع، يلبسون أحذية ثقيلة، مخالب أياديهم حادّة طويلة، مناخيرهم مدبّبة، آذانهم ممتدة إلى الأعلى، أصواتهم نباح وتكشير"[3]، فالملاحظ من القول أنّ الغول في عرف مجتمعات كوسوفو كائن خرافيّ غير موجود، يستحضر مع معاني الخوف والرّعب كأن تقوم الأمّ أو الجدّة بإخافة أبنائها عندما يرفضون الانصياع للأوامر، وقد ربط المؤلّف بين هذا الكائن الخرافيّ وبين جنود الصّرب لتلك الخصيصة التي اختصّوا بها، وأعني ها هنا بطشهم وطغيانهم وخشونة أجسادهم وحتّى تصرّفاتهم وانعدام الرّحمة في قلوبهم، وهذا ما جعلهم أشبه بتلك المخلوقات الخرافيّة، إذ لا يتوقّع من الإنسان أن يكون بهذه القسوة التي وصلوا إليها، ولا هذا العنف الذي مارسوه.

هذا التصوير جعل المتلقّي يصل إلى أبعد الحدود حتى توهّم أنّه أمام كائنات خياليّة، خاصّة وأنّ المؤلّف واصل استعمال اسم "الغيلان" حتى أنّ محمّدا قد تعوّد على الأمر وتعايش مع الفكرة وكاد يصل مرحلة الإيمان بوجود هذه المخلوقات، هذه المرحلة التي تمّ ذكرها يوشك المتلقي أن

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء ، ص 93.

[2]- البيهقيّ، شعب الإيمان، مكتبة الرّشد والتوزيع بالرّياض بالتعاون مع دار السّلفية، بومباي، الهند، ط1، 2003، المجلّد 5، ص267، الحديث رقم 6612.

[3]- عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 10.

يصل إليها، هذا إن لم يفعل، ومردّ هذا إلى حذق المؤلّف وتحويله للشيء غير المألوف إلى آخر معتاد.

التّناصّ التّاريخيّ هو الآخر حاضر في هذه الرّواية ولعلّ المؤلّف وظّفه من باب إثبات جملة من الحقائق التي قد تعين القارئ على استجلاء المعاني المرتبطة حول حقيقة هذا الصّراع، وكذا سدّ الفجوات التي قد تصادفه أثناء إنتاجه للمعنى، من أمثلة ذلك ما ورد في قول المؤلّف: " لسنا الأوّل يا بنيّتي ولن نكون الآخرين، والنّصر دوما يا بنيّتي للشّعوب الصّامدة المكافحة الرّافضة للذلّ، وليس ما وقع لإخواننا في البوسنة بالذي يخفى.... ها الزما يمرّ....ها التّاريخ يلعن المتوحشين ويدين الكلاب المسعورة... وها أبناء البوسنة لم تزدهم الجرائم إلا عزما وكبرياء[1]، هنا استحضر الشيخ حدثا تاريخيا جعله كحجّة يقدّمها بغية إضافة قوّة لمعانيه حتى تكون أقرب لنفوسهم وأكثر قبولا لديهم، استعان على ذلك بحرب الصرب على مسلمي البوسنة وراح يشبه مسلمي الكوسوفو بهم، ولأنّ حرب البوسنيين رغم ما شهدته من جرائم انتهت – كما هو المعتاد– لصالح المظلوم.

إنّ الحقيقة التي أقرّها الكاتب من خلال استحضاره لهذا الشّاهد التاريخي هو أنّ الظّلم لا يدوم، وطغيان الظالم لا يزيد المظلوم إلّا كبرياء وعزيمة، وهو ما يجب أن يكون عليه شعب كوسوفو، إذ فقط بالصبر والعزيمة سيتمكّنون من التّغلّب على بلاء الصّرب، ولعلّ المتلقّي ها هنا يلمّ بالمعنى من جميع نواحيه وكامل تمفصلاته، بل حتّى إنّه يستشعر تلك المعاني وكأنّه يعيشها لحظة بلحظة، وهذا ما يجعلنا نقول إنّ عنصر التناص بكلّ أنواعه أفضى لمسات شعرية لهذه الرّواية، وجعل لغتها تخرج من قوقعة الوظيفة التّواصلية لوظائف أخرى كثيرة لعلّ أبرزها التأثيريّة والانفعاليّة.

ديوان العرب ومعين قيمهم وخصالهم وآلائهم وحكمهم ومآثرهم وخلاصة تجاربهم كان له حضور في الرواية بفصاحته وبلاغته التي تزيد من رونقه، من أمثلة تداخل نصّ رواية "الرّماد الذي

[1]- عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص30.

غسل الماء" مع النصوص الشعرية ما جاء على لسان إحدى الشخصيات مستحضرة قول أبي العلاء المعرّي في حالة من اليأس من كونها مازالت عانسا والعمر يتقدّم بها مسرعا: [1]

تَعَبُ كُلّها الحَياةُ فَما أعْـ ***** جَبُ إلاّ مِنْ راغبٍ في ازْديادِ

لتردّ عليها نوارة من باب المواساة: " لا تصدّقي أبا العلاء ، فليس أصدق من إيليا أبي ماضي:

إنَّ شَرَّ الجُناةِ في الأَرضِ نَفسٌ ***** تَتَوَقّى قَبلَ الرَّحيلِ الرَّحيلا

حضر هذان البيتان ليكشفا عن ذلك الصراع النّفسي القائم في نفس الإنسان الجزائري وهو يمرّ بهذه المحنة، صراع بين اليأس والأمل؛ إذ بدرة مثّلت الجانب الأوّل ونوارة الجانب الثّاني، وهذا فيه تصوير لحال سكّان مدينة عين الرّماد، يضاف إلى ذلك الظلم والقهر الذي كان يعانيه النّاس من غطرسة أصحاب النّفوذ، حيث تلفّق التهم للأبرياء بعد أن تزاح عن المجرمين الحقيقيين، فكانت الشخصيتان تترنّحان بين فاقد للأمل من عودة المياه إلى مجاريها ومتشبّث ببصيص من النّور مؤمن بأن العسر فرد يعقبه يسران.

ردّدت "بدرة" في موقف آخر قول أمير الحرف أحمد شوقي: [2]

وَمَا نَيْلُ المَطَالِبِ بِالتَّمَنِّي *** وَلَكِنْ تُؤْخَذُ الدُّنْيَا غِلَابَا

وقد جاء هذا البيت في سياق عائلي ودّي، وذلك حين حاولت عزيزة جاهدة أن تقنع كريم ليغنّي مرّة أخرى، ولما وجدت ذلك صعبا أرادت أن تستشهد بالبيت لذات الغرض لكنّها عجزت، وهذا دفعها للاستنجاد بزوجها الذي حضره الشطر الثاني فقط، وكذا حاول فوّاز فلم يفلح، فما كان من بدرة إلاّ أن تتدخل وتنقذ الموقف منشدة البيت كلّه.

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء ، ص105.

[2] - المصدر نفسه، ص210.

إن هذا التعلّق بالبيت الشعريّ والرّغبة في حضوره يعكس رغبة الحاضرين في الغناء، أو بعبارة أخرى في الترويح عن النّفس، وما وجدوا ذلك إلّا في الغناء، وكأنّهم كانوا يريدون ما أرادته عزيزة، وهذا ما دفعهم للتعاون للاستشهاد بذلك البيت الشعريّ.

في موقف أخر أحسّت فيه عزيزة بتغيّر طباع زوجها سالم، مع وسوسة الشيطان لها بأنّه قد يكون عاشقا أو متعلّقا بغيرها أو ربّما يخطّط للزّواج من غيرها راحت تستحضر بيتا شعريا تلمّح من خلاله عن كامنها، والبيت يعود لعلقمة الفحل، ولو أنّها استشهدت به دون أن تنسبه لصاحبه قائلة:[1]

إِذَا قَلَّ مَالُ المرْءِ أَوْ شَابَ**** رَأْسُهُ فَلَيْسَ لَهُ فِي وُدِّهِنَّ نَصِيبُ

إنّ هذا الشكّ الذي غمر نفس عزيزة تجاه زوجها يعكس دلالات كثيرة، منها ذلك الصّراع متعدّد الجوانب الذي عاشه الإنسان الجزائريّ في هذه المرحلة العصيبة، وكذا الخوف والقلق والاضطراب الذي حلّ محلّ الاهتمام العاطفيّ بين الأزواج وزوجاتهم، وهذا ما كان يثير مثل هذه الشّبهات، من جانب آخر كانت المرأة بحاجة إلى أن تحسّ بمشاعر الزّوجيّة تجاهها رغم الظروف التي كانوا يعيشونها، وذلك لما لها من أهمّية، فهي بمثابة جزء من الغذاء الروحي الذي يعين على الصبر والبقاء.

حضر شاهد آخر على لسان فاتح اليحياوي حين أحس بطعم الغربة والوحدة والعزلة، فهو في وسط مجتمع كأنّه لا يمدّ إليه بصلة، ولا تربطه به روابط ولا تجمعه بأفراده علاقات، فاستحضر قول المتنبّي: [2]

أَنَا فِي أُمَّةٍ تَدَارَكَهَا اللهُ **** غَرِيبٌ كَصَالِحٍ فِي ثَمُود

لا عجب أن يرى الإنسان نفسه غريبا في وطنه في ظرف مثل هذا الظّرف حيث لم يعد الصّديق يعرف صديقه ولا الأخ يأتمن أخاه، بل تنكر الابن لأبيه، فكيف بأفراد المجتمع، أنّى للعلاقات أن تبنى والروابط أن تشدّ، هذا الموقف يعكس إلى حدّ بعيد تلك الفجوات التي خلّفتها

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص262.

[2] - المصدر نفسه، ص79.

فتنة العشرية السّوداء وسط المجتمع الجزائري عموما وما ظهر في مدينة عين الرّماد خصوصا، هذا بعدما كان أشبه بالأسرة الواحدة، ولنا هنا أن نستحضر عنوان الرّواية ومدى تطابقه مع سيرورة الأحداث.

جمعا لما تمّ عرضه من أمثلة عن حضور أسلوب التناص في الرّوايتين النّموذج يمكن القول إن المؤلّف استطاع أن يحلّق دائما بالمتلقّي في سماء نسيجه الرّوائي، وجعله يتقلّب بين كثير من المعاني والدّلالات، يؤول ويولّد المعنى وفق خصائص تتعلّق به –أقصد المتلقّي– فتعدّدت القراءات وتنوعت التأويلات، وما كان ذلك ليكون لولا غزارة فكر المؤلف، و تنوّع النّصوص التي نهل منها معارفه وأفكاره، فأبان عن شخصيّة مثقّفة متشبّعة بالدّين و متشبّثة بالتراث ومطّلعة على التاريخ.

أضفى أسلوب التناص للنّص الروائي عنصر الجمالية، برزت في براعة التصوير الدّاخلي والخارجي للمواقف والشخصيات، وسعة الدّلالات المتولّدة عن المباني، ومن هذا المنطلق يصبح التناصّ بالنّسبة للأديب "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما، ولا عيشة له خارجهما، وعليه فإنّ من الأجدى أن يبحث عن آليات التّناصّ لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام"[1]، ولقد رأينا جليّا أنّ التّناصّ كان مساهما بقسط وافر في الارتقاء باللّغة الروائيّة في هذه الأعمال وجعلها لغة طافحة بملامح الشّعريّة بامتياز.

3-3- شعريّة الإيقاع:

الإيقاع مصطلح "يرتبط بالموسيقى، وهو أعمّ من الوزن والقافية، لأنّهما صورتان من ضروب إيقاعيّة مختلفة"[2]، وهو ذلك التواتر المتتابع بين حالتي الصّوت والصّمت، أو النّور والظّلام، أو الحركة والسّكون، أو القوّة والضّعف، أو الضّغط واللّين، أو القصر والطّول، أو الإسراع والإبطاء، أو التّواتر والاسترخاء، فهو يمثّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكلّ الأجزاء الأخرى للأثر الفنيّ أو الأدبيّ، ويكون ذلك في قالب متحرّك ومنتظم في الأسلوب الأدبيّ أو الشّكل الفنيّ، والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشّعر والنّثر الفنّي والرّقص،

[1] - محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجيّة التناصّ، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، ط3، 1992، ص125.

[2] - محمّد الهادي الطرابلسيّ، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسيّة، العدد 32، 1991، ص14.

كما تبدو أيضا في كلّ الفنون المرئيّة، فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفنّ، ويستطيع الفنّان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتّباعه طريقة من ثلاث: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط[1]، وهناك من يرى بأنّ الإيقاع في النّظريّة الشّعريّة العامّة الجديدة هو "هذه الجماليّة التي تندسّ داخل التّفعيلة التي تقيم عناصر الإيقاع، فتحمل السّامع على المتابعة والتلذّذ، والتذوّق والتمتّع"[2] وفي هذا حصر للإيقاع في الشّعر؛ إذ لا يجاوز التفعيلة إلى غيرها وهذا ما يعني ارتباط الإيقاع بالوزن الشّعريّ، وفي هذا تغييب للأجناس النثريّة وجعلها بمنأى عن الإيقاع، ولعلّنا نسوق في هذا الصّدد قول النّاقد إبراهيم فتحي أثناء تعريفه للنثر الشعريّ، حيث أقرّ هذا النّاقد بأنّ "اللّغة العاديّة التي تستعمل تنسيق الإيقاع والبلاغيّات،والوسائل الأخرى التي ترتبط بالشّعر، وكثيرا ما يكتب الرّوائيون وكتّاب المقالات والقصّة القصيرة داخل أعمالهم فقرة قصيرة من الشّعر المنثور لتحقيق تأثير خاصّ" [3].

لمـّا انفتح النثّر على مجال الشّعريّة تداخلت الأجناس النّثريّة –كالرّواية– وطبيعة الشّعر، فأخذت منه مواصفاته في كثير من الأحيان، لا سيّما الإيقاع، وهذا ما زاد من جمالية هذه الأجناس، بل "أصبح البحث عن الإيقاع في النّصّ النثريّ مظهرا من مظاهر البحث في أدبيّته"[4] ، وذلك باعتبار الإيقاع جذرا من جذور الشعريّة وعلامة على خصوصيّة العلاقة بين الكاتب والمكتوب، ونعني دقّة الإحساس ببواعث الكتابة وانتقاء الكلمات التي تجسّد هذه الدّقة وتدلّ عليها[5]، وبهذا امتد ظلّ الإيقاع ليشمل الخطاب الرّوائي.

أشار محمود المسعديّ إلى أنّ الإيقاع قاسم مشترك بين الشّعر والنّثر على تباين في نسبة تجلّيها، فالمشتقّات بمثابة الرّحم الإيقاعيّ في حضورها يكون حضور الإيقاع جليّا وفي غيابها يكون خافتا، وخلص المسعديّ إلى أنّ الإيقاع في السّجع قائم على أركان، منها الازدواج، وأوضح أنّ القافية عنصر جوهريّ في ماهية السّجع.. ومن الأركان أيضا مراعاة مبدأ التعادل عدديّا بين فقرتي

[1] - ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984، ص72.

[2] - عبد المالك مرتاض، قضايا الشّعريات، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسنطينة، دط، دت، ص 149.

[3] - سعاد عبد الوهّاب، النّص الأدبيّ، دار جرير، الكويت، ط1، 2011، ص 277.

[4] - عمر خليفة بن إدريس، الإيقاع في شعر البحتريّ، دار الكتب الوطنيّة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003، ص387

[5] -ينظر: سعاد عبد الوهّاب، النصّ الأدبي، ص 297.

السّجعة[1]. إنّ في هذا القول إشارة إلى أنّ منشأ الإيقاع هو السّجع إلى جانب التوازي والازدواج بين الجمل والاشتقاق في الكلمات يفضي إلى تشكل جوّ إيقاعيّ يكاد يشابه ما نلمسه في الشّعر.

ثمّ أضاف ذات الكاتب في هذا الباب ما مفاده أنّ التّرديد والتّرجيع الدوري يكون بتكرار الصّيغة الواحدة من الكلام وتركيب فقرتين من كلمات متماثلة الوزن ومتناظرة الرّتبة في التركيب.. مع ضرورة تطويع التّركيب النّحويّ لمجاراة وخدمة التّركيب الإيقاعيّ وذلك على شرط ألّا يكون متكلّفا[2]، لقد أشار المسعديّ من خلال هذا القول إلى ظاهرتين تحقّقان الإيقاع في النص الرّوائي، وهما التّكرار والجناس، هذا ويمكن للمؤلّف أن يُخضع التّركيب النّحويّ بما هو معروف من قواعد لأجل أن يستقيم له أمر الإيقاع لكن دون تكلّف.

يهيمن الإيقاع في الخطابات السّردية على جميع المستويات، حيث إنّه "ضبط لحركات الحدث والزّمان والمكان، وهذا ما يكسب العمل الفنيّ معنى جديدا وبعدا إضافيّا"[3]، وهو لا يأتي في مواقع محدّدة من الفصول أو منسجما متناغما في كلّ مشاهد الرّواية، وإنّما يأخذ شكل التّنويع والتّفاوت، ويقدّم هذا التّفاوت على هيئة أمواج تتحرّك بنظام خاصّ لتؤدّي إلى تأثير معيّن، وسرّ الإيقاع هو التنوّع في الوحدة أو الوحدة المتنوّعة[4]، ولهذا لا يمكن أن نقلّل من أهمّية الإيقاع في تشكيل الدّلالة، وذلك لارتباطه بجميع عناصر الخطاب السّرديّ، فكلام الشّخصية وتنغيمها له أو تكرارها أو غير ذلك ممّا يعطي الكلام إيقاعا خاصّا له دلالة معيّنة تضاف إلى المعنى الذي يسوقه الكلام.

بعد هذا العرض النّظري الذي يؤكّد بأنّ الإيقاع يحقّق للّغة جماليتها وشعريتها، وأنّه يشمل كلّ الأشكال التعبيريّة، فليس يقتصر على الشّعر، وإنّما يمكن أن يماثله، سنسعى لتتبّع جماليات

[1] - ينظر: محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، مصر، ط1، 2008، ص23.

[2] - ينظر: محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة ، ص24.

[3] - أحمد الزعبيّ، في الإيقاع الرّوائي – نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية-، دار الأمل، عمّان، الأردن، ط1، 1986، ص 8.

[4] - محمّد علي الشوابكة، السّرد المؤطّر في رواية "النّهايات" لعبد الرحمان منيف، - البنية والدّلالة- مطبعة الروزنا، عمان، الأردن، دط، 2006، ص54.

الإيقاع في أعمال عزّ الدّين جلاوجيّ من خلال الرّوايتان اللّتان هما نموذج الدّراسة، هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ مظاهر الإيقاع التي ستتخذ بالدّراسة هي السجع والجناس والتكرار.

جلاوجي كغيره من الأدباء الجزائريين أضحى يميل إلى التّجريب في أعماله الأدبيّة عموما والروائيّة خصوصا، لذا ليس من الغريب أن يستعير الأدوات التي تلحق الشّعر في أعماله النّثريّة، من ذلك اشتغاله على جانب الإيقاع، في الأعمال الجلاوجيّة يشكّل الإيقاع خرقا في الرّواية الجديدة، فهو قد خالطها، وذاب فيها وأذابها فتشكّل بذلك مع شكل الرّواية وهندستها المعماريّة وأصبح جزءا منها، فرصد بذلك مكوّناتها البنائيّة من أمكنة وأزمنة وشخصيات وأحداث، ولقد أسهم في رصد كلّ عوالمها الجوّانية والبرّانية منها، فانصهر العالمان معا الدّاخل والخارج، مؤثّرا هذا في ذاك، آخذا كلّا منهما الآخر، إنّها عمليّة أخذ وعطاء[1]، لذا سنحاول اقتفاء الأثر الجماليّ الذي خلّفته بعض من عناصر الإيقاع من تكرار وسجع وجناس في رواية الفراشات والغيلان.

يتجلّى الدّور الإيقاعي للتّكرار في هذه الرّواية في إبراز التيه والضّياع الذي تعرّض له شعب كوسوفو إثر الحملات القمعية وغارات الإبادة التي تعرّضوا لها من طرف الصّرب، يقول جلاوجي على لسان الطّفل محمّد:

" ستعيشين دوما في قلبي الصّغير ... قلبي الذي سيكبر ... يكبر... وأين سيكبر؟ لقد هدّ الغيلان العشّ الدّافئ... هدّوا أسرتي .... اغتالتها سهام الغدر اللّعينة... إلى أين سنلجأ... من يضمّنا إلى حضنه.... من يرضعنا حنان كنّا نرضعه هنا؟"[2].

التّكرار الذي لمسناه في هذا المقطع بدأ بتعبير الطّفل –كغيره من الأطفال– عن آماله في أن يكبر جسدا وروحا محافظا على ذكريات أمّه متجاوزا لكلّ ما عاشه من محن، ثمّ ما لبث أن اصطدم بواقعه الذي جعله يكرّر مقاطع استفهامية توضّح حالة الضّياع التي أحسّ أنّه يعيشها بعد فقدانه لكلّ عائلته عدا أخته الرّضيعة، إضافة إلى أنّه كرّر الفعل "هدّ" ليبيّن السبب الذي جعله يعيش هذا التيه، بل إنّ الفعل في حدّ ذاته من ناحيته الصّوتية يوحي بحجم المعاناة التي ألحقها

[1] - حفيظة طعّام، شعريّة الإيقاع في الرواية الجلاوجيّة، مقال متوفّر على الموقع
https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2008/07/15/139280.html

[2] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص16.

الجنود به وبعائلته، وعلى هذا يمكن القول بأنّ التكرار في هذا المقطع قدّم لنا الدّلالة الشّاملة للجوانب النفسيّة المتعلّقة بحالة الطّفل حتى جعل المتلقّي يحسّ بعمق المأساة التي لحقت به.

يقول جلاوجي في مقطع آخر على لسان ذات الشخصيّة:

"ألم يكن يقول لنا أنّ الإنسان أخو الإنسان مهما اختلفت معه؟ ألم يقل لنا أنّ الاختلاف رحمة؟ فكيف صار في لحظة نقمة وهلاكا ودمارا؟وأين معلّمي الوسيم....؟ هل قتلوه أيضا؟ ...هل نكّلوا به ...؟ وهل يمكن أن تضيع معه كلّ تلك القيم والمبادئ؟"[1]

يلمس المتلقّي إيقاعا في هذا المقطع خلّفته التساؤلات المتتالية للشخصيّة، ليدرك بأنّها ناجمة عن اصطدام براءة الطّفل بواقع مخالف لما كان يتوقّعه من خلال ما تعلّمه في المدرسة، ظنّا منه أنّ العالم كلّه أناس خيّرون، وأنّ الشرّ أمر خرافيّ لا مكان له في عالم الحقيقة، فإذا به يعيش العكس تماما، وهذا ما جعله يطرح تلك التّساؤلات العديدة التي خلّفت من ورائها نغمات حيرة وحسرة اجتاحت المتلقّي مثلما فعلت بالشخصيّة.

يقول جلاوجي معبّرا عن حالة الخالة بعد سماعها الخبر:

" هكذا في لحظات عابرة تقفر قرية عامرة... هكذا في لحظات يفترس الموت كلّ حيّ ... هكذا في لحظات يسدل السّتار... وينتهي كلّ شيء"[2]

هنا يمكننا القول بأنّ التكرار اشتغل اشتغال اللّازمة، فعبّر عن عدم تصديق النّاس لما وقع بعد، وهذا من هول الكارثة وحجم المصيبة الواقعة، إذ ليس من السّهل تقبّل الإبادات الجماعية، فتتحوّل قرية بين ليلة وأخرى من عمران وحياة إلى خراب وموت، لقد رسم التّكرار في هذا المقطع في نفس المتلقّي حالة من الذّهول جعلته يراجع الوضع مليّا، هل حقا يوجد من لا يأبه لإبادة شعب بأكمله؟ وكيف استطاع النّاس الصّبر على فقدان الكثير ممّن تعوّدوا على رؤيتهم بينهم؟ ثمّ ما طبيعة الإنسان الذي يقوم بكلّ هذه الجرائم ولا يرفّ له جفن ولا تنازعه نازعة خير في الحيد

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان ، ص21.

[2] - المصدر نفسه، ص23، 24 .

عن ذلك؟ وعلى هذا نقول إنّ التكرار في هذا المقطع جعل المتلقّي يعيش واقع الرّواية يرغب في تغيير مجرياتها وفق ما يحبّ ويكره.

يقول جلاوجي في موضع لاحق:

" مازال في شعبنا الأبيّ من يقاوم.... وحين نكبر سنقاوم ... وحين ينزع الأبناء والأحفاد نقاوم ..."[1]

إن تكرار فعل المقاومة كشف عن ترانيم إيقاعيّة خاصّة ذات أبعاد دلاليّة مغايرة للسّابقة، فاللّفظ المكرّر مثقل بحمولات دلاليّة؛ إذ إنّ هذا الفعل كشف عن غريزة الإنسان وطبيعته التي تميل إلى الدّفاع عمّا يملك وإن كان ضعيفا مغلوبا على أمره، فشحن التكرار المتلقّي ها هنا بجرعة أمل وتفاؤل بعدما أنهكته معاني القسوة والأسى والحزن.

حاول جلاوجي –كعادته– في أعماله الرّوائيّة الانحراف بلغة النّثر إلى ليكسبها ميزات الشّعريّة، فاختصّت نصوصه بالقوّة الكامنة في الكلمة وحسن الصّياغة، اهتمّ أثناء هندسة تعابيره بموسيقى الألفاظ بمنأى عن الوزن والقافية، مجسّدا من خلال ذلك جماليّة إيقاعيّة أفرزتها المقوّمات الأدبية المنصهرة المترجمة للحالات الشّعوريّة.

لم تعد اللّغة مجرّد أداة تبليغ عن الصّورة والأحداث بل صارت في بعض الأعمال الأدبيّة غاية في حدّ ذاتها تحظى بعناية خاصّة، فينظر في إيقاعها وفي شحنتها الدّلاليّة، وتعنى بمكان اللّفظة في تركيب الجملة، حتّى تؤدّي وقعا مخصوصا وتحدث نغما مؤتلفا شأنها في ذلك شأن الشّعر يردّده قائله بصوت مرتفع ليطمئنّ على جمال الإيقاع وحسن الصّياغة [2]،وبهذا تكون اللّغة قادرة على استيعاب مختلف الدّلالات والإيحاءات، وتصوير النصّ داخليّا وخارجيّا، تترجم الشخصيات بمختلف حالاتهما الشعوريّة والوجدانيّة.

في رواية "الرّماد الذي غسل الماء" أدّى التّكرار دورا إيقاعيّا بارزا ، من ذلك تبيانه لحال الأب الذي يبخسه أهل البيت حقّه في اعتلاء عرش الأسرة والتحكّم في زمامها، إن كانت سفينة

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان ، ص42.

[2] - محمّد طرشونة، المشهد الرّوائي التونسيّ الآن، نقلا عن المسة علاوي، العدد في الرواية الجزائريّة، دار التنوير، ط1، 2013، ص340.

فهو ربّانها، وإن كانت قافلة فهو إمامها، يقول جلاوجي: " خرج سالم من البيت وهدير الصّدمة يتغشّاه.. خرج كأنّما يخرج ظلّه لا غير، خرج ينكأ جروحا ما اندملت منذ اقترن بعزيزة"[1]، لقد كرّر المؤلّف فعل الخروج ليوحي بأنّه أشبه بالهروب من الواقع، فسالم كان في بيته كأنّه غريب، بل أحس بالغربة منذ زواجه بعزيزة، فهي الآمر النّاهي والمتحكّم في كلّ شؤون البيت، وما خروج سالم إلّا رغبة في تغيير الواقع الذي يعيشه في البيت، لأنّ في خروجه بحثا عن الحياة أو ربّما عن المعاني الحقيقيّة للرجّل.

في موضع آخر من الرّواية يقول المؤلّف: " سليمة التي قضت عمرها كلّه تشقى وحدها... وتألّم سرّا وحدها .... وتدمع عيناها في الخفاء وحدها... هي التي كانت تمسح دموع الجميع وتبلسم جراحهم" [2]، في هذا المقطع يضفي التّكرار نغما موسيقيّا حزينا يبعث على الكآبة، خاصّة وأنّ المكرّر مختوم بهاء ممدودة (وحدها) فيظهر وكأنّ المؤلّف يبوح بآلام تلك الشّخصيّة بآهات متتالية، والظّاهر جليا من هذا المقطع أنّ خاصّية التّكرار رسمت صورة الشّقاء لصيقة بالأمّ سليمة جرّاء ما عانته لوحدها سنوات طويلة في مجتمع لا يعرف للرّقيّ سبيلا ولا للرّفاهية طريقا، فهي لوحدها كانت الأب والأمّ، تعمل خارج البيت وداخله، ومشاكل أبنائها وزوجها حمل آخر يزيد من بؤسها.

من أمثلة التّكرار كذلك ما جاء في قول جلاوجيّ: " إلى متى يستمرّ مسلسل الكذب ...؟ وإلى متى يبيع الكتّاب والأدباء أقلامهم مرتزقة للتّافهين والطّواغيت؟ إلى متى نخدع عيون النّاس ونستخفّهم؟ " [3]، في هذا المقطع سعى التّكرار بعد تحقيقه لذلك الثّراء الصوتي إلى تكريس حقيقة مرّة مضمونها أنّ الشرّ مهما تلبّدت سماؤه لابدّ أن يكون شعاع الخير موجودا ولو كان خافتا، ذلك الشّعاع هو فاتح اليحياوي الذي أبان من خلال تكراره للسؤال " إلى متى؟ " عن رفضه المضيّ قدما في العرض الذي قدّم إليه، فهو يأبى أن يشارك السّافلين سفالتهم، بل هو الذي كان يدعو بالأمس القريب إلى الثورة ضدّهم، ساعيا إلى تخليص مجتمعه من نسيج الابتزاز والجهل الذي

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص98.

[2] - المصدر نفسه، ص 102.

[3] - المصدر نفسه، ص 196.

نسج فوقهم، هذه الدّلالات التي نثرها التكرار تلقّفها المتلقّي بعد وقوفه على هذا المقطع الحافل بالشّعريّة، يهزّ رأسه تباعا حسرة على حال فاتح اليحياويّ مسقطا الموضع من الرّواية على تجاربه الذّاتية وهذا التّفاعل هو عين الجماليّة في جنس الرّواية.

جاء على لسان الرّاوي: " ماتت ذهبيّة... ماتت بسكتة قلبيّة... انطفأ القلب الذي طالما نبض له حبّا .. انطفأ القلب الذي طالما غرّد له عشقا .. مات القلب الذي طالما منحه الحياة"[1]، التّكرار الذي نجده في هذا المقطع ينمو ويتطوّر بتفجّع سالم لموت ذهبيّة، فالخبر الذي تلقّاه زاد مواجعه وأنهك ما بقي من قواه، حتى أنّ المتلقّي ليشعر بالحزن مقابل المواقف التي تعيشها هذه الشّخصيّة، كما أنّ التّكرار في هذا المقطع مزيج بين المعنوي والمادّي حيث إن الموت وانطفاء القلب يوحيان بالمعنى ذاته ولو كان هذا الأخير أكثر وضوحا في التّعبير الثّاني، لقد مدّ التّكرار النصّ بعدا موسيقيّا حزينا، حيث بدا المشهد طافحا بالشّعريّة تلفّه الحسرة والمواجع ، كشف لنا عن كوامن شخصيّة سالم الذي سعى جاهدا للبحث عمّا يعطيه أملا يجعله يتمسّك بالحياة، وهو الذي كره كلّ ما فيها.

يقول المؤلّف في سياق مغاير: " وتناهى إليه صوت أنثويّ رقيق متفجّر من قلب مشتاق:

أين أبي ...؟ أبي أبي .."[2]، إنّه الإيقاع الذي وقع على قلب الأب كغيث حل بأرض جدب، والمتأمّل لغياهب المشهد سيجد أنّ هذا الإيقاع قد جسّد لنا مفارقة أراد جلاوجي تسويقها للمتلقّي، فهذا النّداء من قلب مفجوع بالصدمات المتتاليّة، زواج خائب أُتبع بطلاق مرّ، ثمّ دخول الأخ السّجن ومرض الأب وفراق الولد، وهو في الوقت ذاته نداء إلى قلب أكثر توجّعا، فاجتمعت راحة القلبين في هذا الجرس الإيقاعي الذي خلّفه تكرار " أبي"، وهو أضفى على اللّغة لمسة شعريّة تفيض بالمشاعر والأحاسيس المترعة بالألم والشوق لأيّام الصّفاء.

إلى جانب التكرار نجد كلّا من السّجع والجناس يضفيان على المشاهد الرّوائيّة لمسات فنّيّة جمالية طافحة بالشّعريّة، وذلك من طريق ربط كلمات تشترك مع بعضها البعض في عناصر

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 249.

[2] - المصدر نفسه، ص276.

صوتيّة محدّدة، ليصادفها المتلقّي أثناء تنقله بين ثنايا النّص الرّوائيّ، لتتحوّل هذه الومضات الشّعريّة إلى بؤرة مشعّة بالجماليّة من خلال ما تضيفه للنّصّ من إيحاءات ودلالات مختلفة، من ذلك قول المؤلّف على لسان الطّفل محمّد:

" الصّمت وحده سبيل النّجاة ... طريق النّجاح"[1]، فالجناس في المقطع السّابق يوحي بحجم الخوف الذي تملّك أفراد الأسرة حتى أصبح الصّمت والهروب إليه هو المأمن والملجأ والملاذ؛ إذ في الصّمت إخفاء للنّفس وإخراجها من ذلك العالم، فيه هروب من الواقع ومشاركة ومتابعته عن كثب دون فاعليّة فيه، وهذا مارغبت الأمّ فيه من خلال تعليم ابنها في ذلك الموقف المرعب أنّ الصّمت سلاحهم الوحيد، والطّفل لنباهته ربطه بالنّجاح والنّجاة، وقد خلق التعبير بالكلمتين الأخيرتين تناغما صوتيا جذب المتلقّي إليه وجعله يغوص في أعماق النصّ مستوقفا خياله عند هذا المشهد حاملا نفسه على الشعور بما اعترى الشّخصيتان من مشاعر.

وفي مقطع آخر يقول المؤّلف: " وكيف ساقوا النّساء والأطفال ونزلوا فيهم تذبيحا وخنقا وحرقا..."[2] وهنا يقف المتلقّي موقف متألّم متحسّر على ذلك الوصف الذي رسم من خلاله الطّفل ما حدث لأهله وسكّان قريته، فتوالي أسماء الأفعال (خنقا – حرقا) أضفى انسجاما صوتيّا وانسيابيّة في المعنى بين مكوّنات هذا المقطع، وخلق أجواء نفسيّة حزينة قاتمة جرّاء الأفعال القبيحة القذرة العدوانيّة التي مارسها الصّرب على الأبرياء من الأهالي.

وهذا مثال آخر عن الإيقاع الصّوتي وجماليته في هذه الرّواية، حيث يقول:" وفهمت أنّه إمام القرية لأنّ التقاليد عندنا تقضي أن نرجع إليه جميعا في كلّ شيء وفي كلّ حين ... مواسمنا... أعيادنا... أفراحنا... أتراحنا وخاصّة في الأوقات الحرجة فهو أحكمنا وأعلمنا وأقدرنا على حلّ المعضلات" [3]، هذا المقطع الحافل بالإيقاع يرفع غطاء العين عن مجتمع موحّد متماسك يتبع قائده كلّ حسب مجاله؛ إذ في النوازل يردّ الأمر إلى أهل الرّأي والمشورة، وهو حال سكّان القرية الذين تجمّعوا وراء إمام القرية أملا في أن يرشدهم إلى الطّريق الصّحيح للخروج من الأزمة التي حلّت بهم،

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان ، ص12.

[2] - المصدر نفسه ، ص20.

[3] - المصدر نفسه، ص25.

ولعلّ هذا المعنى هو ما سيستجليه المتلقّي بعد أن تستوقفه الموسيقى الصّوتيّة التي أفرزها هذا المقطع المسجوع، فتوالي الكلمات المنتهية بنون الجماعة ممدودة أبان عن ذلك التلاحم الفكرّي والعلائقي بين أهل القرية.

لقد تنوّعت وتعدّدت وسائل تحقيق الإيقاع واجتمعت في الارتقاء بمستوى الشّعريّة في رواية "الفراشات والغيلان"، وهذا يبرز مدى رقيّ اللّغة عند جلاوجيّ، فهي تطفح بصور وملامح الشّعريّة في الكثير من الجوانب المرتبطة باللّغة داخليّا وخارجيّا.

من اللّمحات الشّعريّة الإيقاعيّة في رواية " الرّماد الذي غسل الماء" التي جسّدها السجع والجناس نجد قول المؤلّف:

" آه أيّها الموت لو كنت رجلا لقتلتك ... لفقأت عينك ... لقطعت أصابعك ... لقلمت مخالبك .. وأياديك ... وأذرعك ... وأرجلك... لبقرت بطنك... وصدرك" [1]، لقد رسم السّجع في هذا المقطع لمحة إيقاعيّة تنهي سمع المتلقّي إلى البحث بين السطور، رغبة في إيجاد المفارقة التي رغب المؤلّف في البوح بها، ولعلّه سيخلص إلى أنّ الموت قد يدفن مع الجثّة الكثير من الحقائق، تلك التي من شأنها أن ترفع قيمة الإنسان وذويه بين النّاس بعد أن أذلّتهم الافتراءات وحمّلتهم عارا هم بمنأى عنه، فلم يجد المؤلّف بديلا عن لوم الموت الذي أخذ من الأمّ حياتها تجرّ معها خيوط الحقيقة كلّها، هذا المقطع المسجوع بكاف الخطاب العائدة على الموت خلّف إيقاعا متناغما كان بمثابة المنبّه للمتلقّي يستوقفه ليفرغ ما بجعبته من معان ودلالات وإيحاءات.

مثال آخر يقول فيه جلاوجيّ: " وتكدّر مزاجه ... واكفهرّ وجهه ... وعبست ملامحه... وتشنّج وجهه فشبّك أصابعه وراح يدلكها بشدّة"[2]، هنا يضفي السّجع مسحة إيقاعيّة تعبّر عن دلالات غير خفيّة، فهاء السّكت المتكرّرة في نهاية كل جزء من المقطع توحي بتلك النّفس الحانقة التي تستشيط غيضا وغضبا تريد أن تنفجر ولكن لا تدري أين؟ وكيف؟ وعلى من؟ إنّها نفس السّجين الذي يعاني غياهب الظّلمات بسبب جرم هو منه بريء براءة الذّئب من دم

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 35.

[2] - المصدر نفسه، ص 253.

يوسف، ولكنّ الغلبة في مدينة عين الرّماد لأصحاب النّفوذ. إنّ المتلقي ليستوقفه هذا المقطع الإيقاعيّ الذي يوحي بتلك اللّغة الشّعريّة التي صاغ بها المؤلّف أفكاره، فتجده يحاول أن يستجلي المعاني ويحسّ بما يحسّ به السّجين من ظلم وقهر وغيظ.

وجاء في الرّواية كذلك: "ومدينة عين الرّماد كالمومس العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها النّاس والتي تتقاذفها الرّياح"[1]، شكّل الجناس في هذا المقطع نغما إيقاعيّا حوّل المتلقّي من الصورة التي كان يشكّلها بداية عن مدينة عين الرّماد؛ إذ المدينة التي تنفرج على ضفّتي نهر فيه من الإيجابيّة ما يستحسنه الإنسان، لتتغيّر الصّورة بعد وصف المؤلّف للنّهر بالأجدب والأجرب، ناقلا بذلك المتلقّي من وضع الاستحسان إلى ما يخالفه تماما.

من المفارقات الإيقاعيّة التي وردت في الرّواية مايلي:

" تشرّد بعد ذلك وتمرّد على كلّ قيم الأسرة والمجتمع..." [2]

" وكان عزوز المرنيني يشبه أباه نحافة وطولا ويأسا نائما دائما على تضاريس الوجه"[3]

" فاندفع مختار الدّابة يتمايل برأسه ويغنّي: خمسة ملايين ذهب ... وعقلي ضاع وذهب"[4]

" ومشى معهم خليفة خطوات صامتا لا يعرف من أين يبدأ الكلام ثمّ قال: سمط كلّ شيء وسمج .."[5]

" لأنّ كل الذين يقصدونها صغارا وكبارا يغرقون في القمار منذ الصّباح حتى منتصف اللّيل، لا همّ يشغلهم إلّا الاستمتاع بلذّة الانتصار والانكسار"[6]

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص64.

[3]- المصدر نفسه ، ص 85.

[4]- المصدر نفسه ، ص 158.

[5]- المصدر نفسه ، ص186.

[6]- المصدر نفسه ، ص 215.

هذه الومضات الإيقاعيّة التي اجتمعت برهانا قاطعا على اللّغة الشعريّة التي ساق بها المؤلّف مختلف أفكاره ومعانيه، نجدها في جملتها تسعى لبثّ معان خاصّة وإيحاءات عامّة ودلالات موضعيّة، تجتمع لتبيّن ذلك الحال البائس المزري الذي يعيشه سكان المدينة، حيث كلّ شيء يجانب الحق والخير وما يرتبط بهما من معان، لا تكاد تجد إنسانا إلّا وعانى التّشرّد والتمرّد أو آخر ذاق مرارة التّهميش الذي أدّى به إلى اليأس من الحياة، وغيرهم تعرضّ للابتزاز ، بل وهناك من يعاني الظّلم حتى أحال حياته علقما لا يجد فيها إلّا طعم المرارة، والغالبيّة معاقرو خمور ومخدّرات وروّاد مقاهي لدفن الهموم ومقارعة الأقران في طاولات الدومنو والقمار، هذه الدّلالات وغيرها استنتاجات يصل إليها المتلقّي بعد أن يستقطبه إيقاع الألفاظ الدّالة عليه الموحية به.

الجميل في أعمال جلاوجيّ أنّ الإيقاع لم يؤثّر سلبا على النسيج السّرديّ، فبالرغم من استحضاره للموسيقى الدّاخليّة للشّعر لم تتغيّر معماريّة النصّ كجنس نثريّ، بل من زاوية أخرى نجد المؤلّف أكسب نصّه من خلال الإيقاع الذي بثّه فيه جماليّة وشعرية بالغة، وهو ما جعل رواياته فضاء رحبا للتّأويل والدّلالة من جهة وإمتاع المتلقّي بالأسلوب الرّاقي من جهة أخرى.

3-4- شعريّة الرّمز:

قد تكون اللّغة الصّريحة أحيانا غير قادرة على احتواء ما يخالج الفكر من معان، أو لنقل إنّها تستدعي كثيرا من الكلام لتعبّر عن تلك المعاني، ليتجه بذلك الأديب صوب استعمال لغة إيحائيّة مشحونة بالرّموز بمختلف أنواعها، هذا وقد لعب الرّمز دورا هاما في الارتقاء بمستوى الرّواية الحديثة من خلال زيادة جماليتها، حيث يعتبر تقنيّة تجعل القارئ بداية لا يفهم منه إلّا ظاهره، ولا يستطيع أن يدرك ما وراءه إلّا بعد تمعّن وتمحيص للنّصّ ربطا بالسّياق القائم.

الرّمز هو "تناظر مع شيء غير مذكور يتألّف من عناصر لفظيّة يتجاوز معناها الحدود الحرفية، ليجسّد ويعطي مركّبا من المشاعر والأفكار" [1]، أي أنّه ليس مجرّد دالّ يعبّر عن مدلول مرتبط به كما هو شأن الكلمات الأخرى، بل هو مركب حرفي شحن بالعواطف والأفكار والإيحاءات، اعتمد عليه بدل اللّغة الصّريحة.

[1]- هاني نصر الله، البروج الرمزيّة، عالم الكتاب الحديث، ط1، عمان، 2006، ص11.

أسرف الأدباء في توظيف الرّمز في الرّواية المعاصرة، والإسراف هنا نحمّله معنى الإيجابيّة لا السلبيّة كما هو معتاد، وذلك أمر لابدّ منه من أجل تعبير الأدباء عن أفكارهم ومعانيهم ورؤاهم وتجاربهم، وما ذلك إلّا لاستطاعة الرمز الدّلالة على ما وراء المعنى الظاهريّ مع اعتبار المعنى الظاهريّ مقصودا أيضا [1]، وهذا فيه ثراء دلاليّ وفكريّ للنّص الروائيّ، وهو بتعبير آخر عبارة عن "إشارة حسيّة مجازيّة لشيء لا يقع تحت الحواسّ"[2]، أي إشارة لمواقف ودلالات لا تدرك بالحسّ وإنّما تستشّف بعد التّلميح لها بواسطة الرّمز بطريقة غير مباشرة.

أقرّ محمّد غنيمي هلال بأنّ الرّمز هو الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسيّة مستترة التي لا تقوى على أدائها اللّغة في دلالتها الموضعيّة، والرّمز هو الصّلة بين الذّات والأشياء، بحيث تنتج المشاعر عن طريق الإثارة النّفسيّة، وليس من طريق التّسمية والتّصريح والخطاب المباشر، فالشّعر الرّمزيّ ذاتيّ لكنّه ليس ذاتيا في المعنى الرومانتيكي بل في المعنى الفلسفيّ، أي البحث عن أطوار النّفسيّة المستعصيّة على الدّلالة اللّغوية، فالرّمزيون يتوجّهون إلى الصّفوة ويؤمنون بالصّنعة والأحكام وإخضاع الخواطر الأولى للمفكّر الفنّي[3]، أمّا أدونيس فأخبر بأنّ الرّمز هو "اللّغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشفّ علما لا حدود له"[4]، والمراد من التعريفين أنّ الرّمز كلّ ما استطاع تقديم دلالة لم تقدر عليها اللّغة الصريحة المطابقة، وكلّ ما اعتمد على الإيحاء والإيماء وذلك بالاستناد إلى علاقة متعارف عليها.

الأدب الجزائري شعرا ونثرا حفل بكثير من أنواع الرّمز، حيث كان الأدباء يستخدمون الرّمز بإلحاح من الظروف النّفسيّة والاجتماعيّة؛ إذ كان اللّجوء إلى الرّمز تحت دوافع الاضطهاد والكبت، والأديب الجزائريّ كان أشدّ النّاس حاجة إلى اللّجوء إلى هذا الأسلوب لا سيما في الفترة الاستعماريّة، غير أنّ هذا الاستخدام كان بدافع موضوعيّ ثمّ ما لبث هذا الأسلوب وهو يتفيّأ

---

[1] - ينظر: إحسان عبّاس، فنّ الشّعر، دار صادر ودار الشرق، عمان، ط1، 1996، ص200.

[2] - زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، د ط، 1978، ص111.

[3] - ينظر: محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، ط3، 2003، ص47.

[4] - أدونيس، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، د ط، 1972، ص160.

ظلال الحريّة بدافع فنّيّ[1]، ولعلّ التعبير الرّمزيّ من أبرز الممارسات الحداثيّة والأساليب التجريبيّة في الرواية الحديثة، وهذا ما مكّن الرّواية من تصوير الحياة من زواياها المختلفة، وأعطى للنّص قوّة إلى قوّته الدّلاليّة جعلته قادرا على توليد المعنى وإنتاجه بشكل أوسع وأعمق من ذي قبل.

وظّف الأدباء على اختلاف أعمالهم الأدبيّة شعريّة كانت أو نثريّة أنواعا مختلفة من الرّموز، وذلك حسب المواقف التي ينتجونها و المعاني التي يبتغون ابتكارها، من جملة تلك الأنواع الرّمز التّاريخيّ، وهذا الأخير يعتمد على الإبحار في كتب التّاريخ، يتطلّب معرفة به ودراية بأحداثه وشخصيّاته، وعادة ما يلجأ الأديب إلى اتّخاذ الشّخصيات التاريخيّة كأقنعة معيّنة ليعبّر بواسطتها عن موقف أو بالأحرى مواقف يريدها، أو من أجل محاكاة نقائص العصر الحديث من خلالها[2]، من أمثلة ذلك استعمال شخصية صلاح الدّين الأيوبي للدّلالة على القوّة والشّجاعة والبطولة والعزّة في زمن غياب هذه المعاني عن العرب، أو اعتماد المغول كرمز للهمجية والظلم والاستبداد في الأرض في وقت نعيشه انتشرت فيه هذه المعاني.

يكثر استعمال الرّمز الطّبيعي في الأعمال الأدبيّة، فالطّبيعة وعاء ثريّ بالمعاني، وطالما سكب الأديب على الطبيعة همومه وما يريد البوح به، فتكون له هي خير السامع والمستجيب، وكثيرا ما وجدنا اللّيل يوظّف للتعبير عن الهدوء أو الهموم، والصحراء للدّلالة على التيه والضّياع، والريح للدّلالة على الاضطراب والغضب، والأمثلة في هذا الباب كثيرة. وهناك الرّمز الأسطوري وهو ما "استنباط من الأساطير المختلفة للأمم السّابقة كالفينيقيّة والرّومانيّة واليونانيّة، ومن بين الأساطير التي جذبت اهتمام الأديب العربيّ أو الشّاعر المعاصر نجد: تموز، أدونيس، عشتار، إيزيس، أوزيريس"[3]، وكلّ رمز من هذه الرموز أو غيرها ممّا يصنّف في هذا الباب يتعلّق بأسطورة ما ، فتجد الأديب يوظّف رمزا أو أكثر حسب المواقف التي يريد بناءها .

---

[1] - ينظر: جعفر يايوش، الأدب الجزائريّ الجديد التجربة والمال، مركز البحث والانثروبولوجيا الاجتماعية والثّقافية، د ط، د ت، ص131.

[2] - ينظر: أحمد محمّد فتوح، الرّمز والرمزية في الشعر العربيّ المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982، ص 201.

[3] - سلمي الجيوشيّ، الاتجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات 12 الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001ن ص43.

الرّمز التراثي هو الآخر من الرّموز التي حفلت بها الأعمال الأدبيّة عموما والرّوائيّة على وجه الخصوص، وهو الذي يستنبط أساسا من الدّين أو التاريخ أو الأسطورة، فيتداوله غير واحد من الأدباء مستلهمين جوانبه التراثيّة وطاقات إيحائه الكامنة، وهو عبارة عن "شخصيات لها مكانتها وشهرتها سلبا و إيجابا كشخصيّة إبليس وشخصية المسيح وأيوب، وقد تكون أحداثا تقوم بها شخصيات كبعض الحروب والوقائع"[1] ، وتجتمع هذه الرّموز في خانة التراث العربيّ الإسلاميّ، يتوافق عليها المجتمع بل تشتهر بينهم، وقد جمع هذا النوع من الرموز أنواعا أخرى كالدّينيّ والأدبيّ والتاريخيّ والأسطوريّ .

لا شكّ في أنّ الروائيّ عزّ الدين جلاوجي كغيره من كتّاب الرّواية الحديثة اعتمد اللّغة الرّمزيّة، فراح يوظّف الرّمز بأنواعه في أعماله الرّوائيّة والمسرحيّة، لذلك سنحاول تتبّع الرّموز التي وظّفها جلاوجي في الروايتين المتّخذتين نموذجا للدّراسة والبحث عن مكامن الجماليّة فيها، رامين من وراء ذلك إلى إضاءة جوانب الشّعريّة في الرّمز كأسلوب تعبيريّ تضمّه لغة الرّوائيّ.

من أبرز الرّموز التي وظّفها المؤلّف في الرّواية الأولى رمز " الغيلان "، وهي كائنات أسطوريّة تستخدمها الجدّات غالبا لتخويف الأبناء، ولعلّنا نذكر في هذا السياق إشارة من المؤلّف إلى ذلك حيث قال على لسان شخصيّة محمّد :" لزمت الصّمت أنا أيضا نزولا عند رغبة أمّي وخوفا من هاته الغيلان... هل هذه هي التي كانت تخوّفنا بها جدّتي ليلا كلّما أمعنّا في إثارة غضبها؟ لقد صدقت أمّي .. لقد رأيتهم ... إنّهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير ... طوال يحملون قطعا حديديّة تلمع..."[2]، والغيلان رمز أسطوريّ، وظّفه المؤلّف في مواضع كثير بداية بالعنوان ليوحي بالقتل والهمجية والظّلم والرّعب، حاول جلاوجيّ من خلال هذا الرّمز أن يرسم صورة للجنود الصّرب وهم يطمسون معالم الإنسانية ضد شعب كوسوفو، فأخرجهم من دائرة البشر بل حتى من نطاق الحيوانات التي عرفت بوحشيتها وجعلهم أشبه بكائنات أسطورية، يقول المؤلّف:

[1] - نسيمة بوصلاح، تجلّي الرّمز في الشعر العربيّ المعاصر، دار هومة، ط1، 2003، ص76.

[2] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص11.

" التهمت الغيلان بمخالبها نصف الباب وبدأت الزمجرات تصل آذاننا بوضوح "[1]

" تهاوى أبي جثّة هامدة فوق جدّتي وانفجر الدّم من جسده يرسم على وجه الأرضيّة خطوط حمراء... وفي الوقت الذي ارتفعت قهقهات الغيلان ... ارتفع عويل عمّتي ذات العشرين عاما" [2]

" خرجت الغيلان من بيتنا لكنّ نباحها مازال يصلني ممزوجا بصيحات عمّتي المذعورة المتألّمة وتمنّيت لو كانت ناطقة مثلنا فأفهم ما تقول" [3]

" لقد هدّ الغيلان العشّ الدّافئ .. هدّوا أسرتي ... اغتالتها سهام الغدر اللّعينة "[4]

هذه المقاطع وغيرها ممّا لم يذكر اتفقت في رمزية الغيلان، وأشارت في جملتها إلى ما يرتبط بهذه الكلمة من معان، كلّما ذكرت إلّا واستحضر المتلقّي معاني القسوة والبطش والمعاناة والألم، ولعلّ هذا من مكامن الجماليّة في الرّمز؛ إذ إنّ توظيف "الاحتلال أو الاستعمار" ما كان ليعطي النّص جماليته التي كفلها له رمز " الغيلان" وما كان ليصل بالقارئ إلى المستوى التخييلي الذي وصله بمعيّة الرمز.

وردت كلمة "الغيلان" كذلك في عنوان هذه الرّواية، وهي توحي بنفس الإيحاءات التي ذكرت سابقا، إلى جانبها نجد كلمة "الفراشات " وهي الأخرى محمّلة بطاقات إيحائيّة، فالظّاهر أنّ الفراشات هي حشرات طائرة ذات ألوان مختلفة محبّبة إلى النفس تعكس ما بثّه الله من جمال في الكون، وقد جعلها المؤلّف بمقابل الأطفال الذين يمثّلون موضع البراءة والرقّة في عالم الإنسان، فارتبطت هذه المعاني بالفراشات وأدّتها في الوقت ذاته، والمتلقّي يصل بتفكيره بعد كشف سرّ النسيج السّردي أنّ الفراشات رمز يؤدّي نهاية إلى أطفال كوسوفو، وأنّ هذا الاسم يوحي بالبراءة والرقّة والجمال والحياة وكلّ ما يمكن أن يرتبط بالطّفل من معان جميلة عذبة.

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان ، ص12.

[2] - المصدر نفسه، ص 13.

[3] - المصدر نفسه، ص 14.

[4] - المصدر نفسه، ص16.

ارتبطت بالأمّ الكثير من الدّلالات في هذا النّص الرّوائي حسب الموضع الذي وظّفها فيه الرّوائيّ، إلّا أنّها متقاربة غالبا، نسوق هنا بعض المقاطع الروائيّة الممثّلة لهذه الفكرة:

" أقاوم ... أتحدّى... أعدو بسرعة أشدّ ... تستمرّ قهقهات الكلاب أصيح ملء فمي: ما.. ما...مـ..ا ..ما.. مـ....ا.."[1]

" تفتح أمّي الباب على مصراعيه .. يتوهّج النور .. يتسلّل إلى شغاف القلب ... يغتال عنه الخوف... تخطفني من العتبة ... تضمّني إلى صدرها كالبرق"[2]

" ضغطت أمّي على فمي بيدها المرتجفة .."[3]

" أمّا أمّي فقد فقد سمعتها تنتحب بشدّة وراحت تشدّنا إليها بقوّة وتشدّد قبضتها في هستيريّة على فمينا..."[4]

لقد حاول المؤلّف أن يعظّم من صورة الأمّ وهي تبذل قصار جهدها في الدّفاع عن أسرتها وأبنائها ولو كلّفها ذلك الموت، إنّ رمزية الأمّ في هذه المقاطع وغيرها تطفو على سطح النّص، فهي توحي بالرّحمة والسكينة والاستقرار والأمن، كما أنّها تشكّل الملاذ والملجأ، جعلها المؤلّف ضحية في سبيل نجاة ولديها؛ إذ قامت بحمايتهما تحت جسدها وهي ميتة، وقد عمد جلاوجيّ إلى أن يجعل المتلقّي يرسم هذه الصّورة للأمّ المكافحة المضحيّة من قبيل رمزيتها وارتباطها بهذه المعاني كلّما ذكرت.

من الرموز التي يمكن أن نلمسها في هذا النّص رمز القرية، حيث كان توظيفها في معظم تمفصلات الرّواية يوحي بمعان متقاربة ومتشابهة، تحيل المتلقّي إليها كلّما ذكرت، من تلك المقاطع قول المؤلّف :

" وانطلقت أتخطّى الجثث التي بدأت تتناقص كلّما تركت القرية خلفي .."[1]

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان ، ص9.

[2] - المصدر نفسه، ص10 .

[3] - المصدر نفسه، ص 12.

[4] - المصدر نفسه، ص13.

" لم تكن خالتي لتصدّق ما وقع ... هكذا في لحظات عابرة تقفر قرية عامرة .."[2]

"انظري لقد هدّوا منارة الجامع ... ولقد قتلوا كلّ من وجدوه يا بنيتي ... وهو الآن يحتلون القرية ... يدفنون الموتى في مقابر جماعيّة "[3]

" وعادت بي الذّكرى إلى قريتنا ... آه أيتها الأمّ المفجوعة بأبنائها ... أيّتها الثّكلى التي ابتلعت ما أنجبت في بطنك وجلست تندبين على ذكراهم"[4]

نجد كذلك رمز الأرض مجسّدا في النصّ الروائي، وقد ذكرناه إلى جنب " القرية" كونهما يحيلان إلى نفس الدّلالات نسبيّا، من أمثلة ذلك ما جاء في الرواية :

" أرض كوسوفو كما قال أرضنا ... من تربتها نبتنا ... وهل نحن أوّل من مات من أجل هذه الأرض ... هذه الأرض قادرة على الإنجاب دائما .... وماذا نساوي نحن دون الأرض غير كتلة لحم بلا جذور "[5].

الظاهر من جملة هذه النصوص المقتبسة أن القرية جزء من الأرض التي يقدّسونها، فهما في هذه الرّواية يمثّلان الأمّ الكبرى والوطن الواسع، يوحيان بالمنشأ والأصل والعراقة، جعلهما المؤلّف من خلال ما بثّ فيهما من معالم الرّمزيّة جزءا لا يتجزّأ من مقوّمات الإنسان وأسس كيانه ووجوده، دفع بالمتلقّي إلى تقديس هذه المفاهيم وإحلالها مكانتها اللّازمة في الحياة.

من خلال هذه الأمثلة اتضح جليّا دور الرّمز الذي وظّفه جلاوجيّ في تكثيف المعنى وخلق أبعاد دلاليّة متاحة للدّال الواحد، وهذا يخلق ثراء في المعاني المتعلّقة بالنّص الرّوائي من جهة، ويرتقي باللّغة إلى مستوى الشعرية من جهة أخرى، فيكسبها جماليّة بالغة، ويجعلها أكثر قدرة على احتواء أكبر قدر من المعاني و الدّلالات، كما يبثّ الغموض الدّلاليّ في ثنايا النّصّ الرّوائيّ محيلا

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان ، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص23.

[3]- المصدرنفسه، ص 54.

[4]- المصدرنفسه، ص55.

[5]- المصدرنفسه، ص 30-31.

مهمّة إزالته للمتلقّي، لتتنوّع بذلك القراءات وتتعدّد التّأويلات بفعل هذه اللّمسات الجماليّة، وهذا مكمن الفرق بين اللّغة الشّعريّة الرّمزيّة ولغة التواصل التقريريّة العاديّة.

تعدّدت وتنوعت الرّموز في الرّواية الثّانية، منها ما تعلّق بالشخوص وكذا الأماكن ومنها ما ارتبط بالواقع الذي تحكيه الرواية، من نماذج هذا الأخير كلمة " إرهابيّ" إذ الرّواية تتمحور حول حالة اجتماعية في مدينة جزائرية إبّان الحرب الأهلية التي عرفتها البلاد، فكانت كلّ جريمة تقع أو إنسان يختفي من الوجود إلّا وذكر الإرهاب قرينة لذلك الأمر، وظّفه المؤلّف في نصّه مرّتين، وذلك في قوله:

" السرّ في أمرين لا ثالث لهما، إمّا أنّ كريم هو القاتل، ثمّ أخفى الجثّة في مكان ما، وجاء ليموّه علينا، وإمّا أنّ القتيل إرهابيّ حمله رفاقه إلى حيث لا ندري"[1]

" وطوى الجريدة وراح يطرح جملة من الاحتمالات على أبيه: قد تكون جثّة إرهابيّ... أو جثّة ضحيّة للإرهاب... قد يكون الشابّ قتل خطأ بسيّارة تركته طريحا، وقد تكون الجثّة.."[2]

من الدّلالات الضّمنيّة التي بثّها هذا الرّمز في النّص الرّوائي تلك اللّامبالاة التي صار سكان المدينة كغيرهم من الجزائريين يتعاملون بها حال سماعهم بوجود جثّة في مكان ما، وهذا الأمر نتيجة تعودهم على مثل هذه الأخبار والوقائع، وما ذلك إلّا مخلّفات للحرب الأهليّة، ومن هنا يمكن القول بأنّ هذه الكلمة توحي كلّما ذكر بعدم الاستقرار وانعدام الأمن وانتشار الخوف والقلق وكثرة الجرائم.

في حالات الحروب الأهليّة يكون الوضع الاجتماعيّ مزريا إلى حدّ كبير، وقد برزت هذه الظّاهرة في الرّواية جليّا، جسّدتها كلمة المقهى في غالب المواضع التي ساقها جلاوجيّ، منها:

" جلس إلى سمير دون تحية، وراح يرفع صوته يطلب قهوة مرّة له وأخرى حلوة لسمير، وهي عادته كلّما دخل المقهى مع سمير..."[3]

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 29.

[2]- المصدر نفسه، ص 41.

[3]- المصدر نفسه، ص31.

" وأقبل سمير المرنيني ... دخل المقهى واندفع مباشرة حيث جلسا فهو مكانهما المفضّل..."[1]

" ودلف المقهى فأسرعت أدخنة السّجائر ودقّات حجارة الدومنو تحتضنه وتقذف به إلى الزّاوية التي تعود الجلوس فيها" [2]

" ووصل الخبر إلى المقهى فهرع كلّ من فيه" [3]

هذه الأمثلة تصوّر المقهى كأنّه الملاذ لكثير من النّاس، يلتقون فيها يقتلون السّاعة تلو الأخرى يتبادلون آخر الأخبار صادقة كانت أو كاذبة، محاولين دفن آلامهم وأوجاعهم بالألعاب التي يقدّمها صاحب المقهى، وقد برع المؤلّف في شحن هذه الكلمة بطاقات تعبيريّة كثيرة يجمعها الفراغ القاتل الذي يصيب غالبيّة المجتمع في مدينة عين الرّماد، هذه الحالة وليدة الصّراع السياسيّ الأهليّ السّائد في البلاد آنذاك وما انجرّ عنه من طبقيّة وآفات اجتماعيّة، وهذا الشّاعر أدونيس يرسم هذه الحالة التي أصابت كلّ المجتمع العربيّ تقريبا في قوله: [4]

" فَرَاغٌ زَمَانُ بِلَادِي فَرَاغُ

وَتِلْكَ المَقَاهِي وَتِلْكَ المَلَاهِي ..فَرَاغُ "

إنّ كلمة "المقهى" في هذا النّص تحيل إلى كثير من الدّلالات يستشفّها المتلقّي بعد إمعان نظر، منها البطالة، الكسل، الخمول، العجز، الضعف، التيه، الجمود، عدم الاستقرار النّفسيّ وكلّ ما يتعلّق بالفراغ في الحياة الاجتماعية، وقد استطاع جلاوجيّ أن يشحن هذه الكلمة بكلّ تلك الدّلالات ويعطيها صفة الرّمزية بسبب حذقه الفنيّ وأسلوبه الراقي ولغته المجسّدة لسمات الجماليّة.

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء ، ص89.

[2] - المصدر نفسه، ص145.

[3] - المصدر نفسه، ص213.

[4] - علي سعيد إسبر (أدونيس)، ديوان أوراق في الرّيح، دار الآداب، بيروت، 1988، ص 26.

مكان آخر على غرار السّابق حمّل بكثير من الدّلالات والمعاني وهو "ملهى الحمراء"، وقد كان له دور بارز في أحداث الرواية، كما أنّه جسّد إلى حدّ بعيد طبيعة الحياة في هذه الفترة وفي تلكم المدينة، خاصّة وأنّ الحالة السياسيّة غير مستقرّة في البلاد، إلّا أنّ هذا المكان تعلّق خصوصا بكبار الشّخصيات وأعلاها مكانة، وظّفه المؤلّف في عديد من محطات نسيجه السردي بغية تنوير المتلقّي بجملة من المعاني نستشفها بعد عرض هذه المقاطع.

" حين خرج فواز بوطويل من ملهى الحمراء لم تبلغ عقارب السّاعة التاسعة ليلا.... أحسّ أنّه يضيع شطر عمره بمغادرته أجواء الحفل الرّاقص "[1]

" يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصّنوبر ... تنازلت عنه الدّولة لجنرال متقاعد ليحوّله إلى ملهى يؤمّه كبراء القوم وساداتهم" [2]

" وقد سمّاها النّاس الجنرال لقوتها ولعلاقتها بالجنرال صاحب ملهى الحمراء... والجميع يعرف أنّها وراء وصول مختار الدّابة ونصير الجان إلى كرسي البلدية" [3]

صغار الشّرطة يقصدوننا، ومتوسّطهم يقصدون ملهى الزربوط، وقادتهم يسهرون في ملهى الحمراء يسكرون من كأس لعلوعه الراقصة" [4]

ارتبط ملهى الحمراء في جلّ المواضع التي وظّف فيها بالسّادة والقادة، وقد اقترن بالرّاقصة "لعلوعه" التي أراد المؤلّف أن يجعلها بمثابة الواجهة الإشهارية للملهى، فمرتادو الملهى إنما يقصدونه لرؤيتها راقصة تزفّ إليهم كؤوس الخمور في كلّ وقت.

إنّ هذا المكان اكتسب صفة الرمزية كونه يوحي بدلالات متعدّدة أراد المؤلّف أن يدفع المتلقي إليها دفعا، فيعينه على تكوين تصوّر عام حول أجواء أحداث الرّواية بكلّ تفاصيلها كأنّه يعيش بينهم، حيث يرى ذلك المجتمع المنحلّ أخلاقيا بكلّ طوائفه، قد دبّ فيهم الفساد والخنا

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص7.

[2] - المصدر نفسه، ص10.

[3] - المصدر نفسه، ص79 .

[4] - المصدر نفسه، ص 130.

سواء الرئيس أو المرؤوس، وهذا ما يدفع القارئ إلى استجلاء تلك العلاقة القائمة بين الوضع السياسيّ وهذا الحال الاجتماعيّ الذي يعيشه السّكان، كما أنّ هذه الصورة أضحت عاديّة بالنسبة للجميع فلكلٍّ مكان لهوٍ يرتاده وخليلٌ ينفّس عنه كرباته.

بعض الشّخصيات في الرّواية وصلت أو قاربت حدّ الرّمزية، حيث أصبح ذكرها يرتبط بجملة من الدّلالات المتقاربة تلتقي في جذر واحد، منها شخصية الأم في بعض المواقف وكذا رئيس البلدية وصفا أو مختار الدّابة تسمية إضافة إلى فاتح اليحياوي من جانب التفكير والذّهنيّة، وكلّ يجسّد معان مختلفة تماما عن غيره، من المقاطع التي وردت فيها هذه الشخصيات نذكر :

" وهي تحاول أن تحمي أمّها بيديها الصّغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها صواعق ملحقة... ولم تكن الأمّ تقدر على دفعها إلّا بالعويل الشّديد"[1]

" ثمّ تعرّض سمير وهو تلميذ في المدرسة إلى مرض أدخله المشفى أياما طويلة، قضتها الأمّ إلى جواره شاهدة على كلّ نفس يرسله متعافيا، وبقدر ما كان سمير مشاغبا متمرّدا، كان مدلّلا تستلف الأمّ الدنانير القليلة لتمنحها له ..." [2]

" صدر واحد كان يلقاهما بالحبّ والصّدق وهو صدر الأمّ سليمة المرنيني..."[3]

" حتى مختار الدّابة لا همّ له إلّا مطاردة النّساء "[4]

" والجميع يعرف أيضا أنّها وراء وصول مختار الدّابة ونصير الجان إلى كرسيّ البلديّة لتسهّل على نفسها تحقيق ما تريد،وهي أيضا كانت وراء سجن فاتح اليحياوي الذي حرّض النّاس ضدّها وضدّ مختار الدّابة بعد استيلائها على قطعة أرض وسط المدينة "[5]

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص9.

[2]- المصدر نفسه، ص 33.

[3]- المصدر نفسه ، ص53.

[4]- المصدر نفسه ، ص39.

[5]- المصدر نفسه ، ص 79.

" وجلست العطرة على الأريكة الخضراء فبدت كعروس البحر التي يحكى عنها في الأساطير، وجلس مختار الدّابة قريبا منها .. وفي عينيه دهشة وفي لسانه تلعثم..."[1]

" حيّرني رئيس البلديّة .. حمم الخبث تتطاير من عينيه... أفعاله كلّها تدلّ على ذلك ... وسمعته لدى النّاس سيّئة"[2]

" أوّل من أوحى لمختار الدّابة بالترشح هو الخبطة، وضمن له رضى الكبار عليه.. وما هي إلّا أيّام حتى كان مختار الدّابة يجتمع مع الجنرال ثمّ مع عزيزة ليلقى لديهما القبول التّام"[3]

" كان فاتح اليحياوي يتّخذ من بيته صومعة يمارس فيها رهبنه العلم والفكر والثّقافة "[4]

" كان فاتح اليحياوي في سنواته الأولى وقد عيّن أستاذا لعلم الاجتماع بالجامعة يفيض حماسا ويتدفّق حيويّة، فألهب العقول والقلوب... بل راح يقود الطّلبة للاحتكاك بالواقع"[5]

" نصير الجان هو أحد الذين شهدوا لحساب عزيزة الجنرال ضدّ فاتح اليحياويّ حين ثار ضدّها، واتّهمها بنشر الفساد والمخدّرات، والاستيلاء على ممتلكات الشعب بطريقة غير شرعيّة"[6] شرعيّة"[6]

يتّضح من خلال ما سقناه من أمثلة ونماذج أنّ المؤلّف شحن هذه الشّخصيات بطاقات رمزيّة تعبيريّة، حيث توحي الأمّ بالعطف والرّحمة والحنان والشفقة والحبّ وتَجَسُّد علاقة الأمّ بابنها كما تقرّ الغريزة الإنسانيّة، ولو أنّها في بعض المواقف توحي بالبطش والجفاء مع شخصية عزيزة، لكنّ الأمر مختلف، فجفاء عزيزة راجع إلى حرمان عاشته الشّخصية في صغرها عندما فقدت أمّها أمام عينيها، وهذا ما أثار فيها حساسية ضدّ الغير ما تبّقى من أيّام حياتها، وعلى هذا نقول بأنّ جلاوجيّ في هذه الرّواية جعلنا نصوّر الأمّ تلك الصّورة العظيمة التي تستحقّها، فهي التي تحترق

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء ، ص 115.

[2]- المصدر نفسه ، ص 123.

[3]- المصدر نفسه ، ص 176.

[4]- المصدر نفسه ، ص 20.

[5]- المصدر نفسه، ص 43

[6]- المصدر نفسه، ص 108.

كالشّمعة لتضيء حياة أبنائها، تعمل جاهدة ليرتاحوا، لا تأبه بأيّ مكروه فيه صالح وصلاح أبنائها.

أمّا شخصية رئيس البلديّة أو مختار الدّابّة فقد استوحاها المؤلّف من الواقع، وجعلها توحي بالغطرسة والظلم والأنانيّة والانتهازيّة واستخدام المنصب لمصالح شخصيّة، بل إنّ إلحاق وصف الدّابّة باسمه يحمل دلالات تعبيريّة يمكن أن نختصرها في الغباء أو ربّما اتباع النزوات والشهوات في الحياة كما تعتمد الدّواب في حياتها على شهواتها، أو حتى ذلك الاستغلال الذي يتعرّض له مختار الدّابة من طرف كبراء القوم في تحقيق مصالحهم من طريقه وهو سبب وضعهم له في ذلك المنصب، فالإنسان يستغل الدابّة في قضاء حاجاته، وعلى الجملة فإنّ هذه الشخصيّة كانت رمزا بارزا للطّبقيّة والظّلم الاجتماعيّ والابتزاز والنّفاق، وهو – للأسف – حال كثير من أصحاب المناصب في زمن المؤلّف.

وظّف المؤلّف شخصيّة فاتح اليحياوي في الرّواية ليعبّر من خلاله عن الفئة المثقّفة المهمّشة، والتي من المفترض ان تكون في السّيادة والرّيادة، إلّا أنّ أصحاب النّفوذ بتزييفهم للحقائق عقلوا جماح كلّ المواهب الفكريّة، من زاوية أخرى نجزم بأنّ المؤلّف شحن هذه الشخصيّة بطاقات تعبيريّة كثيرة، تجتمع في منشأ واحد هو أنّ الحق والخير والعلم في صراع دائم مع الشرّ، وإذا كانت قوى الشرّ متعدّدة المنافذ والمآخذ فإنّ نور الخير يخبو ، ففاتح اليحياوي يمثّل بذرة خير في مجتمع فاسد قضت عليه الآفات بكل أصنافها.

من الرّموز التي نلمسها في النّص " المهديّ المنتظر" وهو رمز دينيّ عقديّ استجلاه المؤلّف من عقيدته، وظّفه في قوله على لسان شخصية كريم وهو يخاطب رفيق السجن: " المهديّ المنتظر.. هل تؤمن بالمهديّ المنتظر؟

– لا تخش شيئا أنا بخير، ولكنّي أحلم بعودة المهديّ المنتظر... "[1]

يمثّل المهديّ المنتظر بالنّسبة لنا كمسلمين المخلّص من الخلافات والنزاعات، فهو الذي يجمع شمل المسلمين ويظهر الله على يديه الحقّ من الباطل، والمؤلّف رصده في روايته ليشير به إلى تطلّع

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص252.

كريم إلى كشف اللُّبس عن قضيته وبروز شمس الحقيقة فوق سمائه وسماء الظّلام التي غطّت عائلته، فاستخدم لذلك رمز المهديّ المنتظر.

جاءت رواية "الرّماد الذي غسل الماء" هي الأخرى حافلة بالرّموز، لترتقي لغتها إلى مستوى تجعل من خلاله المتلقّي سابحا في بحر غموضها الإيجابيّ، يستجلى شرفات معانيها اعتمادا على موروثه الثّقافيّ، ينتقل بين تفاصيلها وكلّه تركيز وانتباه لعلّه يحيط بالمعنى بشكل شامل، وما هذا إلا سمة من سمات الجماليّة التي تعدّدت في أعمال جلاوجيّ.

3-5- شعرية الانزياح:

من أكثر الظّواهر الأسلوبية التي أولاها النّقاد اهتماما بالغا ظاهرة الانزياح، وذلك لدورها البارز في تشكيل جماليّة النّص الأدبيّ، فاعتمد عليها الكُتّاب قصد الوصول بالمتلقّي إلى المعنى المراد، ولعلّ النّاقد الغربيّ جون كوهين أبرز أولئك الذين اهتمّوا بهذه الظّاهرة، حيث كان من السّباقين للخوض في مضمار تحديد مفهوم شامل محيط دقيق للانزياح، وكذا ضبط مستوياته وآلياته، وقد رأى أنّ الانزياح هو كلّ صورة تخرق قاعدة من قواعد اللّغة أو مبدأ من مبادئها[1]، وذلك في عديد مستوياتها لاسيما التركيبي والدّلاليّ.

الانزياح انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وحدث لغويّ يتبيّن في تركيب الكلام وصياغته على أنّه نظام خارج المألوف خاضع لمبدأ الاختيار، فاختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبيّ يجعل للدّال الواحد عدّة مدلولات، من هنا يخترق القانون ويصبح للدّلالة الأولى إمكانيّة تعدّد المدلولات، فتصبح به اللّغة ليست مجرّد وسيلة للتواصل إنّما غاية في ذاتها لتحقيق الشّعريّة والجماليّة[2]، وهذا خلاف اللّغة العادية التي لم يعتريها انحراف أو انزياح أين يعبّر الدّال عن مدلوله الخاصّ به أو مدلولاته كما تواضع عليه القوم، أو نظم الكلام وتركيبه وفق القواعد التي أقرّها علماء اللّغة وجعلوها سننا يُتبع أثناء إنشاء الكلام. هذا ويمكن القول إن ما تمّ الاتفاق عليه من طرف

[1] - ينظر: جون كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، تر: محمّد الوليّ ومحمد المعمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، نقلا عن بسام قطّوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النّقديّ، ص 138.

[2] - ينظر: نور الدّين السدّ، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربيّ الحديث، تحليل الخطاب الشّعريّ والسّرديّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ص 24.

النّقاد في تحديد مفهوم الانزياح هو أنّه "خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظّاهر، أو الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلّم"[1]، أو هو – كتعريف آخر- "استعمال المبدع للّغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف، بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسر"[2]، والظاهر من خلال المفهومين السّابقين أنّ هذه الظاهرة تتطلّب من المبدع أساسا مهارة في التّلاعب بالقوانين المتوافق عليها، والخروج بلغته عن ظلّها والإبحار بها في محيط اللّامألوف، والحيد بها عن جادة الرّتابة والنمطيّة، وهذا يستوجب نهما فكريا وحذقا أدبيّا وحسّا فنيّا.

اختلف النّقاد الغرب في تحديد مفهومٍ للانزياح حيث ذهب كلّ واحد مذهبه الخاص ورأى غير ما يراه البقيّة، أمّا جون كوهين فقد ذهب إلى أنّ الانزياح "انحراف عن معيار هو قانون اللّغة الاعتياديّة المألوفة، وهو بذلك يعادل الأسلوب الذي هو كلّ ما ليس شائعا ولا عاديّا ولا مطابقا للمعيار المألوف، فهو خطأ لكنّه خطأ مقصود"[3]، وأمّا مايكل ريفاتير(Michel Riffaterre) فقد رأى أن الأسلوب "انزياح عن النّمط التعبيريّ المتواضع عليه، وهو خروج عن القواعد اللّغويّة وعن المعيار الذي هو الكلام الجاري على ألسنة النّاس في استعماله، والذي غايته التوصيل والإبلاغ"[4].

ساهم النّقاد العرب في إثراء البحث عن ماهية الانزياح ، حيث بيّن الدّكتور صلاح فضل أنّ الانزياح "انتقال مفاجئ للمعنى، وأنّ لغة الشّعر تتحدّد في دراسة علم الأسلوب على أساس أنّها ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها وانحراف عن سلبيتها، فإنّ فنّ الشعر يركّز على بحث وقياس درجات الانحراف لا عند مؤلّف واحد فحسب، وإنّما بالنّسبة لنوع من اللّغة هو الذي يطلق عليه اسم الكناية في المصطلح الحديث"[5]، فيما يرى غيره أنّ الانزياح نوعان: أحدهما

---

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007، ص 7.

[2]- أحمد محمّد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص7.

[3]- جون كوهن، بنية اللغة الشعريّة، ص15.

[4]- عبد السّلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبيّة، دار العربيّة للكتاب، ط3، ص 30.

[5]- صلاح فضل، النظريّة البنائيّة فيالنّقد والأدب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 252.

الخروج عن الاستعمال المألوف للّغة، والثّاني الخروج عن النّظام اللّغويّ نفسه، أي الخروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، فهو –أي الانزياح– كسر للمعيار في الحالتين غير أنّه كسر مقصود من قبل المؤلّف[1].

في التراث العربيّ نجد إشارات متعدّدة لظاهرة الانزياح بتسميات مختلفة، فالجرجانيّ سمّاه العدول، وقد وظّفه في كتابه " دلائل الإعجاز"، حيث بيّن أنّ "كلّ ما كان على الجملة مجازٌ واتساع وعدول باللّفظ على الظّاهر"[2]، فيسياق آخر خصّ الظّاهرة بالشّعر، وذلك لكثرة ورودها فيه، وذلك إمّا لحذق فنيّ من الشّاعر أو اتّباع لضرورة من الضرورات الشعرية المتعلّقة بهذا الباب، وكانت إشارة الجرجانيّ قد أتت في خضمّ تعقيب له على أبيات شعريّة، حيث قال: " فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازا في نفسك، فعد فانظر في الأمر واستقص النّظر، فإنّك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنّه قدّم وأخّر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النّحو، فأصاب في ذلك كلّه، ثمّ لطّف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة"[3].

إذن حينما يستخدم المبدع الانزياح فإنّه يقوم باستعمال طوعيّ وواع للّغة، فهو يستعملها بقصد جماليّ، ويناضل من أجل إبداع الجمال بواسطة الكلمات[4]، ولا شكّ أنّ هذه الظّاهرة تخدم اللّغة فتبتعد بالمتلقّي عن القراءة السّطحيّة وتحيله إلى القراءة الاستنباطيّة، وهذا ما سيحاول البحث تجسيده بعد التطبيق على الرّوايتين النّموذج. ، وابن رشد قال بأنّه بأنّ هذا النوع من الصّناعة يسمّى الإبدال وهو الذي يسمّيه أهل زماننا بالاستعارة والبديع[5]، وعلى الجملة نقول إنّ ظاهرة الانزياح كان لها وافر الحظّ والنّصيب من اهتمام الدّارسين العرب، فقد تطرّقوا إلى التّداخل الدّلاليّ من نافذة المجاز حينا ومن نافذة ما أسموه بالمشكل من جهة أخرى وكانوا يعنون به المشكل الملفوظ

[1]- ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق، ص 80.

[2]- عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج1، ص 125.

[3]- عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، ص85.

[4]- ينظر: كراهام هاف، الأسلوبيّة والأسلوب، تر: كاظم سعد الدّين، دار آفاق عربيّة، العدد1، بغداد، 1985، ص39.

[5]- ينظر: عبد الرّحيم وهّابي، نظريّة الانزياح الشّعريّ، مجلّة جذور، ديسمبر 2004م، ج 18، ص 95.

الذي يتجاذبه حقلان دلاليان أو أكثر، فهو إذا "حدث لسانيّ قابل لأكثر من قراءة واحدة نتيجة لقيمته المتعدّدة"[1].

جمعا لما تمّ عرضه من رؤى ومفاهيم طرحها مختلف النّقاد يمكن إجمال القول في تبيان مفهوم الانزياح بأنّه ذلك الانحراف المقصود عن النّظم الدّلاليّة والتّركيبيّة المتوافق عليها من طرف الجماعة، وهذا الانحراف يخلق لغة أخرى أكثر اتساعا وقدرة على تصوير المعاني وبلورتها في نفس المتلقّي، ولا يمكن للنصّ الأدبيّ أن تتحقّق له الجمالية والأدبية إذا كان خاليا من هذه الظّاهرة، إذن شعرية النّص أساسها الانزياح، وهو الذي يسمح بتحقّق صورة أو صور مختلفة بلغة تتخطّى الدّوال اللّغويّة المتواضع عليها، ذلك الذي تتحقّق فيه صورة مختلفة بلغة تتجاوز المعطى اللّغويّ المتواضع عليه، وهذه الصّور قد لا تتجسّد إذا اكتفت اللّغة بالمدلولات الأحاديّة المرتبطة بدوالها.

تعدّدت تقسيمات الانزياح وتصنيفاته من زمن لآخر ومن ناقد لغيره، و لست بجامع شمل هذه الأنواع عرضا، إنّما سنكتفي بالانزياح الاستبداليّ والتركيبيّ كنوعين رئيسيين تنزوي تحتهما بقية الأنواع الأخرى، أمّا "النوع الأوّل فهو ما يكون فيه الانزياح متعلّقا بجوهر المادّة اللّغويّة، وأمّا النّوع الآخر فهو يتعلّق بتركيب هذه مع جاراتها في السّياق الذي ترد فيه، سياقٌ قد يطول أو يقصر"[2]، ولا بأس أن نزيل الغشاء عن هذين النّوعين بنتف فكرية متفرّقة.

يقوم الانزياح الاستبداليّ على أساس الاستعارة، إذ هي قوامه وعماده، وذلك لتضمّنها – كما أقرّ أبو هلال العسكريّ- ما لا تتضمّنه الحقيقة من زيادة فائدة، فكانت أولى منها في الاستعمال، وهذه الفائدة التي زادت إنّما هي بين عبارتين معناهما الأوليّ مجرّد، ووظائف الاستعارة عنده أربع هي:

1- شرح المعنى وفضل الإبانة عنه.
2- تأكيده والمبالغة فيه.
3- الإشارة إليه بقليل من اللّفظ.

[1]- عبد السّلام المسدّي، التفكير في الحضارة العربيّة، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط3، 2009، ص 374.

[2]- أحمد محمّد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص 111.

4- حسن المعروض الذي يبرز فيه.

وكما هو حال البلاغة قديما والشّعريّة حديثا أورد بأن هناك – مع الاستعارة- خرقا لقاعدة ما وعدولا عمّا هو عاديّ، وهناك زيادة على المطلب اللّغويّ الصّرف[1]، وفي هذا موافقة لأساس الانزياح كما أظهرته الدّراسات الأسلوبيّة الحديثة، والقصد هنا الانحراف والعدول والميل إلى ما هو غير مألوف.

هذا النّوع من الانزياح يعدّ الأكثر تأثيرا في القارئ، يقول فيه صلاح فضل- وإن يكن قد سمّاه انحرافا- "الانحراف الاستبداليّ يخرج على قواعد الاختيار للرّموز اللّغويّة كمثل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصّفة مكان الاسم، أو اللّفظ الغريب بدل المألوف"[2]، كما يُعرَف في البلاغة بالصّورة الشّعرية، يقوم على التّشبيه والاستعارة والمجاز، تكمن أهميته في تمكين اللّغة من خلق وابتكار صور تضفي جماليّة على النّص، وهذا الأمر وإن كنّا نجده في اللّغة العاديّة إلّا أنّه يبقى محدودا، في حين تضمن ظاهرة الانزياح للمؤلّف والمتلقّي الوصول إلى صور ومعان لا محدودة.

أمّا الانزياح التركيبيّ فيتكوّن من خلال طريقة الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التّركيب والفقرة، فالمبدع الحقّ هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللّفظة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وبما يجعل التّنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن، ومن شأن هذا إذن أن يجعل المتلقّي في انتظار دائم لتشكيل جديد ومنه معانٍ ودلالات جديدة[3]، هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ "هذا النوع من الانزياح لا يكسر قوانين اللّغة المعياريّة ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنّه يخرق القانون باعتنائه بما يعدّ استثناء أو نادرا فيه"[4]، وهذه البدائل هي ذلك المعنى المراد تكوينه والذي لا يكون باتّباع قانون اللّغة واصطلاحها، وعليه نخلص إلى أنّ الانزياح التركيبي يتموضع في قوانين تركيب اللّغة، فكلّ سبك لم تجر عليه العادة وأيُّ بناء لم يعهده اللّسان ممّا لا يضر باللّغة ولا يذهب ببريقها، يصنّف ضمن أحد سمات الجمالية والشّعريّة في النّص.

---

[1] - ينظر: محمّد العمري، البلاغة العربيّة أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشّرق، 1999، بيروت، لبنان، ص: 297-298.

[2] - صلاح فضل، علم الأسلوب المبادئ والإجراءات، دار الشّروق، القاهرة، 1998، ص212.

[3] - ينظر: أحمد محمّد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، ص 113.

[4] - سامح الرّواشدة، فضاءات الشعريّة "دراسة في ديوان أمل دنقل"، المركز القومي للنّشر، إربد، ط1، 1999، ص53.

"إنّ الوحدات اللّسانيّة في أيّ خطاب تخضع لسلطة الطّبيعة الخطّية للّغة التي تسير وفقها القوانين، وتعتمد الإجراء التأليفيّ بين العناصر المتتالية، هذا التّعاقب أو التّوالي اللّفظي يسمّى محور التّركيب، والخروج عنه يسمّى انزياحا تركيبيّا"[1]، ليكون بهذا حدثا لغويّا يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرّف على طبيعة الأسلوب الأدبيّ[2]، وعلى هذا الأساس يمكن القول بأنّ محور اهتمام الانزياح التّركيبي أبنية الكلام، فهو يبحث فيما خرج عن المألوف أثناء تعاقب الوحدات اللّغوية، والمقصود من ذلك كلّ ما لم يخضع لقانون السّبك والبناء في اللّغة وفق ما تواضع عليه واضعو تلك القوانين.

حاول جلاوجي من خلال عدوله عن اللّغة النّثريّة الرّتيبة توظيف لغة متمرّدة على القواعد التّركيبيّة والارتباطات الدّلاليّة المعهودة، بذلك أضحت لغته تحاكي لغة الشّعر في دلالاتها، وتعطي له الحقّ الذي يمتلكه الشّاعر في اللّعب بالتّراكيب مخضعا إيّاها لمعانيه، وهذا الأمر برز كثيرا في الرّوايتين النّموذج، وما سيأتي محاولة لرصد ملامح الجماليّة والشّعريّة في لغة النصين الرّوائيينمن قبيل ظاهرة الانزياح.

من نماذج الانزياح الاستبداليّ في هذه الرّواية ما ورد في قول المؤلّف:" أجري .. أتعثّر.. تبكي ركبتاي دما .. يحاصرني نباح الجنود.. يغتال الهواء من حولي... أحسّ بالاختناق ... تزداد دقّات قلبي... يكاد يطير منّي.. يكاد ينفجر"[3]، لقد ضمّن المؤلّف هذا القول مقاطع مجازيّة تنبو وتبتعد عن الحقيقة، وهمّه في ذلك التّحليق بالمتلقّي ليرسم الصّورة أمامه بكلّ تفاصيلها، يحسّ بما تحسّ به شخصيّة الطفل وهي تجري هربا من الجنود الذين يلاحقونها طمعا في إرواء غريزة القتل والتّنكيل عندهم، فبكاء الرّكبة بالدّم يعني تعرّض كل الجوارح للأذى سواء كان مادّيا أو نفسيا، والصّراخ جعله نباحا لما فيه من وحشية، ولما تعوّده سكّان كوسوفو من مداهمات ومطاردات وإغارات كأنّما هم فريسة تتربّص بها الكلاب البرية بين الحين والآخر، كما أنّ معنى البكاء الحقيقيّ لم يعد يجدي نفعا للتّعبير عن المأساة، فاتّخذ المؤلّف المجاز سبيلا ليحوّل البكاء صفة خاصّة

[1] - عبد القادر البارّ، الانزياح بين محوري الاتركيب والاستبدال، مجلّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، العدد 9، 2010، ص49.

[2] - نور الدّين السدّ، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص179

[3] - عزّ الدّين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 9.

بالرّكبتين والدّموع استبدلها بالدماء، فيتصوّر المتلقّي تلك القطرات التي تنزل من ركبتي الطّفل الصّغيرتين تتعالى إثرهما أصوات صراخ ونحيب من فزع الجنود.

في موضع لاحق يقول المؤلّف على لسان الطّفل الهارب من الجند:" ورميت بنفسي على الأرض... تدلّت يداي وجذعي كلّه... لكنّ أمّي بقيت تمسك وسطي بقوّة... أوصدت الباب خلفها... غلّقه أبي... وابتلعتنا أحضان البيت..."[1]، وهنا تُطبع في نفس المتلقّي تلك الرّاحة بعد الضّيق الذي اعتراه جرّاء السرد الممزوج بالوصف السّابق لجملة " وابتلعتنا أحضان البيت"، هذه العبارة كان لها صدى بالغ في النّفس، عمد فيها المؤلّف إلى الاستبدال في العلاقات المعهودة بين الدّوال ومدلولاتها، إذ جعل الاحتضان خاصّا بالبيت وكأنّه أمّ حنون تضمّ ولدها لصدرها تعزله عن كلّ العالم الآخر، تحميه من نسمات الهواء التي قد تؤذيه، وما كان المتلقّي ليتصوّر البيت بهذه الصّورة دون هذا التعبير أو خارجه، فالانزياح الاستبداليّ في هذا الموضع أعطى النّصّ جمالية بالغة، وعلا بلغته التي أضحى بمقدورها أن تجعل المتلقّي يعيش المشهد بكلّ تمفصلاته، بل يشعر بمختلف المشاعر التي تعتري الشّخصيّة من فزع وخوف وقلق وهدوء وراحة.

يقول المؤلّف في مشهد آخر على لسان الطّفل محمّد: " وألجمت عن الكلام لقد أصبت بالخرس... لم أقو إلّا على النّحيب الشّديد... اندلقت دلاء عيني... انفجرت أبكي بشدّة كأنّني بركان انكتم ثمّ انفجر يدفع حممه الملتهبة ... لم أبك من قبل"[2]، لقد استطاع من خلاله رسم صورة داخليّة لهذه الشّخصيّة، حيث أبان عن مكنوناتها من طريق تشبيه النّفس بالبركان الثائر، وهذا يبيّن حجم مشاعر الغضب والسّخط والغيض التي احتقنتها هذه الشّخصيّة طيلة المدّة السّابقة، خاصّة وهي تشاهد ما رأته من قتل وتنكيل لأفراد عائلتها، إلّا أنّ البكاء والنّحيب لم يكن حلّا في تلك الأوقات، ولمّا وجدت اليد الحانية العطوف راحت تبوح بآلامها وأحزانها في صورة بكاء هستيريّ، استطاع المؤلّف أن يدفع المتلقّي إلى تخيّل هذه الصّورة بكلّ تفاصيلها انطلاقا من الانزياحات الاستبدالية التي اعتمدها في هذا المقطع.

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص 10.

[2] - المصدرنفسه ، ص22.

في مشهد لاحق يصوّر المؤلّف أهل كوسوفو وهم في طريق النّزوح هروبا من البطش والظلم يقول:" على وجوه الجميع كان الحزن يتربّع امبراطورا جبّارا يلسعها بسياط الحيرة والأسى... ومن عيون الجميع كانت تتهاطل الدّموع... دموع متبرّجة ودموع متحجّبة" [1]، تتجلّى للمتلقّي من وراء هذا القول صورة لقافلة يخيّم عليها الصّمت، تعكس وجوهُ أفرادها حزنا دفينا تمتدّ أغصانه حتى الخارج، عيون تطرح كثيرا من الأسئلة حول مستقبلها، وغالبا ما تصطدم بجدار التّيه والضّياع في المستقبل لتعود في حسرة إلى واقعها، وفي أرجاء القافلة بكاء توحدّت أسبابه واختلفت أشكاله، هذا يبكي علانية والآخر يبكي سرّا حفاظا على ما تبقّى من كبريائه، وهذا المقطع على وجه الخصوص يفيض بالانزياح حيث تزدحم الدّلالات أمام المتلقّي.

إنّ المكانة التي تبوّأها الرّوائي عزّ الدّين جلاوجيّ في السّاحة الأدبيّة العربيّة تعكس بحقّ تلك اللّغة الشّعريّة التي يمتلكها؛ إذ إنّ قدراته في التّلاعب بالعبارات والمعاني هائلة ،يُخضعها لمخيّلته وأفكاره، وكثيرا ما يرسم المعنى في نفس القارئ تاما غير ناقص بأسلوب سرديّ وصفيّ جميل.

حفلت رواية "الرّماد الذي غسل الماء" بالكثير من صور الانزياح الاستبداليّ، ولعلّي إن حاولت جمعها إحاطة لما أفلحت، لذا مثّلت بثلثيّ الرّواية أو أكثر، وهذا راجع لكثرة خروج المؤلّف عن المألوف والمعتاد في نسجه للمتخيّل السّرديّ، من أمثلة ذلك قوله: "حين خرج فوّاز بوطويل من ملهى الحمراء لم تبلغ عقاربالسّاعة التاسعة ليلا... كانت الأمطار تصفع وجه الأرض بغضب مارد"[2]، إنّ إلحاق فعل الصّفع وصفة الغضب بالأمطار وتشخيص الأرض بالوجه بمقابل فعل الصّفع يحمل الكثير من الدّلالات التي تجعل المتلقّي يرسم الصّورة بأدقّ تفاصيلها، خاصّة وأنّه مهّد لذلك بخروج شخصيّة "فواز" من الملهى الذي اعتاد أن يرتاده، وكأنّ غضب الطّبيعة من تجسد لغضب إلهيّ نظير هذا السّلوك – أي ارتياد الملاهي –المشين الذي شاع كثيرا بين أهالي مدينة عين الرّماد بحثا عن اللّذة المفقودة، ودفنا للهموم بمعاقرة الخمور أو ربّما بحثا عن لقمة العيش.

[1] - عزّ الدّين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص42.

[2] - عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص7.

في موضع آخر يصف فيه المؤلّف شخصيّة لعلوعة التي تعمل كراقصة بملهى الحمراء بعد أن اشتراها أحدهم من أمّها حين رآها في ثيابها البالية غير المتناسقة شمسا ملفوفة بالكآبة[1]، والظّاهر أنّ في تشبيه لعلوعة بالشمس إلحاقا لصفة الجمال بها، وهذا يعكس انتهازيّة مجتمع عين الرّماد في تلك الفترة، يطمعون حتّى في الفقراء والمتسوّلين خاصّة صغيرات السّن، وأضاف لوصف الشمس جملة " ملفوفة بالكآبة" ليجد المتلقّي أمامه مزيجا من الانحراف الدّلاليّ إذ يمكن له رؤية كآبة الفتاة داخليّا نظير حالة التّسول والفقر التي تعيشها، أو خارجيا حيث تغطّي مظاهر التّسول جمالا خلابا أسال لعاب المشتري.

استطاع الروائيّ عزّ الدّين جلاوجي أن يرسم ملامح الشّخصيات إلى حدّ بعيد وهذا تأتّى له عن طريق الانحراف الذي كثيرا ما وظّفه في نصّه، من ذلك قوله: "لأوّل مرّة لم تذهب الأمّ سليمة إلى العمل.. ولأوّل مرّة أيضا لم يخرج الأب إلى طاولات الدّومنو كما تعود...وفي الغرفة التي كانا فيها كان الحزن يتسلّل إلى كلّ مكان، ويغتال كلّ أمل في الحياة"[2]، هذه هي حالة الأُسر الفقيرة في مدينة عين الرّماد في زمن لم تعرف فيه البلاد إلى الرّخاء والأمان سبيلا، فالمؤلّف جعل الحزن كاللّص الذي يتسللّ إلى البيوت دون رغبة من أهله، وفي هذا تبيان لحجم الأحزان التي كان يعيشها سكّان المدينة، حزن مطبق دائم يقضي على كل أمل يزهر للحياة، هكذا أراد الرّوائي أن يصوّر حالة المجتمع من خلال شخصيتي الأمّ سليمة وزوجها، حزن يسري سريان الهواء في البيوت وخارجها بل حتى في النّفوس يغطّيها كما تغطي الغيوم السّماء، فيقطع الأمل بالحياة كما تحجب تلك الغيوم نور الشّمس.

في موضع آخر يحاول الروائيّ أن يكسر سلسلة المشاهد الحزينة بلوحة فنيّة فيها من الأمل ما يشحن الصّدر بهجة ويملأ القلب تفاؤلا، وذلك في قوله: "مع خيوط الفجر الأولى، وصل خليفة إلى المزرعة التي بينه وبينها عشق كبير يحسّ فرح التّربة، ورقصات البذور، وهي تنتشي بين أنامله وأغاريد الشّتلات والبراعم.. وحدها الأرض تعيد إليه ألقه وحبّه للحياة، معها يغتسل من أدرانه .. من أحقاده .. من هبوطه .. معها يستوي على عرش الإنسان .. أعطاها مذ كان صغيرا دقّات

[1] - ينظر:عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء ، ص11.

[2] - المصدر نفسه ، ص 53.

قلبه، ودفقات شرايينه وقطرات عرقه فأعطته الإنسان[1]" هذ ا الأسلوب يجعل الكاتب حقيقة يحسّ بتلك العلاقة بين الحياة والأرض، وهو ما أراد المؤلّف الوصول إليه، وذلك من خلال انزياحاته الدّلاليّة وخروجه عن المعتاد، إذ ألحق الفرح بالتربة، والرّقص بالبذور، والانتشاء والتغريد بالشّتلات والبراعم، والاغتسال بالحقد، ودقات القلب بالشيء الذي يُعطى، مكوّنا لوحة أمل تسفر عن حبّ الأرض للإنسان ومدى تعلّقه هو بها، وأنّه لا حياة إلّا معها وهي حياة شخصية خليفة قبل أن يحتكّ بمن لا يعطي الأرض قيمتها.

كوامن الخير والحق لا تزول في البشريّ، إذا أظهرها كان خيّرا وإذا تركها باطنا طفت على حسابها بوادر الشرّ والظّلم، وقد رسم المؤلّف صورا شتّى لشخصيّة طالما كانت سليمة البصيرة والبصر، تحاول دائما الهروب من واقع مدينة عين الرّماد، يقول جلاوجي في روايته: " وتملّص فاح اليحياويّ من هواجسه وراح يذوب في الكون يخترق أسراره متمثّلا تأمّلات حيّ بن يقظان.. وقد بدأت تحلّق حوله بسمات البراءة وأكمام الزّهور ورفرفات العاصافير"[2]، وما كان المؤلّف ليصل بوصفه لهذه الشخصية لولا اعتماده على عنصر الانزياح، وذلك حين جعل التّفكير والغوص في أعماق النّفس أشبه بالذوبان، ثم راح يجسّد بسمات البراءة وأطراف الزهور ورفرفة العصافير في شكل الطيور المحلّقة التي تحتّم النّظر إلى الأعلى، وما ذلك الأعلى إلا الغد المشرق الذي ترجوه شخصية فاتح اليحياوي.

في مقطع آخر من النّص الرّوائيّ يقول الكاتب: "تثاءب الصّباح يطرد عن جفونه عقد اللّيل الطّويل الذي جثم بكلكله على المدينة فكاد يخنق أنفاسها الباهتة.. التحق الطّلبة بمدارسهم .. والعمّال بمناصب عملهم.. وبدأت الشوارع والمقاهي تستقبل معاشر البطّالين"[3]، يحاول الرّوائيّ أن يعبّر عن نفسية المجتمع في مدينة عين الرّماد في فترة انعدم فيها الأمن، حيث نار الإرهاب لم تخمد بعد، فيجتمع الخوف والأرق والهمّ والمرض ضيوفا في البيوت داخل الأجساد الهزيلة لسكّان المدينة، و راح الروائيّ – بالاعتماد على استعارة المعاني منزاحة عن أصلها – يصوّر اللّيل كالجاثوم يطبق

[1]- عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص 72.

[2]- المصدر نفسه، ص 94.

[3]- المصدرنفسه، ص 170.

على المدينة ويخنق أنفاسها التي هي زفرات متفرّقة لسكّانها، ويصوّر الصّباح مثقلا بالتثاؤب، وإن كان في حقيقة الأمر حالا للإنسان في تلك المدينة؛ إذ أعيته الحياة ليلا وما عرف للنوم سبيلا، وإن كان قد غفا لم تترك له الكوابيس الفسحة لينام ملء جفنيه، ليستقبل الصّباح مكبّلا دون قيود بجسم هزيل مخدّر، كلّ هذا استطاع الروائي أن يسقطه على اللّيل والصباح ويترك للمتلقّي المجال للإبحار في لجج المعاني المحيطة بالنّصّ.

وظّف المؤلّف مظاهر الانزياح الاستبداليّ كثيرا في وصفه لحالة الشخصيات والخوافي المتعلّقة بها، من ذلك قوله:"كانت السّماء تلك اللّيلة لعنة على الأرض تجلد وجهها بسياط الظّلام والرّيح والمطر.. وانطفأت مصابيح الشّوارع... ودفعت مخالب الوحش براءة عرجونة فارتطم رأسها بالسّارية، وراح يسحبها إلى حديقة المنزل فيربطها إلى جذع الشجرة خائرة القوى ويوصد الباب، ويحمل الصّغيرة كقبّرة مهيّضة الجناح ويبعد بها.. كانت خطوط الدّم آخر ما رأت من أمّها.. وكان صياحها المختنق بغضب الطّبيعة آخر ما سمعت"[1]، الظّاهر أن الروائي حاول أن يمهّد لفظاعة الفعل بغضب الطّبيعة، وقد أجاد في تصوير حالة الجوّ من خلال انزياحاته، حيث جعل اللّيلة كاللّعنة في وبالها، والأمطار بمثابة الجلّاد من غزارتها وكثرتها ممزوجة بالرياح التي تزيد سرعتها، كما انزاح بوالد عزيزة ليجعله وحشا ذا مخالب ، والبراءة بمثابة الفريسة، والطبيعة كأنّها إنسان غاضب متأجّج قد علا صوته واحمرّت أوداجه، وقد بلغ الروائي غايته من ذلك، إذ استطاع إلى حدّ بعيد رسم الموقف بكل ملامحه الماديّة والمعنوية.

هذا غيض من فيض من الانزياحات الاستبدالية التي وظّفها الروائي في الرّوايتين النّموذج، هذه الظّاهرة أسفرت عن لغة روائيّة تكاد تعانق الشّعر في لغته، فما تقرأ مقطعا إلّا و فيه لمسات جمالية، يضاف إلى ذلك حسن التّصوير وبراعة الوصف ممّا يرتقي بالمتلقّي إلى مرحلة التعايش مع الأحداث كأنّها واقع.

ومن النّماذج التي تجلّى فيها الانزياح التّركيبيّ في الرّواية الأولى قول المؤلّف على لسان شخصيّة الطّفل محمّدبعد أن قصّ عليه صديقه عثمان حكاية مؤلمة عن أخته الصّغيرة ذات العام

[1]- عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص 227.

الواحد حين عمد أحدهم فحملها من سريرها وضرب رأسها بخنجره فأطاره ثمّ حملها من رجلها كما يحمل الصّياد الأرنب بالضّبط، ليسأل محمّد وكلّه اندهاش وتعجّب "بها ..بها ..ماذا سـ..يفعلون؟"[1] وهنا يبرز جليّا تقديم جملة الجار والمجرور على اسم الاستفهام، إذ المعهود أن يسأل قائلا: "ماذا سيفعلون بها؟" إلّا أنّ المؤلّف اتخذ من الخروج عن المعهود مطيّة للوصول بالمتلقّي إلى أبعد حدّ في تصوّر المشهد، بل حتّى الشعور بما تشعر به هذه الشّخصيات. إنّ هذا التّقديم والتّأخير يبيّن شدّة استغراب الطفل من الوحشية التي وصل إليها جنود الصّرب، فأضحت صور التّنكيل التي رآها مجسّدة في أهله تبدو عادية أمام هذه الصّورة وما تعتريه من انعدام في الرّحمة و الإنسانية وكل ما ينزوي تحتهما من معان، كما يوضّح هذا الأسلوب رغبة الطّفل السّائل في التعرّف على مصير الرضيعة، ظنّا منه أنّ الرّضع يمكن أن تطالهم بعض الرّحمة ليفاجئه صاحبه بمصيرها الذي جعله ينسى كلّ ما رأى من مشاهد أمام هذا النّوع من الظلم.

مثال آخر من أمثلة الانزياح التركيبيّ التي لمستُها في رواية "الفراشات والغيلان" قول الكاتب على لسان شخصية الطفل محمّد:" كلّ الجوائز التي حصدتها على مدار السّنوات الدراسيّة أحتفظ بها في خزانة الكتب في قسم سمّيته قسم الجوائز.... ما أتعسني... نسيت كلّ ذلك... صوري ... جوائزي ... كتبي... نسيتها في البيت... احترقت .. نهبت؟؟ لست أدري... ووجدت نفسي أخطو خارجا"[2]، لقد عمد المؤلّف إلى حذف الفعل نسيت أثناء تعداده لما نسيه الطّفل في البيت، إلّا أنّه بيّنه في البداية وبعد الانتهاء من ذكر الأغراض التي نسيها الطفل، ولعلّ هذا أرسى صورة مقارنة بين الحال التي كان يعيشها سكان القرية ممثّلة في حياة الطفل محمّد الاجتماعية أيام كان الأمن يلقي بظلاله عليهم وبين الحال التي أصبحوا يعيشونها مشردين من مكان إلى آخر، كما هدف المؤلّف إلى شدّ انتباه القارئ إلى جمال الحياة حين يسودها الأمن، ومثل لذلك بأشياء بسيطة (الصور، الجوائز والكتب) لكنّها تبدو نعيما لمن فقد نعمة الأمن، وقد وفّق المؤلّف إلى حدّ بعيد في وضع المتلقّي أمام الصورة التي رسمها للطّفل وهو يحنّ إلى كلّ ما يربطه بطفولته البريئة السّعيدة المليئة بالتحدّيات المناسبة لسنّه.

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص 20.

[2] - المصدر نفسه، ص36.

في مشهد لاحق يرسم من خلاله المؤلّف بداية رحلة نزوح الأهالي نحو النّجاة، نزوح طالما أرهق الشعوب المستضعفة وأجبرها على ارتداء لبس ثوب الضّعيف المغلوب على أمره، يقول المؤلّف على لسان الشّخصيّة الرئيسيّة: " مازال النّهار لم يسفر عن وجهه، لقد كاد يرفع برقع اللّيل لتتجلّى ملامحه.... من هنا ... في هذه اللّحظة ستبدأ الرّحلة ... الهجرة ... الهروب.... التيهان... سيرسم التّاريخ مأساة بشرية أخرى..."[1] أثناء قراءة المتلقّي لهذا المقطع حتما سيتوقّف مثلما توقفتُ، وذلك لأنّ المؤلّف أراد ذلك من خلال اللّغة التي استخدمها وسيلة لتنبيه المتلقّي إلى وجود أمر غير مألوف، والمقصود ها هنا تعدّد المبتدأ وحذف خبره، وهذا ما يجعل المتلقّي هو المؤوّل لهذا الخبر، والتأويل هنا يزيد من سعة المعاني التي يخلقها النّص، وما ذلك إلّا سمة على شاعريّة لغة المؤلّف وجماليتها. لقد جعل المؤلّف تلك الرحلة هجرة وهروبا وتيها في الأرض، صنفها ضمن المآسي التي تصيب بني البشر، فهي تحيل التوازن اختلالا، وتبدل الأمن والاستقرار خوفا، وتجعل الراحة تعبا، جعلنا المؤلّف من خلال حذف ما يتمّ معنى الأسماء الثلاث (الهجرة – الهروب – التيهان) نبحث عن العلاقة القائمة بينها وبين سياق المعنى، كما دفعنا إلى أن نذمّ كلّ ما يدفع الإنسان إلى مغادرة موطنه، أرادنا أن نعظّم الحياة العاديّة التي يحلم بها أهل كوسوفو.

حملت الرّواية الثّانية الكثير من صور الانزياح التركيبّ، من أمثلة ما ورد في باب الحذف قول المؤلّف: " ولم تجبه الأمّ بل مدّت يدها إلى الكيس الأبيض، وراحت تخرج مربى وكعكا وشرائح لحم وفواكه بسطتها على السّرير، وراحت تطعم ابنها كالصّبيّ الصّغير وهو مستسلم متلذّذ.. سالم واقف في مكانه ينقل عينيه بين فواز وزوجته ونفسه تردّد: تربية نساء"[2]، الملاحظ أنّ هناك حذفا في الجملة الأخيرة " تربية نساء" إذ هي جملة اسمية حذف المبتدأ منها وترك تأويله مهمّة للمتلقّي، أظهر من خلالها سالم سخطه وعدم رضاه لهذه التربية؛ إذ يرى أنّ ابنه أكبر من أن يعامل بتلك الطّريقة، ثمّ إن الرّجل يجب أن يكون صلبا جلدا، وما حدث لابنه لا يستدعي كل ذلك الدّلال، ثمّ إنّ هذه المعاملة تحول بينه وبين تكوين شخصية قويّة يعتمد من خلالها على نفسه ويواجه

[1] - عزّ الدّين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص39 .

[2] - عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص23.

صعاب الحياة بها، فكان الحذف دلالة على عدم رضا سالم عن طريقة معاملة الأمّ لابنها وكأنّه يتمنّى أن تزول أو تستبدل.

في موضع آخر من الرواية يقول الرّوائيّ: " فتاة جميلة وثريّة.. أرضها لا تغرب عنها الشّمس.. لا تشغل بالك بما يقال عنها.. المرأة يعقلها أولادها"[1]، في الجملة الأولى من القول جملية اسميّة حذف المبتدأ منها، إذ تقدير الكلام: "عزيزة فتاة جميلة وثريّة"، إلّا أنّ الرّوائي على لسان شخصيّة سالم عمد إلى حذف المسند إليه، وكأنّه يعبّر من خلال ذلك على مشاعر سالم تجاه عزيزة، هذا الرّجل الذي لم يجد لذّة الزواج معها، بل قضى حياته مملوكا لها، كثيرا ما يلوم والده لتزويجه إيّاها، بل يتمنّى كثيرا أمام صاحبه صالح الميقري أن تموت فيتخلّص منها، ويتزوج أخرى مثل التي كان يحبّ قديما، وعلى هذا يمكن أن نؤوّل حذف الرّوائي لاسم الشخصية دلالة على رغبة سالم في حذفها من صفحات حياته واختفائها إلى غير رجعة.

في صورة أخرى من صور الحذف تجسّدت في قول المؤلّف على لسان شخصية خليفة السامعي في قوله: "وحين يسأله النّاس .. من علّمه هذه الفلسفة؟ يقول ملء فيه: الأرض"[2]، لا شكّ أنّ كلمة الأرض تحتاج لفظا يتمّ معناها؛ إذ هي مبتدأ بدأ به المتكلّم معنى جديدا، فهي تحتاج إلى مسند يكمّلها، حذفه المؤلّف تاركا التأويل للمتلقّي ولو أنّه مفهوم من السّياق، والغالب أنّ في هذا الحذف رغبة في إعطاء الأرض مكانة أكبر من التي تبوّأتها من سياق الكلام، أي أنّ الروائيّ يريد أن يجعل الأرض أكبر من المعلّم وأوسع منفعة من ذلك، امتنع عن التعبير بمسند يلحقها فيخصّصها وترك الأمر بيد المتلقّي يمنحها ما جادت به نفسه، وما ذلك إلّا تعظيم للأرض وإقرار بمكانتها في حياة الإنسان، لا سيّما أبناء الطبقة الدّنيا الذين يعتمدون عليها كلّ الاعتماد في تلبية حاجاتهم.

في مشهد آخر تحاول الأمّ عزيزة أن تخفّف حدّة الخوف في نفس ابنها فوّاز، وذلك بعدما استدعته الشّرطة للتّحقيق معه، صوّرها المؤلّف وهي تستشيط غضبا ناقمة على المدينة كلّها إذ

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص67.

[2] - المصدر نفسه، ص73.

يقول: " ثمّ صمتت لحظات وهي تقول: كل هذا الوطن عين الرّماد....."[1]، هذه الجملة الأخيرة اسمية حذف المسند منها وأبقي على المسند إليه وبدله، ولعلّ حذفه يعكس سخط الشّخصيّة ونقمها عليه؛ إذ في حذف الخبر رغبة في التغيير وفق أهواء الشخصية، وأمل في الثّورة على الكثير من المعالم، خاصّة وأنّ هذه الشّخصية أبدت علانية رفضها للكثير من المفاهيم السّائدة في أوساط مدينة عين الرّماد، وفي هذا الحذف تكثيف للمعنى كذلك؛ إذ إنّ اختلاف التأويلات من المتلقّين يثري المعنى ويمدّ النّص دلالات متنوّعة، خاصّة وأنّ المتلقّي قد يسقط الحدث على واقعه لنلمس احتكاكا وتداخلا بين واقع الرواية وواقع المتلقيّ، وهذا أدعى لأن تكون الرواية أكثر تأثيرا وعمقا وجاذبية، وأوسع معنى وأكثر تأويلا، وكلّ ذلك يزيد من جمالية النصّ الروائي ويرتقي به.

كثيرا ما يكون التخلّي عن التفوّه ببعض الكلمات ينمّ عن حزن ورغبة في الصّمت، وهذا حال شخصيّة سالم بوطويل الذي راح يشد على عضد زوجة ابنه مواسيا لها في مصابها إذ طردت من بيتها وسلبت ابنتها، وقد جسّد الروائي ذلك في قوله: "صبرا بنيّتي، قد تكون أقدارنا مؤلمة"[2]، إنّ كلمة صبرا في هذا الشّاهد هي مفعول مطلق حذف عامله أي فعله والذي يقدّر بـ" اصبر"، يحذف في عرف النّحاة لكونه مفهوما من سياق الكلام، ولكنّه حذف في عرف أرباب الشعرية- حسب رأيي- لأنّ في إضافته تهييجا للألم وفي حذفه سعيا للتّخفيف من حدّة الوجع، إذ تكرار اللّفظ بصيغتين صرفيتين قد يجعل الشخصية السامعة تزداد حزنا مُضخّمة لحجم مصابها، فكان حذف الفعل "اصبري" منعا لذلك التوهّم، وتخفيفا من حدّة الألم الذي تعانيه شخصية بدرة، وإيجازا في القول من جهة أخرى.

من بين مواضع الحذف التي تجسّدت في هذه الرّواية قول المؤلّف على لسان شخصية كريم الذي عقّب على سؤال صاحبه في السّجن:" خيرا كريم هل أنت مريض؟ ... المهدي المنتظر... هل تؤمن بالمهدي المنتظر؟ "[3]، هنا كان كريم قد طرح غموضا ردّد صداه وجه صاحبه وما ارتسم

[1]- عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص 120.

[2]- المصدر نفسه، ص241.

[3]- المصدر نفسه، ص252.

عليه من ملامح، وذلك عندما قال "المهديّ المنتظر" في المرّة الأولى دون أن يذكر ما يتمّ معناها؛ إذ هي مبتدأ لم يتعيّن خبره، فبقي مبهم المعنى لدى المتلقّي، هذا الحذف يضفي جمالية بالغة على النّص الروائيّ، فهو يدلّ على تفكير كريم الكثير والدّائم في الحلّ الذي يمكّنه من الخروج من هذه الأزمة الطويلة، كيف لا وهو الذي حكم عليه بالسجن لعشرين عاما ظلما وجورا، فراح يذكر المهديّ المنتظر حاذفا ما يتعلّق به، وما يمكن له أن يضيف إليه معنى دالّا على بحثه عن الحقيقة والفرج، وهذا كون المهدي المنتظر في عرف المسلمين دلالة على تخليص المسلمين من غبار الفتن والشّكوك وتدثيرهم برداء الإيمان والصّدق والعدل، حذف ما يحذف رغبة في نسيان كلّ شيء والتفكير في الحلّ والخلاص من غياهب السّجن، وكأنّ لسانه عبّر عن خاطره ولاعجب في ذلك إذا كان المقصود رجلا حاول المساعدة فوجد نفسه خاسرا لحياته وما كان يجمّلها.

في باب آخر للانزياح التركيبي الذي حفلت به هذه الرّواية نجد التقديم والتأخير كسابقه قد جسّد لمسته الفنيّة الجمالية للغة هذه الرّواية، حيث أضاف معان لم يكن التّرتيب المنطقيّ المعتاد ليضيفها، وهذا مازاد من شعرية لغة هذه الرّواية، من أمثلة ذلك قول المؤلّف:" حول سريرها وقفوا جميعا واجمين يرقبون نفسا ضعيفا يتردّد في صدرها.. وعينين عاشقتين تتردّدان على الوجوه"[1]، وقد حاول المؤلّف في هذا المقطع رسم صورة لشخصيّة سليمة وقد اجتمع ذووها حولها وهي تنازع روحها في المشفى، من أجل تبيان تعلّق كل أطراف العائلة بالأمّ التي تعتبر أساسه والرّكيزة التي تحكم جوانبه وتشدّ بعضها إلى بعض أخّر الفعل " وقفوا" وقدّم الظرف " حول سريرها"، وفي هذا الأسلوب جمالية تستحقّ إمعانا وتركيزا، ولا عجب أن تنال الأمّ هذا الاهتمام وهي التي احترقت لتضيء أيّام من حولها، لذا رغب المؤلّف في تبيان أهمّيتها عند البقيّة فركّز نظر المتلقّي على حال الزّائرين ومواضعهم قبل الحديث عن نفسياتهم وبواطنهم وما يجتاحها من مشاعر الحزن والحسرة والأسى.

في موضع آخر تتجلّى فيه جمالية التقديم والتأخير بين عناصر التركيب الإسناديّ يقول المؤلّف على لسان شخصية كوثر وهي تخاطب بنت أخيها:" يجب أن تتصلي به شخصيّا.. هذا

[1]- عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص76.

رقم هاتفه تحصّلت عليه بطريقتي الخاصّة... وأنا سأتحرّك باتجاه أمّه لأنّني علمت أنّها مفتاح الأمر كلّه.. أمّا هو فشخصيته ضعيفة... وكلّ من تفوز به ستجعل منه خاتما في إصبعها تديره كما يحلو لها... ووراء الرّجل ثروة تسيل اللّعاب"[1]، يتجسّد التقديم والتّأخير في الجملة الأخيرة، حيث تأخّر المبتدأ "ثروة" وتقدّمت الجملة المتعلّقة بالخبر " وراء الرّجل" وإن كان هذا الأسلوب من باب الوجوب كون المبتدأ نكرة إلّا أنّه يضفي دلالات إلى المعنى العام، لعلّ أبرزها حرص المجتمع المدنيّ في تلك الفترة وفي ذلك المكان على كل ما يؤدي بهم إلى الثّراء، يتمسكون بقشّة لعبور نهر من المخاطر، أرادت العمّة أن تغري الفتاة بهذا الشاب من قبيل ثروته، خاصّة وأنّ عائلتها عانت الحرمان سنوات طوال، فكان تقديم ظرف المكان وما أضيف إليه تركيزا على نسبة الثراء لهذا الرّجل، وبما أنّ مكان الزّوجة وراء زوجها معنويا ركّزت كوثر على موضع الثروة، أي لا سبيل إليها إلّا بالزّواج من هذا الشّاب، عاكسة بذلك كيد النّساء وشراستهن في التّدبير والتّخطيط خاصّة إذا تعلّق الأمر بالمال.

مشهد آخر يشدّ على أيدينا في حكمنا بجمالية لغة هذه الرّواية، والمقصود ها هنا قول المؤلّف على لسان نوارة زوجة كريم التي كانت في حوار معه:" هل توافقين إذا عدت للغناء؟ ... وكمن لسعت ... ثارت من مكانها وسألت: وما تغنّي ؟ السّوق اليوم يملأه العفن..."[2]، لقد قدّم المؤلّف في هذا المثال جملة " كمن لسعت" على ما بعدها؛ إذ المعهود أن يجعلها حالا لاحقا للفعل "ثارت" من قبيل التشبيه، لكنّه قدّمها ليبرز للمتلقّي دلالات أخرى مرتبطة بالسّياق، منها مدى اهتمام المرأة بزوجها وحرصها عليه ومشاركتها له في كلّ حياته، فكان ردّ فعلها دليلا على خوفها من الإساءة إلى زوجها أو المساس بسمعته وسمعة العائلة، فالغناء أضحى – كما تعتقد هي- حكرا على ذوي القلوب المريضة الذين طغى العفن على صدورهم وأذواقهم ونفوسهم، فخافت أن يلحق زوجها بهم، أو يتم إلحاقه رغما عنه، هذا إضافة إلى رغبة الزوجة في حفظ زوجها في ماله، فلا تحثّه إلّا على الكسب النّزيه الذي ينجرّ عن عمل شريف، و قد لا يكون في العمل كمغني بين أصحاب الأذواق المريضة سبيل للنّزاهة والشّرف، والمعاني تتعدّد بتعدّد المتلقّين.

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص 169.

[2] - المصدر نفسه، ص218.

إنّ هذه الوقفات التي وقفتها لتبيان جمالية اللّغة الروائيّة لعزّ الدّين جلاوجي من طريق الانزياح، سواء الاستبداليّ أو التّركيبيّ في الروايتين النّموذج ما هي إلّا قليل من كثير ممّا يمكن اسنباطه من هذا النصّ الذي يفوح شعريّة، فلا تكاد تجد موضعا إلّا ويحمل بصمة جمالية من طريق ما، وهذا إنّما هو دليل على اللّغة الشّعريّة التي يعتمدها جلاوجي في نصوصه الرّوائيّة.

كما أنّ هذه الأمثلة التي سقناها تبرز فاعلية الانزياح في الرقيّ باللّغة الروائية إلى سماء اللّغة الشعرية تكاد تلامسها، وقد كان له دور فاعل في نقل المعنى والصورة للمتلقّي وكأنّه يعيش الحادثة ويشهدها بعينيه، وما كانت اللّغة لتؤدّي ذلك وتصل بالمتلقّي إلى هذا الحدّ دون خرق للقواعد وحيد عن المألوف وخروج عن النّمطية والرّتابة.

خلاصة الفصل:

حاولنا من خلال هذا الفصل تسليط الضّوء على كلّ ما يوحي بالجمالية في لغة الروائيّ عزّ الدّين جلاوجيّ في روايتيه " الفراشات والغيلان" و " الرّماد الذي غسل الماء"، وقد تبيّن لنا بعد النتائج المستوحاة من الدّراسة التطبيقيّة للروايتين أنّ لغة المؤلف تفيض شعريّة وجماليّة، من عتبات النّص إلى خواتيمه، للعنوان جماليته الخاصّة وللإهداء شعريته التي يتفرّد بها، بل وحتّى الغلاف يؤدّي الكثير من الدّلالات التي خوّلت له المساهمة في الرّقيّ بمستوى الشّعريّة في الرّواية، وإذا ما غاص المتلقّي في أعماق الرّوايتين تجلّت له معالم التّناص مع مختلف النّصوص الدّينية والشعريّة والتراثيّة، وهو ما يوحي بسعة اطّلاع المؤلّف وغزارة فكره، فتجده ينهل من الآي تارة ومن الحديث و معين الشّعر العربيّ تارة أخرى، دون تكلّف أو إفراط، وفي ذلك زيادة لجمالية النّص، كما أكسبه قبولا عند المتلقّي.

هذا ولم ينس المؤلّف أن يجعل من موسيقى لغته محطّة أخرى تفوح بالشّعريّة، حيث لمسنا عدّة مظاهر إيقاعيّة ذات صلة وثيقة بالمعاني والدّلالات التي تؤدّيها، وقد مثّلنا لذلك بالتّكرار والجناس والسّجع تمثيلا لا حصرا، ومن ملامح الشّعريّة في لغة المؤلّف الرّموز المختلفة التي وظّفها في روايتيه، حيث شحن بعض الكلمات بطاقات دلاليّة هائلة، ساهمت أيّما إسهام في نقل المتلقّي إلى حيث يريد المؤلّف، ليس هذا فحسب، بل إنّ جلاوجيّ كان في كثير من المواضع يخرج عن المألوف، ويحيد عن جادّة المعتاد في محوري التّركيب والاستبدال، فأضحت اللّغة بين يديه وسيلة متاحة التّغيير، يثور على قواعدها متى ما شاء، مجسّدا بذلك لمسات جماليّة شعريّة زادت المتلقّي إعجابا باللّغة التي يمتلكها الرّوائيّ، كلّ هذه المظاهر وقفت بنا أمام روائيّ مميّز ينثر معانيه بلغة تطفح بالشّعريّة، وتزخر بالجماليّة.

الفصل الثّاني:

شعريّة المكان في الرّواية الجزائريّة المعاصرة

تمهيد:

استطاع المكان أن يتجاوز تلك الحدود الطبيعيّة الجغرافيّة التي يرسمها العقل له، بل تحوّل إلى دالّ فنّي و خطاب معبّر وعنصر مترجم للمشاعر والأحاسيس، يبرز تارة مصدر قهر للذات البشريّة ومناخا غير ملائم لممارساتها ونشاطها، وتارة أخرى مصدر حياة وبقاء وحب وارتباط، وكلّ ذلك من خلال تفجير مكامن المكان الدّلاليّة بعد تخطيبه، وهو الأمر الذي لا يتضّح بسهولة للوهلة الأولى، وإنّما بعد استنطاق للنصّ مصاحب للحيثيات المتعلّقة بهذا العنصر السّردي، مشكّلا مدلولات تحمل في صلبها الكثير من المعاني التي من شأنها أن تثري المتخيّل السّرديّ وتزيده حركيّة وفاعليّة.

يصاحب الحديث عن المكان جملة من القضايا المتعلّقة به باعتباره حيّزا ماديّا له مكانته الخاصّة في حياة الأفراد والجماعات، تلك الأهمّية التي جعلته محورا للكثير من الدّراسات والأبحاث باعتباره عنصرا متعلّقا بالأدب والتخييل، فالكاتب عادة ما يخلق عالما روائيا تقع فيه أحداث الرّواية يعتبر انزياحا عن عالم الواقع باتجاه عالم متخيّل[1]، فالمكان الرّوائيّ يبقى مكانا فنّيا له خصائصه ومقوّماته التي تفرض التعامل معه كعنصر مفرز منتج للخيال مهما كانت درجة قربه أو بعده من تصوير المعطى الخارجيّ، ومهما كانت الأسباب التي تشدّه إلى الواقع.

قد ترتبط بالمكان وظائف أخرى تؤطّر مسار المشكّلات السرديّة الأخرى فيه،وتسمو بالنّص السرديّ وذلك حين ينزاح مفهومه الدّلاليّ إلى أبعد من ذلك، فتصبح الدّلالة متّسعة لتشمل البيئة بما تحوي من أراض وبشر وعمران وأحداث، وقد يشغل حيّزا وجدانيا عاطفيا ينجذب إليه المبدع[2] فتصبح بذلك دلالته مزدوجة، ماديّة ومعنوية، الأولى ترتبط بالفعل الحدثيّ وتؤثّر فيه، أمّا الثّانية فتبرز الوظيفة الجماليّة لهذا المكوّن السرديّ المهم.

---

[1]- إبراهيم عمر موسى، جماليات التشكيل الزّماني والمكاني لرواية الحواف، مجلّة فصول، مج/12، ع/02، ص 313، 1993م، القاهرة.

[2]- عبد القادر مزاري: جمالية المكان في رواية عائلة من فخار، مجلّة المعيار، المركز الجامعيّ تيسمسيلت، الجزائر، العدد 07، جوان 2013، ص 67.

تبيّن من خلال ما سبق أنّ المكان عنصر مهم فاعل في تشكيل المتخيّل السرديّ، لذا سنحاول من خلال هذا الفصل بعد التعرّف على مفهوم المكان من الجانبين اللّغويّ والاصطلاحيّ إبراز أهمّية المكان في العمل إبداعيّ وكذا أهم أقسامه حسبما جادت به الدّراسات الحديثة والمعاصرة، لنحاول بعد ذلك استجلاء تلك السّمات الجمالية واللّمسات الشعرية لعنصر المكان في الرّوايتين النموذج.

1- مفهوم المكان:

1-1- لغويا:

جاء في لسان العرب:المكان والمكانة، واحد ... والمكان : الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن: جمع الجمع، كما أنّ العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مكانك، فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من كان، أو موضع منه[1].

ولأنّ المكان هو موضع، يكون محلّ وقوع الوقائع، وحدوث الحوادث، وحصول الحركات، ووجود المخلوقات، ومعنى الإحاطة بالوجود هو نفسه الذي يتكرّر من معجم لآخر، على اختلاف اتجاهات علماء اللّغة، وجامعيها من أصحاب المعاجم[2]

لم تختلف المعاجم العربيّة في مجملها على ما أسند للفظ (مكان) من معان، حيث نجد في معجم اللّغة والأعلام: المكان جمعه أمكنة وأمكن، وجمع أماكن، ويقال هو من العلم بمكان، أي له فيه مقدرة ومنزلة، ويقال هذا مكان هذا أي: بدله.[3]

ما تشترك فيه المعاجم كلّها أنّها تضمن لمفهوم المكان لغة أكثر من معنى وأكثر من دلالة، ولعلّنا نرجع ذلك إلى ارتباطه بما هو موجود فيه محسوسا كان أو معنويا.

1-2- اصطلاحا:

تعدّدت وتنوّعت مصطلحات هذا المكوّن السّرديّ الحكائيّ،فأطلق عليه البعض (الحيّز المكانيّ)، وسمّاه البعض الآخر (المكان)، واصطلح عليه آخرون (الفضاء)، إلّا أنّ هذا الأخير –أي

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (مكن)، ص 133.

[2]- فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009، ص20.

[3]- محمّد جبريل، مصر المكان(دراسة في القصّة والرواية)، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 2000م،ص 09.

الفضاء- أشمل وأوسع من المكان[1]، وعلى هذا الأساس سنتبنى في هذه الدّراسة المكان بمختلف المسمّيات التي ألحقت به، دون التطرّق للفروقات القائمة بين هذه المصطلحات، بمعنى آخر ستهتمّ دراستنا بتسليط الضوء على الجماليّة التي يضفيها المكان الرّوائيّ باعتباره عنصرا من عناصر البنية السّرديّة .

يشكّل المكان البؤرة الضّروريّة التي تدعم الحكي وتنهض به في كلّ عمل تخييليّ[2]، فأحداث الرّواية إنّما تنبني على عنصر المكان، كما أنّ هذا الأخير يساهم في تجسيد باقي العناصر من خلال تفاعله مع مختلف التحرّكات والأقوال والتغيرات، فلا يمكن بحال من الأحوال أن تتحقّق هذه العناصر في الفراغ أو العدم، إنّما الرّابط بينها هو عنصر المكان، وهذا التداخل والتفاعل والتضافر هو ما يشكّل العمل الرّوائيّ.

اهتمّ الفلاسفة منذ القدم بتحديد مفهوم المكان، إلّا أنّهم لم يفردوا لها كتبا أو فصولا أو بحثا ممنهجا، ولم يقدّموا له تصوّرات منظّمة، فأفلاطون رأى بأنّ المكان هو الحاوي للموجودات المتكاثرة، ومحلّ التغيير والحركة في العالم المحسوس، عالم الظّواهر الحقيقيّ[3]، أي أنّه ذلك الحيز الذي يحتوي الأشياء وليس بمستقلّ عنها، تَشَكُّلُه إنما يكون بها وتحدّده من خلالها، أمّا أرسطو فيرى أنّه الحدّ اللامتحرّك المباشر الحاوي، أو السّطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسّطح الظّاهر للجسم المحويّ[4]، وعلى هذا يجعل أرسطو (Aristotle) المكان حدّا حاويا للأشياء مماسا لها له حيزه الخاص، كما أنّه يشترك في جزء من حيّزه مع ما يحويه من أشياء.

وقد أدلى الفلاسفة العرب كذلك بدلوهم في هذا المضمار- ولو أنّهم لم يبتعدوا كثيرا عن نظرة أقرانهم اليونانيين- منهم الكندي(ت 256هـ)، والفارابي (ت 339هـ)، وإخوان الصّفا، وقد أجمع

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النصّ الأدبيّ من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط3، 2000م، ص 62.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط1، 1990، ص36.

[3]- محمد علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامّة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الاسكندريّة، ط2، 1984م، ص124.

[4]- محمّد عبد الرّحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانيّة إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1987م، ص171.

هؤلاء على أنّ المكان هو الفراغ المتوهّم الذي يشغله الجسم، وينفذ فيه أبعاده ويرادفه الحيّز[1]، وهم بذلك يقرّون بعدم تأثّر المكان بما يحتويه من أجسام كما أقرّ من سبقهم.

في الدّراسات الحديثة نجد أوّل من تناوله بالدّرس والتحليل غاستون باشلار (Gaston Bachelard) في مؤلّفه "جماليات المكان"، حيث بيّن أنّ المكان ليس هندسة خاضعة لقياسات تقسيم مساحات الأراضي، وإنّما هو ذلك المكان الذي عايشه الأديب كتجربة، والمكان لا يعاش على شكل صورة فحسب، بل يعيش داخل جهازنا العصبيّ كمجموعة من ردود الفعل[2]، فهو يؤثّر في الأديب ويتأثّر به، كما أنّه ليس مجرّد مقاييس هندسية بل كامن من كوامن النّفس البشرية وعنصر من العناصر التي تتفاعل معها، هذا ويشكّل المكان مكوّنا محوريّا في بنية السّرد، بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن[3]،وهو ما جعله محورا مهمّا في تشكيل المتخيّل السّرديّ، ودفع المؤلف إلى تخطيبه وتحفيزه ليثري المعنى ويرتقي بالمستوى التخييلي للمتلقّي.

كما اهتمّ باشلار في تحديده لمفهوم المكان بعلاقة هذا الأخير بالإنسان، حيث أوضح أنّ النقطة الأساسيّة التي ينطلق منها المؤلّف هي البيت القديم، بيت الطّفولة هو مكان الألفة ومركز تكيّف الخيال،وعندما نبتعد عنه نظلّ دائما نستعيد ذاكره ونسقط على الكثير من المظاهر المادية ذلك الإحساس بالجمالية والأمن اللّذين كانا يوفرهما لنا البيت القديم[4]، أي أنّ بيت الطفولة المكان الأوّل في حياة الإنسان له تأثير كبير على ذاكرته، مهما كان بعيدا عنه حسيّا، هذا ويضيف باشلار أنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال، لا يمكن أن يبقى مكانا ذا أبعاد هندسيّة فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعيّ فقط بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز[5]، هنا ينوّه باشلار إلى عدم وجود موضوع دون ذات، والخيال المصاحب للمكان الرّوائي يلغي الموضوعيّة المرتبطة به؛ إذ أنّه يجعل للذّات موضوعها الخاصّ المستقل والبعيد عن الواقع، وهنا يبرز الوعي

---

[1] - جميل صليبا، المعجم الفلسفيّ(عربيّ- فرنسيّ –انجليزي- لاتينيّ)، بيروت، لبنان، د ط، 1994م، ص412.

[2] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص21.

[3] - محمّد بوعزّة، تحليل النّصّ السّرديّ(تقنيات ومفاهيم) منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص99.

[4] - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للنّشر، بيروت، لبنان، ط2،1984، ص30.

[5] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص31.

الإنسانيّ في تحويل الأمكنة من خلال ربطها بالخيال ومنه تخطيبها وتضمينها المعاني والدّلالات، لتتحوّل بذلك من مجرّد أمكنة إلى عناصر منتجة للمعنى والدّلالة.

أمّا جوليان غريماس (Julien Greimas) له نظرة أخرى حول المكان؛ إذ يطلق عليه مصطلح الحيّز، ويعتبر أنّه الشيء المبنيّ المحتوي على عناصر متقطّعة انطلاقا من الامتداد المتصوّر، على أنّه بعد كامل ممتلئ دون أن يكون مستمرا، ويمكن أن يدرس هذا الشيء من وجهة نظر هندسيّة خالصة[1]، وفي هذا التحديد جمع بين الخيال والمحدوديّة الهندسيّة الخاصّة. وعرّفه يوري لوتمان (yuri Lotman) أنّه مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظّواهر والحالات والوظائف والأشكال المتغيّرة التي تقوم بها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانيّة المألوفة العاديّة، وإذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنّها مكان يجب أن تحدّد هذه الأشياء من جميع خصائصها، ماعدا تلك التي تحدّد العلاقات ذات الطّابع المكانيّ التي تدخل في الحسبان[2]، وهو بهذا الاعتقاد يربط المكان بجملة من العلاقات المتجانسة بين الأشياء المكوّنة له، هذا التجانس يسهم في خلق دلالات متعدّدة بتعدّد الأماكن.

إنّ المكان غير منعزل عن باقي عناصر السّرد، وإنّما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسّرد، وعدم النّظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النّصيّ الذي ينهض به الفضاء الرّوائيّ داخل السّرد[3]، ونحن ننظر إلى هذا المفهوم من زاوية اجتماع مصطلحي المكان والفضاء اجتماعا منطقيا مستندا إلى الدّلالة اللّغويّة لكلّ منهما، وفي سياق آخر نجد سيزا قاسم تقدّم توضيحا تعتبر فيه المكان خلفية وإطارا تقع فيه أحداث الرّواية، وأنّه الحقيقة التي تتحقّق من خلال الأشياء[4]، أي أنّ المكان ضروريّ لتحقيق ذوات الأشياء والغوص في معالمها وأعماقها واستخراج مكامنها من خلال الرمزية والطاقات التعبيرية التي يمتلكها عنصر المكان.

---

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، ص122.

[2] - ينظر: يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي، تر: سيزا قاسم، منشورات عيون المقالات، الدّار البيضاء، ط1، 1988،ص69.

[3] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 26.

[4] - سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 2005، ص76.

عرّف حسن بحراوي المكان على أنّه شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النّظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الرّوائيّ الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان يكون منظّما بنفس الدّقة التي نظّمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثّر فيها ويقوّي من نفوذها كما يعبّر عن مقاصد المؤلّف، وتغيير الأمكنة الروائيّة سيؤدّي إلى نقطة تحوّل حاسمة في الحبكة، وبالتّالي في تركيب السّرد والمنحى الدّراميّ الذي يتّخذه[1]، فالمكان حسب هذا النّاقد له علاقته مع العناصر الأخرى يؤثّر فيها ويتأثّر بها، كما أنّه يعبّر عن معان ودلالات تجسّد وجهة نظر المؤلّف، وهو ما يجعله بتلك المكانة بين بقيّة العناصر السّردية.

أمّا عبد المالك مرتاض فقال إنّ المكان هو كلّ ما عني حيّزا جغرافيا حقيقيّا، من حيث نطاق الحيّز في حدّ ذاته، على كلّ فضاء خرافيّ أو أسطوريّ، أو كلّ ما ينمّ عن المكان المحسوس، وما يعتري المظاهر الحيّزيّة من تغير[2]، والمراد أن المكان لا يقتصر على الفضاء الجغرافيّ فقط بل يشمل كذلك كلّ ما يتعلّق به، كما أنّ النّاقد اتّفق مع غيره في كون المكان حيّزا وفضاء، في سياق آخر بيّن باديس فوغالي أنّ المكان لم يعد مجرّد أداة لوظيفة إشاريّة لمعنى من المعاني الثّابتة، أو ديكورا هامشيّا لمشهد من المشاهد، إنّما صار عنصرا حكائيّا هامّا قائما بذاته، وطرفا أساسيّا من أطراف العمل القصصيّ أو الرّوائيّ[3]، أي أنّ المكان عنصر فاعل في العمل السّرديّ من خلال علاقاته مع العناصر الأخرى من زمان وشخصيات وأحداث.

أبان ياسين النّصير كذلك عن وجهة نظره حول ماهية المكان، حيثّ بيّن أنّه الكيان الاجتماعيّ الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي إنتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاق وأفكار ووعي ساكنيه، وهو في العمل الفنّي شخصيّة متماسكة غائرة في الذّات الاجتماعيّة[4]، وهنا يربط النّاقد بين المكان والإنسان والمجتمع؛ إذ يرى

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص 32.

[2] - عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّرديّ، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدقّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1995، ص245.

[3] - باديس فوغالي، دراسة في القصّة والرّواية، علك الكتب الحديث، الأردن، دط، 2010م، ص159.

[4] - ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحريّة للطّباعة، بغداد، دط، 1986، ص16-17.

بينهم علاقة تفاعل يجب أن تكون حاضرة في أي عمل فنّي، فالمكان بمثابة لسان الأمّة التي تسكنه يعبّر عن وعيها وثقافتها وآلامها وأمالها

من خلال ما سبق يمكن القول إنّ المكان على اختلاف المصطلحات التي أطلقت عليه يشكّل عنصرا هامّا في العمل الفنّي الإبداعيّ، وهو كيان خياليّ يتعدّى الحيّز الجغرافيّ، يمكنه من خلال تفاعله مع من يحتويهم وما يوجد داخله التعبير عن الكثير من الدّلالات والمعاني التي تثري المتخيّل السّردي لدى المتلقّي، يعمد المؤلّف من خلال خصائصه التي تميّزه عن غيره من الأمكنة إلى تخطيبه وشحنه بدلالات مختلفة تعبّر عن ثقافة ساكنيه ووعيهم وتفكيرهم.

2- أهمّية المكان:

يمثّل المكان في الرّواية أهمّية كبيرة تضاهي أهمّية العناصر الأخرى، كونه يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسّرد كالشخصيات والأحداث والأزمنة، وعدم النّظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدّور الذي يقوم به داخل الرّواية[1]، فهو يساهم بشكل أو بآخر في خلق المعنى داخل الرّواية، ولا يكون تابعا دائما، أو سلبيا، بل إنّه يمكن للمؤلّف أحيانا تحويل عنصر المكان للتعبير عن مواقف، وهذا التعبير تنبيه عندما نتمكّن من إدراك التقنيّة المتبّعة في العرض، أو التقديم، أو التّصوير، أو الرّسم، أو بتحديد الوحدات المختلفة المكوّنة للفضاء الرّوائيّ[2]، وعلى هذا يمكن القول إنّ المكان ليس عنصرا زائدا في الرّواية، فهو يتّخذ أشكالا ويتضمّن معان عديدة، بل إنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه[3].

عطفا على ما سبق نستطيع اعتبار المكان نقطة انطلاق المؤلّف، والمكوّن الأساسيّ لبنية النّص ككلّ، فيصبح المكان من خلال علاقاته وخصائصه ومميزاته عنصرا فاعلا في الرّواية من

[1]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص26.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص45.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائيّ، ص 29.

حيث بنائها وتطوّرها، ليس هذا فحسب بل تصل أهميته للتأثير في طبيعة الشّخصيات التي تتفاعل معه وحتى في علاقات بعضها بالبعض الآخر.

إنّ المكان وحدة أساسيّة من وحدات العمل الأدبيّ الفنّي، يعدّ بمثابة العمود الفقريّ الذي تبنى على أساسه الأجناس الأدبية من قصّة وشعر ورواية، ومن دون المكان يفقد العمل الأدبي خصوصيته وأصالته، بل يختل العمل الأدبي دونه، أو ربّما لا يكون إطلاقا، كما أنّه هو الذي يمنح الشّخصيّة والأحداث المناخ الملائم الذي يساعد على تطوّر بناء الرّواية، وقد أشار لحميداني إلى ذلك، حيثّ بيّن أنّ المكان تظهر أهميته من خلال صورة الفضاء الرّوائيّ المتّسع الذي يحتوي على مجموع الوقائع، في حين أنّ المكان في الرّواية الواقعيّة يكتسب أهمّية كبيرة بالنّسبة للسّرد، وذلك لحظة وصفه بشكل دقيق ومطوّل، مثلما يكتسب هذه الأهمّية أيضا عندما نراه يؤسّس مع غيره من الأمكنة الموصوفة فضاء الرّواية بكامله[1]، إذن المكان بنية في غاية الأهمّية في أيّ عمل فنّي روائيّ، من خلاله وبواسطته تتشكّل رؤية العمل ووحدته، وبتفاعله مع الأحداث والشّخصيات يشكّل الفضاء الرّوائي العام الذي يحتوي جميع عناصر السّرد الأخرى.

تأكيدا لما سبق نسلّط الضوء على علاقة المكان بالإنسان، والتي هي في جوهرها علاقة تأثير وتأثّر، فالمكان الفنّي يتشكّل من مجموع الشّخصيات وهي الفواعل في أيّ محكيّ، ولا يمكن لأيّ حدث أن يقع إلّا ضمن إطار المكان المخوّل لذلك في زمن معيّن، فالشخصيّة في قيامها بأيّ عمل ترتكز على حدود المكان الذي يتمّ وصفه بتقنية عالية، لأنّه يضمّها ويضمّ الأحداث والزّمان، وعليه يتشكّل فضاء العمل السّرديّ من مجموعها جميعا[2]، فالمؤلّف يجمع الشخصيات بطريقته الخاصّة ويخلقها باللّغة التي تناسبها، ويجعلها مجسّدة للأحداث التي يرسمها لها وذلك في فضاء مخضّل بالدّلالات الواقعية والمتخيّلة، وهو المكان الرّوائيّ، وكل ذلك بغية إثراء المتخيّل السّرديّ لدى المتلقّي.

[1] - حميد لحميداني، بنية النّصّ السّرديّ، ص 65.

[2] - محمّد عزّام، شعرية الخطاب السّرديّ منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005، ص68.

نظرا لأهمّية المكان في العمل الرّوائيّ وظّفه المبدعون في كتاباتهم الأدبيّة كونه يظهر على شكل حفريات تظهر على الشخصيّة في تصرّفاتها وسلوكها ونمط حياتها، فالمكان يمثّل القلب النّابض في الرّواية[1]، وبهذا يكون المكان أكثر من مجرّد فضاء أو حيّز جغرافيّ، إنّه تجربة جمالية إبداعيّة يصوّرها المبدع بخياله أو واقعيته جاعلا منه مركز استقطاب للدّلالات، فالمكان هو النّواة في جميع الأمكنة المكوّنة له والمحيطة به[2]، يمكنه الجمع بين مختلف الأزمنة ماضيا وحاضرا، وتجسيد ملامح الشخصية باختلاف جنسها وسنّها وثقافتها، فتتنوّع التجربة المكانيّة حسب الطاقات الإبداعيّة للمؤلّف، كلّ هذا يحقّق للمكان جماليته وشعريته.

استنتاجا لما تمّ عرضه يمكن القول إنّ المكان يحتلّ مكانة هامّة في تشكيل المتخيّل السّردي، وهو لبنة أساسيّة في العمل الإبداعيّ الرّوائيّ، فلا أحداث تؤدّى ولا شخصيات يمكن أن تؤدي أدوارها في الفراغ، بل إنّ المكان هو المرآة العاكسة للشخصيات، وهو عنصر مهمّ في إفراز الكثير من الدّلالات التي تتقدّم بمستوى الحكي، أو المستوى الدّلالي العام للرّواية، عني به الكتّاب إلى درجة أصبح معها يعبّر عن مظاهر الترف والبذخ والفقر والعلم والجهل والعدل والغطرسة، فأخذ بذلك حيّزا كبيرا في الجانب الجمالي للأعمال الرّوائيّة، إذن هو مكوّن روائيّ جوهريّ، له إسهام في إبراز أفكار المؤلّف، يفرض ضرورة أخذه بعين الاعتبار في العمليّة النّقديّة الحديثة.

3- أنواع المكان:

اختلف النّقاد والباحثون في تحديدهم لأنواع المكان في الرّواية مثل اختلافهم في الاتفاق على مصطلح موحّد له، بل إنّ اختلافهم بلغ حدّ المسمّيات التي أطلقوها على تلك الأنواع، وإنّما مردّ ذلك إلى عدم الاتفاق في المنطلقات التي بنيت عليها التصنيفات، لذا سنحاول الوقوف على أهمّ التصنيفات لا سيما تلك المبنية على التقاطبات، وهذا حسبما جاد به الدّرس النّقديّ الحديث، هذا الأخير أفرز عدّة تصنيفات للمكان منها المكان الأليف والمعادي، المغلق والمفتوح، الواقعيّ والخياليّ.

---

[1] - ينظر: ابن السّائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني(قراءة في ذاكرة الجسد)، دراسة نقدية تحليليّة، منشورات مخبر اللّغة العربيّة وآدابها، ص187.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص188.

يرى لحميداني بأنّ الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع تشكيلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق[1]، ولعلّ هذا مسوّغ لتلك التصنيفات العديدة التي أقرّ بها مختلف النّقاد عربا وغربا للمكان الموظّف في الرّواية، لذا سنحاول تسليط الضوء على أهمّ التصنيفات في هذا الباب.

قسّم بعض النّقاد المكان إلى خمسة أنواع هي:[2]

– الفضاء الرّوائيّ: هو فضاء لفظيّ يختلف عن الأماكن المدركة بالسّمع أو البصر، وتشكّله من الكلمات يتضمّن كلّ المشاعر والتصوّرات التي تستطيع اللّغة التعبير عنها.

– الفضاء النّصيّ: هو ذلك الفضاء الذي تتحرّك فيه عين القارئ.

– الفضاء الدّلاليّ: يتأسّس بين المدلول الحقيقيّ والمجازيّ.

– الفضاء كمنظور: هو الفضاء المراقب بواسطة وجهة النّظر الوحيدة للكاتب.

– الفضاء الجغرافيّ : هو الذي يتحرّك فيه الأبطال.

كما نجد مول ورومير (MOLES & RHOMER) قد حدّدا أربعة أنواع من الأماكن حسب السّلطة التي تخضع لها هذه الأماكن، وهي:[3]

– مكان أمارس فيه سلطتي (عندي) ويكون بالنّسبة لي مكانا حميما وأليفا.

– مكان يشبه الأوّل من نواح كثيرة، لكنّه يختلف عنه من حيث أنّني اخضع فيه بالضّرورة لوطأة سلطة الغير(عند الآخرين).

– أماكن ليست ملكا لأحد معيّن (عامّة) ولكنّها ملك للسلطة العامّة النّابعة من الجماعة (الدّولة).

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّصّ السّرديّ، ص 72.

[2]- ينظر: عزّام محمّد، شعريّة الخطاب السّرديّ، ص71.

[3]- خضر خالدة حسن، المكان في رواية الشمّاعيّة للرّوائي عبد الستّار ناصر، مجلّة كليّة الآداب، كلّية التربيّة، ابن رشد، جامعة بغداد، العدد 102، ص120.

– المكان (اللّامتناهي) ويكون بصفة خاصّة خاليا من النّاس مثل الصّحراء لا يملكها أحد.

في ذات السّياق نجد حسن بحراوي قد فرّق بين نوعين من الأماكن، الأول خاصّ بأماكن الانتقال، والثّاني بأماكن الإقامة، حيث بيّن أنّ أماكن الانتقال تكون مسرحا لحركة الشّخصيات وتنقّلاتها، وتمثّل الفضاءات التي تجد فيها الشّخصيات نفسها كلّما غادرت أماكن إقامتها الثّابتة، مثل الشّوارع والأحياء والمحيطات وأماكن لقاء النّاس خرج بيوتهم كالمحلات والمقاهي[1]، ولعلّ هذا النوع من الأماكن مهمّ للغاية كونه محطّة أساسيّة للشخصيات في العمل الرّوائيّ.

فريق آخر منهم غالب هلسا صنّف المكان إلى:[2]

– المكان مجازيّ: وهو مكان افتراضيّ ليس له وجود فعليّ مؤكّد، وهو أقرب إلى الافتراض، ويدرك ذهنيا، ولا نعيشه.

– المكان الهندسيّ: وهو المكان الذي تعرضه الرّواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقّة بصريّة وحياد. يكثر فيه الرّوائيّ من تقديم المعلومات التفصيليّة، ويتحوّل هذا المكان إلى مجموعة من السطوح والألوان أو بالأحرى يتحوّل إلى درس في الهندسة المعماريّة.

– المكان المعيش: يعنى به مكان التجربة المعيشة داخل العمل الرّوائيّ القادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ وهو مكان عاشه مؤلّف الرّواية، وعندما ابتعد عنه أخذ يعيشه بالخيال.

– المكان المعادي: وهو المكان الذي يأخذ تجسّداته في السّجن أو في الطّبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة أو المنفى.

وقد خلص د.شجاع العاني إلى وجود أربعة أنواع من الأمان الروائيّة هي: [3]المكان المسرحيّ الذي أطلق عليه غالب هلسا المكان المجازيّ، والمكان التاريخيّ، والمكان الأليف والمكان المعادي،

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص40.

[2] - غالب هلسا : المكان في الرّواية العربيّة، الرّواية العربيّة واقع وآفاق، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص209.

[3] - ينظر: ياسين النّصير، الرّواية والمكان، 1-30.

استنادا لما سبق ذكره من أنواع مختلفة وتصنيفات غير متشابهة للمكان الرّوائي، يمكن الجمع بينها – نسبيّا- في جملة من التقابلات والتقاطبات المكانية كما قسّمها إبراهيم جنداري على النّحو التالي:[1]

- فضاء العتبة / الفضاء الواصل
- المكان الأليف / المكان المعادي
- المكان الواقعيّ / المكان الخيالي
- المكان التاريخيّ / المكان الآنيّ
- المكان الذّاتي / المكان الجماعيّ
- المكان المسرحيّ/ المكان الكوني

كما تجدر الإشارة إلى أنّ النقاد يتّفقون في مفهوم بعض الأنواع وإن اختلفت المسمّيات عندهم، فالمكان الذّاتي يظهر أنّه يطابق المكان المغلق، في حين يعني المكان الجماعيّ المكان المفتوح، لذا سنقتصر في هذه الدّراسة من جانبها التطبيقيّ على الثّنائيات التالية: (مكان أليف/ مكان معادي)، (مكان مغلق / مكان مفتوح)، (مكان واقعيّ / مكان خيالي)

4- شعرية المكان في روايتي " الفراشات والغيلان" و " الرّماد الذي غسل الماء" لجلاوجي:

إنّ الجماليّة الكامنة في المكان الموظّف في الرّواية تبرز من خلال ما يعكسه من فروق اجتماعية ونفسية وإيديولوجية لدى الشخصيات الرّوائيّة، ناهيك عن تلك الدّلالات المتولّدة عن هذه الفروقات ذاتها، من خلال المكان يستطيع المؤلّف التعبير عن نظرة الشخصيّة للمتلقّي، وموقفها من الأحداث والقضايا، كما أنّ المكان يعبّر عن كوامن الشخصيّة، حيث نجد له بعدا نفسيا عند الإنسان يتغلغل بدواخله ليثير انفعالات مختلفة إيجابية أو سلبية أليفة أو عنيفة.

[1] - إبراهيم جنداري، الفضاء الرّوائيّ، تموز للطّباعة والنّشر التوزيع، دمشق،2013، ص 99.

تمكّنت الشعرية الحديثة من جعل المكان عنصرا حكائيا بامتياز، حيث أصبح لبنة مهمّة من لبنات البنية الحكائيّة، فهو يشكّل بنية نصيّة معرفيّة ودلاليّة في المتن الرّوائيّ تتعالق مع العناصر الأخرى للرّواية وتنهض بها، من أحداث وأزمنة وشخصيات وغيرها، يساهم في بلورتها ككلّ متجانس مع ما يتناسب ومساحة الحوار والصراع الدّائر في الرّواية، وكلّما كان المؤلّف أقدر على تخطيب المكان وشحنه بالدّلالات والمعاني كلّما رفع من مستوى الشعرية والجمالية في الرّواية وحقّق التماسك بين عناصرها، هذا الأمر نجده بارزا جليّا في أعمال جلاوجي الرّوائيّة، على سبيل المثال ما يبرز في الرّوايتيتن النّموذج، فقد وظّف المؤّلف جملة من الفضاءات ومزج بينها من حيث صفاتها بين الانغلاق والانفتاح، الواقعية والخيال، الألفة والمعاداة، وهذا بتفاوت نسبيّ بين طرفي كلّ ثنائيّة، وما سيأتي محاولة لرصد أهمّ الأمكنة والفضاءات الموظّفة في الرّواية يعقب ذلك تتبّع للدّلالات المنبثقة عنها ومواطن الجمالية في ذلك.

البيت/ المنزل/ الكوخ:

للبيت العائليّ مكان مهمّ في حياة الإنسان، يشغل حيّزا واسعا منها، فيه يمضي الإنسان أكثر حياته، إذ هو مصدر الرّاحة والأمن والاستقرار، هذا ويعدّ واحدا من الأماكن المغلقة والخاصّة التي لا تتّسع إلّا لأفراد العائلة بل وتخصّهم دون غيرهم. إنّ المنزل يأخذ نصيب الأسد من حياة الإنسان، ويشغل حيّزا واسعا منها، فهو الذي يأويه ويقيه التشرّد والضّياع، له دور كبير في الحالة النّفسيّة والجسميّة للإنسان، إذ يشعره بالأمان والطّمأنينة والرّاحة، كما يحفظه من المخاطر التي تتربّص حياته خارجه، هو ركننا في العالم، إنّه كما قيل مرارا كوننا الأوّل، البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء[1]، هو فضاء مغلق خاصّ، يتخذه الانسان قرارا يبتغي الرّاحة والطّمأنينة فيه، وهو إلى جانب ذلك يجسّد معاني الألفة غالبا، فهو المأوى الذي يلجأ إليه الإنسان بعد ضيق العيش ونكده، كما أنّه مكان وجود أكثر الأشخاص قربا إلى القلب.

في رواية "الفراشات والغيلان" نجد بيت عائلة محمّد يجسّد ما تمّ ذكره، يقول الروائيّ:

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص37.

" كان منزلنا على سفح الجبل بالضّبط، منعزل عن منازل القرية... لم يكن بعيدا جدّا عنها"[1]

رآه محمّد الملاذ والمأوى والمأمن من شرور جنود الصّرب، " شبر واحد يفصلني عن الباب... لن ألتفت خلفي... سأجلج الباب بسرعة ثمّ أغلقه بسرعة ولن يمسكوا بي... أمفتوح هو أم مغلق؟ أفي البيت أهلي أم غادروا؟ وإلى أين؟ هل يمكن أن تكون الكلاب قد افترستهم قبلي؟... تفتح أمّي الباب على مصراعيه .. يتوهّج النور ... يتسلّل إلى شغاف قلبي...يغتال عنه الخوف"[2]، لقد تصوّر محمّد أن في البيت حياة وبقاء واستمراريّة وفي خارجه موت ونهاية وفناء، فهذا الفضاء المغلق يوفّر للمرء الهدوء والدّفء العائليّ، إلّا أنّه تحوّل بعد دقائق إلى مصدر للذكريات الأليمة والخوف والفزع الناتج عن الأحداث الدموية التي شاهدها الطفل، حيث اقتحم الجنود المنزل وقتلوا كلّ من فيها بطريقة وحشية وبشعة ولم ينج إلّا هو وأخته الصّغيرة، وأضحى محمّد يتذكّر هذه المشاهد الأليمة كلّما تذكّر البيت.

هذه الصّور الأليمة التي لم تغادر مخيّلة محمّد لن تغيب عن ناظره طوال عمره، يقول المؤلّف:" من تحت إبط والدتي كنت أراقب الأحداث كلّها، كلّ ما يدور في الحجرة مازالت العيون تدور في محاجرها ومازال الهلع فرسا محجما يعدو جموحا فوق وجوه الجميع"[3]، ولما كان المكان هو اللّبنة الأساسيّة في عمران القرى والمدن، فإن الحالة تكون ذاتها عندما ننتقل من المغلق إلى المفتوح، وهذه من بين الدّلالات التي أبرزها المكان في الرّواية، أي شخّص حالتين، واحدة قبل الهجوم وأخرى بعد الهجوم، حيث تحوّل الهدوء والاستقرار والأمن إلى الفزع و الهلع والخوف.

أمّا في رواية "الرّماد الذي غسل الماء" فنجد المؤلّف لا يغفل عن الوصف الهندسيّ للمنزل خدمة للمعنى العامّ للرّواية محولا إظهار تلك الفروق الكبيرة بين الشّخصيات، كما حاول إبراز الكثير من الدّلالات المتعلّقة بالشخصيات انطلاقا من فضاء المنزل، بل وفي علاقاتها مع بعضها البعض، فمنزل عزيزة كان محطّ صراع بينها وبين زوجها سالم بوطويل وبين ابنها فوّاز وزوجته فيما

[1]- عزّ الدين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص08.

[3]- المصدر نفسه، ص 12.

بعد، بداية قدّم المؤلّف مقطعا وصفيّا لهذا المنزل الفسيح الذي به كثير من مظاهر الدّعة، غرفة واسعة خصّصتها عزيزة لاستقبال نوع من الضّيوف.. بها ثلاث أرائك قديمة، وغطّت بلاطها الأبيض المرقّط بزربيّة كبيرة، هذا المنزل يضمّ غرفا كثيرة، من ذلك غرفة عزيزة (سريرها غطاؤه حريريّ، بها تلفاز وأريكة)، وغرفة الاستقبال تضمّ أريكة حمراء فاخرة[1].

المقطع السّابق فيه الكثير من الأوصاف الموحية بالرّفاهيّة التي تعيشها هذه العائلة مع الحرص الشّديد من عزيزة على أن ينال كلّ شيء يتعلّق بها الثّناء، فهي تهتمّ بأدقّ التفاصيل المادّية، كما يعكس هذا الفضاء تلك العلاقة المضطربة بين أفراد عائلة عزيزة، وكأنّ المؤلّف أراد أن يبيّن أنّ الرّفاهيّة والمال ليست السّبب الرّئيسيّ وراء التفاهم والتقارب بين الزوج وزوجته أو مختلف علاقات الأفراد فيما بينهم، يقول المؤلّف: " لم يعد سالم بوطويل إلى فراشه ولم يغيّر حتّى ثيابه، بل ولم يستطع حتى أن يجلس، عشرات من الأسئلة كانت تدور في خلده ويجب أن يطرحها على زوجته ولكنّه لا يجرؤ ... يعرف أنّها قد تثور كالبركان وتقلب ليلهم كوابيس مزعجة"[2].

فضاء البيت –كما يتّضح من خلال المقطع- يوحي بعدم التفاهم والتبادل الفكريّ والانسجام بين عزيزة وزوجها سالم، بل يظهر صورة المرأة طاغية متجبّرة وزوجها الضعيف قليل الحيلة الذي لا يرغب سوى في الحصول على راحة البال وتجنّب المشاكل والمشاحنات مع زوجته، أمّا عزيزة فتبرع يوما بعد يوم في ممارسة السّلطة على أفراد البيت لا سيما زوجها.

إنّ المكان يرتبط بالإنسان في مراحل حياته المختلفة ومستوياته الاجتماعيّة المتعدّدة، فلا يبقى مجرّد أبعاد هندسيّة بل يحمل قيما حسيّة وجمالية تدفع إلى التذكّر والتخيّل[3]، وفي سياق آخر يدعم الفكرة السّابقة يقول المؤلّف على لسان سالم: " آه يا سالم فقر بيتك وخلا .. صار فندقا للنوم فحسب"[4]، هذه الصّرخة التي يعبّر من خلالها سالم عن جزعه الشّديد من الحياة التي يحياها منذ تزوّج عزيزة، وما الغاية من تشبيه بيته بالفندق إلاّ لإبراز العلاقة بين نزلائه، إذ إنّنا لا نجد

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 16.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

[3]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص45.

[4]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 44.

بينهم علاقة معيّنة، وهذا ما كان عليه حال أسرة سالم، كأنّهم لا يعرفون بعضهم بعضا، وكان سالم دائما يردّ ذلك إلى غطرسة عزيزة وطريقتها في تسيير البيت مبرزا عجزه أمامها، وهذا دفعه إلى أن يبحث عن مكان آخر أكثر دفئا واطمئنانا وهدوءا، فراح يعود إلى بيت أهله بذاكرته، أيام كان في أسرة أبويه، لم تكن عندهم دارة ولا سيارة ولا تلفزيون، ولم يكونوا يأكلون على الطّاولات والكراسي، ولا ينامون على الأسرّة، ولكن كان للحياة طعم ومذاق، وكان الحبّ الذي يحملونه في مخازن قلوبهم هو رصيدهم الأكبر[1]، وأحيانا أخرى يتذكّر ذهبية بنت الطّاهر التي كان يتمنّاها زوجة له، فيتخيّل الحياة السّعيدة التي سيحياها معها، إذ إنّها تختلف عن عزيزة في كلّ شيء، ثم يعود لواقعه وهو في بيته ليجد كلّ شيء سمطا وسمجا.

نجد بمقابل هذه الصّورة رسما آخر لفضاء المنزل، والحديث ها هنا يخصّ منزل خليفة السّامعيّ أين يختلف الوضع ظاهرا وباطنا عن المنزل السّابق، فمنزل خليفة ليس بذلك المنزل الفخم الفاخر، ولا بالبيت المهترئ، بل هو رمز معبّر عن الطّبقة المتوسّطة، به حجرة استقبال وغرفة لكريم ثمّ غرفة بدرة والمطبخ وعبر دخول الرّواق الجانبي نلج فناء صغيرا مبلّطا تتخذه الأسرة مرآبا للسيّارة[2]، أمّا الضّفة الأخرى من الفناء الواسع فممتلئة أشجار فواكه وزينة[3]، ليس في هذا الوصف الخارجي للمنزل ما يوحي بالرّفاهية والثراء، لكنّ العلاقة التي تربط أهل البيت بعضهم ببعض أقوى بكثير من تلك السّابقة.

يقول المؤلّف في مشهد حواريّ وصفيّ بين كريم وزوجته :"صباحك سعيد أصبحت مرتاحا ... صباحك أسعد، كلّما زاد عام في عمرك زدت جمالا، كأنّك تتراجعين إلى الخلف... ابتسمت وقد أعجبها الإطراء وراحت تغادر البيت، دخل المطبخ وجلس على طاولة الطّعام يتأمّل قوام زوجته نوارة وهي تعدّ له الإفطار... سألته دون أن تنظر إليه: أصبحت بخير؟ .. أنا بخير دائما... ومدّت يديها تضع الإبريق والفناجين، فأمسك يمناها ليطبع قبلة عميقة عليها... سحبت يدها بدلال وانشغلت بتقديم الخبز والكعك والمربّى وهي تسأل مبتسمة: تتظاهر بحبّي؟ ... وسحب إليه

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 45.

[2]- المصدر نفسه، ص 71.

[3]- المصدر نفسه، ص 19.

الفنجان يملأه حليبا وهو يقول: كما يحبّ الأنبياء الوحي"[1]، يظهر جليّا ذلك الانسجام القائم بين كريم ونوارة، ومدى الحبّ الذي يكنّه كلّ منهما للآخر، وحتى فرحة أحدهما بكونه إلى جانب الآخر، بل إنّ هذا الاحترام والودّ والتفاهم بين كلّ أفراد العائلة، فعندما دخل خليفة المطبخ أين كان كريم مع زوجته يتفنن كلّ منهما في التغزل بالآخر، "وقفت نوارة ولحقها كريم فقبّلاه على كتفه اليسرى، وعاد كريم للجلوس وجلس الأب مقابل ابنه، ليخاطب الابن زوجته: نوارة قهوة للحاج، وسألت نوارة: عمي خليفة قهوة أو حليب؟"[2].

ترك المؤلّف للقارئ مهمّة تخيُّل المشهد واستشعار ذلك الكمّ الهائل من الاحترام الذي يظهره الابن وزوجته لكبير البيت خليفة، ليدفعه إلى استنتاج تلك الثنائيات الدّلالية التي أفرزتها التقاطبات المكانية بين منزل سالم ومنزل خليفة، (الطّبقة البرجوازيّة/ الطّبقة المتوسّطة)، (المنزل الفاخر/ المنزل العادي)، (الاضطراب والنفور/ الهدوء والاستقرار)، (الكره/ الحبّ)، وهنا يبرز الدّور الذي يؤدّيه الفضاء في رصد طبيعة الشخصيات وحركتها وكوامنها، ويتأكّد لنا أنّ المكان يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسّرد، كالشّخصيات والأحداث والرّؤيات السّرديّة... وعدم النّظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها، لأنّ ذلك يجعل من العسير فهم الدّور الذي يقوم به داخل الرّواية[3] ومنه تبرز جماليته في الرّقي بالمستوى الدّلاليّ للرّواية.

يزيد المؤلّف من شحن فضاء المنزل بدلالات إضافيّة مخطّبا إياه جاعلا منه وسيلة تعبير عن الشخصيات، وذلك من خلال وصفه لمنزل عبد الله المرنيني الذي يمثّل الطّبقة الكادحة في المجتمع، جدران مسودّة وأرضيّة اسمنتيّة مشقّقة[4]، هذا قبل أن ينتقلا إلى المنزل الجديد الذي أهداه رئيس البلديّة للعائلة تقرّبا من العطرة ذات الجمال السّاحر، ورغم الحالة البائسة التي يحياها أفراد هذه

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 25.

[2]- المصدر نفسه، ص 26.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص26.

[4]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 149.

العائلة إلّا أنّا نجد بينهم استقرارا نسبيّا خلا تلك النّزاعات التي قامت بين سمير وأخته العطرة بعد خروجها للعمل في البلديّة، الأمر الذي جعل بعض الأخبار تنتقل بين النّاس تهتك عرض العطرة.

يقيم المؤلّف تقابلا آخر من خلال فضاء المنزل بين الفئة المثقّفة المهمّشة في صورة فاتح اليحياوي، وفئة المبتزّين المتكبّرين الذين أعلت القطع النّقدية شأنهم في صورة عزيزة ذات المنزل الفاخر كما أسلفنا الوصف، فالمتلقّي عندما يقارن بين حال منزل فاتح اليحياوي الذي "يقضي معظم وقته في غرفة منعزلة في حوشهم الكبير، وقد غطّى مدخلها أفياء شجرة تدلّت كأذرع أخطبوط، والغرفة ضيّقة يستعملها للنوم واستقبال معارفه، يمتدّ في ركنها الأيسر سرير خشبيّ، يتوسّطها حذاء جدارها الأوّل طاولة صغيرة تحيط بها أرائك خشبيّة مطرّزة وعلى الجدران ساعة حائطيّة صامتة ولوحات مختلفة، وفي الجدار المقابل باب مشرع يفضي إلى غرفة واسعة تتراصّ فيها الكتب، لا يخلو منها إلّا السّقف، ويقف في وسطها جهاز الكمبيوتر على طاولة صغيرة"[1]، هذا الدور المنوط بالمكان جعله واحدا من المكوّنات الأوّليّة لبناء نصّ سرديّ، وهذا سرّ عناية المؤلّفين به عناية كبيرة، حتى وصل درجة يكون فيها من المظاهر التي تدلّ على البهجة والثّراء والبذخ، أو على الفقر، وقد احتل وصف الأمكنة والمنازل حيّزا كبيرا في الجانب الجماليّ للعمل الأدبيّ[2] وهذا ما يحاول البحث إظهاره.

الكوخ- كما وظّفه جلاوجي في الرّواية الأولى- شكل آخر للبيت، إلّا أنّه يعبّر عن الفقر والعوز والحاجة، وقد ورد في رواية "الفراشات والغيلان" مرتين، حيث يعود لعجوز ألمّ بها نفس المصاب، فعبرت مع من عبرت إلى أن وصلت الحدود فأقامت في الكوخ لعلّها تجد من أهلها وذويها من ترافقه، أراد الشيخ أن يطلع الطفلين محمّد وعثمان على العجوز التي كانت تسكنه، وقد ساقها لهما في شكل مفاجأة، يقول المؤلّف: " في طريق عودتنا عرّجنا على كوخ مصنوع من الخشب، وأخبرنا الشيخ بأن به مفاجاة يجب أن يطلعنا عليها، حلّقت خيالاتنا دون أن نتمكّن من معرفة حقيقة هذه المفاجأة، حينما وصلنا الكوخ وجدنا عجوزا طاعنة في السّنّ تجلس أمامه

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 27-28.

[2] - خليل إبراهيم، الرّواية في الأردن في ربع قرن 1968م، ط1، دار الكرمل، عمّان، 1993، ص122.

فوق حصير صغير ترتجف عصاها بين يديها، مال الشيخ وقبّل رأسها... ثمّ راح يداعبها ويخفّف مأساتها"[1].

لقد عمد الروائيّ إلى توظيف هذا المكان ليبيّن قساوة الوضع والمرحلة الخطيرة والصّعبة التي آل إليها شعب كوسوفو، فالكوخ كما أشرنا سابقا يدلّ على الحياة القاسية المزرية التي لا تتوفّر فيها ضروريات الحياة وأساسياتها، ولعلّ ذلك محاولة من الروائيّ للفت انتباه المتلقّي على هذه الفئة التي تكثر في العالم اليوم، وهنا نجد أنّ للمكان الموظّف بعدا إنسانيا، حيث حرّكت المؤلّف إنسانيته، فحاول أن يحرّك إنسانية غيره.

على العموم فإنّ فضاء المنزل أو البيت بيّن أصناف النّاس في المدينة، سواء حالتهم المادّية أو الاجتماعيّة، كما بيّن للمتلقّي طبيعة العلاقة القائمة بين أفراد كلّ بيت، ليس هذا فحسب، بل الفضاء دفع المتلقّي على المقارنة بين مختلف المشاهد والأحداث مستنتجا الكثير من المعاني والدّلالات المتعلّقة بنمط الحياة وطبيعتها وحركة الشخصيات وعقليتها ومدى تأثير الحياة في من الجانب المادّي في حياة الأفراد.

المسجد/ الجامع:

أحداث الرّواية الأولى تتعلّق بشعب كوسوفو، والثّانية تتعلّق بالشعب الجزائريّ، الطائفة الأولى من مسلمي أوربا والثانية من بلد مسلم العقيدة، وقد عكس المسجد كمكان موظّف في الرّوايتين ديانتهم، كما تجدر الإشارة إلى تلك المكانة التي يحظى بها هذا المكان في نفوس المسلمين، إذ إنّه أكثر الأماكن قدسيّة في حياتهم، كثيرا ما نجد الروائيين وظّفوه في أعمالهم مخطّبين إياه فيكون محمّلا بالدّلالات والمعاني، وتوظيفه في النّصوص السّرديّة من ناحية كونه بنية ذات أثر إيجابيّ في توجيه السّلوك وتهذيبه[2]، هو مكان خاصّ بالعبادة والتقرّب من الله عزّ وجلّ، عامّ من حيث المفهوم لا يتعلّق بشخص دون غيره، خاصّ من حيث الغرض الذي جعل لأجله، جعله جلاوجي مكانا للعبادة من جهة وجمع وجهاء القوم وسادتهم لتقدير الأحداث وتقرير الأحكام من

[1] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 63.

[2] - ينظر: محمّد إبراهيم، تجلّيات المكان في السّرد الحكائيّ، فضاءات للنّشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2009، ص121.

جهة أخرى، أو ربّما إقامة الاحتفالات السنوية والدّينيّة لاسيما الشعائر، يقول المؤلّف في الرّواية الأولى: "حدّثني كيف بدأ الهجوم المباغت على السّكان العزّل .. وكيف وجدوا معظم الرّجال مجتمعين في السّاحة العامّة قرب المسجد"[1]

" وارتفع آذان العشاء قطع حيرتهم، وقام الشيخ من مكانه وهو يقول: بعد صلاة العشاء نجتمع في المسجد لا بدّ أن نخرج هذه اللّيلة"[2]

" ولم يكن يظهر بجلاء إلّا منارة المسجد تشمخ بقامتها تبكي في حزن رجالا اجتمعوا متطوّعين لبنائها ذات صيف وأقاموا عندها حفلا جليلا"[3]

إنّ المسجد يمثّل الملاذ الرّباني لكلّ من ضاقت به السبل وتقطّعت به الأسباب، يعدّ بمثابة المتنفّس الرّوحيّ الذي يخفّف على العبد همومه وغمومه، كلّما أحسّ بالضيق في الدّنيا اتجه إلى المسجد لينتقل إلى عالم أعلى من عالمه الزائل المؤقّت، بذريعة التخلّص من بأس الدنيا ونكدها، ساهم في تشكيل الرّواية من خلال الدور الذي ألحقه به المؤلّف، فهو محرّك للشخصيات مؤثّر فيها، يشحنها بطاقات إيجابيّة كلّما احتاجت لذلك، وقد أبان أنّه كان ملاذ محمّد ومصدر الفرج عنده، وذلك ظاهر في قوله: " ورنوت ببصري إلى منارة المسجد، لاشكّ انّ الناس قد بدأوا يتجمّعون هناك .... الآن وقت صلاة الظهر... سأصيح فيهم جميعا فإذا انتبهوا اخبرتهم ... لا بل سأخبر الشيخ الغمام وهو بدوره سيخبر الجميع"[4]، ولكنّ هيهات فقد كان الجميع قد أصابهم مثل ما أصاب عائلة محمّد، وكأنّي بالمؤلّف يعدّد الدّلالات للمكان الواحد، فها هو المسجد قبل وصول محمّد ملاذ ومأمن ومصدر فرج، ليتحوّل بعد وصوله ورؤيته للمنظر المفزع إلى مكان يزيد الفزع حدّة ويقطع الامل ويبعث على البكاء والهلع فقد وجد "أمام باب المسجد الذي مازال

[1] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 20.

[2] - المصدر نفسه، ص 31.

[3] - المصدر نفسه، ص 40.

[4] - المصدر نفسه، ص 17.

يحترق جثّة الإمام تتمدّد في عباءته البيضاء وقد أحرقوا لحيته الحمراء وسلخوا جزءا من جلد رأسه"[1].

لم يكن حضور المسجد في الرّواية الثّانية رئيسيّا مثل بعض الأمكنة الأخرى، اعتمده المؤلّف ليشدّ على رأيه في سكان عين الرّماد، وليوضّح صورتهم، فكلّما سدل اللّيل ستائره على المدينة اختفت الحركة من شوارع المدينة، " وظلّ صوت المؤذّن يتيما ... وأبواب الجامع تفغّر فاها لا تدبّ عليها إلّا أقدام ضعيفة... الصّوت الوحيد الذي ظلّ ينبعث من النّوافذ هو صوت المعلّق على المقابلة التي كانت تجري بين فريق عين الرّماد وفريق مصريّ.."[2]، وهذا ما يبيّن البعد عن الله وعن الدّين الذي تمّ الإفصاح عنه من خلال هذا المقطع، وذلك كبرهان لحالة الانحلال الخلقيّ التي تعرفها المدينة، أي أنّ هجر بيوت الله إلا من القلة كبار السنّ يوحي بغياب الوازع الدّيني والأخلاقيّ فيحلّ محلّه عكسه.

من المهامّ المرتبطة بهذا الفضاء الإصلاح والتقويم، وهو ما سعى إليه إمام الجامع الذي راح يرغّب النّاس في الزّواج، وذلك نظير الفاحشة التي شاعت واستفحلت في المدينة، فحاول المصلح التكثيف من الدّروس حول هذا العمل المبارك خاصّة في زمن الفتن، حتّى أصبح " الزواج على سنّة الله ورسوله من أكثر الكلمات التي شاعت بين أغنياء مدينة عين الرّماد..لأنّ إمام المسجد اتّخذ موضوع تعدّد الزوجات محورا لدروس متتالية، وكان يصرّ أنّ ذلك يدخل في إطار "من أحيا سنّتي بعد فساد أمّتي فله أجر شهيد".."[3]، وهنا تظهر القيمة الإصلاحيّة لهذا الفضاء التي أراد المؤلّف الإشارة إليها وشدّ انتباه المتلقّي إلى أنّ الشرور وإن تكاثرت فالحق وأعوانه لا يغيبون، بل إنّ معركة الخير والشرّ أو الحق ضدّ الباطل قائمة منذ القدم ولن تنتهي إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.

---

[1]- عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص91.

[3]- المصدر نفسه، ص162.

المدرسة:

الحروب تضعف حركة العلم كما هو معلوم وحاصل في الكثير من المناطق التي تشهد حروبا، وقد وظّف الرّوائيّ هذا النوع من الأماكن في روايته ليلفت الانتباه إلى ضرورة استمرار الحركة العلمية، خاصّة عندما يتعلّق الأمر بالجيل الناشئ، ففي الرّواية لم يكتف الصرب بالقتل والتعذيب والتهجير القمعي للسكّان فحسب، بل عمدوا إلى تجهيل هذا الشعب خاصّة الأطفال، فقطعوا السبل على العلم والمعرفة، كما بيّن المؤلّف في سياق آخر تعلّق هذا الشعب بالعلم والمعرفة من خلال رسمه لصورة محمّد في قوله:

" لقد لفت انتباهي محفظتي الملقاة على الأرض، حملتها بيدي"[1].

" وتذكّرت محفظتي الصغيرة لقد أنقذتها من المجزرة ..... هي وحدها دون كلّ ما أملك أنقذتها...وسألت عنها خالتي فأخبرتني انّها محفوظة مع الأمتعة وسأحصل عليها بمجرّد أن نستقرّ، وأكّدت لي أنّها ستسعى لإرسالي إلى المدرسة لأواصل دراستي ... حين كنت في قريتنا كان همّي الأكبر أن أدرس... وكانت أمّي تلحّ على ذلك قائلة: يجب أن تكون طبيبا لتعالجنا"[2].

" لكنّ عثمان بادرني بالسؤال.... ماذا بشأن الدّراسة ...؟ ألم تعدك خالتك بأنّها ستدخلنا المدرسة فور عبورنا الحدود؟.. أجل وعدتنا بذلك ... لكنّني سمعت الشيخ يخبرها أنّ البعثة القطريّة قد أقامت مدرسة كاملة التجهيزات مع التكفّل التامّ بالطّلبة علاجا، وغذاء، ولباسا، وتعليما، لقد سجّلت مريم نفسها لتكون معلّمة "[3]

إنّ المدرسة مكان يتسم بالانغلاق يخصّ طائفة من النّاس تجمعهم رابطة العلم، معلّم ومتعلّم ومساعد في إنجاح عملية التعليم على اختلاف رتبته، جعلنا المؤلّف من خلاله نستشعر أهميّة العلم حتى في أوقات الحرب، وأشار في الوقت ذاته على أن يكون أمرا يهمّ جميع الشرائح، فالطفلان

[1]- عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 16.

[2]- المصدر نفسه، ص 56.

[3]- المصدر نفسه، ص 70- 71.

محمّد وعثمان يسألان مرارا عن المدرسة، والأمّ تحثّ على التعلّم لتقلّد المناصب، والخالة تعد بالمدرسة بعد الاستقرار.

إنّ هذا الحرص على ارتياد المدارس حتى في حالة اللّجوء يدلّ على حبّ هذا الشّعب للعلم وتعلّقه به، وإيمانه بأنّ الارتقاء في درجات العلم كفيل بأن يضمن للإنسان حياة كريمة، كما أنّ الكوسوفيين آمنوا بأنّ في التجهيل قضاء على الهوية وطمسا للمعالم وتزييفا للحقائق، فأبى هذا الشعب إلّا أن يقاوم مشاريع الصرب الخبيثة.

المدرسة إذن هي واحدة من الوسائل التي يناضل بها الإنسان ضد الظلم والطغيان، هي كذلك واحدة من الأساليب التي تضمن بقاء الشعوب واستمراريتها محافظة على إرثها الثّقافيّ والمعرفيّ، وبغيابها يتم طمس معالم ذلك الإرث وربّما تزييفه، أو حتى محو آثار تلك الشعوب من أصلها، وقد برع جلاوجي في تعظيم دور المدرسة في الحياة البشرية، إنّها قناة بفضلها لا ينقطع العلم ولا يفنى، ولعلّ هذه المعاني وغيرها ممّا أضفى على النّص جمالية وألقا بالغا.

الخيمة / المخيّم:

الظروف القاهرة التي خلّفتها الحرب ضد الكوسوفيين حتّمت عليهم أن يقطنوا المخيّمات البلاستيكيّة، هذه البيوت التي لا تتوفّر على ضروريات العيش، فلا تقي من حرّ ولا قرّ، وجد شعب كوسوفو نفسه مرغما على التكيّف معها ومع ظروف الحياة فيها، يمكن أن ندرجه ضمن الأماكن المغلقة كونه خاصّا بجماعة من اللّاجئين، فهو بمثابة البيت الكبير لكلّ من لم يجد مأوى من هذه الفئة المقهورة، يقول المؤلّف:

" قمت ملبّيا أنا وعثمان وفي نفسي سؤال محيّر، أين نتجوّل؟ .... بين هذه الجثث المتهالكة هنا وهناك؟؟

بين هذه الخيم المهترئة؟؟ ... بين هذه المناظر البائسة الحزينة؟

ما بال هذا الشيخ يريد رغم كلّ شيء أن يتعامى عن الحزن .. عن البؤس... عن المأساة؟؟"[1]

هذا التصوير الذي قدّمه المؤلّف للمخيّم جعل المتلقي يتخيّل تلك الحالة المزرية التي يعيشها الشعب الكوسوفيّ، فينصرف الذّهن بمجرّد ذكر المخيّم إلى كلّ المعاني السلبية المتعلّقة بالحرب من معاناة وشقاء وبؤس وجوع وحرمان وقسوة وظلم وقهر وأمراض وأوبئة، وكأننا بالمؤلّف استعان بالمكان ليعبّر عن هذه المعاني، فأخذ المخيّم الدور على عاتقه، وراح يبرز مختلف الدّلالات، وذلك في لمسة جمالية تصل بالمتلقّي إلى أفق تخييلي يعيش معه حياة الكوسوفيّ كأنّه منهم.

يقول المؤلّف في سياق آخر:

" حدّد لنا المستقبلون مكانا معيّنا تجمّعنا فيه كلّنا، وبدأنا نحطّ رحالنا ... نصب زوج خالتي بسرعة خيمة من البلاستيك، والأغطية، ثمّ دار لمساعدة الآخرين.... وضعت خالتي بعض الأفرشة قصد التمدّد عليها، أمّا زينب ومريم فقد شرعتا في تحضير العشاء"[2]

" طلبت منّا خالتي أن نأتي بالماء من الحنفيّة المشتركة التي أقيمت خصّيصا وسط المخيّمات... حملنا دلاء مختلفة لا تصلح حتّى لحمل الماء للحيوانات وانطلقنا.."[3]

من جانب آخر يمكن أن يعبّر المخيّم عن قليل من الأمن والسكينة حتى وإن قلّت دواعي العيش الكريم حتى لا نقول المترف، هذا المعنى يمكن أن نستجليه بعد تحول بنية المكان في الرواية من البيت الذي أصبح يشكّل تهديدا على الحياة لانعدام الامن فيه واحتمال مداهمة الصرب له في أي لحظة إلى المخيّم الذي أصبح الكوسوفيون فيه بمنأى عن الخطر، خاصّة وأنّهم على الحدود الألبانية، وهنا تتضح لنا تلك السعة الدلاليّة والجمالية البالغة التي يضفيها عنصر المكان على الرواية.

[1] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 61- 62.

[2] - المصدر نفسه، ص 59.

[3] - المصدر نفسه، ص 65

المستشفى/ المشفى:

في حالة الحرب التي عاشها المجتمع الكوسوفيّ –كما يظهر من خلال الرواية الأولى– كان المستشفى واحدا من الأماكن المغلقة التي تعجّ بمرتاديها، وظّفه الرّوائيّ ليساهم في تشكيل الجماليات العامّة والخاصّة في النّص ونقل وتشكيل المعاني والدّلالات المختلفة، يتوافد عليه النّاس بهدف العلاج طلبا للشّفاء، هو مكان يحكي آلام النّاس ويعكس معاناتهم مع الأمراض الجسدية والنّفسيّة، خاصّة في أوقات الحرب، يكون أكثر حركة وحيوية ونشاطا.

في المتن الرّوائي جعله الشاعر بمعزل عن القرية والمدينة، يتخذ من النأي عن الضّجيج موقعه ومركزه، لأنّه ملاذ الباحثين عن الرّاحة والطّمأنينة، كلّ حسب حالته، لعب دور المضمّد للجراح والندوب في هذه الرّواية، وهذا تزامنا مع أحداثها الدّامية، شكّل رمزا للتراحم والتوادّ والتعاطف والتآزر، سواء من خلال ما يقدّمه الأطباء والممرّضون للمرضى أو تلك الزيارات بين المدنيين النازحين، وفي كلّ مواساة وتخفيف للبأس، وتنفيس عن المكروبين، يظهر هذا الفضاء المغلق في الرّواية عندما جعله المؤلّف مطيّة ليبرز المآسي التي خلّفها الصّرب في أهل كوسوفو، مآس تتنوع وتتعدّد بين مرضى وجرحى وقتلى ومشوّهين، يقول المؤلّف:

" كان المستشفى خلية نحل أصابها العطب...عشرات .. بل مئات من الجرحى والمرضى... امتلأت بهم الأسرّة فاضطرّوا إلى النوم على أفرشة فوق الأرض مباشرة"[1]

" في كلّ حجرة تشاهد جداريات مأساويّة تنغرز في القلب النّابض سكينا صدئة... أشخاص فقدوا أرجلهم... وآخرون فقدو أيديهم .... مرضى أنهكهم السّقم... ومصّ كلّ رحيق من وجوههم ... وآخرون كانوا معرضا للتشويه، بعضهم قصّ الصرب أنوفهم أو آذانهم أو حتى شفاههم أو ألسنتهم.... وحشية ما تخيلتها في حياتي"[2]

[1]- عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 66.

[2]- المصدر نفسه، ص 67.

"منعوها من البقاء داخل المستشفى لكنّها قرّرت ان تبقى خارجه ... تحتضن الجدار ... وتعدّ الدقائق لتعود فترى حبيبها حيّا يرزق ... ما كانت تتوقّع كلّ الذي وقع... الحياة قاسية حقّا لكن فيها صدف حلوة" [1]

ارتبط المستشفى – غالبا- بمعاني الألم والأسى والحزن والحسرة، جعلها المؤلّف مرآة عاكسة لحال شعب كوسوفو بعد ما تعرّضوا له من طرف الجنود الصّرب، كما أنّه بمثابة المكان الذي ينطلق منه هذا الشعب المنكوب في تجديد نفسه وكيانه ولمّ شمله، وهنا يظهر دور المكان في رسم صور دقيقة للذّات البشريّة، هذه الأخيرة لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنّها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغكلّ ما حولها بصفتها وتسقط على المكان قيمتها الحضاريّة[2]، لقد جعل المؤلّف كلّ من يدخله يحس بالشفقة والعطف والرّحمة تجاه أولئك البشر الذين لم تراع بشريتهم أبدا، بل تحوّل المستشفى مكانا مفعما مشحونا بالدّلالات التي أضحى المتلقّي يستشفّها بمجرّد ذكره، وهذا محطّ الجمالية والشعرية في الرّواية، فالمؤلّف بحذقه الأدبي وشاعريته الفذّة استطاع تخطيب هذا المكان، كما أنّه أكّد تلك الأهمّية البالغة التي يتقلّدها عنصر المكان في النّسيج السّرديّ.

شغل هذا الفضاء حيّزا لا بأس به في رواية "الرّماد الذي غسل الماء"، فقد تردّدت عليه جلّ الشخصيات لأغراض مختلفة، عبّر عن معاني الحبّ والعق والغرام والهيام من خلال الطبيب فيصل وفريدة، كما عبّر عن الألم والحسرة والحزن من خلال سليمة المرنيني التي زارته حتى لفظت آخر أنفاسها وكذا الحال بالنّسبة لعائلة السّامعي الذين فقدوا أمّ البيت في سنّ مبكّرة، ووضّح المؤلّف صورة الإهمال واللّامبالاة من طرف المسؤولين في اهتمامهم بمثل هذه المرافق، يقول المؤلّف وصفا لهذا الفضاء من خلال زيارة عمار كرموسة ومراد لعور لصديقهما سمير بعد أن تعرّض لطعنة خنجر:" ودخل عمار كرموسة ومراد لعور القسم فزكمت مناخرهم روائح لا تحتمل، ودخلا الغرفة .. كان سمير ممدّدا على سريره الحديديّ... مدّ عمار كرموسة بصره إلى السّرير المجاور، كان غطاؤه الأبيض مطرّزا ببقع حمراء قانية لآثار دم نزف من مريض كان ينام عليه... أغطية الأسرّة لا

[1] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 68.

[2] - بدري عثمان، بناء الشخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1986، ص95.

تغيّر إلا بمرور الأسابيع مهما تراكمت عليه الأوساخ[1]، وهذه حال المستشفى المزرية، وصورة المدينة تزداد سوداويّة مع كل فضاء يعرّج عليه المؤلّف وصفا له أو سردا لما يدور فيه من أحداث.

إنّ الأماكن عموما وإن كانت في تفاعلها وتضادّها تشكّل بعدا جماليّا من أبعاد النّصّ الأدبيّ فإنّه يمكن النّظر إليها على أنّها بؤرة تجمع فيها شبكة العلاقات التي تجمع بين عناصر الرّواية المختلفة، ومن ثمّ يصبح المكان عنصرا غير زائد في الرّواية[2]، بل جزءا له مساهمته وفاعليته في بناء وتطوير المستوى الدّلالي للرّواية عموما.

سجل فضاء المشفى حضورا لافتا في الرّواية فقد دخلته معظم شخصيّات الرّواية إمّا بغرض الحصول على علاج وتطبيب أو بدافع الزّيارة، وهذا ما يوحي بحياة النكد والشّقاء التي عاشها سكان مدينة عين الرّماد، صوّرهم الكاتب بمنأى عن الهدوء والسّكينة وراحة البال، لا يكاد يخلو يومهم من مصيبة أو فاجعة، كما بقي هذا المكان مرجعا لذكريات مؤلمة واقعها فقد الأحباب والخلان، أو غياب السند والعون، والمقاطع الموالية تجسيد للحالات النفسيّة سالفة الذّكر:

" تعرّض سمير وهو تلميذ في المدرسة إلى مرض أدخله المشفى أيّاما طويلة، قضتها الأمّ إلى جواره شاهدة على كلّ نفس يرسله متعافيا"[3]

" جلس عبد الله من ضجعته وقال بحرقة: ضربتان في الرأس تردي.. كلّ هذا الهمّ، وضيّعت البكر، وها أمّه في المشفى لا تكاد تنطق"[4]

" لم ينفع نقلها إلى المشفى شيئا ولم تفقه نوارة شيئا سوى أنّ سكتة قلبيّة لسعت أمّها وسرقتها منها إلى الأبد"[5]

" بعد يومين غادر سمير المشفى تاركا إحدى كليتيه"[1]

---

[1]- بدري عثمان، بناء الشخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص193-194.

[2]- بتقة سليم، تلمّسات نظريّة في المكان وأهمّيته في العمل الرّوائيّ، مجلّة الجامعة مجلّة المخبر، أبحاث اللّغة والأدب الجزائريّ، جامعة محمّد خيضر، الجزائر، العدد السّادس، 2010، ص28.

[3]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص33.

[4]- المصدر نفسه، ص60.

[5]- المصدر نفسه، ص158.

" وجلست مكانها فراح خليفة السامعي يعيد عليها شريط مأساته: لم أتمالك نفسي، كان القلق غولا يضغط على كلّ أعصابي، وحين فقدت الوعي نقلوني إلى المشفى حيث أفقت"[2]

" وتحرّكت بدرة وقد امتلأ رأسها وثيابها دما أحمر قانيا، فمدّت يدها وأمسكت ابنتها من رجلها مردّدة اسمها.. وتهاوت على الأرض من جديد .. ولحق الجميع فحملوها إلى المشفى"[3].

حاولت أن أستعرض لكل شخصيّة مقطعا ممّا ورد في الرّواية، وهذا رغبة في إظهار ما أراد المؤلّف إطهاره للمتلقّي ممّا تمّ ذكره آنفا، فأغلب الشّخصيات على اختلاف أحوالهم المادّية والاجتماعيّة عانت من مظاهر التفكك أو التسلّط أو الظلم والطّبقيّة أو غير ذلك من المعاني التي تلتقي جميعا في كونها غير أخلاقيّة من جهة وغير إنسانيّة من وجه آخر.

لعلّ هذه الأماكن هي الأكثر أهمّية بالنّسبة للنّوع المتّصف بالانغلاق والإجباريّة ممّا وظّف المؤلّف في الرّوايتين النّموذج،ولعلّ ذلك راجع لطبيعة الموضوع والحدث المتناول في النصّين السرديين، وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرّواية تماسكها وانسجامها ويقرّر الاتّجاه الذي يأخذه السرد لتشييد خطابه ومن ثمّ يصبح التنظيم الدراميّ للحدث هو إحدى المهام الرّئيسيّة للمكان[4] وقد أبان المشفى بشكل جليّ –كما تم ذكره– عن الأهمية البالغة لعنصر الفضاء الذي يحتوي العناصر الأخرى المكوّنة للنسيج السّردي سواء الشّخصيات أو الزمان أو غيرها، فلا يمكن بحال من الأحوال تجسيد هذه الأحداث من طرف شخصيات معيّنة إلّا في حيّز مكانيّ، وقد كان هذا الحيّز من خلال الأمثلة السّابقا مساهما بالغا في الارتقاء بالمستوى الجمالي والدّرامي للرّواية.

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص223.

[2]- المصدر نفسه، ص245.

[3]- المصدر نفسه، ص264.

[4]- بتقة سليم، تلمّسات نظريّة في المكانن وأهمّيته في العمل الرّوائيّ، ص 27.

القرية/ المدينة:

تعتبر القرية امتدادا للمدينة تجمعهما بعض الخصائص وتفرّقهما أخرى، فكلّ منهما يشكّل تجمّعا عمرانيا سكانيا، إلّا أنّ الكثرة تميل لصالح المدينة، في الوقت ذاته تكون الرّقابة أكثر حضورا في القرية نظير حجمها الصغير وبناياتها البسيطة.

القرية في الرّواية "الفراشات والغيلان" شكّلت المكان الذي فقد فيه المواطن الكوسوفيّ كلّ ميزة تمدّ للإنسانيّة بصلة، تحوّل فيها إلى فريسة نكّل بها الوحش الصربيّ الضاري، هذا الأخير برزت صورته الحقيقيّة في القرية، هذا وقد وظّف هذا المكان بصورة لافتة في الرواية وهو ما جعله محورا هاما في الرواية حتى يكاد يكون نقطة تبئير لبقية الأمكنة الأخرى.

تتشكّل للقرية من خلال الرواية عدّة ملامح وسمات، فهي الجامع للسكان، تعتبر مصدر تعاون وتضامن وتعاضد، الذي يغادرها ينتظر العودة إليها، فمحمّد عبر في أكثر من موضع عن تعلّقه بالقرية ومرارة مغادرته لها كرها ورغبته في العودة إليها يوما ما، يقول المؤلّف في ذلك:

" وانطلقنا لابدّ ان أرحل عن هذه القرية، ليس من اللّائق أن أبقى أطول ممّا بقيت، سيكون هذا المكان محجّ الوحوش المفترسة" [1]

" ونظرت خلفي حيث القرية بدأت تغيب بناياتها بين الأشجار العالية .. قزعات بيضاء كانت تحوم في صفحة السّماء ومازال الدّخان يلفّ القرية "[2]

" ووجدتني أتسلّل بعيدا عن المجتمع اعتلي أكمة صغيرة .. ورحت اتطلّع بعيني الصغيرتين إلى القرية .. إلى مهدي الدافئ حيث نبت لحمي وأينعت ذكرياتي وأزهرت آمالي الصّغيرة الحلوة" [3]

" وكلّ العيون كانت تعانق خلفها تضاريس القرية تضمخها بأريج المآقي.... لعلّ خواطره ستذهب به بعيدا بعيدا ... إلى أسرته ... إلى ذكرياته ... إلى القرية ... إلى المدرسة... إلى

[1] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 19.

[2] - المصدر نفسه، ص 22.

[3] - المصدر نفسه، ص 39.

مستقبله المظلم المجهول... لم يكن زوج خالتي يقطع بصره خلفه إلى القرية .. أليست هي مهده وحضنه ومنشأه؟؟ أليست هي مغرسه ومعرسه؟؟"[1]

إنّ المتلقّي ليستشفّ جليّا تلك العلاقة القويّة الوطيدة بين القرية والمواطن الكوسوفيّ، فهي تكاد تصل مرتبة الأمّ الحنون الرؤوم، لم يستسغ محمّد وسكّان القرية مغادرتهم لها، فهجروها والحزن يعتصر في قلوبهم، حاولوا التخفيف عن ألمهم من خلال الذكريات التي جمعوها وهم ينعمون بالحياة في القرية، بل سيعيشون مع هذه الذكريات ما بقي من حياتهم المجهولة، وفي هذا الصدد يبيّن يوري لوتمان (yuri L'otman) أنّ المكان يؤثّر في البشر، وبالتّالي فهو يعكس سلوكهم وطبائعهم وفق ما يقتضيه تنظيمه المعماريّ حتّى إنّه يمكّننا من التّعرّف على الشّخصيّة من خلال مكان معيشتها[2]، والقرية قد بيّنت في هذه الرّواية طبيعة شخصيّة محمّد وخالته وزوجها بل وكل سكان القرية، إذ المعروف على أهل القرى تعاونهم فيما بينهم وتمسّكهم بأراضيهم.

القرية هي الوطن الذي تمسّك به الكوسوفيون، بل إنّ المكان الذي تعيش فيه الشّخصيّة قد يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالمحليّة، حتّى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه[3]، ولم يكن حزن أهل القرية على فراقهم لها أقلّ شأنا من حزنهم على فراق أحبّتهم من العائلة أصولا وفروعا، مهما طالت مدّة غيابهم عنها سيبقى ذلك البصيص من الأمل في العودة إليها يوما ما، يقول المؤلّف على لسان محمّد: " وأحسست بيد كبيرة تمسكني بحنوّ كبير من ذراعي اليمنى وتجرّني إليها قائلة: لا تحزن إنّك عائد إليها يوما"[4]

لم تكن القرية مكان المأساة فقط في الرّواية بل حملت دلالات الملجأ والملاذ والمأمن والمأوى، فالقرية هي المكان الذي لجأ إليه محمّد وأخته الصّغيرة وعثمان هو القرية التي فيها خالته، وقد كانت الخيار الأوّل الذي لجأ إليه محمّد بعد أن غادر قريته الأمّ، ولعلّ المتلقّي يجد علاقة بين جهتين، الأمّ التي توفيت والخالة التي استقبلت ورعت وحنت من جهة و القرية التي تدمّرت

[1] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 41.

[2] - ينظر: فهد حسين، المكان في الرّواية البحرينيّة، فراديس للنّشر والتوزيع، ط1، مملكة البحرين، 2009، ص58.

[3] - ياسين النّصير، الرّواية والمكان، ص9.

[4] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 22.

وتخرّبت وقتل أهلها، و القرية التي استقبلت وأعادت الأمان والسلام والطمأنينة من جهة أخرى، هذه الدّلالات عبّر عنها فضاء القرية، وهذا مكمن الجمالية والشعرية في عنصر المكان في الرّواية.

كانت القرية بمثابة المخرج من المأزق والمعبر المؤدّي إلى الحياة الأخرى لمحمّد بعيدا عن الحياة التي كان يعيشها في قريته التي ولد وترعرع في فيها، ممّا يوحي بذلك ما يلي:

" لا تحمل همّا نحن نسعى إلى هذه القرية التي تراها أمامك فيها خالتي ستكون لنا حضنا دافئا... إنّها تشبه أمّي في كلّ شيء... على مشارف القرية التقانا جمع من النّاس ... رجال ونساء وجدناهم متجمهرين كانوا بانتظارنا وما إن رأونا حتّى هرعوا نحونا وفي أعينهم تتراقص آلاف الأسئلة"[1]

" دخلنا بيت خالتي بدأ السّكان يتوافدون ... يتطلّعون إلى الحقيقة ... امتلأت الحجرات وكذا الفناء.... وارتفعت الجلبة واختلطت الأحاديث"[2]

" ثمّ دعا سكان القرية إلى مرافقته حيث المجزرة لدفن الموتى والدّعاء لهم، فهذا من أهمّ واجبات الأخ على أخيه"[3]

لقد وظّف جلاوجي القرية في النّص الرّوائيّ الأوّل بوصفها بنية مكانيّة لها خصوصياتها وسماتها المميّزة لها، تحويالكثير من الأمكنة الأخرى أو ترتبط بها، فهي تعدّ من الولّادات البكريّة الأولى للأمكنة،شأنها شأن رحم الأمّ وبيت الطّفولة[4]، سعى المؤلّف إلى التأكيد على الدور الذي تلعبه القرية كفضاء جامع للسكّان باعث على التعاون والتعاضد والتآزر كما أسلفنا الذّكر، تشكّل جزءا لا يتجزّأ من حياة الإنسان صغيرا كان أو كبيرا ذكرا أو أنثى، فكلّ حياته ترتبط بهذا الفضاء المفتوح الواسع الذي يحوي الكثير من الفضاءات المغلقة التي تتجسّد من خلالها حياة السكان كلّ حسب ميزاته، وكان هذا النّقل من القرية الأولى إلى القرية الثانية تغييرا في مشاعر المتلقّي من الحزن والأسى والحسرة واليأس إلى الفرح والابتهاج والأمل.

---

[1]- عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 22.

[2]- المصدر نفسه، ص 24.

[3]- المصدر نفسه، ص 25.

[4]- شاكر النّابلسيّ، جماليات المكان في الرّواية العربيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1994، ص101.

أمّا في رواية "الرّماد الذي غسل الماء" فإنّنا نجد الروائيّ وظفّ فضاء المدينة، وكما هو معلوم وواقع يعتبر فضاء المدينة النّواة التي يبني عليها أغلب المؤلّفين أعمالهم الرّوائيّة إلى جانب القرية، فهي بمثابة الحاضنة لمختلف الأمكنة الأخرى المساهمة في تشكيل العمل الأدبي، لذا فهي ذات أهمّية بالغة في الأعمال الرّوائيّة والأدبيّة عموما، ولعلّ هذا ما جعل الرّوائيين يعيرونها كلّ هذا الاهتمام، بل أفردت لها الدّراسات البحوث، إيمانا بأنّ الفضاء هو كلّ شيء[1].

والمدينة – كمفهوم- هي ذلك المكان الذي تتجمّع فيه أعداد متباينة من الأفراد، كلّ بحسب انتمائه الطّبقيّ ومستواه المعرفيّ ورؤيته للحاضر والمستقبل، وكذلك موقفه من الحياة والنّاس المحيطين به، وفي مثل هذا الوسط تتوطّد العلاقات وتتباعد أخرى، ويعود ذلك إلى الرغبة والدّافع ثمّ الهدف والقصد، بمعنى أنّ الحياة في المدينة لكيّ يستمرّ وجودها بتعاقب الأجيال يجب أن تعتمد على أرضيّة قويّة، تستند إلى ركائز تكوين شخصيّة هذا الفرد الذي يعيش أو سيعيش فيها، أمّا إذا كان تعاملنا مع المدينة هشّا وسطحيّا فالاختفاء والزّوال البطيء هو المصير الحتميّ لها.[2]، وإذا ما نظرنا الأعمال الروائيّة فإنّنا نجد المؤلّفين يتفنّنون في رصّ الأوصاف والملامح المختلفة لفضاء المدينة جزما منهم أنّ تشكيل هذا الفضاء في مخيّلة المتلقّي من بين أكثر اهتماماته الفنيّة، وهذا ما يضمن الجمالية والشعرية في روايته.

حاول عزّ الدّين جلاوجي في أكثر من موضع رسم صورة سلبيّة للمدينة كفضاء عام مفتوح، صور تبعث في النّفس معاني النبذ والنّفور وذلك بأسلوب ساخر،ولعلّ ذلك رغبة منه في أن يجعل المتلقّي يتهيّأ لتلك الأخبار والأحداث التي تلفظها هذه المدينة، ويستعدّ للتعرّف على نوعية الشخصيات التي تؤدّي تلك الأدوار، وحجم الهمجية والطيش والسّفه الذي يعيشه سكان المدينة، يقول المؤلّف:

" وتمتلئ مدينة عين الرّماد بالحفر وببرك المياه القذرة ... يتوسّطها سوق منهار السّور... تتلوّى شوارعها وأزقّتها التي تضيق وتتّسع في غير نظام، إلى جانب من جنوبها تمتدّ مساحة كبيرة

[1]- ينظر: جيرالند برنس، المصطلح السّرديّ (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريريّ، المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد368، ط1، 2003، القاهرة، مصر.

[2]- جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر: السّيد إمام، مبريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

مستوية تلتصق بالمدينة ثمّ تغوص في الغابة"[1]، في هذا المقطع يسعى المؤلّف جاهدا لترسيخ تلك الصورة السّاخرة لفضاء المدينة التي سيجعلها مسرحا لأحداث الرّواية، أحداث تعبّر عن واقع أليم قاس مليء بالعفن خال من كلّ ما يمدّ للإنسانيّة والمروءة بصلة، ورصد المؤلّف للمظاهر السلبيّة للمدينة تحفيز لذهن المتلقّي على تكوين نفس الصّورة عنها، فالمعاني والدّلالات التي يشكّلها المتلقّي كان العامل الرّئيس فيها هو المكان الذي تجري فيه الأحداث كمكوّن سرديّ هامّ.

فضاء المدينة يسرح بنا حتى في كوامن الشّخصيّة، فالضّابط سعدون الذي شاهد ما شاهد من الجرائم والانتهاكات في المدينة جعله ناقما على القدر الذي رمى به في هذه المدينة، وما أحسّ به من سخط على الشخصيات والأحداث التي وقعت معه رمى به على المدينة كفضاء حاوٍ لها، يقول المؤلّف: " وكان الحنق رعدا مدمدما في فجاج سعدون الضّابط، أي قدر رمى به في هذه المدينة المسخوطة؟ أهذه هي مدينة الواق واق التي قرأ عنها في قصص ألف ليلة وليلة"[2]، استطرد المؤلّف في وصف الشخصيّة مستعينا بالفضاء، حتى جعل الضابط يتخيّل أنّ هذه المدينة تشبه تلك المدن الخياليّة التي قرأ عنها في القصص، وهذا فيه تكثيف للدّلالات، فالمتلقّي يستجلي بعمق غرابة المدينة وأهلها، إذ إنّ الضابط اعتاد التنقّل بين المدن لكنّه لم ير قبل مثل هذه المدينة، ولنا أن نقف هنا أمام تلك الجمالية التي يبثّها فضاء المدينة على المتخيّل السّرديّ العام للرواية، فالمتلقّي يسبح بخياله مع أحداث هذه الرّواية يشكل الصّور والرّؤى وفق ما يطرح المؤلّف مع ما يملكه القارى من خلفيات.

يقول المؤلّف في موضع آخر: "وحين تخرج من مدينة عين الرّماد جنوبا تنهض غابة الصّنوبر في وجهك، تدثّر ضفتي الجبلين الصّغيرين ثمّ ما تفتأ أن تبدأ في الانطفاء رويدا رويدا فاسحة المجال لفضاء يتنفّس بعمق، شجرة هنا وأخرى هناك"[3]، إنّ المعاني الإيجابيّة التي تطفو على سطح هذا المقطع فيما يتعلّق بالمدينة إنّما يستجليها المتلقّي حال ابتعاده عنها بمخيّلته، وكأنّنا بالمؤلّف ينسب الضيق والهمّ والكآبة لداخل المدينة ويلحق عكس هذه المعاني بخارجها، فهو بهذا يجعل القارئ

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص12.

[2] - المصدر نفسه، ص29.

[3] - المصدر نفسه، ص36.

يحسّ بطعم المرارة في نفسه وهو يعايش الأحداث التي نسجت خيوطها داخل المدينة، في حين ينشرح صدرا كلّما غادر به المؤلّف خارج مدينة عين الرّماد، وهنا مكمن جمالية المكان في تشكيل المعنى و تحفيز عواطف المتلقّي بل ربّما التحكّم فيها وفق ما يريد المؤلّف، كيف لا وقد أرغم هذا الأخير المتلقّي على نبذ هذه المدينة واستثقال العيش فيها، وقد استعان على ذلك بتلك المناظر الطّبيعيّة الخلابة التي تأسر النّفس وتسحر العين خارج مدينة عين الرّماد، وهذا في حدّ ذاته فضاء آخر مفتوح يساهم بشكل عكسي مضاد في تشكيل الرّؤية، أي أنّ التقاطب المكاني البارز في هذا المقطع (داخل المدينة / خارج المدينة) يدفع بالمتلقّي إلى تشكيل صورة عن فضاء المدينة رابطا ذلك بالشّخصيات المؤدّية للأحداث الواقعة في هذا الفضاء المفتوح.

جلاوجي في رحلة وصفه لهذا الفضاء قال: " لكن ما حزّ في نفسه أن تنفضّ عنه الجموع الغفيرة التي تجمع على أنّ عزيزة بوالطويل ثعبان عاث في مدينة عين الرّماد فسادا"[1]

" أجنّ فاتح اليحياوي لأنّه اتّبع سبيل الفلسفة وتعمّق في دراستها؟ أم لأنّه يعيش في مدينة عين الرّماد التي لا تصفّق إلّا للبلهاء"[2]

تظهر في هذين المقطعين تلك العلاقة الوطيدة بين الشخصيّة والمكان، إذ لا مجال للفصل بينها، كون الأخيرة تجسّد أحداثا- ولابد – في حيز أو فضاء معيّن، والمدينة بدورها فضاء مفتوح يسمح للشخصيات بالتّحرك فيها بحريّة تامّة ممّا يمكّنها من الاتصال بالعالم الخارجيّ وإقامة علاقة مع الآخرين[3]، فشخصيتا عزيزة وفاتح اليحياوي المنتميان إلى فضاء المدينة يمثّلان الخير والشر، أو السلبيّ والإيجابيّ، ولعلّ المدينة مالت بوجهها عن الإيجابي لتفرش بساط الشهرة للسلبيّ المتجسّد في شخصية عزيزة التي لا همّ لها سوى الشهرة ولو على حساب الآخرين. إنّ المؤلّف استطاع أن يخلق تعالقا بين الفضاء والشخصيّة مشكّلا نتفا دلاليّة يستجليها المتلقّي حال مقابلته بين هذه الشخصيات وعلاقتها بفضاء المدينة، ليتأتى له خلق الدّلالة وإنتاج المعنى وبناء المتخيّل السّردي العام للرواية.

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص44.

[2]- المصدر نفسه، ص 121.

[3]-ينظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الرّوائيّ، ص275.

وفي سياق آخر يقول جلاوجي: "وهل حكموا البلديّة حبّا في الشّعب؟ كلّ يلهث خلف مصالحه وأطماعه .. مدينة عين الرّماد كالمرأة الطّالق الكلّ يطمع فيها"[1]، يقابل المؤلّف في هذه الصّورة الشعريّة بين المدينة والمرأة الطّالق التي هي محلّ أطماع ذوي الأنفس المريضة، رغبة في تأكيد المعاني السّابقة وإثرائها، حتى يكوّن صورة حقيقيّة للمدينة في ذهن المتلقّي وكأنّه يعيش بها واقعا، وهذه المقاطع المتلاحقة تبيّن حجم الفساد الأخلاقي والإداري وذلك التقهقر السّائد في مدينة عين الرّماد، خاصّة وأنّ المدن تعرف رنموّها الاجتماعيّ المتزايد، وكلّما حدث ذلك أدى إلى تعدّد القيم داخل هذا المكان، فتختلف باختلاف الجماعات والطّبقات، الأمر الذي يتيح الفرصة لظهور ما يطلق عليه صراع القيم داخل المجتمع[2]، وكلّ المقاطع السّرديّة المتعلّقة بالمدينة تؤدّي بالقارئ إلى أن ينفر منها ويرفضها ضمنيا ولعلّ المؤلّف بحذقه الفنّي استطاع تكوين هذه الرّؤى والتأثير في المتلقّي على هذا النّحو انطلاقا من عنصر الفضاء، وهذا وجه تطبيقيّ بحت للمعطيات النّظرية المعروضة بشأن أهمّية المكان في الرقي بمستوى الجمالية والشعرية في الرّواية.

يزيدنا المؤلّف من الشعر بيتا من خلال المقطع اللّاحق، هذا الأخير بيّن من خلاله أنّ المدينة التي يحضر كبارها وسادتها حفلات الرّقص والغناء والمجون والزّندقة لا يرجى من ورائها خير، ولا تنبئ إلّا بالشرّ، يقول المؤلّف:" وأقيمت تلك اللّيلة حفلة خاصّة، رقصت فيها لعلوعه ومختار الدّابة، وحضرها كبراء مدينة عين الرّماد، منهم الجنرال وعيّاش لبلوطه وعزيزة الجنرال والحاج حشحوش"[3]، وترك للمتلقّي الحريّة في تصوّر ما يصاحب هذه الحفلات وفق الخلفيّة التي يمتلكها هذا الأخير، وعليه أصبحت المدينة نظاما متكاملا ونسيجا محكما من قيم الشرّ والانحطاط وبؤرة لاستلاب الإنسان وتغريبه عن إنسانيته ووعيه لذاته[4]، وإذا ما جمع المتلقّي بين حقيقة الشخصيّات والمناصب التي تحتلّها ومكانتها عند النّاس، فيجد نفسه أمام تناقضات كثيرة تنتج لوما وكرها وعتابا يلحق المدينة الحاوية لهذه العناصر بشكل عامّ.

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 123.

[2] - بتقة سليم، الرّيف في الرّواية الجزائريّة دراسة تحليليّة مقارنة، رسالة دكتوراه، إشراف الطّيب بودربالة، قسم الآداب واللّغة العربيّة، جامعة باتنة، الجزائر، 2010/2009، ص267.

[3] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 151.

[4] - عبد الصّمد زايد، المكان في الرّواية العربيّة، ص116.

إلى جانب كون المدينة فضاء مفتوحا، أشار المؤلّف إلى أنّه مكان خياليّ غير واقعيّ، وإنّما كوّنته شخصيته الأدبيّة الفذّة وحسّه الروائيّ المرهف، حتى خيّل للمتلقّي أنّ المؤلّف عاش في هذه المدينة، وإنّما هي في حقيقة الأمر جزء خياليّ نسجته أفكار هذا الأديب إسقاطا على واقع المدينة الجزائريّة إبّان فترة العشريّة السوداء، أين كانت الموازين مقلوبة والآفات في المجتمع فاشية والأمراض النّفسية طاغية وأحوال أبناء المجتمع الجزائري مزرية، يقول المؤلّف: " عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرّماد فلم يجدوا لها أثرا فأجزموا أنّها لا تعدو أن تكون قصّة نسجت خيوطها مخيّلة أحد الأدباء ثمّ نشرها للنّاس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم"[1]، فالمدينة إذن – في هذه الرّواية– فضاء مفتوح خيالي يضمّ الكثير من الفضاءات الأخرى ويحتوى العديد من الأحداث وهو حيز واسع للشخصيات الفاعلة، استطاع المؤلّف من خلاله أن يضفي جمالية بالغة على المتخيّل السّرديّ العام.

لقد استطاع المكان —من خلال ما عُرض– أن يؤثّر في مشاعر المتلقّي موافقة لمشاعر الشخصيات من خلال نظرتها لهذه الأماكن، كما أنّه استطاع تدمير مكانة المدينة في نفس المتلقّي ذلك أن القصد ليس تدمير بين أو حيّ أو شجرة أو زقاق أو إزهاق روح، إنّه تدمير للذّات والوجدان والتّاريخ[2]، وقد اجتمعت المعطيات والدّلالات المتعلّقة بالمدينة في الرّواية الثّانية حول هذا الموضع — وإن كانت خيالا– وهذا إنّما يؤكّد على تلك الجمالية التي يمكن للمكان أن يضفيها للعمل الرّوائي كعنصر هامّ في النسيج السّرديّ.

الغابة:

تمثّل الغابة الجزء الأكبر من الطّبيعة، والمكان الأبرز المجسّد لما تحتويه الطّبيعة كما يتخيّلها الإنسان، فيها المناظر الخلّابة، والأشجار الخضراء الباسقة بظلالها الوافرة، والبساط الأخضر يزيد الصورة جمالا وبهاء، تتشكّل في الغابة مظاهر الإبداع الإلهيّ، وظّفها الروائيّ كفضاء مفتوح لكن ليس لتدلّ على المعاني المعهودة، بل شكّلت مصدرا للخطر ومنبرا للخوف والذّعر، تنتظر منها

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 287.

[2]- الشريف حبيلة، الرّواية والعنف، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، 2010، ص54.ص61.

الشخصيات المصائب والمكائد، صوّرها المؤلّف أشبه بالمتاهة والنّفق المظلم، يقول المؤلّف في رواية "الفراشات والغيلان" على لسان محمّد:

" وخطر في بالي خاطر مفزع، ألا يمكن أن يكون في هذه الغابات أعداؤنا؟؟ وسر في جسدي قشعريرة وأنا أتخيّلهم يباغتوننا... ويعملون فينا أسلحتهم... مخالبهم ... أنيابهم ... يقطعون رؤوسنا ... يغتالون الأمل من قلوبنا"[1]

يظهر جليّا من خلال هذا المقطع أنّ الغابة عبّرت عن معاني الخوف والذعر والقلق لدى الشعب الكوسوفيّ الذي كان في طريقه للهجرة نحو الحدود الألبانية.

في سياق آخر مخالف تماما يشحن المؤلّف المبدع نفس الفضاء بطاقات إيجابيّة تنعكس على نفس المتلقّي، حيث جعل الغابة مصدر الأمن والاطمئنان والسّكينة، صورها في صورة الملاذ والملجأ، هي ملتقى الثوار وحصنهم الحصين، منها تنطلق شرارات التحدّي والمقاومة والصمود والثورة، مقاومة الأحرار من شباب كوسوفا لطغيان وظلم الصرب، يقول المؤلّف:

" جبال اكتست حلّة خضراء من الأشجار الملتفّة السامقة ...وكلّلت رؤوسها عمائم بيضاء من الثّلج ... كانت تظهر كالشيوخ يجلسون في وقار ... ماذا تخفي هذه القمم العالية خلفها؟؟ أي سرّ دفين في أعماق هذه الغابات القاهرة؟ لعلّ رجال جيش التحرير يتّخذون هذه الأماكن مأمنا وملجأ"[2]

ثمّ بيّن المؤلّف من خلال مشهد سرديّ وصفيّ لقاء القافلة برجال التحرير في الغابة وانضمام بعض الشباب على رأسهم سليمان ابن خالة محمّد إلى الثوّار وكلّهم عزم على المخاطرة بالنّفس في سبيل استرجاع الحق السليب.

تبرز جمالية المكان وشعريته في هذا العنصر، حيث إنّ الكاتب استطاع شحن الفضاء الواحد بالدّلالات المتقابلة المتضادة الخوف والأمن، الحياة والموت، القلق والسكون، الأسى والفرح، ولهذا نؤكّد في كلّ مرّة على تلك المكانة التي يعتريها الفضاء الروائي في الأعمال السرديّة.

[1] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص42.

[2] - المصدر نفسه، ص42.

ليس هذا فحسب، بل نجد الرّوائيّ من خلال الرّواية الثّانية يوظّف الغابة كمكان مفتوح ليوحي بدّلالات أخرى مغايرة تماما متعلّقة بمضمون الأحداث، دلالات كثيرة وظّف المبدع ما شاء منها على حسب ما يوافق الحدث ويناسب الشخصيّة، في رواية "الرّماد الذي غسل الماء" نجد الغابة فضاء عامّا يدلّ على الانحلال الخلقي ويجسّد مظاهر الخلاعة والمجون، إذ إنّ الكثير من وجهاء المدينة يقصدون ملهى الحمراء الذي يقبع وسط الغابة، فلا يكاد المؤلّف يذكر ما يتعلّق به إلّا وكان للغابة وطرقها نصيب من الذّكر، يقول المؤلّف:" دار يمينا لتشقّ به السّيارة طريق الغابة الصّغير، لم يكن في مخيلته إلّا لعلوعة تتهادى بين الصّفوف، تتثعبن بجسدها الممتلئ لتلتفّ به على قلوب العاشقين الذين ليس لهم يد إلّا الاستسلام فتسيل جيوبهم وأشداقهم... وأحسّ جسدا يقطع الطريق والغابة تكاد تنهزم .. ضغط على المكبح ... صدمه ... سقط بعيدا ... انحرفت السّيارة ... واتطمت مقدّمتها بآخر شجرة معزولة في الغابة... انكفأ بكل الجسد على المقود والسيارة تدمدم على أنغام الراي..."[1].

الغابة كانت فضاء انتقاليا من المدينة إلى ملهى الحمراء الذي يشهد كل صور الزندقة من رقص وخمور وقمار وفسق، والغابة كذلك كانت مسرحا لجريمة قتل غير عمديّ، فالسكّير صدم عزوز المرنيني الذي كان في عمل شرّ هو الآخر، إذن الغابة فضاء رحب للكثير من العمليات، فالقتيل كان بصدد توزيع كمية من المخدّرات فتخطّفه الموت قبل أن يبلغ غايته، ومادام الحال كذلك فالغابة ستكون مسرحا للتحرّي عن الحقائق، فالضابط سعدون بمجرّد رفع القضيّة أمام ناظريه راح يتفقّد المكان، يقول المؤلّف: "حين كان كريم يغادر فاتح اليحياوي كانت السّيارة البيضاء قد اجتازت الغابة قليلا ثمّ توقفت وعادت أدراجها القهقرى عشرات الأمتار، ثمّ توقّفت وصمت محرّكها لينزل منها ثلاثة رجال... ساروا بخطى بطيئة وعيون فاحصة إلى مسرح الجريمة"[2] إنّها سيارة الشرطة تحمل رجال العدل والقسط يبحثون في ملابسات القضية في عمق الغابة.

في سياق آخر مخالف تماما يلحق المؤلّف بالغابة معاني الراحة والهدوء والسكينة والاطمئنان، وذلك حين يضطر الآدميّ إلى الهروب من بني جلدته وقسوتهم ويفزع إلى الطّبيعة أشجارها

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 7-8.

[2]- المصدر نفسه، ص 28.

وأزهارها، يتنسّم هواءها ويمتع ناظريه بجمالها، وهذا كان دأب فاتح اليحياوي الذي ملّ من شعبه، فغمّس أحداقه يأسا من صلاحهم،لاجئلا كلّما ضاقت عليه الأرض بما رحبت إلى الغابة التي وجد فيها متنفّسا يقول المؤلّف:" بعدها تبدأ الغابة في الاكتظاظ، يملأ فاتح اليحياوي رئتيه هواء، ماذا لو لم تترك لنا فرنسا هذه الغابة؟ هل نقيم مثلها؟ تناهى إلى سمعه نهيق سكارى لم يبال به، وراح يرتقي صخرة كبيرة حيث يستوي غار كبير... جذب إلى رئتيه نفسا عميقا وثانيا وثالثا، كأنّما خرج لتوّه من مغارة ملوّثة وراح يتأمّل رؤوس الأشجار وقد استوت منحدرة ... هذا مكانك الطّبيعيّ يا فاتح"[1]، فالغابة إذن جمعت بين عدّة ثنائيات متضادّة متقابلة (الموت / الحياة)، (الظلم/ العدل)، (صفاء النّفس/ فساد النّفس)، ولعلّ طرفي الثنائيتين القّ والباطل، الخير والشرّ في صراعهما الأزلي كما هو معلوم.

جعل المؤلّف الغابة مكانا يتستّر فيه أهل الشر على شرورهم، فهي وكر فسيح لمن أراد معاقرة الخمور والمخدّرات، أو مغازلة الحسان والتمتع بهنّ وكلّ ذلك بنكهة أغاني الرّاي الصّاخبة، وهذا المقطع السّرديّ الوصفي يجسّد واحدة من غايات المؤلّف في توظيفه للغابة حيث يقول: " ترجّلا من السّيارة وراحا يتوغّلان في أحشاء الغابة، تعرّجا في الدّرب الباهت لتتكشّف أمامهما ساحة فسيحة أعدّها نزلاء هذا المكان خصيصا لنشاطهم – دخان الشّواء يدغدغ الانوف – سيارات كثيرة تعانقت هنا وهناك على اختلاف الوانها وأشكالها، عشرات الشّباب والكهول نساء ورجالا تفرّقوا في السّيارات وتحت الأشجار يعاقرون زجاجات خمرهم، ترتفع صيحاتهم وقهقهاتهم ... أغاني ماجنة مختلفة ومتنوعة تنبعث من السّيارات.. مظاهر مجون وخلاعة تهتك حرمة كلّ حشمة ...على صخرة كبيرة جلس الرّفيقان تنتقل عيونهم بين الأجساد العارية لعشرات العاهرات .. اخرج عمار كرموسة علبة صغيرة ولفّ لفافة حشى بطنه بكمّية من المخدّرات ودفع بها لسمير وأسرع يحضّر أخرى لنفسه"[2]، والحقيقة أنّ الغابة في مثل الوضع الذي يسود البلاد ومدينة عين الرّماد لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون إلا وكرا لمثل هذه التصرّفات، فالمؤلّف أجاد في توظيفها معبّرا عن حالة الضياع والفساد التي يعيشها سكان المدينة، فصراع الخير والشر ولو أنّه امتدّ حتى الغابة

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 93.

[2] - المصدر نفسه، ص 125.

إلّا أنّ الغلبة والسيطرة واضحة، بيّنها المؤلّف من خلال ربطه –كثيرا – بين الغابة وكل ما ينافي الحشمة والحياء ولا يمدّ بصلة إلى الأخلاق.

الجبل:

الجبال فضاء آخر مفتوح وظّفه الرّوائيّ مرآة عاكسة للدّلالات والمعاني الكثيرة، يدلّ الجبل عموما على الصّلابة والشموخ، وكأنّ المؤلّف ربط بين قضيّة الكوسوفيين و الجبال، تلك العلاقة تظهر في سعي محمّد لتفكيك الأسرار التي تخفيها الجبال وعبثا كان يحاول، فالجبال بشموخها وصلابتها أصعب من أن ينال منها العقل أو تبلغها الجوارح، إنها صرح عظيم يحوي أسرارا عظيمة، يقول المؤلّف:

" وطالما رأيت هذه الوجوه الجامحة كوجوه الخيل .. المتعالية كرؤوس السرو... المكابرة كهذه الأرض ... المستعصية كهذه الجبال الشوامخ... البريئة كعيون الأطفال"[1]

" أيا كان القرار سيكون مفزعا ... ليس لنا خيار إمّا المقاومة وبالتالي التشرّد في الجبال المجاورة ودخول حرب شرسة"[2]

لعلّها في الجبال مع ابنها فلذة كبدها سليمان ... سليمان ابنها الأكبر الوحيد"[3]

" نظرت إلى الجبال .. تأملتها .. حاولت أن أتنبّأ بأسرارها.... لا شيء فيها سوى حزن عميق... عميق..."[4]

" لا أمل في العودة .. لا بدّ أن نفرّ .. الهجرة هي الحلّ الوحيد .. واستدرنا دون أن أتفوّه بكلمة واحدة .. ورحنا نضرب في الجبال عبر الأراضي الوعرة"[5]

---

[1]- عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 28.

[2]- المصدر نفسه، ص 33.

[3]- المصدر نفسه، ص 34.

[4]- المصدر نفسه، ص 42.

[5]- المصدر نفسه، ص 54.

إنّ الجبل كمكان مفتوح من خلال هذه الرّواية بناءا على المقاطع المتخذة أنموذجا توحي بالكثير من المعاني، فهو يعبّر عن الحياة القاسية التي سيعيشها الكوسوفيون بعد اللّجوء إليه، وهذا مقارنة مع الحياة التي كانوا يحيونها في القرية، من جهة أخرى يعبّر الجبل عن الملاذ والملجأ والمأمن لكلّ فار وطريد وشريد يبحث عن مأوى، من زاوية أخرى رسم المؤّلف المبدع الجبل كصندوق أسرار استعصى على مريديه، فهو بمجرّد النظر إليه يحيل إلى معاني القوة والشموخ والعظمة، هذه المعاني التي يستفسر الإنسان عن مصدرها وهو ما يظهر على لسان شخصيّة محمّد، خاصّة وأنّ هذا الإنسان يقضي عمره باحثا عن تلك السمات يحلم برؤيتها تتجسّد في ذاته، والإنسان الكوسوفي المتعرّض للظلم والاضطهاد يستشعر بصدق غياب معاني القوة والجبروت والعظمة في مجتمعه، الأمر الذي مكّن الصرب من التنكيل بهم و تشريدهم وطردهم عن وطنهم، فراح يتأسى بالجبال في عظمتها وقوتها وصلابتها متمنّيا أن تكون لدى الكوسوفيين تلك السّمات التي من خلالا يواجهون بطش الصّرب وغطرستهم.

لقد عمد جلاوجي في أكثر من موضع إلى الجمع بين بعض الفضاءات المفتوحة في مقطع واحد مشكّلا فضاءا عامّا جامعا مفتوحا ينبي بغير قليل من المعاني والدّلالات التي تغوص بالمتلقّي في أعماق الرّواية، فقد جمع بين الغابة والجبال وما يحتويانه من أشجار سامقة وثلوج بيضاء ناصعة تعلو القمم وتزينها، وجعلها أشبه بمجلس الشيوخ الذي يقصده كلّ مهموم تائه في هذه الحياة عن الرأي السديد، وهو حال الكوسوفيين الذين تقطّعت بهم السبل وطاشت بهم الطرقات بعدما حوّل الصرب حياتهم شلوا، فكان لهم هذا الفضاء المفتوح متنفسا للكرب وشفاء للهمّ، فتح لهم بابا في المستقبل وأرشدهم إلى سبيل العودة للحياة.

الرّبوة:

مكان آخر مفتوح وظّفه الرّوائي إلى جانب الأمكنة سالفة الذّكر، لكنّنا نجد لهذا المكان بعدا خاصّا فهو كأنّه الصلة بين الماضي والحاضر، بين المكروه والمحبوب، بل بين الواقع وال متخيّل، إنّه الرّبة التي كان محطّ العودة بالذهن والمشاعر والقلب دون الجوارح إلى الوطن، يقول المؤّلف على لسان محمّد:

" صعدنا ربوة بعيدة قليلا عن الجمع كأنّما كان الشيخ يعرفها من قبل... وقف فوقها... وجّه وجهه نحو الغرب... وغرق في تأمّل عميق طويل ولم نكن نحن نملك إلّا أن نسكت تقديرا لصمته .... عصر الشيخ ماسحا دموعه التي انحدرت فوق لحيته ... وتسلّل إلى نفسي سؤال حائر ... ما الذي جعل الشيخ ينهار بعد ان كان حصنا يتصدّى لكلّ الأعاصير؟... طوى الشيخ ركبتيه ومدّ ذراعيه على كتفينا أنا وعثمان ومدّ سبابته اليمنى نحو الغرب خلف الحدود وقال: محمّد ... عثمان ... انظرا هناك ... رأيتما تلك القمم الشّامخة التي تكسوها الثلوج؟؟ .. ذلك وطننا الذي مازلنا وسنبقى نحمله في قلوبنا أبدا... نحن لم نهاجر لنبقى هنا ... بل هاجرنا لنعود"[1].

هذه الرّبوة كانت ملاذا للشيخ والولدين من واقع الغربة المرير ومن مظاهر البؤس التي لا يرغبون في رؤيتها متجسّدة في وجوه أهالي القرية، كما أنّ للرّبوة حركية تنقل الشخصية من الواقع إلى الزمن الماضي وحتى المستقبل، فالشخصيات مرّة تعتصر غيظا وألما على ما عاشوه وما يحيونه في بلاد الاغربة، وتتنفّس الأمل أحيانا أخرى العودة إلى الوطن ومعانقة التراب الذي وطأته أقدامهم منذ الصغر، ولنا هنا أن نستشعر تلك الجمالية التي خلقها الروائيّ الفذّ من خلال عنصر المكان، جمالية تتأتّى من خلال ذلك الفيض الدّلاليّ الذي يستجليه المتلقّي بعد استنطاق هذه الأمكنة بمختلف أنواعها .

اكتفى جلاوجي في روايته بالفضاءات ذات الوجود الحقيقي الفعليّ، ولم يوظّف فضاءات ليس لها في الحقيقة نصيب إلا في شكل ومضات، من ذلك ما تجسّد من خلال عودة محمّد بخياله إلى الماضي في قوله: " وتذكّرت الأيام الخوالي حينما كنت أجيء مع والدتي لنحضر هذا الاحتفال، ونأكل ثمار هذه الشجرة المباركة كما تسمّيها خالتي"[2] وفي هذا حنين للمكان الذي اعتاد أن يقصده محمّد مع والدته، كما نجد الروائي يستشرف المستقبل على لسان ذات الشخصية، وذلك في قوله: "ورحت أتأرجح ببطء إلى الأمام والخلف أغنّي أغنية الوطن الجميلة

[1] - عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 62.

[2] - المصدر نفسه، ص 39.

وأتخيّل الأطفال اللّاعبين أمامي فراشات جميلة تدغدغ خدّ الأرض في براءة وتحلم بشروق الشّمس"[1].

من جانب آخر كانت الفضاءات الموظّفة في الرّواية تحمل معاني الألفة بالنّسبة للمواطن الكوسوفيّ، وإن كان يتذمّر من بعضها ويظهر نقمه عليها مثلما هو الحال بالنّسبة للمخيّم، وذلك نظير ظروف الحياة التي وجدها، وذلك التغيّر الذي طرأ على حياته بعد خروجه قهرا من وطنه، إلّا أنّ المخيّم يبقى رغم ذلك مصدر أمن وسلام، وعليه فإنّ صفة الألفة طغت على جلّ الفضاءات الموظّفة في الرّواية على غرار القرية، المسجد، قرية الخالة، الكوخ، المدرسة، الجبل، الغابة، وغير ذلك ممّا وظّفه المؤلّف.

نصل إلى القول بأنّ جلاوجي استغل الأمكنة المناسبة للأحداث المجسّدة في روايته مازجا بنينها مشكّلا مجالا رحبا تجد فيه الشّخصيات الخصائص المناسبة للأحداث التي تؤدّيها، فأضاف المكان بذلك للمتخيّل السردي الكثير من الإضافات الدّلالية، وأعطى للرواية جمالية منقطعة النّظير كما ارتقى بمستوى الشعرية فيها، وجعل المتلقّي يعايش الأحداث ويعيشها، فتتأرجح مشاعره وفقها لمشاعر الشخصيات المتحرّكة في هذه الفضاءات، وهذا يدلّ بوضوح على قيمة هذا العمل الأدبي وتميّزه وعلو كعب صاحبه فنيّا.

الشّارع:

هو واحد من الفضاءات المفتوحة التي يتضمّنها فضاء المدينة، وهو مرتبط بها كون المدينة مجموعة من الشوارع والأزقّة، أي أنّه جزء لا يتجزّأ منها، وقد تبرز في الرّواية شوارع خاصّة في المدينة دون أخرى، يقرّبنا الشّارع أكثر إلى تفاصيل الشّخصيّة والحالة الّتي تعيشها بشكل أدقّ، وذلك إلى درجة تماهي القارئ مع هذه الصور والدّلالات المعروضة، تحمل هذه الفضاءات صفة الانتقاليّة، فهي مكان رابط بين عدّة فضاءات أخرى على غرار المدينة والبيت والمسجد والمقهى والحديقة وغير ذلك، هذا وتجدر الإشارة إلى اختلاف شكل هذا الانتقال وطريقته من رواية إلى أخرى، فالمؤلّف في هذه الرّواية جعل من الشّارع في بعض الأحايين صعب الاختراق نتيجة الحالة

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص81.

التي تعيشها البلاد، يقول المؤلّف في مقطع حواريّ بين نوارة وبدرة: " ما العمل الآن؟ مضى منتصف اللّيل ولم يعد... وردّت بدرة وهي ترمي بصرها إلى الشّارع : منذ ساعتين لم تمرّ سيارة واحدة في هذا الشّارع... الناس ينقطعون عن التنقّل بعد العاشة إلّا للضرورة القصوى .. وسكتتا والخوف يلفّ على عنقيهما حباله الغليظة... فهما تدركان أن ظروف البلاد تحت ظروف حالة الطّوارئ واشتداد هول الإرهاب أصبحت صعبة جدّا وأنّ التنقّل يعدّ مغامرة خطيرة العواقب، وكثيرا ما حصد الرّصاص أرواحا بريئة ليست في الحابل ولا في النابل"[1].

الشّارع في الرّواية أكثر من مكان جغرافي بحت، إنّه "الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السرّ وعالم الجهر؛ إذ عند البيوت والمنازل ينتهي عالم النّاس السرّي، ويبدأ عالمهم العلنيّ حيث يبدأ الشّارع، حينها تنكشف الأسرار وتعلن الأعماق عن خفاياها، إنّه الشّارع النّابض بالحياة[2]، وقد كان فضاء الشّارع كذلك في الرّواية الثّانية، حيث كشف حال أسرة كريم الخاصّة بهم، وحالة المدينة التي يعلمها النّاس جميعا.

يتضح جليّا سبب تخلّي هذا المكان عن مهمّته التي هي أساسا ضمان الانتقال، وذلك نتيجة الأجواء التي لا توحي بخير أبدا، إذن هذا الفضاء يوحي بالخوف والتقييد وانعدام الحريّة، كما يدلّنا على وجود متحكّم في حركة انتقال الشّخصيات ليلا، ليس هذا فحسب، بل إنّ هذا الفضاء يدلّنا على تصوّر الحالة المزرية لشوارع المدينة، فهي مليئة بالحفر والبرك التي تملأها المياة، أي أن الأمور اجتمعت على سكان المدينة، انعدام أمن وهدوء واستقرار يصاحبه انعدام لراحة البال والنّفس يصاحب ذلك قلق وخوف وتذمّر واشمئزاز من هذه الوضعية، يقول المؤلّف: " لحظة خروج سمير المرنيني من زقاقهم المقرف يتخطّى برك الماءالصّغيرة التي صنعتها المياه المتسرّبة من تحت الأبواب والجدران الخربة" [3] إذن فضاء الشّارع قد جمع بين ثنائيات متقابلة متضادة (أمن /

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 18.

[2]- أحمد زنيبر، جماليات المكان في قصص إلياس الخوريّ، دراسة نقديّة، التنوخي للطّباعة والنّشر، الرّباط، المغرب، ط1، 2009، ص46.

[3]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 26.

اضطراب، راحة نفسية/ قلق واشمئزاز)، كما أنّه أدّى دورا منوطا به باعتباره مكان مرور وسرعة وتوقّف وانطلاق من جديد بالنّسبة للشّخصيات[1].

يحقّق هذا الفضاء المفتوح وظيفته الانتقالية في المشاهد والأحداث التي تقع نهارا –أكثر الأحايين– بحكم الوضع السياسيّ للبلاد، حيث نستجلي بوضوح حركية الشخصيات فيه، وكذا دوره المحوريّ في الرّبط بين الفضاءات الأخرى، كما يبيّن فضاء الشوارع أحيانا ملامح الشّخصيات وبعض كوامنها، ممّا يمثّل ذلك قول المؤلّف: " ولما همّت بالرّدّ تناهى إلى سمعها صوت محرّك السّيارة ... فمدّت رقبتها إلى الشّارع ... كانت ظلمته تتراجع منهزمة أمام مصابيح السّيارة" [2]، فالشارع كان محطّة انتقالية لشخصيّة كريم من مركز الشّرطة إلى البيت.

يقول جلاوجي في موضع آخر: " وفي البيت ظلّت العطرة عند النّافذة تتسلّل عيناها عبر أضلعها ترقب حركة المارّة، وحركة المارّة في الشّارع رتيبة، بعضهم يحيط بعربة على بائع الخضر وهو منشغل بتقديم سلعه للزبائن، أو يرفع صوته المبحوح من حين لآخر مادحا ما جاء به، وبعضهم .."[3]، ولنا هنا أن نتخيّل جموعا من سكّان المدينة وهو في حركية دائمة في هذه الشّوارع متنقّلين بين الدكاكين والمقاهي والمنازل والمساجد، وكأنّنا نستشعر عودة طفيفة للسكون والهدوء والحياة الطّبيعيّة العاديّة كما يجب أن تكون، هذا يشري والآخر يشتري وثالث يرنو ببصره هنا وهناك ففقره لم يترك له خيارا آخر.

لم تعد مثل هذه الأماكن مجرّد أشكال هندسيّة وجدران، بل تصبح حقلا دلاليا، ينهض بعدد من الأبعاد والمستويات الرّمزيّة التي ترتبط بوجود الإنسان وبذاكرته[4]، وإذا ما أسقطنا ذلك على الرّواية فإنّنا نجد الشّارع يوحي بألعاد دلالية بالنّسبة لبعض الشّخصيات، مثل قدور الخبزة، الذي سميّ كذلك لأنّه كان يربط بين عمله والخبزة التي هي رمز للحياة والبقاء، وما يربطه بهذا الفضاء هو عمله، إذ إنّ هذا الأخير يملك سيارة لا توحي باسمها على الإطلاق، " سيارة بائسة

[1] - ينظر: سعيد بن كراد، السّرد وتجربة المعنى، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص148.

[2] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 19.

[3] - المصدر نفسه، ص 42.

[4] - عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النّص الرّوائيّ المغاربيّ الجديد، منشورات الاختلاف، العاصمة – الجزائر، ط1، 2013، ص134.

ينقل بها النّاس داخل مدينة عين الرّماد وفي ضواحيها دون أن تعترض عليه الشرطة لحالة الفقر المزرية التي كان يعيشها"[1]، إذن وضّح لنا هذا الفضاء جليّا صراع الشخصيّة من أجل البقاء وكسب قوت اليوم، وعلى العموم إذا ما أبصرنا مليّا فإنّنا نجد فضاء الشارع والطريق أماكن انتفال ومرور نموذجيّة، فهي التي ستشهد حركة الشّخصيات وتشكّل مسرحا لغدوّها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[2]، أو ربّما هو ملتقى للشخصيات وبساط مناسب لبعض الأحداث.

يزيد المؤّلف روايته جمالية عندما يجعل الشارع بمثابة المتنفّس للشخصية إضافة إلى كونه فضاء انتقال، فعبد الله المرنيني بعد وفاة زوجته ضاقت عليه الدار بما رحبت، ليدفع جهدا ضئيلا بقي في نفسه فخرج إلى الشارع الأغبر، كانت جدران العمارات صفراء باهتة بلون الموت، وعلى الوجوه قتامة وحزن"[3]، ولنا أن نستشفّ من خلال هذا المقطع الحالة التي كان عليها عبد الله عندما كان في بيته أين يرى خيال زوجته في كلّ الأنحاء، كيف لا وهو الذي قضى برفقتها سنون طوال، ليجد في الشّارع متنفّسا للكرب الذي يعيشه، وبهذا يجعل المؤلّف من هذا الفضاء محطة لاستعادة الأنفاس المتقطّعة والرجوع إلى الحياة مع النّاس وإزالة غشاء الكدر والهمّ من على القلوب ولو نسبيّا.

الشارع كفضاء مفتوح حقّق وظيفة الانتقالية بامتياز، كثيرا ما كان الرّابط بين فضاءات أخرى، ليس هذا فحسب بل عبّر عن ملامح الشّخصيات وكوامنها وآلامها وآمالها، فرصد في غير موضع حال سكان مدينة عين الرّماد، إذ إنّ حال الشارع ينبئ بحال المارّين به والساكنين بمحاذاته، كما رصد طبيعة الحياة في الرّواية ليلا ونهارا، واستطاع تشخيص الأوضاع العامّة للشخصيات، تضاف إلى ذلك وظائف أخرى استطاع المؤلّف أن يسقطها على هذا الفضاء، فهو كان مصدر تنفيس للكروب، ومحط لقاء بالحبيب ولو مجرّد نظرات تشفي غليل العاشق، وهذا فيه

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 46.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص 82.

[3]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 162.

بيان على مدى أهمّية الفضاء في الرّواية وحجم الجمالية التي يمكن أن يخلقها ويضيفها للمستوى السّردي للعمل الإبداعي.

الحديقة العامّة:

تعدّ الحديقة من بين الأماكن المفتوحة والعامّة، فهي وجهة للعديد من النّاس، غايتهم الأولى من التوجه إليها الترويح عن النّفس والبحث عن دواء للهموم والمشاكل، وكلّ ما يثقل الكاهل من أعباء، جاء في الرّواية أنّ " حديقة الأمير التي تتوسّط المدينة كانت تحفتها وعروسها، تتربّع على مساحة مستطيلة تملؤها أشجار الزان والفلين والزّينة من كلّ نوع... وتزيّنها أشكال وأنواع من الأزهار وتضحك في جنباتها برك فوّارة تقذف بابتسامتها في وجه الزّوار"[1]، هذا المقطع الوصفي يجعل من فضاء الحديقة مكان راحة واستجمام وطرد للهمّ والغمّ، والشخصية بلجوئها إليه تعبّر بشكل غير مباشر عن كوامنها، ولعلّ ذلك واضح من خلال شخصية سالم، هذا الأخير الذي لم يجد في بيته الرّاحة، بل يلقى وابل شتائم من زوجته كلّما سنحت لها الفرصة، فاعتاد الجلوس في الحديقة يتقيّأ فيها ما يكدّر عيشه،" دخل سالم الحديقة يقتلع رجليه من الأرض هائما في دهاليز همومه وشعاب مشاكله، حتى جلس حيث اعتاد أن يجلس غير مبال بعشرات الفتيان والفتيات الذين توزّعوا مثنى مثنى فوق الكراسي والأرصفة وعند جذوع الأشجار محاولين الذوبان عن الأعين المتطفّلة"[2].

ليست الحديقة فضاء لتناسي الهموم والمشاكل فحسب بل هي ملجأ العشاق وموطن اللّقاء بالحبيب بعيدا عن رقابة الأعين، وكلا الدّلالتين لصيق جدّا بالحالة التي وجدنا عليها فضاء المدينة وفضاء الغابة آنفا، ذلك أنّ المجتمع البائس الذي يسكن المدينة يروّح عن بؤسه من خلال ما يلقى من مناظر يستعذبها في الحديقة، وهو ذاته المجتمع المنحلّ الذي لا يدّخر جهدا في إشباع رغباته ونزواته متى ما سنحت له الفرصة، فيجد في الحديقة موطئ قدم مناسب لذلك، وعلى هذا يمكن

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 68.

[2] - المصدر نفسه، ص 68.

القول بأنّ المؤلّف استطاع تخطيب الفضاء وشحنه بالدّلالات والمعاني المساهمة في إثراء المعنى العامّ للرواية.

الحديقة فضاء أليف يوحي بالرّاحة والهدوء، هو مكان الاستجمام وتناسي الهموم والأحزان، يقصدها المرفّه عن نفسه والذي يريد الابتعاد عن البشر ومتاعبهم، تشكل أنيسا للوحيد وملاذا للقانط ومحجّا للشريد والطّريد، يجد فيها مرتادوها مالا يجدونه في أماكن أخرى بما في ذلك بيوتهم التي من المفترض أن تكون الأكثر ألفة على الإطلاق.

السوق:

السوق فضاء لعرض السلع ومختلف المنتجات والبضائع للبيع والشّراء والتبادل التّجاريّ بشكل عامّ، وهو فضاء لقاء أصحاب المهن والحرف المختلفة كلّ حسب طبقته، يتميّز بالزّحام والاكتظاظ الذين يعبّران عن التلاحم والحميميّة بين النّاس داخل السّوق[1]، وهو كذلك فضاء عامّ مفتوح، ومكان لقائي في الوقت ذاته، يبرز في الرّواية مع شخصيّة لعلوعة التي كانت ترتاد السوق مع أمّها لتجمعا ما يمكن من الخضر والفواكه التالفة التي رمى بها أصحابها، يقول المؤلّف: " تذكر جيّدا ذلك الصّباح الذي كانت برفقة أمّها في السّوق تجمعان فضلات الخضر والفواكه لتعودا بها مساء إلى بيتهما القزديريّ المعزول"[2].

يبيّن هذا بوضوح الرّماد الذي كان يعيشه سكّان المدينة، حالة مزرية لدرجة ألّا تجد المرأة وابنتها ما يسدّان به جوعهما سوى الفضلات، هذا الفضاء بيّن كذلك قساوة المجتمع في مدينة عين الرّماد، فالقلوب الصلبة المتحجّرة لم ترقّ أبدا لحال المرأة وابنتها، بل يراهما الكلّ فرصة سانحة للاستغلال على اختلاف الطّريقة، فقد تحوّلت لعلوعة من متسوّلة إلى راقصة شغلت حديث القاصي والدّاني، وذلك بعد أن التقتهما السّيدة جميلة، فراحت تحدّق في الصبية وفي عينيها دهشة قائلة: ترمين الدرّ في المزابل وتدثّرينه بالخرق البالية؟ عقابك عند الله عسير، بيعيني الفتاة، ومدّت يدها فأمسكتها، ودقّ قلب الأمّ خوفا فتشبّثت بها .. واتّفقا أخيرا أن تمنحها مليونين كلّ شهر

[1]- نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرّواية العربية – نماذج مختارة- دار الأمل للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط 2005، تيزي وزّو، الجزائر، ص122.

[2]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 11.

مقابل أن تعيرها لعلوعة أربعة أيّام في الأسبوع، وكانت لعلوعة في ثيابها البالية غير المتناسقة شمسا ملفوفة بالكآبة .. ولم تمض إلّا أشهر حتى صارت لعلوعة حديث النّاس والقصور والجرائد والقنوات، وصارت لعلوعة الرّاقصة محج الولاة والوزراء والجنرالات و الأثرياء"[1]، وما كان الأمر ليتمّ لو لم تر السيدة المرأة وابنتها في السّوق.

إذن هكذا يبرز الدّور الذي ألحقه المؤلّف بهذا الفضاء، فهو كما أشرنا مكان لقائيّ بامتياز، جعله المبدع محطة انتقال لأحداث أخرى مهمّة في الرّواية، هذا بالإضافة إلى معاني الاستغلال والأنانيّة وانعدام الرّحمة والرأفة التي عبّر عنها، وفي ذلك كلّة تأكيد على الجمالية التي يضفيها المكان في الأعمال الرّوائيّة.

المزرعة

ذكر المزرعة يحيلنا لذكر الريف، أو ربّما فضاء القرية، لكنّ المؤلّف وظّفها كجزءلا يتجزّأ من فضاء المدينة، فهي على قابعة على ضواحيها أين يقطن كريم السامعي وخليفة والده، وكذا مزرعة عزيزة الجنرال التي تحوي الكثير من العمّال بين دائمين وموسميين، ينقلنا هذا الفضاء للحديث عن تلك العلاقة القائمة بين الإنسان والأرض، علاقة تكاد تكود أشبه بعلاقة الأم بولدها، فكريم حين دخل المزرعة انتابه شعور طفل لم ينم أيّاما في حضن أمّه[2]، خاصّة وأنّه كان ينعم بحياة السعادة والهناء وراحة البال، تزيد المزرعة ببهائها وعطائها حياته ألقا وجمالا قبل أن تتحوّل إلى جحيم من أخذه الجثّة لمركز الشّرطة، أمّا والده خليفة فكان أكثر من هـ تعلّقا بها، وربّما ورث الابن ذلك عنه، كان يقصدها مع خيوط الفجر الأولى، تلك المزرعة التي بينه وبينها عشق كبير، يحسّ فرح التربة، ورقصات البذور وهي تنتشي بين أنامله وأغاريد الشتلات والبراعم، وحدها الأرض تعيد إليه ألقه وحبّه للحياة، معها يغتسل من أدرانه... من أحقاده ... من هبوطه.. معها يستوي على عرش

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص11.

[2] - المصدر نفسه، ص41.

الإنسان... أعطاها مذ كان صغيرا دقّات قلبه، ودفقات شرايينه، وقطرات عرقه فأعطته الإنسان... يردّد دائما لا فرق بين الأرض والإنسان، هو الأرض الصّغرى وهي الإنسان الأكبر[1].

هذا المكان الحميميّ يعبّر عن علاقة الانتماء بين الإنسان والأرض، يجسّد ثنائيّة (الأخذ / العطاء) بين بني البشر وأمّهم الأولى، ومثلما يفرح خليفة وهو داخلها يتنقّل بين سواقيها يحزن إذا همّ بمغادرتها، يحسّ بالاختناق لذلك، فهو يغادر إلى المدينة التي لم تعطه يوما هذه المشاعر.

ينقلنا فضاء المزرعة من معاني الحبّ والوفاء والصدق والتضحية وكلّ الدّلالات الحميميّة إلى منحى آخر، فقد ارتبط هذا الفضاء بالجريمة، وذلك بعد أن قدم الضابط سعدون إلى المزرعة قاطعا على خليفة خلوته بالأرض قائلا:" يا عمّي خليفة كثّر الله خيرك، وأرجو أن تسمح لنا بمعاينة المزرعة"[2]، وذي هي نقطة التحوّل في تلك العلاقة القائمة بين الإنسان وأمّه الكبرى، تبرز هنا ثنائيّة (الحبّ /الجريمة)، خليفة الذي أعطى الأرض حياته هل تكون يوما الشاهد على إدانة ابنه فلذة كبده، وهل تكون مساهما في دخول ابنه السّجن بسبب جثّة مرميّة على الطريق بلّغ عنها، دارت هذه الأسئلة وغيرها في خلد خليفة، ويطرح المتلقّي على نفسه أسئلة أخرى هل ستبقى العلاقة ذاتها بين الرجل والمزرعة والأرض نفسها لو أنّ الإدانة ثبتت من داخل المزرعة، هل سيجد خليفة الرّاحة ذاتها التي كان يجدها كلما ولج المزرعة.

على هذا النّحو تبرز جمالية المكان خاصّة عندما يحسن المبدع توظيفه، وصورة ذلك ردّة فعل خليفة في الزيارة التي خصّه بها سالم في المزرعة وراح يعلّق على الخيرات التي فيها، فأجاب خليفة: "ولكنّنا يا سالم يا أخي لا نحمد الله.. الخير كثير لكنّ الجرائم أكثر .. كأنّ الانحراف أصبح عدوى تنتشر به الرّيح"[3]، هذا الردّ كان بديلا عن المدح الذي كانت تلقاه الأرض من خليفة، والثناء الذي كان يغدق به عليها، منوّها دائما إلى تلك المكانة التي تحظى بها في حياته وحياة غيره من البشر الذي يفهمون الأمور على حقيقتها، لكنّ الجريمة التي وقعت والتهمة التي ألقيت على ابنه حوّلت حياته قلقا بعد أن كان ينعم بالطمأنينة، وما زاد الطّين بلّة الدورية التي

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص72-73.

[2]- المصدر نفسه، ص 74.

[3]- المصدر نفسه، ص 140.

فتّشت مزرعته فهتكت عذارتها وحوّلتها سجنا بعد أن كانت جنّة، كما أنّ الضابط أخبره في زيارة أخرى أنّهم علموا أنّ "الجثّة مدفونة في المزرعة"[1] وبهذا الانتقال تمكّن جلاوجي من جعل المكان الواحد معبّرا عن الأضداد، وذا محطّ الشعرية في الفضاء الرّوائيّ.

يبرع المؤلّف في تخطيب المزرعة في مواضع أخرى مع شخصيات أخرى مجسّدا ثنائيّات متضادّة كذلك، فلسالم بوطويل مزرعة ورثها من أبيه، الذي دفعه إلى الزّواج من عزيزة دفعا[2] طمعا في الحصول على ما تملك، فهي أكثر منه بضعفين، وما ورثت أجود خصوبة وأبعد من مزرعة سالم، وقد عملت عزيزة على تسجيل المزرعتين باسمها ليتبخّر حلم الأب في قبره... وليقضي سالم ما تبقّى من حياته حسرة وأسى[3]، لقد ارتبطت معاني الجشع والطمع وعدم القناعة بفضاء المزرعة، كما بيّن هذا الفضاء النوايا الخبيثة للبشر الذّين يخاطرون بعلاقات تدوم مدى الحياة لأجل أشياء مادّية، وهو ما تجسّد في شخصيّة والد سالم.

من جهة مغايرة وفي نفس الفضاء تظهر شخصيّة أخرى وهو سليمان العامل المخلص الذي وضعته عزيزة أمينا على المزرعة، وهو الأنبه بخبثها ومكرها، دائما ما كانت تذكّره بالغاية من تواجده بالمزرعة كأنّها تقطع عليه خيوط الشكّ التي تعتريه بين الفينة والأخرى، فهو — حسبها – عليه خدمة الأرض وهي عليها الاهتمام بهما[4]، لكنّ ذلك لا يمنع من أن يأخذ حذره من المرأة التي أضحت ترتاد المزرعة كل يومين أو ثلاثة على غير عادتها، منوّها إلى أنّ ذلك مصدر سعادة بالنّسبة له[5]، وفي الوقت ذاته يجزم لزوجته قائلا: يا صوريّة عزيزة هذه وراءها سرّ كبير، ولابدّ أن أكشفه[6]، وسليمان هذا رغم أنّه النّائب عن عزيزة في كثير من شؤون المزرعة، إلّا أنّه يكرهها ويمقتها ويتمنّى لها كلّ الشّرّ[7] وما زاد من شكوكه حول زيارات عزيزة الإطلالة غير المتوقّعة للشّرطة

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 187.

[2] - المصدر نفسه، ص113.

[3] - المصدر السّابق، الصّفحة نفسها.

[4] - المصدر نفسه، ص 110.

[5] - المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[6] - المصدر نفسه، ص111.

[7] - المصدر نفسه، ص 113.

على المزرعة، مع إخبار الضابط له بعلمهم وجود جثّة في المزرعة، لينكر هو ذلك بحجّة أنّه لا يترك المكان ليلا ونهارا وكلّ ما قيل حول القضيّة نسج من خيال النّاس[1].

من خلال ما سبق نستشفّ تلك الدّلالات والمعاني التي ارتبطت بفضاء المزرعة، سواء المكر والخديعة والنفاق الذي يبرز في تعامل عزيزة مع سليمان، أو الارتباط الذي نجده بين سليمان وبقية العمال مع الأرض التي تعتبر مصدر عيش ورزق لهم، لكنّهم على خوف دائما من عزيزة التي يعرفون خبثها وفسادها، كما تظهر ثنائيات عدّة من خلال هذا الفضاء، (الحبّ/الكره)، (الإخلاص/النّفاق)، (خدمة الأرض/ استغلالها لمصالح شخصيّة)، هذا إلى جانب ذلك الارتباط الوطيد بين النّفس الصّافية والأرض، فالمؤلّف كأنّه يوحي بتلك العلاقة بين الإنسان الذي جاء من صلب الأرض لكنّه تمرّد عليها وارتكب فوقها أبشع الجرائم بل استغلّها لإخفاء عيوبه وستر ما استقبح من أعماله.

إلى جانب كون المزرعة فضاء مفتوحا خاصّا فإنّه مكان يوحي بالألفة، فهو في بداية الأمر كان مكان الراحة النّفسيّة وموطن الطمأنينة والهدوء، تنجذب إليه النّفس انجذابا، للبساط الأخضر، والأزهار الجميلة والأشجار الفارعة والثمار اليانعة، يكسب منها الإنسان قوتا إذا أحسن إلى الأرض.

المقهى:

يعدّ المقهى واحدا من أكثر الأماكن شعبيّة، مخصّص غالبا للترويح عن النّفس ولقاء الخلان والأصحاب والبحث عن أفاويق الأنباء والأخبار، هو فضاء ذكوريّ بامتياز، كان كذلك إلى زمن غير بعيد، وظّفه المؤلّف في روايته ليوضّح صورة المدينة البائسة التي تغمرها الآفات ويطغى عليها البؤس والشقاء، يقول المؤلّف:" وعاود سمير الهدوء وهو يتّجه صوب مقهى الحيّ العتيقة الذي عششت حوله المقاهي الحديثة ... وقف عند الباب يتفرّس في الوجوه الغارقة في بحر القمار وقد علتها سحب الدّخان... شباب وكهول وشيوخ... معلّمون متقاعدون، وخمّارون، وخريجو سجون ... انزوى في الرّكن إلى طاولة موبوءة، استوى على الكرسيّ الحديديّ كان تحته يطلب الشّفقة،

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 189.

راح يتأمّل صورة عياش لبلوطة ... دخل أحد الزّبائن واتّجه رأسا إلى إحدى الطّاولات ... كانت كلّ طاولة تضمّ اللّاعبين، وتضمّ محدّقين يجلسون أو يقفون يناصرون هذا و ذلك في حماس شديد منتظرين أدوارهم بفارغ الصّبر... ودخل شيبوب بائع الجرائد يحمل عشرات الصّحف بصعوبة شديدة"[1].

تتزاحم الدّلالات والمعاني أمام هذا المقطع السّرديّ الوصفيّ، فالمؤلّف تمكّن ببراعته الفنّية من خلال هذا الفضاء أن يرسم لوحة فنيّة عن حال مجتمع مدينة عين الرّماد ومن يزورها أو يمرّ بها، من جهة يدلّ إدمان النّاس على القمار ومراودة المقهى لذات الغرض على الانحلال الكبير الذي يسود هذه المنطقة، وعلى ذلك الغياب التّام للوازع الدّيني الذي يمكن اعتباره المحرّك الأساسيّ للإنسان في حياته ويومياته، ومن جهة أخرى يدلّ اكتظاظ المقهى بالنّاس –كما أراد الكاتب أن يصف من خلال بعض العبارات– على الفراغ القاتل الذي يعيشه سكان المدينة، فراغ مسّ كلّ الطوائف صغارا وكبارا بل المثقّفين النّخبة وخريجي السجون والمتسكّعين والمتشرّدين، الكلّ اجتمع في هذا الفضاء، وكأنّ حاجتهم واحدة وظروفهم متماثلة، ليكون بذلك المقهى مكان ألفة عامّ، "يستوعب الجميع، ويحتوي الجميع دون شروط مسبقة، ودون مواعيد مسبقة"[2]، ليس هذا فحسب، المقهى كما أورد المؤلّف مركز تجاري مناسب جدّا لمروّجي المخدّرات أمثال سمير المرنيني وأصحابه، وهنا يتضح جليّا للمتلقّي الحالة الاجتماعية والثّقافيّة وحتّى الاقتصاديّة لأهل المدينة.

المقهى هو المكان الذي يجده سالم بوطويل مناسبا للبوح بهمومه وآلامه وما تكنّ صدره، خاصة وأنه يلتقى فيه بصديقه ورفيقه صالح، اعتاد سالم وصالح أن يجلسا بعيدا عن الأنظار عند مدخل صغير يطلّ على مقهى شعبيّ عريق... وما إن يحسّ النّادل أنّ الصديقين قد اتّخذا مكانهما تحت العريشة حتى يهرع إليهما بلعبة الضّامّة يردفها بقهوتين خفيفتين[3]، ليتبادلا أطراف الحديث كاشفين اللّثام عمّا يؤرّقهم وينغّص عليهم حياتهم، خاصّة وأنّ سالم لا يشعر بطعم الحياة رفقة عزيزة رغم الثراء المادّي الذي يعرفه، بل إنّهما يجاوزان ذلك إلى مواضيع الدّين والاقتصاد والأحوال

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 27-29.

[2]- شاكر النّابلسيّ، جماليات المكان في الرّواية العربيّة، ص165.

[3]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 68.

الاجتماعيّة، ولا عجب فالفراغ الذي يعيشه الناس على غرار هذه العيّنة رهيب يكفي للخوض في كلّ المجالات.

يساهم فضاء المقهى في تنامي الأحداث وتطوّرها، فقد جعله المؤلّف في أكثر من موضع مسرحا ممهّدا لأحداث مستقبليّة مشكّلا بذلك مكانا انتقاليا، من ذلك المشهد الذي جمع عمار كرموسة ومراد لعور في مقهى الشروق، حيث لم يطل بهما الوقوف سريعا ... انطلقا في الطريق المحفر الممتلئ وحلا وماء.. كان عمار وهو يحمل كيسبدبّ سمين ... وكانت عيناه تلمعان رغم التّجاعيد التي بدأت تحيط بهما ... وكان يبذل جهدا في مشيه..وما كادا حتى انعطفا يمينا وسارا بضعة أمتار ليدلفا بوابة المشفى وراحا يصعدان الدرجات إلى الطّابق الأوّل... وأنهيا الدّرجات ثمّ انعرجا يمينا وسارا جنبا إلى جنب متّجهين إلى قسم الجراحة[1]، فالمقهى إذن كان مكان لقاء للانتقال إلى مكان آخر هو المحطّ الأساسيّ للحدث والمشهد، وبهذا ساهم هذا الفضاء في تطوّر الأحداث وسيرورتها.

من خلال ما سبق تتضح أهمّية هذا الفضاء في الحياة الإنسانيّة، فالمجتمع بحاجة لهذا المكان العام، خاصّة في المدن الكبرى، أمّا دوره الذي يؤدّيه فمرتبط بالظروف التي تعرفها المنطقة، فهو غالبا ما يعكس واقع شعبها، وقد أحسن المؤلّف أيّما إحسان في جعل فضاء المقهى مرآة عاكسة للحالة النّفسيّة والاجتماعية التي يعيشها سكان مدينة عين الرّماد، وهو ما أضفى على المتن الرّوائي والنّسيج السّردي جماليّة بالغة.

دار البلديّة / مكتب مختار الدّابّة:

دار البلديّة هي هيكل حكوميّ أسس لخدمة الشعب وتسيير شؤونهم الإداريّة وكلّ موظّف فيها يسعى جاهدا من خلال ما يقوم به من عمل إلى خدمة المواطن دون تمييز أو جنسيّ أو عرقيّ أو على أساس مادّي، إلّا أنّ المؤلّف من خلال تجريبه الفنّي حوّله إلى فضاء للتحرّش الجنسيّ ومصدر لإقامة علاقات مع الأثرياء وأصحاب النّفوذ، مركز سلطوي بامتياز، مساهما بذلك في

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 220-221.

تجسيد الصورة التي أراد رسمها لمدينة عين الرّماد من خلال بقيّة الأمكنة الأخرى، حاول المؤلّف ذلك من خلال مختلف الشخصيات الفاعلة في هذا المكان، من آخر موظّف رتبة إلى أعلاهم.

منذ دفع الفقر بسليمة إلى البلديّة منظّفة وهي تتعرّض للتحرّش الجنسيّ، من الموظّفين، ومن قبل شيوخ البلديّة خاصّة... في سواد عينيها الكبيرتين ... وفي ألق ملامح وجهها الأسمر ... وفي امتلاء جسدها... وفي رخامة صوتها فتنة لا تقاوم"[1]، وهنا تقف سليمة بين مطرقة الفقر والعوز وسندان التحرشّ الجنسي وما يصاحبه من نظرات طمع وكلمات خليعة، وكل يوم تقضيه في البلديّة يشكّل لطخة سوداء تقترب من تدنيس بياض شرفها.

هذا ولم تسلم ابنتها بعدها من ذلك، وهي التي تلقّت طلب توظيف خبيث من رئيس البلديّة أكبر المتحرّشين وأكثر الطامعين فيها وفي جمالها، وهي الأخرى بقيت في حيرة من أمرها كونها وقعت في عاشت نفس ظروف أمّها، "فاستوت على سريرها الذي ازداد أنينه، وضعت مخدّتها في حجرها واتكأت عليها .. تثاءبت بعمق وقالت: حيّرني رئيس البلديّة.. حمم الخبث تتطاير من عينيه.. أفعاله كلّها تدلّ على ذلك .. وسمعته لدى النّاس سيئة... لم ينو خيرا من توظيفي، ولا من توظيف عشرات الإناث اللّواتي ملأ بهنّ مكاتب البلديّة"[2]، وما ذلك إلّا لغاية دنيئة وضيعة وضاعة أخلاقه وصفاته، فهو لم يدّخر جهدا في الوصول إلى جسدها ولو بالزواج إذا اضطره الأمر، وكثيرا ما كان يتودّد بالهدايا وأطقم الذّهب، يقول المؤلّف: " ودفع أريكته إلى الخلف ونهض من مكانه يطوّقها بعينيه ويكاد بلفّ حولها ذراعيه، وقال معاتبا: لم لا تفهمينني؟ أنا مستعدّ أن أبيع كلّ شيء من أجلك.. البلديّة... وشعبها... ومن أجلك أتحدّى كلّ شيء حتى أخوك سمير الذي لا يراني إلّا وأمطرني بنظرات عدائيّة"[3]، هذا حال وواقع مدينة عين الرّماد التي لا يسعى المؤلّف إلّا لتشويه صورتها وإظهار معايبها، من خلال الأماكن التي يوظّفها في نسيجه السّرديّ.

ربط جلاوجي بهذا المكان كل المعاني السلبيّة وجرّده من الوظيفة الأساسيّة التي بني لأجلها، فالمواطن لم يعد يلقى لرغبته ملبيّا بعد ان انهمك الكلّ بإشباع رغباتهم ونزواتهم النفسيّة والمادّيّة،

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص124.

[2]- المصدر السّابق، ص123.

[3]- المصدر السّابق، ص159.

وقد عمد جلاوجي وصفا إلى التركيز على مكتب رئيس البلديّة مختار الدّابّة الفاخر وما يدور فيه من موسيقى شعبيّة إيذانا بأنّ الرجل لم ينو إطلاقا الاهتمام بالشعب، إنّما كانت البلديّة سبيل الرفاهية، تاركا هموم المواطنين لأصحابها تنغّص عليهم حياتهم، يقول المؤلّف: "حشد من المواطنين ينتظرون في طابور كبير امام مكتب مختار الدّابة، وقد بدا القلق على وجوههم واضحا جليّا... وحده مختار الدّابّة كان يختلي في مكتبه على كرسيّه الدوّار الوثير محفوفا بأنغام شعبيّة، وهو يعيد محاولاته الاتصال بالهاتف"[1]

برع المؤلّف أيّما براعة في تخطيب هذا المكان وشحنه بالدّلالات والمعاني التي تثري المتخيّل السّرديّ، فيتقرّب بذلك المتلقّي من الإلمام بالمعنى من كلّ جوانبه، كما يتهيّأ له وضع تصوّر عام حول هذه المدينة وسكانها وذهنياتهم وحياتهم وعلاقاتهم.

السّجن:

يعدّ السجن واحدا من أكثر الأماكن انغلاقا وضيقا وعدائيّة، يوحي بالتأزّم والاختناق والضجر والملل، وهو ما أشار إليه عبد الحميد بورايو حين بيّن أنّه أشدّ الأمكنة ضيقا وسلبا للحريّة، فهو يتميّز بالانغلاق وتحدرد حريّة الحركة، وهو مصدر المرارة والألم التي توضّح مشاعر الشّخصيات التي توجد داخله[2]، وقد ارتبط السّجن في الرّواية بوالد عزيزة وكذا فاتح اليحياويّ وعمار كرموسة ومراد لعور بشكل طفيف، إلا أنّه لازم كريم السّامعي كثيرا في هذه الرّواية، والمعنى الذي أشار إليه عبد الحميد بورايو يظهر جليّا مع هذه الشّخصيّة، يقول المؤلّف: "وفي السّجن تغيّر كريم كليّة... صار منطويا على نفسه يقضي السّاعات الطّوال لا يكلّم أحدا... ينسج أفكارا ثمّ ينكثها... يعيد إلى مخيّلته كل محطّات حياته التي كانت رتيبة عاديّة.. وفجأة تحدّاه الزّمن ليصير متّهما بجريمة قتل، ثمّ ثبتت التهمة فيزجّ به في السّجن عشرين سنة كاملة مع غرامة تزيد عن عشرة ملايين"[3].

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص174.

[2]- ينظر: عبد الحميد بورايو، المكان والزّمان في الرّواية الجزائريّة، مجلّة المجاهد، الجزائر، العدد1392، 1987، ص65.

[3]- عزّ الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص237.

"إذا كانت حريّة الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسيّة لحياته، فإنّ السّجن هو استلاب لهذه الحريّة، وبالتّالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة"[1]، وهذا الأمر يتّضح جليّا مع شخصيّة كريم، حيث اهتمّ المؤلّف من خلال هذا المكان بالتعبير عن الحالة النّفسيّة لكريم، وهو الذي راجع نفسه مدركا أخطاءه نادما على تضييعه للحياة العادية الرّتيبة التي كان يعيشها رفقة عائلته متنعّما بالحريّة والسيرورة في الحياة، كما عبّر من خلال ذات المكان على حالة فاتح اليحياوي الذي ندم على محاولته قشع غبار الذلّ والمهانة على أهالي المدينة بالوقوف في وجه الظّالمين ليجد نفسه نزيل السّجون بعد أن ترك وحيدا في منتصف الطريق، فراح يعتزل بمكتبته بعد خروجه من السّجن إيذانا منه بأنّ الخطأ الذي دفع ثمنه غاليا علّمه ما لم تعلّمه الكتب الكثيرة التي قرأها من قبل، وذلك ظاهر في قول جلاوجي: " لم يزعج فاتح اليحياوي دخوله السّجن ... كثير من الشّرفاء زجّ بهم فيه ومازالوا يزجّون، لكنّ ما حزّ في نفسه أن تنتفض عنه الجموع الغفيرة التي تجمع على ان عزيزة بوالطّويل ثعبان عاث في مدينة عين الرّماد فسادا"[2].

حاول المؤلّف رسم انطباع في نفس المتلقّي من خلال فضاء السّجن يشدّ على الفكرة التي اجتمعت جلّ الأمكنة لتعبّر عنها وهي الحالة المزرية لعين الرّماد وكثرة الآفات التي عصفت بها، وذلك حين شدّ انتباه المتلقّي إلى كثرة المساجين وهو ما يوحي بكثرة الجريمة والذي يعني بدوره غياب الأمن والسلام، لما ودقّ الجرس فقامت بدرة وتقدّمتا تحتازان البوّابة مع حشود كبيرة من النّاس: كأنّ النّاس جميعا في السّجن.. قالتها بدرة بدون أن تعيرها نوارة اهتماما ودخلا وسط الزّحام مبرزين التسريح بالدّخول"[3]، أو ربّما نجد تأويلا آخر وهو انعدام العدالة والمساواة وانتشار الظلم والبيروقراطيّة، حيث لا نعتبر كلّ داخل للسّجن مشاركا في جريمة أو مجسّدا لأعمال شرّيرة، إنّما ينظر النّاس للمكان بعين الاحتقار والازدراء وتنفر منه النّفس كونه –كمكان– يرمز للضّيق والعزلة[4]، وقد أبان المؤلّف عن ذلك على لسان السجين رفيق كريم السامعي الذي قال في حواره

[1] - مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص106.

[2] - عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص44.

[3] - المصدر نفسه، ص247.

[4] - ينظر: عبد الحميد المحادين، التقنيات السّرديّة في روايات عبد الرّحمان منيف، ص102.

مع رفيقه: "الجالس أمامك دخل هذا السّجن مرّتين من قبل... هل تعتقد أنّني مجرم؟ وهل تعتقد أنّ الذين يملأون السجون مجرمون؟ ثق أنّ أكثرهم أبرياء وأنّهم طيّبون خيّرون"[1].

لقد تمكنّا من استجلاء الكثير من الدّلالات انطلاقا من فضاء السّجن، وهي المعاني التي لم يفصح عنها المؤلّف ولكنّ الجمالية التي يؤدّيها عنصر المكان في النّسيج الرّوائيّ تبرز على هذا النّحو، وهو أمر في غاية الأهمّية بالنّسبة للأديب، ولعل المجيد منهم من يستطيع تكثيف الدّلالات والمعاني في الفضاء الذي يوظّفه فيساهم بذلك في إثراء المتخيّل السّرديّ العام.

مركز الشّرطة/ مكتب الضّابط سعدون:

هو مركز حكوميّ آخر تنشط فيه مجموعة من رجال الشّرطة، لا يقلّ أهمّية عن دار البلديّة، إذ إنّه المركز الذي يكفل حماية المواطنين وأمنهم واستقرارهم وسلامتهم، وذلك من خلال الوقوف في وجه العصابات ومحاربة شتى أنواع الجرائم، وقد كان محطّ شخصيات في الرّواية، كان له دور بالغ في هذا العمل الرّوائيّ، خاصّة وأنّ الظروف التي رصدها المؤلّف للمدينة وشخصياتها والأماكن المتعلّقة بها تحتّم عليه توظيف هذا النوع من الأماكن.

مركز الشرطة وكل مكان خاصّ محتوى فيه مثل مكتب الضابط سعدون مكان لقائيّ بامتياز، كما أنّه يمتاز بالمعاداة في نظر مرتاديخ خلا الموظّفين فيه، إذ لا يمكن تخيّل أحد يزور مركز الشرطة إلّا باستدعاء من المصالح المعنيّة، وهو الانطباع الذي كان في نفس عدّة شخصيات منذ بداية الرّواية على غرار فوّاز وعزيزة وسالم وكريم ووالده ومراد لعور وعمار كرموسة وسمير المرنيني كذلك، أراد المؤلّف من خلال هذا المكان أن يبيّن وجود بصيص الأمل والنور في وسط الظّلام الدّامس الذي خيّم على المدينة، إذ تمكّن الضّابط سعدون من فكّ ألغاز الجريمة ولو كان الأمر متأخّرا بعض الوقت، وقد اكتفى جلاوجي بالمدخل وقاعة الانتظار ومكتب الضابّط سعدون والرّواق الموصل إليه من هيكل مركز الشّرطة ككلّ.

يوحي مركز الشرطة ومكتب الضّابط سعدون في هذه الرّواية بالعدل والمساواة والإنصاف والبحث عن الحقيقة، وقد زار المركز عدّة شخصيات طلبا لتحقيق هذه المعاني السّامية، والبداية

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص253.

كانت من كريم السّامعيّ الذي راح يبلغ عن جثّة رآها في قارعة الطّريق، فلم يمهله الشّرطيّ ليكمل كلامه، وأشار إليه بالدّخول والجلوس في قاعة الانتظار... وراح يتأمّل صورا علّقت على الجدار لمجرمين وإرهابيين ... وتحت الصّورة كتب ندار للمواطنين للمساعدة على القبض عليهم ومبالغ إغرائيّة تقدّم لكلّ من يقوم بذلك[1]، ولا عجب في ذلك إذا علمنا أنّ البلاد كانت تعيش حالة سياسيّة غير مستقرّة، فالعمليات الإرهابيّة والأعمال الهمجيّة قد ضربت بأطنابها في ربوع الوطن، فتكون بذلك حالة مراكز الشّرطة على هذه الشّاكلة.

يشكّل هذا المكان رهبة في نفوس الشّخصيّات التي دخلته من قبيل التحقيق في الجريمة، وقد شكّل محرّكا هامّا لأحداث الرّواية، ومصدرا فاعلا في الكشف عن مكنونات الشخصيّة ودواخلها، وفي كلّ موضع يشحنه المؤلّف بطاقات دلاليّة هائلة، من ذلك قوله:" دخل فوّاز إلى مكتب الضّابط ... وقد تراكمت عليه عشرات الملفّات في غير نظام ... وفي الرّكن الأيمن قامت خزانة زجاجيّة مكتظّة بحاملات الملفّات وفوقها استوت مزهريّة بلاستيكيّة ... وخلف المكتب في الرّكن علم كبير ... وفي الجدار إطار كبير لصورة رئيس الجمهوريّة[2].

هذا الوصف يوحي بالسعي الحثيث للفصل في القضايا الكثيرة التي تشغل أفراد الشرطة وهو مايظهر في صورة الملفّات الكثير غير المنتظمة، وهذا فيه معنى إنسانيّ خالص، كما نستشف معاني حبّ الوطن والاعتزاز بالانتماء من خلال صورتي العلم ورئيس الجمهوريّة، هذه المعاني تجسّدت في شخصيّة الضّابط سعدون الذي جعله المؤلّف رمزا للعدالة والمساواة، ولنا هنا أن ندرك تلك الشعريّة والجمالية التي أضافها عنصر المكان للمتخيّل السرديّ العام بتعالقه مع الشخصيّة.

ملهى الحمراء/ خربة الأحلام:

جمعنا بين هذين الفضاءين لتشابههما في المميزات والخصائص، بل وحتى الغاية التي من أجلها وظفهما المؤلّف في متنه الرّوائيّ، يمثّل كلّ منهما مسرحا للخنا والمجون والخلاعة، رقص ودعارة ومعاقرة للخمور، يفرّق بينهما شيء واحد هو أنّ ملهى الحمراء فضاء خاصّ بالطّبقة الغنيّة

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص12.

[2] - المصدر السّابق، ص 234.

الثريّة، أمّا الفضاء الآخر فيرتاده أبناء الطّبقة الكادحة، وقد أحسن المؤلّف في هذا التفريق ليجمع بين دلالتين مختلفتين، الأولى أنّ كلّ أطياف مجتمع عين الرّماد غارقون في حياة المجون والزندقة أشرافهم وسفهائهم، والثّانية أنّ الطبقيّة التي سادت هذا المجتمع لا نظير لها، حتى في الأماكن التي يغيب فيها العقل ويحل محلّه الشهوة لا مكان للفقراء بين الأغنياء.

" يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من كلّ حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع، كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة، وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزّراعة، وتنازلت عنه الدّولة لجنرال متقاعد ليحوّله إلى ملهى يؤمّه كبراء القوم وساداتهم[1]، إنّ المؤلّف من خلال هذا المقطع الوصفي يريد إظهار عظمة هذا الصرح حتى يبرز ذلك الأسف الذي يلحق النّفس السّليمة لما آل إليه بناء كان يمكن أن يجلب الخير الوفير لسكان المدينة، فإذا به مركز مهمّ للفساد والإفساد.

لاشيء في هذا المقرّ سوى الحديث عن النّساء والخمور والمخدّرات والمال الفاسد والمشاريع المزوّرة والمناصب المسلوبة والأراضي المنهوبة، "جلسات ملهى الحمراء لا يمكن ان تكون ذات قيمة إذا خلت من الرّقص الشرقيّ، ولا يكون لجلسات الرقص الشّرقيّ طعم إذا لم يزهر في بستانها زهر لعلوعة التي تركت الجميع يلهث خلفها بمن فيهم الجنرال"[2]، ولنا أن نستجلي المراد من توظيف المؤلّف لشخص الجنرال وارتباطه بهذه الفتاة وبهذا الفضاء، فالجنرال الذي يفترض أن يكون إنسانا ذا عقل ورجاحة وشدّة وبأس نظرا لمنصبه إذا كان بهذه الدّرجة من الجهل والسفه فكيف الحال بالنّسبة لباقي القوم؟ وإذا كان زبائن هذا المكان جنرال ورئيس بلدية ونائبه والبقيّة الباقية من الوجهاء والأعيان، الكلّ يركض ويدفع المال الكثير لأجل رؤية امرأة ترقص على أنغام شرقيّة فلا خير يرجى في البقيّة، وقد عمد المؤلّف إلى تأكيد ذلك من خلال توظيفه لمكانين بنفس الخصائص ولذات الغاية كما أسلفنا الذّكر.

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص10.

[2] - المصدر السّابق، ص137.

"خربة الأحلام مجموعة من البيوت الخربة وسط مجموعة من أشجار الصنوبر والزيزفون الضّخمة المعمّرة التي امتدّت إلى السّماء... والمسكن كان لمعمّر فرنسيّ أقامه بيتا له وسط الأراضي الزّراعيّة، محدثا فيها ثروة للإنتاج الزّراعيّ والحيوانيّ، وما كادت فرنسا ترحل حتّى تكدّست عليها أكواخ، وكتل اسمنتيّة، وامتدّت فوقها شوارع مغبرة وأزقّة ضيّقة... وبلغ الصّديقان خربة الأحلام وقد بلغ الجهد منهما مبلغه، وانزويا في ركن قصيّ، وفتحا الكيس على ضوء القمر، وراحا يقسمان السّلعة"[1].

يمكن القول إنّ المكان الثّاني – أي خربة الأحلام- يساهم في امتداد وبقاء المكان الأوّل(ملهى الحمراء)، فعمار كرموسة ومراد لعور ومن هم على شاكلتهما يمدّان الطبقة الراقية بالمخدّرات مروّجين لها بين مختلف القامات إذ إنّها رهانهم الوحيد للوصول لحياة النشوة والسّعادة في ملاهيهم كما اعتادوا، كما يظهر جليا من خلال النماذج المستقاة من المتن الرّوائيّ تشابه المكانين في الحالة السّابقة والحالة الآنيّة، وفي هذا تأكيد من المؤلّف على أنّهما كانا يشكّلان مصدر دخل وتوفير لليد العاملة وتطوير للحالة الاقتصادية للمنطقة لو أنّهما يقيا على الحالة التي كانا عليها أو استغلّا لممارسة نشاطات أخرى، إذن يمكن القول إنّ المؤلّف ببراعته الفنيّة استطاع أن يرصد حال المجتمع الفاسد من خلال وصفه لهذين الماكنين وما يدور فيهما من أحداث، وترك للمتلقّي حريّة إنتاج المعنى حسب ما يملك من مدلولات سابقة.

المقبرة:

بالرّغم من مكانتها المقدّسة في النّفس إذ إنّها تضمّ أجسادا لأحبّة فارقوا الحياة الدنيا إلّا أنّها تحوّلت إلى وكر للشذوذ الجنسيّ والانحراف، كان هذا الفضاء عونا في تأكيد الحالة التي رسمها المتلقّي عن مدينة عين الرّماد، "تقع مقبرة السّكارى كما يطلق عليها السّكان أعلى مدينة عين الرّماد قريبا من الغابة، أحاطها الفرنسيون أيام تواجدهم بعناية فائقة حيث يمثّل سورها تحفة رائعة،

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص128-129.

وتمثّل هندسة قبورها وما زرع فيها من أشجار وأزهار لوحة إبداع الإنسان والطّبيعة... فسلب شباكها وهدم سورها، ونبشت قبورها وتحوّلت صحراء قاحلة تحتضن السّكارى والشّواذ"[1].

إنّ المقارنة بين ماضي المقبرة وحاضرها فيه إلحاق لتهمة الإفساد والتخريب والتشويه بساكنة المدينة، كما شهد هذا المكان نهاية الرّواية أين كانت عزيزة تنبش قبرا لغاية في نفسها، ذات الشّخصيّة ارتبطت بالمقبرة كثيرا في الرّواية لأسباب معيّنة، فهي التي أظهرت اهتماما منقطع النّظير بمقبرة لموتى غير مسلمين، وكأنّ المؤلّف يشدّ الانتباه إلى الغاية الأساسيّة من وراء هذا الاهتمام، غاية تختفي وراء برقع الإنسانيّة الذي أظهرته عزيزة، وهذا المكان ساهم في رسم شخصيّة عزيزة بشكل مفصّل، حيث بيّن غطرستها ومكرها وخبثها وحرصها على مصالحها حتى لو كلّفها ذلك التدنيس والتخريب، عزيزة هي التي أخفت الجثّة في المقبرة وادّعت بأنّها تقوم بأعمال خيريّة من خلال إعادة ترميم المقبرة، ولما سمعت بخبر رؤية النّاس للشاب المقتول حيّا "هرولت إلى قلب المقبرة ، ووقفت عند قبر كبير وراحت تدور به من كلّ جانب تتقّد كلّ شبر فيه ممعنة النّظر في بنائه مردّدة بصوت مسموع: مستحيل .. مستحيل.."[2].

القبر هو مثوى الإنسان الأخير فيه ينام الإنسان نومه الأخير قبل الالاستيقاظ الأبديّ، وهو آخر مكان في الدّنيا يذهب إليه الإنسان، هناك السكينة التامّة والصّمت المطبق المطلق، في القبر يتوحّد الزّمان والمكان ويتحوّلان لشيء واحد، هو مكان لا متناه يضمّ كلّ أنماط المكان ودلالاته[3]، كثيرا ما نجد ثيمة الموت حاضرة في الرّوايات، ظلّها يمتدّ ليشمل أغلب النّصوص السّرديّة، من ذلك ما نجده في الرّواية الثّانية، حيث ارتبطت بالمقبرة معاني الحزن والألم والشّوق والحنين، وذلك من خلال عائلة المرنيني الذين دسّوا أمّهم في المقبرة ودفنوا معها بسمتهم، وكذا سالم بوالطويل الذي عكف على زيارة قبر الحبيبة يوزّع الأطعمة قربانا لروحها ويرفع أكف الضّراعة طالبا الرّحمة لروحها العزيزة على قلبه وخياله ينسج حياته مع لو أنّها مكان عزيزة زوجته في الواقع بنفس تعتصر مرارة وحرقة.

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص102.

[2]- المصدر نفسه، ص285.

[3]- ينظر: محمّد عيد الطربوليّ، المكان في الشعر الأندلسيّ، مكتبة الثّقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص101.

خلاصة الفصل:

تجلّت لنا من خلال العرضين النظريّ والتطبيقيّ لعنصر المكان في الرّواية الجزائريّة المعاصرة تلك الأهمّية البالغة التي يكتسبها هذا المكوّن السّرديّ، فمن جهة لا يمكن للشخصيّة أن تقوم بالحدث إلّا في فضاء محدّد سواء كان حقيقيّا أو خياليّا، وهو ما يعني حتميّة وجود المكان وبروزه في الأعمال السرديّة، ومن جهة أخرى اتضح أن المكان ذاته يمكن له التعبير عن دلالات ومعان كثيرة لمجرّد توظيفه، وهذا بناء على منطلقات ثقافيّة مشتركة بين المؤلّف والمتلقّي، فيصبح بذلك عنصر المكان فاعلا في التأويل وإنتاج المعنى، بل يكون ذا دور رئيسيّ في إبراز ومضات من الشعريّة الجمالية التي تجذب المتلقّي وترتقي بالعمل الأدبي، والمؤلّف الحذق فنيّا هو الذي يستطيع تخطيب الأمكنة وشحنها بما يستطيع من دلالات بما يوافق الموضوع أو المعنى العام الذي تدور حوله أحداث الرّواية، وقد برع عز الدين جلاوجي في ذلك أيّما براعة.

الفصل الثّالث:

شعريّة الزّمان في الرّواية الجزائريّة المعاصرة

تمهيد:

يمكن القول إنّ ظاهرة الزّمن ظاهرة معقّدة، تتميّز بالتكثيف والميوع، وذلك نظرا لصعوبة تحديدها، والزّمن – فلسفيّا وعلميا وأدبيّا ورياضيا – واحد من أعسر المفاهيم على الإطلاق، شغل بال المفكرين قديما وحديثا، وقد رأوا أنّه لا أحد منّا ينكر سلطة الزّمن في حياتنا، فهو محيط بنا وبوجودنا، يشغلنا ويحتوينا، لكن كيف ذلك؟ وكيف وجد؟ أين مبدؤه؟ وأين منتهاه؟ كلّها تساؤلات فلسفيّة يعجز العقل أمامها، وينعقد اللّسان عن الإجابة عنها، وعلى هذا الأساس إنّ ظاهرة الزّمن معقّدة وصعبة إذا ما حاولنا تفكيكها ودراستها وتحديد جزئياتها.

لهذه الأسباب ابتغينا التقرّب من فهم حقيقة الزّمن وإماطة اللّثام عن ماهيته، وذلك – لا محالة- سيحيلنا للخوض في محطات فكريّة كثيرة، والدّخول في متاهات يصعب تخطيّها نظرا لطبيعة هذا الموضوع الفلسفيّة كما أشرنا آنفا، ومن أهمّ ما سنقتفي أثره كيفيّة تعامل المبدع مع الزّمن في العمل الفنّي، والطريقة التي من خلالها يقتطع لحظة أو لحظات، منتقلا بين الماضي والحاضر بحريّة، ناسجا نصّا إبداعيّا مبنيا بإحكام ورسوخ، جاعلا من هذه الظاهرة الزئبقيّة محط إبداع وجمالية ترتقي بالعمل الفنّي.

إنّ الزّمن واحد من العناصر المشكّلة للعمل الرّوائيّ، وعليه يحظى بأهمّية بالغة في البنية السّرديّة، يساهم في تكوين جمالية العمل السّرديّ، وقد اعتمد المبدعون على الزّمن الأدبيّ والنّفسيّ للولوج إلى عوالم الشخصيّة الباطنة والكشف عن كوامنها، فراحوا يستخدمون مختلف التقنيات الزّمنيّة طلبا لذات الغاية، ولعلّي من خلال هذا الفصل سأحاول عرض هذه التقنيات محاولا تطبيقها على الروايتين النّموذج مستجليا مواطن الجماليّة والشعريّة التي أضفاها عنصر الزّمن للعمل الرّوائيّ، وهذا بعد عرض مفاهيميّ للزّمن من جانبيه اللّغويّ والاصطلاحيّ وحتّى الزّمن الرّوائيّ، وأهمّ المحطّات التي تتعلّق بهذا المفهوم.

1- مفهوم الزمن:

1-1- في اللّغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادّة (زمن) أنّ "الزّمن والزّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم الزّمن والزّمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة. وزمن زامن: شديد. وأزمن الشيء: طال عليه الزّمان. والزمنة: البرهنة. وأقام زمنة بفتح الزاي أي زمنا "[1]. وهذا التعريف خال غالبا من دلالة لافتة للنّظر فيما يتعلّق بمفهوم الزّمن، وكلّ ما ورد قريب من اشتقاقات لغويّة تناقلها العرب قديما.

وجاء في أساس البلاغة للزمخشريّ: " أزمن الشيء: مضى عليه الزّمان فهو مزمن، وأزمن الله فلانا فهو زمن وزمين وهم زمنة وزمن. وتقول معي نكايات الزّمن وشكايات الزّمن"[2]. وذهب أحمد بن فارس إلى أنّ "الزّاي والميم والنون أصل واحد يدلّ على وقت من الوقت. من ذلك الزّمان، وهو الحين، قليله وكثيره، يقال زمن وزمان، والجمع أزمان وأزمنة"[3].

وفي "مختار الصّحاح" لـ " الرّازيّ" جاء ما يلي : "الزّمن والزّمان اسم لقليل الوقت وكثيره، وجمعه أزمان وأزمنة وأزمن، وعامله مزامنة من الزّمن، كما يقال: مشاهرة م الشّهر، والزّمانة آفة في الحيوانات، ورجل زَمِنٌ أي مبتلى بيّن الابتلاء، وقد زَمِن من باب سلم"[4] وهو من خلال هذا المفهوم اتفق وابن منظور في أنّ الزّمن دالّ على الوقت كثيره وقليله.

هذا ويرى تمام حسن أنّ لفظ "الزّمان" يدلّ على الزّمن الفلسفيّ، بينما يطلق لفظ "الزّمن" للدّلالة على الزّمن اللّغويّ[5].

لو ركزنا جيّدا في المادّة اللّغويّة المكوّنة للفظة (ز.م.ن) لأدركنا أن حروفها وإن انفصلت منسجمة حال تركيبها، "فالحرف الأول منها الزّاي يفيد السيرورة بتأثّر، والميم حرف إطباق

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادّة(زمن)، ج6، ص 87.

[2]- الزمخشريّ، أساس البلاغة، ج1، ص423

[3]- أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام هارون، ج3، دار الفكر، مصر، 1979، ص22.

[4]- زين الدّين الرّازيّ، مختار الصّحاح، تح: يوسف الشيخ محمّد، ج1، المكتبة العصريّة، بيروت، ط5، 1999، ص137.

[5]- كمال رشيد، الزّمن النّحويّ في اللّغة العربيّة، دار عالم الثّقافة، عمّان، د.ط، 2008، ص14.

وامتلاك، أمّا النّون فحرف غنّة ودوران"[1]، ولنا أن نستجلي كذلك اشتراك هذه الأحرف في صفة الحركيّة وعدم الثّبات وهي الصّفة اللّاحقة للمدلول الذي تعبّر عنه.

بناء على ما سبق ذكره يمكن القول إنّ لفظ "الزّمن" يستخدم للدّلالة على الوقت المرتبط بحدث معيّن.

1-2- في الاصطلاح:

يمكن اعتبار الزّمن "أحد المكوّنات الأساسيّة التي تشكّل بنية النّصّ الرّوائيّ، فهو يمثّل العنصر الفعّال الذي يكمّل بقيّة المكوّنات الحكائيّة ويمنحها طابع المصداقيّة"[2]، وقد أفرزت الدّراسات الكثيرة والمتلاحقة زمنيا لهذا العنصر مفاهيم عديدة و مذاهب مختلفة وتصنيفات متعدّدة.

تبنّت الفلسفة موضوع الزمن تحليلا، تفسيرا، ودراسة، فربطته بالإنسان ومصيره، فذهب بعضهم للقول بأنّ "الزمن هو الإنسان" حسبما قال "مارتن هايدغر *Martin Heidegger*"، وهو وعاء يتحرّك فيه الوجود، أرضا وسماء، فإنّ وجوديّة الزّمن تدخل وتحيط بكلّ موجود، وفي هذا الزّمن تختلج الحياة وتندفع إلى المدى الكوني لغاية تجري بين الحياة والموت"[3]، أي أنّ الزمن مرتبط بالموجودات والكائنات تتم الأحداث التي تجسّدها عبر زمن معيّن، وهو خطّ لا متناهي بين الحياة والموت، ولعلّ القديس " أوغستين هيبو Augustinus Hipponensis" قارب هذا التعريف حين حاول تبسيط مفهوم الزّمن قائلا: "نحن آتون من ماض لم يعد، وصائرون إلى مستقبل لم يكن بعد، وليس لنا إلّا حاضر زائل دائما لا نستطيع الإمساك به أو الإبقاء عليه، لذلك لسنا نملك بشأن الزّمان أيّ شيء حقيقيّ"[4] وهذا في ظاهره تبسيط وتعقيد كلّما أردنا الاقتراب من هذه الظّاهرة.

---

[1] - علي شلق، الزّمان في الفكر العربيّ والعالميّ، ط1، 2006، ص12.

[2] - مرشد أحمد، البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنّشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص 233.

[3] - المصدر نفسه، ص7.

[4] - مهدان ليلى، توظيف الزّمن في الرّواية، مجلّ الصوتيات، ع19، البليدة، الجزائر، ص287.

يعدّ "هنري برجسون *Henri* Bergson" واحدا من أبرز الفلاسفة الذين أبدوا اهتمامهم بالزّمن النّفسيّ، فبلور تصوره له انطلاقا من معنى التحول والتغيّر في الزّمن عند الفيلسوف الألماني "فريدريك هيجل *Friedrich Hegel*"، وزاد عليه وطوّره[1]، وذلك من خلال التمييز بين زمنين متداخلين ومختلفين اختلافا واضحا هما الزّمن الدّاخليّ والزّمن الخارجيّ:[2]

الزّمن الدّاخلي يقوم على التعاقب وهو زمن رياضيّ قابل للمقياس، وبالتالي هو زمن موضوعيّ لا يختلف النّاس في تحديده، لأنّ الاحتكام فيه يكون إلى وسائل معروفة عالميّا تضبطه وتقيسه بدقّة.

الزّمن الخارجي يقوم على ائتلاف الأحاسيس وتداخلها، وهو زمن نفسيّ يختلف باختلاف الذّاتيات وتمايزها. إنّ الزّمن حسبه هو مادّة الحياة الشعوريّة... وهو ليس لحظة تأخذ مكان أخرى، إنّما هو التقدّم المستمرّ للماضي الذي ينهش المستقبل، وكلّما ازداد له نهشا ازداد تورّما وتضخّما[3].

وجاء في رسائل إخوان الصّفا أنّ الزّمان عند جمهور النّاس هو مرور السّنين والشّهور والأيّام والسّاعات، وقد يظنّ كثير من النّاس أنّ الزّمان ليس بموجود أصلا إذا اعتبر بهذا الوجه، وذلك أنّ أطول أجزاء الزّمن السّنون، والسّنون منها ما قد مضى، ومنها ما لم يأت بعد، وليس الموجود منها إلّا شهرا واحدا، وهذا الشّهر تجيء منه أيام قد مضت وأيام لم تأت بعد، وليس الموجود منها إلّا يوم واحد، وهذا اليوم ساعات منها ما قد مضى ومناه ما لم يأت بعد، وليس الموجود منها إلّا ساعة واحدة، وهذه السّاعة أجزاء منها ما قد مضى وأخرى ما جاءت بعد، وبهذا الاعتبار ليس للزّمان من وجود أصلا[4]. إنّ إخوان الصّفا يعتبرون الزّمن ميتافيزيقيّا لا وجود له أصلا في الواقع.

عرّف "بول ريكور *Paul Ricœur*" الزّمن بأنّه الحجّة الارتيابيّة المعروفة جدّا، وهو غير موجود لأنّ المستقبل لم يحن ولأنّ الماضي فات ولأنّ الحاضر لابدّ ماض، ولكن نحن نتحدّث عنه

---

[1] - عبد الصّمد زايد، مفهوم الزّمن ودلالته في الرّواية العربيّة المعاصرة، الدّار العربيّة للكتاب، 1988، ص15.

[2] - المصدر نفسه، ص 16.

[3] - سعد عبد العزيز، الزّمن التراجيديّ، الزّمن التراجيديّ في الرّواية المعاصرة، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندريّة، 1989، ص7.

[4] - رسائل إخوان الصّفا وخلّان الوفاء، م2، دار صادر، بيروت، ص16.

ككينونة فنقول أنّ الأشياء الآتية ستكون، والأشياء الماضية كانت، والأشياء الحاضرة كائنة وستمضي[1]، وهو يشابه إخوان الصّفا في رؤيتهم بأنّ الزمن شيئ زئبقيّ غير قارّ لا يمكن التحكّم به أو تحديد ماهيته بدقّة.

من جانب فنّي أدبيّ نجد " تيزفيتان تودوروف *Tzvetan Todorov* " قد قسّم في وضعه لمفهوم الزّمن النّص إلى متن حكائيّ ومبنى حكائيّ، مفرّقا بين ومن القصّة وزمن الخطاب، حيث يرى أنّ زمن الخطاب خطّيّ وزمن القصّة متعدّد الأبعاد، فالعديد من الأحداث في القصّة يمكنها ان تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها ان تأتي مرتّبة واحدة بعد الأخرى، وذلك بسبب الانحرافات الزّمنيّة المتعدّدة التي تمدّنا بها العديد من الخطابات على المستوى الزّمنيّ[2]، ولعلّه يريد التركيز على زمن الخطاب كونه هو الذي يضفي على النّص جماليته من خلال الانتقالات والانحرافات في الزّمن من طرف المؤلّف.

هذا وميّز تودوروف أيضا بين زمن القصّة، زمن الكتابة وزمن القراءة، فالأوّل هو الزّمن الخاصّ بالعالم التخييليّ، والثّاني يصبح عنصرا أدبيّا بمجرد إدخاله في القصّة، أو في الحالة التي يتحدّث فيها الرّاوي في حكيه الخاصّ عن الزّمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا، أمّا الثّالث فيحدّد في إدراكنا إيّاه ضمن مجموع النّصّ، ولا يصبح عنصرا أدبيّا إلّا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصّة[3]، أي أنّ زمن القصّة يكون وقت تخيّل الأحداث وأمكنتها وشخصياتها من طرف المؤلّف، أمّا زمن الكتابة فيرتبط بعملية التلفّظ أي زمن السّرد، أمّا زمن القراءة فيكون في وقت إنتاج النّص من طرف المتلقّي.

إلى جانب هذه الأزمنة الدّاخليّة يضيف تودوروف أزمنة خارجيّة لها علاقة بالنصّ هي زمن الكاتب وزمن القارئ و الزّمن التّاريخيّ[4]، ويقصد بزمن الكاتب المرحلة الثّقافيّة التي ينتمي إليها الكاتب، أمّا زمن القارئ فيعني به المرحلة التي تمّفيها انتاج النّص من طرف القارئ اعتمادا على

---

[1] - نبيلة زويش، تحليل الخطاب السّرديّ، دار الرّيحانة للكتاب، القبّة، الجزائر، د ط، د ت، ص71

[2] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ(الزّمن، السّرد، التبئير)، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، 1989، ص73.

[3] - المرجع نفسه، ص74.

[4] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص113.

خلفيات ثقافيّة خاصّة بالقارئ، في حيت يتجلّى الزّمن التاريخي في العلاقة القائمة بين التخيل والواقع.

اعتمد "جيرار جينيت G.Genette " على تمييز الشكلانيين بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فميّز بدوره بين زمن القصّة وزمن الخطاب، أمّا الأوّل فهو زمن الأحداث، وأمّا الثّاني فهو الذي يمثّل بنية هذه الأحداث في نسيج العمل الأدبيّ، ثمّ يرصد العلاقة بينهما في: النّظام، المدّة والتواتر، تتمّ دراسة النّظام الزّمنيّ في الرّواية بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنيّة في الخطاب السّرديّ بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنيّة نفسها في القصّة، أمّا المدّة فتقوم على مقارنة بين مدّة القصّة مقيسة بالثّواني والدّقائق والسّاعات والأيّام والشّهور والسنوات بطول النّص مقيسا بالسطور والصّفحات، يصطلح عليه كذلك مصطلح السّرعة، وأمّا التواتر فهو المتعلّق بكلّ حدث له إمكانيّة الوقوع أو يعاود الوقوع مرات متعدّدة، سواء فيما يتعلّق بالأحداث أو المنطوقات السّرديّة، إذ أمكن أن تقع مرّة واحدة أو تتكرّر مرات عديدة في النّص الواحد[1].

ميشال بوتور " Michel Boutor " واحد من الذين قدّموا طرحا مغايرا للزّمن الرّوائيّ، فقد ميّز بين ثلاثة مستويات: مستوى الكتابة، مستوى القراءة ومستوى المغامرة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب، فالمؤلّف قد يقدّم لنا خلاصة نقرؤها في ساعة تكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر[2].

كانت للنّقاد العرب جهود حثيثة في الكشف عن ماهيّة الزّمن والغوص في أغواره، وذلك منذ القديم، وهو ما يبدو جليّا في ديوان العرب الشّعريّ، إذ تستوقفنا أبيات كثيرة توحي باهتمام العربيّ بالزّمن منتبها إلى ذلك التتابع المنطقيّ له، ولنا أن نستدلّ هنا بقول حاتم الطّائيّ:[3]

هَلِ الدَهرُ إِلّا اليَومُ أَو أَمسِ أَو غَدُ كَذاكَ الزَمـــانُ بَينَنا يَتَرَدَّدُ

[1] - جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: بن عيسى بوحمالة، اتّحاد كتّاب العرب، 1988، ص 72-79.

[2] - ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر:فريد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص98.

[3] - ديوان حاتم الطّائيّ وأخباره، تح: عادل سليمان جمال، مطبعة المدنيّ، القاهرة، د ت، ص262.

مشكلة الزّمن كانت هاجسا يؤرّق الشاعر العربيّ، ومازالت كذلك، ومن أراد التأكّد من ذلك فليطف في أرجاء هذا الشّعر ولينظر حيث يشاء، سيجد الدّهر أو الزّمان واقفا يترصّد هؤلاء الشّعراء واحدا واحدا يخادعهم، ويمكر بهم، وينغّص عليهم صفو العيش[1]، وعلى هذا نقول إنّ الإنسان العربي بشكل عامّ والشّاعر على وجه الخصوص يتبادل ويتعاطى ثقافة زمنيّة منذ وجوده، وقد قدّم ذلك في شكل تأمّلات وخطرات سجّلها لنا التّاريخ في أشعار العرب بوجه بارز.

حديثا نجد السرد العربيّ يسعى للتنظير لمختلف القضايا المتعلّقة بالفنّ الرّوائيّ، من ذلك قضيّة الزّمن، وقد كانت دراساتهم محاكية للدّراسات الغربيّة قريبة منها في الغالب، فالنّاقدة يمنى العيد ترى أنّ الزّمن الرّوائيّ ينقسم إلى زمن القصّة، وهو الذي يخضع للتّتابع المنطقيّ للأحداث وتسلسلها، وزمن السّرد الذي يعتمد على التلاعب الفنّيّ للأديب في تعامله مع الزّمن[2]، والمراد من زمن القصّة ذلك التتابع المنطقي للأحداث كما هو في الواقع، بينما زمن السّرد متحكّم فيه يمكن للمؤلّف التقديم والتأخير بين الاحداث أو حتى الحذف والتلخيص.

اختصّ سعيد يقطين بدراسة الرّواية العربيّة فكانت له جهود حثيثة في تحليل الخطاب السّرديّ، وقف عند مفهوم الزّمن وأهم أقسامه، حيث يرى أنّ الزمن في النّصوص الرّوائيّة ثلاثة أقسام: زمن القصّة، زمن الخطاب وزمن النّص، أمّا زمن القصّة فيظهر في المادّة الحكائيّة، وكلّ مادّة حكائيّة ذات بداية ونهاية، إنّها تجري في زمن سواء كان هذا الزّمن مسجّلا أو غير مسجّل كرونولوجيا أو تاريخيّا، ونقصد بزمن الخطاب تجلّيات تزمين زمن القصّة وتمفصلاتها، وفق منظور خطابيّ متميّز، يفرضه النوع ودور الكاتب في عمليّة تخطيب الزّمن، أي إعطاء زمن القصّة بعدا متميّزا وخاصّا، أمّا زمن النّصّ فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة[3]، والمقصود من هذا أنّ زمن القصّة هو الوقت الطبيعي لأحداث الرّواية، والثّاني يتعلّق بالمؤلّف كونه يستطيع التغيير والتقديم والحذف والتلاعب بالزّمن كيفما يشاء، أمّا الثّالث فيتعلّق بزمن القراءة، وهو منوط بالمتلقّي أثناء إنتاجه للمعنى، وهذا الطرح قريب من الطرح السّابق الذي وجدناه عند الغربيين.

---

[1] - وهب أحمد روميّة، شعرنا القديم والنّقد الحديث، مجلّة عالم الفكر، سلسلة كتب ثقافيّة وشهريّة يصدرها المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص196.

[2] - يمنى العيد، في معرفة النّص، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان، 1985، ص127

[3] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط3، 1997، ص98.

في ذات السّياق يبرز حميد لحميداني من خلال كتابه "بنية النّصّ السّرديّ" كواحد من النّقاد المنظّرين لقضيّة الزّمن في النّص السرديّ الرّوائيّ، حيث اعتمد بشكل كبير على تقسيم جيرار جينيت للزّمن، فميّز بين زمن السّرد وزمن القصّة معتبرا المفارقات الزّمنيّة موارد تقليديّة للسّرد الأدبيّ[1]، هذا التقسيم الثّنائي يعتبر واحدا من أبرز التقسيمات التي راجت في سماء الدّراسات الحديثة لقضيّة الزّمن في النّصوص الرّوائيّة، وهو ما دفع حميد لحميداني إلى الخوض في غمار المفارقات الزمنيّة الناتجة عن زمن القصّة، كون هذا الأخير لا يعتمد الترتيب المنطقي للأحداث ولا العرض التام لمجرياتها، فيه يحقّ للمبدع التقديم والتأخير والتلخيص والحذف.

هذا وقدّم حسن بحراوي من خلال كتابه "بنية الشّكل الرّوائيّ" دراسة تطبيقيّة للزّمن السّرديّ مفرّقا بين نمطين له، أمّا النّمط الأوّل فيكون فيه السّرد خاضعا لمبدأ السببيّة، تاتي الوقائع متسلسلة وفق نمط خاصّ، وإمّا أن يتخلّى عن الاعتبارات الزّمنيّة بحيث تتابع الأحداث من منظور داخليّ، ومن هنا جاء التمييز بين المتن والمبنى الحكائين[2]، وهذا يشبه إلى حد بعيد الطرح السّابق، إذ إنّ الناقد يقصد بالزّمن الاوّل ما كانت فيه الأحداث سارية وفق طبيعتها المستندة للمنطق، في حين يغيب هذا الأخير في الزّمن الثّاني، فيتخلّى المبدع فيه عن القرائن الزّمنيّة المنطقيّة لتبرز انزياحات زمنيّة في أفق النّص الرّوائيّ تضفي لمسات جمالية عليه.

يؤكّد حسن بحراوي أنّ "الثّنائيّة الزّمنيّة التي تكشف لنا عن التعارض بين زمن القصّة وزمن الحكي يمكن اعتبارها – مع جيرار جينيت– أهمّ ما يميّز السّرد الادبيّ من حيث مستويات إعداده الجماليّ عن غيره من الأنواع السّرديّة الأخرى"[3]، فلمّا وجدنا ذلك التنافر بين زمن القصّة وزمن الخطاب تجلّت للمتلقّي تلك سمات الشعريّة في عنصر الزمن في الأعمال الرّوائيّة.

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النّصّ السّرديّ، ص74.

[2]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائيّ، ص107.

[3]- المصدر نفسه، ص 117.

2- بين زمن القصّة وزمن الخطاب:

زمن القصّة هو زمن الأحداث، وهو الزّمن الحقيقيّ أو الخياليّ الذي تجري فيه الأحداث، محدّد بنقطة معيّنة بداية وينتهي بأخرى، له طول محدّد فعليّا أو اعتباريا[1]، كما يساهم زمن القصّة في تشكيل البنية السّرديّة العامّة للخطاب الرّوائيّ ارتباطا مع الأحداث التي وقعت فيه سواء حقيقة أو تخييلا[2]، وزمن القصّة زمن حقيقيّ شامل للأحداث، وهو زمن التجربة الواقعيّة التي تدرك ذهنيّا، يتميّز بالخطّية والتتابع، تجري فيه الأحداث وفق منطق سببيّ، يختصّ ببداية ونهاية متّفق عليها، والأحداث التي وقعن فيه واقعيّة متّصلة بالسّياق الخارجيّ المحيط بالنّص، فهو زمن طبيعيّ يمكننا قياسه فيزيائيّا، يعنى بتتبع الأحداث كما وقعت تاريخيّا.

أمّا زمن الخطاب فهو زمن السّرد، وهو تجليات تزمين الزمن الأوّل زمن قصّ الأحداث وفق منظور خطابيّ متميّز يفرضه النّوع الأوّل، ودور الكاتب يكمن في تخطيب الزّمن حيث يضع إسقاطاته وتغييراته على خطّ زمن القصّة[3]، كما يراد به الزّمن الذّاتيّ أو النّفسيّ، فالمبدع ينفرد به، وخطاباته تتميّز عن خطابات غيره من المبدعين ولو اشتغلوا على القصّة نفسها، هو زمن القصّة بعد تخطيبه من طرف المبدع، وذلك أثناء الانتقال من تجربة واقعيّة ذهنيّة ذات طابع مشترك بين المتلقّين، إلى تجربة ذاتيّة تجسّد نظرة خاصّة للزمن، تحمل أفكار وتوجّهات المبدع، فيعطي بذلك هذا الزّمن بعدا خاصّا، فتصبح المادّة الحكائيّة مع زمن الخطاب كأنّها تحدث الآن بعين المتلقّي وهذا بعد تغييب الخطّية والسببيّة والمنطقيّة التي يتميّز بها زمن القصّة.

3- أهمّية الزّمن في الأعمال الرّوائيّة:

إنّ الرواية لا تحكي تاريخا وإنّما تخوّل للأديب اللّعب بالتّاريخ وفق رؤى وأفكار أدبيّة ميّزة، تمكّن المبدع من البوح بما سكت النّاس عنه، من خلال أحداث يسوقها وفق تسلسل زمنيّ يكون هو المؤرّخ الوحيد له، فارضا بذلك دورا فاعلا ومهمّا للزّمن في نسيجه السّرديّ، له تأثيره البالغ

---

[1] - جهاد المرازيق، بناء الخطاب الرّوائيّ عند أحمد الزعبيّ، دار الكرمل للنّشروالتوزيع، عمّان، 2005، ص15.

[2] - عبد الحميد المحادين، التقنيّات السّرديّة في روايات عبد الرّحمان منيف، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1999، ص61.

[3] - أحمد النعيميّ، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 2014، ص64.

على المتخيّل السّرديّ وعلى جماليّة النّص، والزّمن لم يعد هيكلا جامدا كما كان عليه الحال في الرّوايات التقليديّة، يلزم الأحداث بارتداء رداء التتابع والتعاقب والخطيّة، بل عمد المؤلّف إلى الانزياح والخروج عن الزمن المتعاقب المألوف، لنجد الحاضر التخييلي الأكثر حضورا وتجليّا في الرّواية الحديثة، لأن جوهر الدّراما في القصّة يكمن في خلق الشّعور بالحاضر التخييليّ الذي يتحرّك إلى الأمام[1]، فلا يمكن بحال أن تكون لعنصر الزّمان جماليّة بارزة إذا تمّ الكشف عن الأحداث والبوح بتاريخ وقوعها وزمانها الحقيقيّ، بل من خلال من خلال الطريقة التي تنحوها هذه الاحداث وتسير وفقها وفق سرعات متفاوتة تتأرجح بين السّرعة والبطء، ينتقل بها المؤلّف بين الأزمنة الثّلاثة محمّلة بأفكار الشّخصيات ومشاعرها وأسرارها، وهو ما يضفي على الرّواية إيقاعا زمنيّا متفرّدا يعطي كلّ رواية لمسات فنّيّة تميّزها عن غيرها.

إنّ المؤلّف قد يحوّل الزّمن إلى أداة للتعبير عن موقف الحياة الشّخصيّة الرّوائيّة، فيمكّنها من الكشف عن مستوى وعيها بالوجود الذّاتيّ والمجتمعيّ[2]، وذلك من خلال الإشارة إلى المجال الثّقافي لتلك الفترة الزّمنيّة أو الحالة الاجتماعيّة للشخصيّة في ذات الوقت، وهذا فيه تخطيب لعنصر الزّمان ممّا يثري الرصيد الدّلالي للنّصّ الرّوائيّ.

يمكن للزّمن أن يجسّد حقائق أبعد من اللّامرئيّة، وخاصّة حين يتجلّى في بعض النّصوص الرّوائيّة، بمعنى انّه — أي الزّمن- ممثّل لرؤية الرّوائيّ، والرّواية العربيّة شهدت إبداعا ملحوظا تمحور حول بنية الزّمن حيث ظهرت نصوص روائيّة عنونت عنه[3]، فالزّمن يخوّل للمتلقّي معرفة الخلفيات الثقافية التييمتلكها المبدع والرؤى والاتجاهات التي يشير إليها ويطمح أن يصل بالمؤلّف إليها أو إلى ما يجاوزها.

لا شكّ أن لعنصر الزّمان دورا فاعلا في خلق المعنى وتشكيل الدّلالة بمعيّة المتلقّي انطلاقا من الخلفيات الثّقافيّة التي يمتلكها، فهو بهذا محدّد أوليّ للمادّة الحكائيّة، ومساهم بارز في رسم المتخيّل السّردي في ذهن المتلقّي، والزّمن في الرّواية الحديثة من خلال عديد التقنيات الزمنيّة

---

[1] - مها حسن قصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الأردن، ط1، 2004، ص44

[2] - مرشد أحمد وآخرون، البنية والدّلالة فيروايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص233.

[3] - المصدر نفسه، ص234.

أضحى عنصرا أساسيّا جدّا في الأعمال الرّوائيّة خصوصا والسرديّة عموما، وكلّما كان المبدع أبرع في توظيف هذه التقنيات كانت الرواية تطفح أدبيّة وشعريّة وجماليّة.

أهمّية الزّمن لا تظهر على مستوى البنية فقط كونه عنصر أساسيّ للتشكيل السّردي، بل إنّ مدى أهمّيته يصل مستوى الحكاية، ونقصد بذلك المدلول أو المعنى، حيث يساهم الزّمن الموظّف في الرّواية في التعبير عن دلالات ومعان خاصّة، فالمبدع في الرّواية الحديثة يعمد على تخطيب العناصر المشكّلة للرّواية، ومن ذلك عنصر الزّمن.

تبرز أهمّية الزّمن عندما نقارن بين زمن القصّة وزمن الحكي، إذ إنّ الزمن الرّوائيّ يتحدّد حينئذ، ولولا هذا الأمر لما كان عنصرا يجعلنا نلتفت لأهمّيته ووجوده في كلّ النّصوص الرّوائيّة حين يتبع النمط الصوري الهيكلي الحقيقيّ، وإذا كان من الممكن إغفال مكان الحكاية، فإنّه يستحيل علينا ألّا نحدّد زمنها بالنّسبة لزمن فعل السّرد، لأنّه علينا روايتها إمّا بزمن الحاضر أوبزمن الماضي وإما بزمن المستقبل، وربّما بسبب ذلك كان تعيين زمن السّرد أهمّ من مكانه[1].

إنّ الزّمن الرّوائيّ ليس مجرّد تأريخ للأحداث التي تقوم عليها الرّواية، إنّما هو مزيج واقعيّ تخييليّ فنّي، وهو الشيء الذي يضمن شعرية للسّرد عموما وعنصر الزّمن خصوصا، والمؤلّف المبدع يحاول دائما تبنّي منهجيّة زمنيّة في التعامل مع الأفعال والأحداث المشكّلة للسّرد يهرب بها بمعيّة المتلقّي إلى عالم تخييليّ رغبة في إنشاء واقع جديد.

4- العلاقات القائمة بين زمن القصّة وزمن الخطاب:

اختلفت المذاهب والآراء ووجهات النّظر بين الغربيين أنفسهم أو بينهم وبين النّقاد العرب في تحديد مفهوم الزّمن وأهمّ أنماطه وأقسامه، إلّا أنّها تصب في أتون واحد كونها- وإن اختلفت – متقاربة إلى حدّ بعيد، ولعلّنا في رحلتنا لاستكشاف مواطن الجمالية التي أضفاها عنصر الزّمن في العمل الرّوائيّ الجزائري من خلال الرّوايتين النّموذج للمبدع الجزائريّ عزّ الدّين جلاوجيّ سنأخذ بعين الاعتبار التقسيم الثنائيّ البارز لجيرار جينيت (زمن القصّة وزمن الحكي أو الخطاب)، وذلك أنّ جينيت أعطى لطرحه تركيبا منهجيّا للأدوات التي يمكن توظيفها والاعتماد عليها في دراسة

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النّهار للنّشر، لبنان، ط1، 2002، ص103.

العلاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب أو الحكي، فميّز بين ثلاثة عناصر: النّظام أو الترتيب (l'ordre)، الديمومة أو المدّة (la durée)، والتواتر(lafréquence)، مشكّلة في ترابطها وتداخلها آليّة محكمة ومنظّمة لفتت انتباه الدّارسين في مجال تحليل الخطاب السّرديّ.

4-1- الترتيب الزّمنيّ L'ordre Temporelle :

يتعلّق الترتيب الزّمنيّ بمجموع الصّلات بين ترتيب الأحداث داخل القصّة، نخصّ بالذّكر الترتيب الزّمني المنزاح عن الواقع والحقيقة، هذا الزّمن زمن زائف يقوم مقام الزّمن الحقيقيّ، وهو ما ذهب إليه جيرار جينيت عندما بيّن أنّ زمن المحكيّ زمن زائف لكنّه يؤلّف تجريبيا بالنّسبة للقارئ فضاء للنّص الذي يمكن للقراءة وحدها أن تحولها إلى ديمومة[1]. إنّ دراسة الترتيب الزّمنيّ لأحداث روائيّة يكون بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنيّة نفسها في القصّة[2] والبحث عن المفارقات الزّمنيّة التي تساهم في تكسير خطّية زمن الخطاب، ذلك أنّ الرّاوي لا يتقيّد بالتوالي والتتابع المنطقي الواقعيّ لأحداث الرواية، بل نجده يعود للماضي ساردا لأحداث ماضيّة أو يستشرف المستقبل من خلال توقع أحداث مستقبليّة، مشكّلا بذلك هذه المفارقات الزّمنيّة دالّة على كلّ أشكال التنافر فيما يتعلّق بالترتيب الزّمني للمحكيّ، يصطلح على هاتين المفارقتين بالاسترجاع والاستباق.

4-1-1- الاسترجاع Analépse:

لقد تطوّرت تقنية الاسترجاع بتطوّر الفنون السّرديّة إلى أن أضحت واحدة من خصوصيّات الأعمال الرّوائيّة الحديثة كونه يساهم في تحقيق المقاصد الفنّيّة والجماليّة وكذا فهم تحولات الأحداث ومسارها الدّراميّ وتفسير مختلف الدّلالات المتعلّقة بها، وقد ترجم حسن بحراوي مصطلح " Analépse" إلى " الاستذكار[3]، في حين نجد سيزا قاسم ترجمته إلى "الاسترجاع"[4]،

---

[1] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص16.

[2] - المصدر نفسه، ص47.

[3] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص119.

[4] - قاسم سيزا، بناء الرّواية، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، د.ط، القاهرة، 2004، ص58.

أمّا سعيد يقطين فيفضّل تسميته "بالإرجاع"[1]، لكن بالرّغم من تعدّد الترجمات إلّا أنّها تصب في معنى واحد هو العودة إلى الزّمن الماضي في سرد الأحداث انتقالا من نقطة في الزّمن الحاضر.

بيّن جيرار جينيت أنّ الاسترجاع هو كلّ ذكر لاحق لحدث سابق للنّقطة التي نحن فيها من القصّة[2] وهو ما يعني استرجاع حدث أو موقف أو مجموعة من المواقف والأحداث سبق وقوعها، ويمكن اعتبار كلّ عودة للماضي بالنّسبة للسّرد استذكارا يقوم به المؤلّف، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النّقطة التي وصلتها القصّة[3]، وهذا بهدف دفع المتلقّي للوصول إلى كوامن الشّخصيّة وتحليل حالتها النّفسيّة، فاستذكار الوقائع والأحداث الماضية يهدف إلى تحقيق أبعاد عديدة، منها أن تكون حوافز تدفع الشخصيّة لمحاولة تجاوز واقعها وصنع مستقبل جديد[4]، كما يمكن أن يكون الماضي على شكل وخزات وتنبيهات للضمير، أو اعتداد بالنفس وما حقّقته من إنجازات وغير ذلك كثير من الدّلالات والأبعاد التي يرمي المؤلّف إلى صرف ذهن المتلقّي إليها.

حظيت هذه التقنيّة بنصيب وافر في أعمال جلاوجي الرّوائيّة على غرار الرّوايتين النّموذج، خاصّة رواية " الرّماد الذي غسل الماء"، حيث نجد الروائيّ يعود للماضي من خلال شخصيّة "عزيزة الجنرال" التي تعود إلى طفولتها مستحضرة الذّكريات الأليمة الحزينة حين كانت تضطهد رفقة أمّها، يقول المؤلّف: " تغوص في تلافيف الذّاكرة ... تقلّب صفحات الطّفولة... وهي تحاول أن تحمي أمّها بيديها الصّغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت صواعق صادقة... ولم تكن الأمّ تقدر على دفعها إلّا بالعويل الشّديد، ولا تجد عزيزة ملجأ إلّا حضن والدتها الجريح، وتنام على إجهاشها المتقطّع "[5]، وقد استطاع المؤلّف من خلال هذا الاسترجاع أن يبيّن عمق الصّراع القائم في ذات شخصية عزيزة، صراع أنتجه العنف الذي عاشته في طفولتها رفقة أمّها، كما بيّن المؤلّف من خلاله تفسير كرهها وعدائها للرجال عموما، هذا العداء الذي يظهر جليّا في طريقة معاملتها لزوجها، وهي التي كانت تقول: "رحم الله أمّي كانت تقول: الرّجال كاليهود، لا أمان لهم

---

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائيّ، ص77.

[2] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 47.

[3] - حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 121.

[4] - أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، المؤسّسة العربيّة، بيروت، ط1، 2004، ص32.

[5] - عزّ الدين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص09.

ولا عهود"[1]، وقد أورد المؤلّف حدث عزيزة مع أمّها وأبيها عدّة مرات في الرّواية لكن بطرق مختلفة، والغاية كانت متشابهة في كلّ الحالات، من ذلك قوله:" كانت السّماء تلك اللّيلة لعنة على الأرض... تجلّد وجهها بسياط الظّلام والرّيح والمطر... وانطفأت مصابيح الشّوارع.... لم يغادر يوسف البيت لمعاقرة الخمرة كما تعوّد، ليس خوفا من الطّبيعة لكن لم يبق له ما يصرفه... باع كلّ أثاث البيت.. الثّلاجة .. المدفأة .. الخزانة .. باع حليّ زوجته.. وما يصلح للبيع من ثياب... وظلّ أيّاما يهدّدها للبيع.. ويهدّدها ببيع البنت.. ويحاول ان يقنعها ببيع البيت الذي ورثته عن أبيها.. وتحوّل تلك اللّيلة وحشا ضاريا... بدأ الخلاف بينهما لفظيّا ثمّ ما فتئ أن صار بالأيدي واشتد ركلا ولكما ورفسا .. ودفعت مخالب الوحش براءة عرجونة فارتطم رأسها بالسارية .. وراح يسحبها .. وهي تحاول صارخة أن تمنعه، إلى حديقة المنزل فيربطها إلى جذع شجرة خائرة القوى ويوصد الباب، ويحمل الصّغيرة كقبّرة مهيّضة الجناح ويبعد بها.. كانت خطوط الدّم آخر ما رأت من أمّها.. وكان صياح امّها المختنق بالطّبيعة آخر ما سمعت"[2]، عاد المؤلّف إلى ماضي شخصيّة عزيزة وصباها، حين كانت تشاهد بأمّ عينيها ما يجري مع أمّها، وما تعرّضت له من ظلم وقهر من طرف أبيها الذي عاقر الخمر فدفعه ذلك ليبيع كلّ شيء ويصبّ جام غضبه على من يعترض طريقه، هذه العودة جاءت لتنير عقل المتلقّي وتجيب على عديد الأسئلة التي طرحها في نفسه حول سبب تصرفاتها في وجه زوجها، والسرّ الكامن وراء كرهها للرّجال.

تبرز تقنيّة الاسترجاع مع شخصيّة لعلوعة في ذات الرّواية، هذه الرّاقصة التي " تذكر جيّدا ذلك الصّباح الذي كانت فيه برفقة أمّها في السّوق تجمعان فضلات الخضر، والفواكه لتعودا بها مساء إلى بيتهما القزديريّ المعزول، تذكر حين التقتهما السّيدة جميلة وكيف راحت تحدّق في الصّبيّة وفي عينيها دهشة قائلة: ترمين الدرّ بالمزابل وتدثّرينه بالخرق البالية؟ عقابك عند الله عسير، بيعيني الفتاة، ومدّت يدها فأمسكتها، ودقّ قلب الأمّ خوفا فتشبّثت بها واتفقتا أخيرا على أن تمنحها مليونين كلّ شهر مقابل أن تعيرها لعلوعة أربعة أيام في الأسبوع، وكانت لعلوعة في ثيابها

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص75.

[2] - المصدر نفسه، ص 227.

البالية غير المتناسقة شمسا ملفوفة بالكآبة[1]، ولعلّ المؤلّف يرغب من خلال هذا الاسترجاع في تقديم عذر للحال الذي آلت إليه لعلوعة كراقصة في الملاهي، هذه الفتاة التي كانت سلعة في صفقة بين أمّها وتاجرة بأجساد البشر، وهو ما يضيف للمستوى الدّلاليّ العام للرّواية عمقا وتأثيرا على المتلقّي، هذا الأخير الذي ربما سيحسّ بالسّخط على هذه الشخصيّة تنقلب حاله للشّفقة بعد هذا الاسترجاع الذي وظّفه المؤلّف، وهذا مكمن الجماليّة في توظيف هذه الآليات في المحكيّ.

يمكن أن يكون الاسترجاع مرهما يخفّف من الآلام ويقلّل من حدّتها على النّفس، فيعود الإنسان إلى أيام الأنس والصفاء واللّقاء هروبا من الحاضر التعيس الذي يعيشه، وهو حال سالم بوطويل، هذا الأخير كلّما نغّصت عليه زوجته عزيزة حياته بأفعالها وألفاظها ومعاملتها "أغمض عينيه وراح يتلاعب بإبهاميه وقد عادت إلى ذاكرته أيّامه الجميلة مع ذهبيّة بنت الطّاهر، ثمّ تعبس ملامح وجهه وقد قفزت إلى ذاكرته مشاهد ذلك اليوم العصيب والموكب يخرج بذهبيّة لتزفّ عروسا لرجل آخر لم يعرفها ولم تعرفه"[2]، كما تجدر الإشارة إلى أنّ المؤلّف وظف تقنيّة الاسترجاع مع الشخصيتين السابقتين كثيرا حرصا منه على تنبيه المتلقّي إلى حجم المعاناة التي يعيشها سالم رفقة زوجته، فهو لم ينعم بحياة الزوجيّة السعيدة قطّ، فراح يبحث عنها في الماضي رفقة ذهبيّة.

وظّف المؤلّف تقنيّة الاسترجاع في رواية "الفراشات والغيلان" لنفس الغرض السّابق، حيث إنّ الطّفل محمّد عاد بذاكرته إلى الماضي هروبا من واقعه المرير بعد الأزمة التي حلّت بقريته، هذه الفارقة الزمنية كشفت القلق والاضطراب الذي يعيشه الطّفل بعد فقدانه لعائلته ولم يبق له من القرية إلّا أخته الصّغيرة وصديقه، يقول السّارد: " هناك عادت إلى مخيّلتي ذكريات الأيّام الماضية الحلوة حيث كنت أقصد بيت صديقي عثمان كلّ صباح لنصطحب إلى المدرسة... كانت أم عثمان – رحمها الله- توصينا خيرا ببعضنا البعض، ثمّ لا تدعنا ننصرف حتّى تملأ محافظنا طعاما خفيفا... حلوى ... كعكا... وفواكه"[3]، هذا التذكّر ليس محض استعادة للماضي بحذافيره بقدر ما هو تفسير للأحداث مشحونا بعواطف الحزن والأسى والحسرة.

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص 24.

[3]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص36.

" تذكّرت أيّام الصّيف حيث كنت أقصد والعائلة شواطئ البحر، فنتمتّع برماله الذهبيّة ومياهه الدّافئة النّاعمة، أو حيث نقصد غاباتنا العذراء المفعمة بالعذوبة والفتنة.. وكيف كانت العائلات تلتقي على الطّعام الواحد... ننضجه جميعا.. ونأكله جميعا...نغنّي ونرقص إلى آخر اللّيل... ثمّ ننام لنقوم صباحا ... إنّ سحر تلك الأماكن لا يقاوم أبدا "[1]، هذه المقاطع تبرز مفارقة الاسترجاع التي لجأ إليها المؤلّف ليقارن بين الحاضر الأليم والماضي السّعيد، فالنّعمة يظهر أثرها عندما تفقد، كذلك الحال بالنّسبة لمحمّد أصبحت الحياة الطّبيعيّة التي كان يعيشها في الماضي حلما جميلا يعود إليه كلّما ضاق به الحاضر وأحسّ بمرارة الأيّام، والمؤلّف يحاول التخفيف من وطأة الزمن الحاضر على المتلقّي أثناء عيشه لأحداث الرّواية، فينقله إلى ماضي الشّخصيّة ليعيش تلك اللّحظات قبل أن يعود به إلى جوّها الحاضر المليء بالألم والرعب والألم.

يوظّف الاسترجاع في الأعمال الرّوائيّة لإبراز معالم التغيّر ومواقع التّحوّل بين الماضي والحاضر[2]، ولولا ذلك لجاءت الأحداث رتيبة نمطيّة متتالية، وهو ما يبعث على الملل في نفس المتلقّي، كما أنّ الكثير من الأحداث تحتاج تفسيرا وتأويلا يساعد على تشكيل المتخيّل السّردي بشكل شامل،

نخلص من خلال هذه اللّفتة النّظريّة التطبيقيّة لتقنيّة الاسترجاع إلى أنّ المؤلّف تمكّن من تقديم الشخصيات ماضيا وتمكين المتلقّي من الغوص في أعماقها حاضرا مستجليّا الدوافع من وراء تصرفاتها وردود أفعالها وكذا آمالها وآلامها، وهذا مكمن الشّعريّة فيها.

4-1-2- الاستباق Prolepse:

يدلّ هذا المصطلح على كلّ حركة سرديّة تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدّما[3]، فالرّاوي من خلال هذه التقنيّة يشير إلى وقائع وأحداث مستقبليّة مستدعيا بذلك إشارات ودلالات ومعان في حاضر السّرد، " والاستباق مفارقة زمنيّة تلمح للقارئ بالتنبؤ، وأحسن تمثيل

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص 44.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص101.

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص51.

لهذه هو المحكيّ بضمير المتكلّم، حيث يرخّص للسّارد تلميحات للمستقبل، ولا سيما لوضعه الرّاهن[1]، ولعلّ المؤلّف يوظّف الاستباق كتمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الرّاوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث أو التنبؤ بمستقبل إحدى الشّخصيات[2]، هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ الأحداث التي يستبقها المؤلّف لا يشترط أن تتحقّق بالضّرورة، فقد تكون بعض الاستباقات بهدف إضفاء عنصر التشويق وزيادة التعقيد في الحبكة الفنّية، حتى يستقطب المؤلّف المتلقّي بشكل أكبر ويدفعه إلى السير قدما في متابعة تطوّر الأحداث، وإذا ما نظرنا بعين التطبيق على الرّوايتين النّموذج فإنّنا نجد المؤلّف قد وظّف هذه التقنيّة لكن بصورة أقلّ مما كانت عليه التقنيّة السّابقة.

في رواية الرّماد الذي غسل الماء حاول المؤلّف أن يضع جملة من الاحتمالات المفسّرة لحدث اختفاء عزوز المرنيني، وهو ما جاء على لسان شخصية عمّار كرموسة حول مكان عزوز: " وقد تقاذفته الشّكوك الكثيرة.. إمّا انّ الشّرطة قد ألقت عليه القبض وستلحقهم الطامّة قريبا، وإمّا أنّ نفسه حدّثته بالاستيلاء على الكمّية وبيعها وسيدفعون الثّمن موتا زؤاما مع الزربوط[3]، هنا يقف المتلقّي وقفة تأمّل وتحقيق راغبا في فك ملابسات القضيّة راغبا في معرفة الحقيقة متشوّقا إلى الوصل للحلقة المفقودة في هذه القضيّة، وفي سياق آخر مماثل كان سمير المرنيني ووالده يسبحون في في غياهب المستقبل يستشرفون الخبر اليقين، من قاتل عزوز؟ كان كلّ منهما يسبح في افتراضات لا حدّ لها، كلاهما كان يخمّن أنّ واحدا من شلّة المخدّرات هي التي قتلت عزّوز... قد يكون مراد لعور.. أو عمّار كرموسة .. وقد يكون الزربوط.. وقد يكونون جميعا مشتركين في الجريمة النكراء.. وفي نفس عبد الله المرنيني كان يلمع من حين لآخر قبس من أمل أن يكون عزوز حيّا، لأنّه لا معنى لاختفاء الجثّة، فالجثث لا تهرب ولا تتبخّر[4].

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص76.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص132.

[3]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص32.

[4]- المصدر نفسه، ص47.

هذا الاستباق غير المتحقّق كانت الغاية منه فتح المجال أمام الكثير من السيناريوهات المحتملة في عين المتلقّي وتصوّره، حيث وسعت دائرة الاتّهام الكثير من النّاس، وهو ما يجعل الأحداث المستقبليّة أكثر غموضا، وهو ما يضمن للمؤلّف استمراريّة المتلقّي في إزالة هذا الغموض من خلال مسايرة الأحداث إلى منتهاها، ولما كان الحال كذلك نقول إنّ هذه التقنيّة كان لها دور بارز في إضفاء لمسات جمالية على النّصّ الرّوائيّ، كما ساهمت في الارتقاء بالمستوى الأدبيّ والجمالي العام للنّص ومنه الجنس الأدبيّ.

من نماذج الاستباق المتحقّق قول المؤلّف : "عمّار أنا خائف .. لم يتعوّد عزّوز الغياب الطّويل، أخشى أن يكون سوء قد لحق به... ودخل شيبوب بائع الجرائد يحمل عشرات الصحف... واندفع سمير كالآليّ يدفع الثّمن ويفتح الجريدة على عنوان كبير "اختفاء جثّة شابّ قتيل في ظروف غامضة" وراح سمير يقرأ الخبر باهتمام بالغ دون أن يولي حيرة عمار كرموسة الأمّيّ اهتماما... راح يخبره أنّ الشرطة قد بلغت عن وجود جثّة شابّ على الطّريق السريع... وسأل عمار كرموسة بحيرة: ولمن تتصوّر الجثّة؟ هل يمكن أن تكون لعزوز؟"[1]، وفي سياق آخر مماثل يقول المؤلّف على لسان الشّخصيات:" لم يجدوا الجثّة حتّى الآن، لكنّهم يرجحون أنّها لعزوز، لأنّ الذي اختطف الجثّة ترك فردا من حذائه، ولقد أرانيه الضّابط..."[2]، وهذا الاستباق – كما أشرنا- سيتحقق كون الجثّة تعود لعزوز كما سيتّضح في آخر الرّواية، وقد نجح المؤلّف في دفع المتلقّي على التخمين في مستقبل شخصيّة عزوز في الرّواية بعد ما تمّ عرضه من معطيات، حتى أضحى القارئ أثناء تقدّمه في الأحداث ونسجه للمتخيّل السرديّ أشبه بالمحقّق الذي يحاول البحث عن رأس الخيط المؤدّي إلى اكتشاف ملابسات القضيّة، فتجده المتلقّي بفعل هذه التقنيات الزّمنيّة يسعى للوصول إلى الحلقة المفقودة التي تربط الأحداث بعضها ببعض وتعطي التفسير النّهائيّ المبحوث عنه.

[1] - عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 32.

[2] - المصدر نفسه، ص54.

أمّا في رواية الفراشات والغيلان فقد برز الاستباق في قول المؤلّف: "وفررت من سبحاتي، لا بدّ أن أخرج... لا بدّ أن أغادر، لعلّ الغيلان ستعود، واندفعت عند الباب... اجتزت العتبة"[1]، وهذا من قبيل الاستباق المتحقّق حيث سيظهر لا حقا في الرّواية بعد أن عاد سكّان القرية المجاور لينظروا الوضع لم يجدوا أيّ جثّة وهو ما يعني عودة الجنود الصرب للقرية وتنظيف المكان من خلال دفن جماعي للقتلى، وهذا في تأكيد من المؤلّف على تلك الوحشيّة التي تميّز بها جنود الصرب إزاء الشعب الكوسوفيّ.

في سياق آخر يقول المؤلّف على لسان ذات الشّخصيّة: "يقترب نباح الجنود وقهقهاتهم... وضع أقدامهم يزلزل تحتنا الأرض.... يكاد يدكّ البيت فوق رؤوسنا"[2]، من هذا المقطع المشتمل على الاستباق تظهر حالة مستقبليّة تعتبر من أكثر الأمور المحتملة بعد الهجوم الشرس الذي شنّه الصرب على القرى الكوسوفيّة.

لعبت الاسترجاعات والاستباقات دورا فعّالا في بناء الخطاب الرّوائيّ والارتقاء بمستوى الشّعريّة في النّص، فمن خلال الاسترجاع يعود المتلقّي إلى الوراء عبر الذّاكرة لاستجلاء معطيات ودلالات تسهم في إثراء المستوى التخييلي، وأمّا من خلال الاستباق أو الاستشراف يستطيع القارئ أن يتكهّن ويتنبأ بمصير الشخصيّات وسيرورة الأحداث، ليحاول تتبع تطوّرها متشوّقا للوصول إلى نهايتها، هذا وتساهم هذه المفارقات الزّمنيّة في تكسير خطّية الأحداث الزّمنيّة ضمن الخطاب السّرديّ، وهي سمة من السّمات المشكّلة للزمن السّرديّ في الرّواية إلى جانب التواءات أخرى على غرار مدّة السرد وتواتره.

4-2- المدّة La Durée :

تمثّل مدّة نصّ سرديّ أو ديمومته الصّلة بين مدّة القصّة وطول المحكيّ، فهي مدّة زائفة ومتغيّرة، وهو ما يجعل قياسها صعبا في النّصّ السّرديّ ولعل العلّة في ذلك كون تطوّر الحكاية يتأرجح دائما بين حدّين متناقضين: الاستطراد الذي يكبح، والاقتضاب الذي يسرع[3]، يتمّ تحديد

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص16.

[2]- المصدر السّابق، ص10.

[3]- جان ريكاردو، قضايا الرّواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة االثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص37.

هذه المدّة انطلاقا من العلاقة القائمة بين مدّة الوقائع في الرّواية والوقت الذي تستغرقه، فالأحداث تقاس بالأيام والشهور والسنين مقارنة بطول النّص سطورا وصفحات.

يقول حسن بحراوي أنّ المدّة وتيرة سرد الأحداث في الرّواية من حيث سرعتها وبطئها[1] فبعض الأحداث التي تستغرق سنوات يلخّصها المؤلّف في صفحة، أو بعض الأحداث التي تستغرق دقائق قد يخصّص لها المؤلّف صفحات كاملة، ولدراسة مدّة السّرد حسب جيرار جينيت وجب الاعتماد على أربع تقنيات هي الخلاصة والحذف (تتعلّق بتسريع السرد)، والوقفة والمشهد (تتعلّق بإبطاء السّرد).

4-2-1- الخلاصة Sommaire :

تحقّق هذه التقنيّة تسارع السّرد، وهي استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة، لا تراعي التّفاصيل والجزئيّات، بل تقوم على النّظرة العابرة، والعرض المختزل، فيتمّ بواسطتها سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات من خلال أسطر او كلمات قليلة دون التعرّض للتّفاصيل، وهي كما يقول تودوروف وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة[2]، إذن تتمثّل الخلاصة أو المجمل أو التلخيص كما يسمّى في تسريع السرد من خلال عرض وقائع تحتاج إلى شهور وسنوات في بضع أسطر.

كثيرا ما يميل المؤلّف إلى توظيف هذه التقنيّة بغية تقديم إحدى الشّخصيّات فيعبّر بمقطع سرديّ قصير عن حياة الشخصيّة وماضيها كاملا، معتبرا ما اختزله لا يحظى بتلك الاهمّية في نسيجه السّرديّ، لتتولّد الخلاصة ويبرز ذلك التباين بين زمن الخطاب وزمن القصّة .

لهذه التقنيّة حضور في الرواية الحديثة، ولعلّنا نسلّط الضوء على الأعمال الرّوائيّة لجلاوجيّ من خلال الرّوايتين النّموذج، ففي رواية الرّماد الذي غسل الماء عمد المؤلّف إلى توظيف مفارقة الخلاصة لسرد حياة "مختار الدّابة" الذي يمثّل شخصية ذات مكانة، ومختار الدّابة هو شيخ البلديّة ورئيسها، بدأ حياته خضّارا متواضعا، ثمّ سائقا لشاحنة خضر، ثمّ بائعا للمواد الغذائيّة بالجملة ثمّ

[1] - حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص 119.

[2] - عمر محمّد عبد الواحد، شعريّة السّرد وتحليل الخطاب في مقامات الحريري، دار الهدى للنّشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003، ص57.

نشيطا في الحزب وممّولا رئيسيا لفريق نجوم المدينة ومقرّبا من الإعلام ورجال الدّولة، ثمّ مرشّحا لانتخابات البلديّة[1]، يتّضح من خلال هذا المقطع أنّ المؤلّف اختزل حياة شخصيّة مختار الدّابّة ليبيّن كيفيّة وصولها للسلطة والمركز الذي هي فيه، ذاكرا أهمّ مراحل حياته، وهنا تظهر فائدتان، الأولى تتعلّق بتسريع السّرد، والثانيّة غالبا هي إجابة أوردها المؤلّف لتساؤل المتلقّي عن كيفيّة وصول إنسان جاهل عابد لنزواته وشهواته لمكتب القيادة والسّيادة، خاصّة مع عرض المؤلّف لأعمال مختار الدّابة التي يفترض أن لا تصدر عن صاحب مركز رئيس البلديّة، كما أبان جلاوجيعن واقع يعيشه الشّعب الجزائريّ حيث يصل البعض إلى المناصب القياديّة بطرق ملتوية من خلال أموال الرشوة وشراء الذّمم وخالطة الشّخصيات المتسلّطة والمسيطرة أمثال الجنرال وعزيزة كما أورد المؤلّف.

في سياق آخر وظّف المؤلّف هذه التقنية ملخّصا حياة شخصيّة مراد لعور، حيث بيّن أنّه في الثّلاثين من العمر، طويل القامة، نحيف... أحول العين اليمنى، نشأ في أسرة ميسورة الحال تميل إلى التديّن... معظم أفرادها يحفظون القرآن الكريم، أبوه من مجاهدي ثورة التحرير ... قضى سنوات نشيط الجماعات الإسلاميّة، يحضر نشاطاتها، ويحضر حلقات توجيهها وذكرها... دخل الجامعة ليدرس الآداب ... وقع في شباك حبّ زميلة له، نافسها عليه أستاذه وظفر بها .. تمرّد فضرب أستاذه ليطرد من الجامعة... تشرّد بعد ذلك وتمرّد على كلّ قيم الأسرة والمجتمع، دخل السّجن مرّة بتهمة حيازة وتناول المخدّرات[2]، وربّما لجأ المؤلّف إلى ذلك للتعليل للحال الذي آل إليه معظم شباب المدينة، حيث إنّ المتلقّي قد يتساءل عن السّبب من وراء انتشار آفة المخدّرات بين شباب المدينة وذلك التسيّب الذي تعرفه وكل ما لا يمدّ بصلة للأخلاق، ليجيب المؤلّف من خلال حركيّة الأحداث التي سردها وكيف تحوّلت حياة مراد لعور من الأحسن إلى الأسوأ، فهو الذي كان ملتزما بالقرآن والنّشاطات الدينيّة تحوّل إلى الدفّة المقابلة تماما ليعاقر الخمور والمخدّرات ويلجأ إليها تجارة وإدمانا كلّما وجد الفرصة سانحة.

[1] - عز الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص40.

[2] - المصدر نفسه، ص64.

في صورة أخرى لخّص المؤلّف حياة زوجين متحابّين في سطر واحد لا ثاني له، يتجلّى ذلك في قوله: "وقضت نوارة سنوات حلوة مع كريم في جوّ العائلة الكبير يظلّلهما قوس الفرح متألّقا متوهّجا حتّى أصرّ الجميع على خليفة كي يتزوّج"[1]، جمع جلاوجي حياة الزوجين بحلوها ومرّها وما عاشاه لسنوات عديدة دون عرض جوانب خاصّة قد يتوق المتلقّي لمعرفتها، وكل ذلك من خلال كلمات قليلة، وهذا التلخيص جاء ليوازي بين حياة الزوجين قبل وبعد زواج الأب من جهة والكارثة التي حلّت بالعائلة من جهة أخرى.

ومن المقاطع التي تجسّد تقنيّة التلخيص في رواية "الفراشات والغيلان" قول المؤلّف على لسان الشخصيّة: "قتلوهم جميعا ... هكذا نطقها عثمان مبتورة ... مختصرة ... مضغوطة"[2]، يتركّز التلخيص في لفظة جميعا، يريد أهله وكل أفراد قريته، وهذا الفعل المجسّد وقت زمنيّ ليس بالقصير اختزله المؤلّف في جملة تجنّبا للحشو والإطناب من جهة، ودفعا للمتلقّي لاستشعار تلك السّرعة التي تغيّرت بها حال المدينة من الأمن والهدوء والطمأنينة إلى حال الخراب والدمار والفناء، وهو الأمر الذي يمكن أن يحدثه الاستعمار الذي لا يحمل صفات الرّحمة والإنسانيّة.

وظّف المؤلّف مفارقة التلخيص موازنا بين الماضي السّعيد والحاضر الأليم في عين الشّخصيّة، وذلك ظاهر في قوله على لسان الشّخصيّة: "كنت أجيء مع والدتي لنحضر هذا الاحتفال ونأكل من ثمار هذه الشّجرة المباركة"[3]، لا شكّ أنّ الشّخصيّة تذكّرت حقيقة الكثير من التفاصيل المتعلّقة بهذا الاحتفال إلّا أنّ المؤلّف اختصرها في جملتين معرضا عن التفصيل المملّ لها والسرد الكلّي لأحداثها فقط ليدفع المتلقّي إلى المقارنة بين حياة الكوسوفيين قديما وحديثا.

4-2-2- الحذف Ellipse:

هو تقنية زمنيّة تتمثّل في إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، وقدّ بيّنها تودوروف في قوله: " هي وحدة من زمن القصّة لا تقابلها أيّة

---

[1]- عز الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص157.

[2]- عزّ الدّين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص23.

[3]- المصدر السّابق، ص39.

وحدة من زمن الكتابة"[1]، وهنا يترك السّارد المجال مفتوحا أمام المتلقّي للتأويل، والحذف وسيلة نموذجيّة لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزّمن الميّت في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقلّ إشارة أو بدونها[2]، وعليه تستخدم هذه التقنيّة بغية تسريع السّرد والانتقال إلى الأحداث المهمّة، والحذف نوعان:

أ- **الحذف المعلن:** وهو الإسقاط الزّمنيّ الصّريح المصحوب بإشارة محدّدة أو غير محدّدة للفترة التي يقفز عليها، وقد تتأجّل الإشارة إلى المدّة الزّمنيّة المحذوفة إلى حين استئناف السّرد لمساره [3]، وفي هذا النوع من الحذف يشير السّارد إلى المدّة الزّمنيّة التي تخطّاها السّرد وذلك من خلال مؤشّرات واضحة.

ب-**الحذف الضّمنيّ أو غير المعلن:** لا يصرّح به الرّاوي، حيث يترك المجال لمؤهّلات القارئ، قد يأخذ هذا النوع أشكالا أخرى مثل الحذف الافتراضيّ وهو الذي يستحيل تحديد موضعه[4]، وقد جمع بين الحذف الضّمنيّ والافتراضيّ لسبب مهمّ وهو عدم وجود قرائن واضحة تساهم في معرفة المدّة الزّمنيّة التي تجاوزها السّرد، وسمّي افتراضيّا لأنّ المتلقّي يفترض وجوده من خلال عدم الاستقرار في المستوى الزّمنيّ للحكاية، وهذا النّوع ورد كثيرا في الرّوايتين النّموذج، يتجسّد من خلال نقاط الحذف التي وظّفها المؤلّف في نصّه الرّوائيّ، تارك للمتلقّي سلطة التوقّع.

يبرز النوع الأوّل من الحذف في رواية "الرّماد الذي غسل الماء" من خلال قول المؤلّف: "منذ ساعتين لم تمرّ سيّارة واحدة في هذا الشّارع"[5]، وقد جاء الحذف محدّدا بمدّة زمنيّة قدّرت بساعتين، أعرض السّارد عن ذكر ما حدث فيها تسريعا للسّرد ودرءا لعنصر الملل في نفس المتلقّي.

تظهر هذه التقنيّة الزّمنيّة في سياق آخر، وقد حدّدت الفترة الزّمنيّة المحذوفة بعامين، وذلك وارد في المقطع التّالي: " ويحكم عليهنّ بالسّجن عشرين سنة، تخرج فتيحة بعد عامين من ذلك

---

[1]- عمر محمّد عبد الواحد، شعريّة السّرد، ص63.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، ص156.

[3]- المصدر نفسه، ص 159.

[4]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117.

[5]- عزّ الدين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 18.

مجنونة تتقاذفها الشّوارع، ويعبث بها الأطفال"، هنا اكتفى المؤلّف بالحدثالأهم وهو دخول فتيحة للسّجن غير مبال بذكر ما حدث معها في السّجن وكيف أصيبت بالجنون، والسبب من وراء خروجها بعد عامين وقد حوكمت بعشرين سنة سجنا، وكلّ ذلك نظير عدم أهمّية ما حذف، فالسّارد أراد التّمهيد لحدث آخر من خلال هذا الحذف.

نورد مثالا آخر من نفس الرّواية لذات المفارقة الزّمنيّة جاءت في قول المؤلّف: " وتتناقل بعض الألسنة أنّ صالح الميقريّ قد كان عميلا أثناء الثّورة، وأنّ سبب هجرته التي كانت بعد خروج الاستعمار كانت خوفا من الانتقام، ليعود بعدها بسنوات فيتزوّج، لكنّه ظلّ يعمل بفرنسا وكوّن ثروة طائلة"[1]، لم يصرّح السّارد بعدد السنوات التي قضتها الشخصيّة في فرنسا، وهو ما يعني أنّ الحذف هنا محدّد نسبيّا.

من أهداف الحذف تكثيف السّرد وتجنّب التكرار الرّتيب المملّ وعليه تحقيق السّرعة في عرض الوقائع، وهو ما يبرز في قول السّارد: " وقد قضى خليفة سنوات طويلة دون زواج، ليس له من همّ سوى أن يتخرّج ولده كريم وبدرة"[2] وهذا النموذج مشابه لسابقه من حيث تحديد مدّة الحذف والغاية التي وظّف لأجلها.

يقول المؤلّف في سياق آخر: " وقضى زمنا في مركز الشّرطة، وحين خرجوا لمعاينة الأمر لم يجدوا الجثّة"[3]، وهنا لم يحدّد بصراحة الفترة الزّمنيّة التي قضاها كريم في مركز الشرطة تاركا الأمر للمتلقّي للتخمين من خلال السياق حول المدّة التقريبيّة التي قضاها كريم في مركز الشّرطة، كما أنّ المؤلّف زاد من غموض القضيّة بعد هذا الحذف، ذلك أنّ المتلقّي يتوق لمعرفة ما جرى بين كريم والضّابط سعدون.

ورود الحذف في رواية الفراشات والغيلان كان قليلا جدّا مقارنة بالرّواية السّابقة، من صور ذلك قول المؤلّف على لسان شخصيّة مريم: "وما كادت سنوات الدّراسة تنتهي حتى لحق بي ومعه

[1] - عزّ الدين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 70.

[2] - المصدر نفسه، ص29.

[3] - المصدر نفسه، ص26.

أبوه فخطباني من والديّ المزارعين"[1]، قدّرت مدّة الحذف في هذا المقطع بسنوات، ولو أنّه لم يضبط عددها بشكل دقيق، وفي موضع آخر تبرز هذه التقنيّة الزّمنيّة، وقد وظّفها المؤلّف قصد تبيان شوق الوفود المهاجرة للاستقرار الذي كانت تعيشه سابقا، يقول السّارد: "وما هي إلّا ساعات حتّى كنّا في البيت الجديد"[2]، هنا يستطيع القارئ أن يحسّ بنفس الشخصيّة وهي ترغب في الانتقال إلى المسكن الجديد أين تتوقّع راحة بعيدا عن الخوف والقهر والظلم الذي كانوا يعيشونه.

يوظّف المؤلّف الحذف تسريعا للسّرد وتجنّبا للإطناب المملّ في عرض كلّ الجزئيّات، لكنّه يعبّر عن دلالات يشحنها المؤلّف في الشّخصيّة، من ذلك قول المؤلّف على لسان الشخصيّة: "واستدرنا دون أن أتفوّه بكلمة واحدة .. ورحنا نضرب في الجبال عبر الأراضي الوعرة... وبعد ثلاثة أيّام اكتشفناكم فاندمجنا معكم"[3]، ما حدث في تلك الأيام الثّلاثة لم يذكر إلّا تلميحا، فالسّارد حذفه من النّسيج السّرديّ، ربّما هروبا من الإسهاب في معاني الخوف والقلق والتوتّر التي عاشها الكوسوفيّون، هذا من جهة، ومن جهة أخرى جاء الحذف مخبرا عن عدم رغبة محمّد في ذكر ما جرى لهم في رحلتهم نبذا له ونفورا منه، فالإنسان بطبيعته يميل إلى حذف كلّ ما يسبّب له القلق والتوتّر.

يمكن أن نلمس حذفا ضمنيّا أو افتراضيّا في قول السّارد على لسان الشيخ: "نحن لم نهاجر لنبقى هنا ... بل هاجرنا لنعود"[4]، امتنع المؤلّف هنا عن إدراج تفاصيل الحرب وما ارتكبه الصّرب من جرائم وكلّ الظروف التي مرّ بها الكوسوفيّون، وهو ما سرّع من وتيرة السّرد، وعبّر عن رغبة الشيخ في حذف كلّ هذه الفترة والعودة إلى أيام الأنس والصّفاء.

مفارقتا الحذف والخلاصة من أبرز التقنيات الزّمنيّة السّرديّة التي تلخّص الأحداث وتنتقل بالسرد سريعا عبر محطّات زمنيّة مختلفة، ولولا ذلك لأطنب السارد وأسهب شرحا وتفصيلا، وهذا

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص51.

[2] - المصدر نفسه، ص76.

[3] - المصدر نفسه، ص54.

[4] - المصدر نفسه، ص62.

قد يستغرق الكثير من الصفحات، وهو ما يجعل الحركيّة السّرديّة بطيئة مملّة تنفّر القرّاء، إلّا أنّ السّارد يحتاج أحيانا إلى التفصيل في بعض الأحداث سردا ووصفا، وهذا فيه إضفاء للجماليّة على النّص الرّوائي وخدمة للسرد، ولا يتمّ له ذلك إلّا عبر تقنيتين هما الوقفة والمشهد.

4-2-3- الوقفة Pause:

تشكّل الوقفة "أقصى بطء يصيب السرد، إذ تتعطّل حركته تماما، وتتوقّف القصّة عن التنامي، وتعلّق الأحداث إلى حين انتهائها، تكون الوقفة إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدة أكبر من زمن الكتابة"[1]، أي أنّ هذه الفارقة الزّمنيّة تقوم على الإبطاء المفرط أو على التوقّف الزّمنيّ شبه التّام في عرض الأحداث والميل إلى الوصف المفرط ليجد القارئ نفسه أمام وصف للوقائع بعد ما كان أمام سرد للأحداث، وهذا لا يعني أنّ كل وصف يعتبر وقفة.

تتمثّل مهمّة الوقفة في "تقليص الزّمن القصصيّ مقابل تمديد الخطاب عبر النّصّ، وهي تقنيّة زمنيّة تقطع خطّية السّرد لتقوم بتشخيص الأشياء والكائنات"[2]، والتمديد والقطعإنما يكونان من خلال الانتقال من السرد على الوصف، ولو كانت هناك سيرورة للأحداث في هذا الوصف، إلّا أنّه في جملته تبطئة للسّرد.

إذا اطّلعنا على رواية الرّماد الذي غسل الماء فإنّنا نجدها تزخر بالمقاطع التي تجسّد هذه التقنيّة، من ذلك ما جاء في وصف الشخصيّات، حيث نجد السّارد يقف مركّزا على الأوصاف الخارجيّة للشخصيّة رغبة في دفع المتلقّي إلى استنباط دلالات معيّنة، يقول المؤلّف: "الخبطة في الخامسة والأربعين، ممتدّ القامة، ممتلئ الجسم، ثخين الشّفتين، لامع العينين مجعّد الشّعر، أبيض اللّون، يميل إلى الحمرة، معتدّ بصحته، لا يلبس إلّا الملابس الخفيفة صيفا وشتاء كأنّه يتعمّد إظهار الرّسومات التي وشمها على ساعديه المكتنزين كساعدي ملاكم جبّار"[3]، هذا التوقف يهدف إلى

---

[1]- عمر عبد الواحد، شعريّة السّرد، ص76.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص63.

استظهار زوايا لها تأثيرها على الحبكة السّرديّة، حيث يحاول المتلقّي الرّبط بين المقطع الوصفيّ والأحداث المرتبطة بهذه الشّخصيّة.

إنّ التوقّف وسيلة وليس هدفا، فما يجب مراعاته هو عدم الوصف من أجل الوصف، بل إضافة شيء جديد يفيد السّرد ويخدمه[1]، وهو ما يزيد عملية التعبير وإنتاج الدّلالة كثافة من خلال دفع المتلقّي للتركيز على جانب معيّن، ولعلّ ذلك بارز في هذه الوقفة الوصفيّة لمدينة عين الرّماد، يقول المؤلّف: "ومدينة عين الرّماد كالمومس العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجدب أدرب تملأه الفضلات التي ترمي بها النّاس والتي تتقاذفها الرّياح.. تندرج فيها البنايات على غير نظام، ولا تناسق... يسدّ عليها الرّيح من الجنوب أشجار غابة صغيرة .. وتمتلئ مدينة عين الرّماد بالحفر وببرك المياه القذرة.. يتوسّطها سوق منهار .. تتلوّى شوارعها وأزقّتها التي تضيق وتتسع في غير نظام.. إلى جانب من جنوبها تمتدّ مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثمّ تغوص في الغابة"[2]، هذا المقطع يشدّ على يد المؤلّف في الأحداث التي سردها حول المدينة، حيث تجتمع كلّها لرسم صورة سوداويّة عن المدينة وما تعرفه من مظاهر غير قويمة، فكان الحاصل أن اجتمع الوصف والسّرد في سبيل تجسيد هذه الصّورة في ذهن المتلقّي.

بالعودة إلى الوقفات الوصفيّة التي تقدّم الشّخصيّة وتعطي المتلقّي عدّة إيحاءات ودلالات عن الدور الذي تؤدّيه في النّسيج السّرديّ نقف عند قول المؤلّف: "ظلّت كوثر آلهة للجمال ممشوقة القدّ، خضراء العينين، شقراء الشّعر، بلوريّة الجيد، رمانيّة الصّدر، وظلّ الجميع يحسدون كلّ من يتقدّم لخطبتها، يتمنّاها الشّباب ويحلم الكبار بموت زوجاتهم للاقتران بها، وظلّ قدّور الخبزة بلباسه الأنيق يوقف سيّارته قريبا من بيتهم منصتا لعبد الحليم حافظ، عيناها سبحان المعبود فمها كالعنقود ... ويضيف: خدها زهر ورود"[3]، تكم الجماليّة في هذه الوقفة من خلال الملامح التي رسمها المؤلّف لشخصيّة كوثر، وهذا له صلة بما جاء في الرّواية من أحداث حيث يسعى الجميع لإشباع رغباتهم والطّمع في الظّفر بكوثر ومن يماثلها سواء بطرق شرعية أو غير شرعيّة.

---

[1] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص115.

[2] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 11-12.

[3] - المصدر نفسه، ص15.

نجد لمفارقة الوقفة حضورا في رواية "الفراشات والغيلان" كذلك، وقد اعتمد عليها المؤلّف في أعماله الرّوائيّة نظير الأهميّة التي تعتريها هذه التقنيّة، من النماذج التي نلمسها في نصّ هذه الرّواية قول المؤلّف: " كأنّما أحسّ الجميع أنّهم استنفذوا كلّ شيء يريدون قوله.. أو يسألون عنه فسكتوا دفعة واحدة، وتركّزت نظراتهمعلى شيخ في الستّين من عمره، يجلس بالقرب منّي قويّ البنية، مشرق الوجه، يلبس عباءة بيضاء، غزا الشّيب معظم شعر لحيته"[1]، وفي هذا الوصف تحضير لأن تكون هذه الشخصية ناطقة بالحكمة مقرّرة للحلّ ومشيرة إلى طريق الخلاص، هذا ما ينتظره المتلقّي بعد أن يقف هذه الوقفة، وفي جانب آخر يقول المؤلّف موظّفا لهذه الاستراحة الزمنية: "تراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة.. آذان طويلة... وعيون كثيرة.. مناخير... خراطيم... مخالب... ذيول ... وأشعار"[2]، على لسان شخصيّة محمّد حاول المؤلّف أن يربط بين هذا الوصف والأحداث التي قام بها جنود الصرب ضدّ الكوسوفيين، والملاحظ أنّ هذه الأوصاف لا تمدّ بصلة لبني البشر، كأنّ السّارد يريد نزع صفة البشريّة من هؤلاء الجنود، وتحضير المتلقّي للبشاعة التي سيجدها في أفعال الجنود ضدّ عائلة محمّد وكلّ أهل القرية، وللغاية نفسها وظّف السّادر وقفة وصفيّة تبرز جليّا في قوله: " لقد رأيتهم.. إنّهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير... طوال عراض يحملون قطعا حديديّة تلمع... يلبسون أحذية ثقيلة .. مخالب أيديهم طويلة حادّة... مناخيرهم مدبّبة... آذانهم ممتدّة إلى الأعلى، أصواتهم نباح وتكشير"[3]، والفعلان تراءت ورأيت الواردين في المقطعين السّابقين يدفعان المتلقّي إلى التركيز والتأمّل في مظهر الغيلان أثناء إنتاج المعنى، هذا ويجب أن ننتبه إلى أنّ المؤلّف ركّز على المواصفات الجسديّة الخارجيّة التي توحي بالبواطن ليتمّ التأكيد من خلال عملية سرد الأحداث التي سيقومون بها ضد الشّعب الكوسوفيّ.

يقول المؤلّف في موضع آخر: " وابن خالتي فتى قارب الثّلاثين من عمره يميل إلى الطّول والنّحافة، فيه الكثير من صفات امّه، لونها ... خضرة عينيها ... جمال ملامحها...بريق شعرها... جمالها الفيّاض البالغ العنف أحيانا ... متعلّم متفوّق في تعلّمه زار كثيرا من بقاع الأرض وخبر

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ ، الفراشات والغيلان، ص24-25.

[2] - المصدر نفسه، ص22.

[3] - المصدر نفسه، ص11-12.

الشّعوب والأمم.. درس بالسّعوديّة مدينة الرّسول ومسجده"[1]، هذا المقطع الوصفي يبيّن نموذجا من الجماعة التي تشكّلت للدّفاع عن الوطن ضدّ الجنود الصرب، وكأنّ السّارد يريد أن يبيّن أنّ النّخبة لها ما لها من الأهمّية إذا حلّت النّوائب بالوطن، فالمثقفون في ي بلد هم خياره وسادته وقادته وحرّاس عزّه ومجده، يحفظونه من الزيغ ويدافعون عنه إذا طالته يد الأعداء، هذه النّظرة حتما سيشكّلها القارئ بعد هذه الوقفة الوصفيّة للشخصيّة.

4-2-4- المشهد Scéne:

تبيّن سيزا قاسم أنّه في المشهد يتزامن الحدث والنّصّ، حيث نرى الشّخصيّات وهي تتحرّك وتمشي وتتكلّم وتتصارع وتفكّر وتحلم[2]، ويقصد بالمشهد مقطع حواري يأتي في تضاعيف السّرد، هو نقيض الخلاصة، حيث يعتمد على تركيز وتفصيل الأحداث بكلّ دقائقها، وهو يتمحور حول الأحداث المهمّة المشكّلة للعمود الفقريّ للنّص الحكائي أحيانا، ودون تدخّل المؤلّف[3]، هذا ونشير إلى أنّ المشهد ذو ميزة حواريّة يتطابق فيه زمن السّرد مع زمن القصة، والغاية من الحوار استنطاق جملة من الأفكار والرؤى عن طريق التحليل والتأويل.

تتجلّى تقنيّة المشهد في الأعمال الجلاوجيّة بوضوح، وتساهم في إبطاء السرد وإضفاء لمسات شعريّة فنّية جمالية من خلال المعاني والدّلالات التي تضفيها، ففي رواية الرّماد الذي غسل الماء نلمس عدّة مقاطع حواريّة بين شخصيات الرّواية تزخر بالمدلولات النفسيّة، من ذلك المشهد الذي جمع عزيزة الجنرال وابنها فوّاز بوطويل:

"قال وهو يعدّل في منامته: يا أمّي.

وتراجعت بدرة تلمّ أغمار شعرها الأسود المتراخي خلفها في حزن وهي تسمع كنّتها تقول :

سيد الرّجال لايفتح الباب .. هي تفتحه.

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ ، الفراشات والغيلان، ص30.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص95.

[3]- عبد العالي بوطيّب، إشكاليّة الزّمن في النّصّ السّرديّ، مجلّة فصول، العدد 2، المجلّد 12، الهيئةالعامّة للكتاب، 1993، القاهرة، ص139.

واستدارت بدرة إلى عزيزة ورأت في عينيها جمرات من حقد وأرادت أن تصبّ على الجمر دلوا من الماء ليبرد فقالت بهدوء:

صباح الخير خالتي عزيزة.

تدخلين العمل السّاعة الثّامنة؟

قال فوّاز: هو ذلك بالضّبط.

ولم تبالي أمّه بجوابه فواصلت : والسّاعة الآن السّادسة والنّصف.

وراحت بدرة تغير بعض ثيابها وهي تفتح أذنيها ملتقطة حتّى أدقّ الأنفاس .. وتأمّل فوّاز ساعته وهو يقول: مازال الوقت مبكّرا...

وسكت ينكمش على نفسه وهو يرى ثورة عزيزة الجنرال وقلقها.

والقهوة والفطور من يحضرهما؟ أنت وحدك، يجب تحضير ذلك كلّ صباح.

وأدركت بدرة أنّ الحرب قد بدأت ... واندفعت قائلة: حاضر .. حاضر[1].

يجل المؤلّف المتلقّي فاعلا في الأحداث من خلال دفعه إلى تحديد أطراف الحوار وطريقة تأديته من حيث النبرة والتنغيم وحتى تخمين ملامح الوجه أثناء الحوار، وكلّ ذلك له دور فاعل في إنتاج المعنى، هذا من جهة، من زاوية أخرى ساهم هذا المقطع في إبطاء السرد من الانتقال من تنامي الأحداث وتسارعها إلى الوقوف أمام مشهد واحد تتحرّك فيه الشّخصيّات معبّرة عن بواطنها، حيث يبرز جليّا حقد عزيزة وضعف فوّاز وقلق بدرة وخوفها من المستقبل.

في مشهد آخر بين عزيزة وزوجها سالم بوطويل تظهر تلك العلاقة المضطربة بينهما:

"بتّ ليلتك على الأريكة؟

وصمتت لحظات وهي تتوجّه نحو التلفاز فأطفأته ثمّ واصلت:

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 201-202.

يجب أن نزور فوّاز صباحا ... لقد ذهبت البارحة حين تركتك بالمصحّة إلى الجنرال لأخبره بالأمر، يمكن أن يساعدنا.

سأل بسرعة:

ما الذي فعله فوّاز حتى يحتاج إلى كلّ هذا الدّعم والاحتياط؟

لقد كاد يقتل إنسانا، وجريمة القتل...

وقاطعها سالم وهو يلبس خفّا وجده أمامه، ويقوم من جلوسه

هو لم يقتل إنسانا، ولكنّه دهم إنسانا بسيارته وسواء...

واستدارت عزيزة راجعة وهي تقول:

شرف العائلة لا يجوز أن يدخل مراكز الشرطة، ولا قاعات المحاكم ... أم نسيت هو ابن من...؟

وتوقّفت مكانها، ثمّ استدارت نصف استدارة فظهر خدّها المتورّد شهيّا وقرطها الطّويل متأرجحا وقالت:

لقد أخبرت فيصل الطّبيب أنّ فوّاز قد تخاصم مع جماعة داخل ملهى الحمراء وهو تحت تأثير الخمرة".[1]

هذا المشهد يحيل القارى ليستشفّ تلك العلاقة المضطربة بين الزوجين، وأنّ الابن يمكن أن يكون الصّلة الوحيدة التي تجمع كلّا منهما، هذا ويظهر الحوار حرصا أكبر من الامّ على مصلحة الابن أكثر من الأب، وأنّ الأب لا يرغب في تعقيد الأمور أكثر، أمّا الأمّ فتحاول تخليص الابن مهما كلّفها الأمر ولو من طرق غير مشروعة كالزّور والتلفيق والتزييف، كما يبيّن هذا المشهد التحكّم التامّ لعزيزة في أمور البيت، فهي لا تعير زوجها سالم اهتماما، وهو يحسّ بالعجز أمامها ولا يقدر على أن يبوح بآرائه أمامها خوفا من بطشها وغضبها.

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص21-22.

نسوق في هذا الباب مثالا آخر لتقنيّة المشهد كمفارقة زمنيّة يعتمدها المؤلّف في إبطاء السّرد والكشف عن تفكير الشخصيّة وكوامنها، من ذلك الحوار الذي دار بين سمير وأخته العطرة:

" وأنّ الباب القديم أنّة طويلة فزع لها الجميع، وهرعا إليه وتحاملت سليمة على عكّاز مرضها ولحقتهما:

سمير ما الذي وقع؟ ما بك؟

سألت العطرة وقد لمحت على وجهه حزنا شديدا.

أين هي أمّي؟

سألها وهو يتفقّد الرّواق بعينيه، وسأل الأب وقد أطلّت الحيرة من عينيه.

ما الذي أخبرك به الضّابط؟

لم يجدوا الجثّة حتّى الآن، لكنّهم يرجّحون أنّها لعزوز لأنّ الذي اختطف الجثّة ترك فردا من حذائه وقد أرانيه الضّابط...

صرخت العطرة بأعلى صوتها وراحت تصيح.. تنادي أمّها... تعمل على أن تعيدها إلى وعيها.. وأسرع سمير يضع يده على شرايين الرّقبة وأذنه على قلبها يتأكّد من دقّات القلب، وصاح الأب يجب أن نتّصل بالإسعاف.

وخرج فلحقه سمير عارضا رأيا آخر.

الإسعاف لن يصل إلينا حتّى تلفظ أنفاسها، فلنتصل بقدّور الخبزة.

قد تتوقّف سيارته الملعونة في الطّريق.

ولكنّها أسرع من الإسعاف على كلّ حال"[1].

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 53-54.

هذا المشهد الحواريّ الوصفيّ جسّد حال أسرة عبد الله المرنيني وهو يتخبّطون بين المشكلة والأخرى، يجابهون احتماليّة فقدان عزوز وخطر موت الأمّ سليمة من جهة أخرى، وهذا الحوار كشف عن حجم الألم النّفسيّ والتوتّر والقلق الذي يعيشونه يوميّا.

في رواية "الفراشات والغيلان" نجد هذه التقنية حاضرة كذلك، أسهمت في تكثيف الدّلالة المنتجة وساعدت المتلقّي على الغوص في أعماق الشّخصيّة وتحليل خطابها بغية الوصول إلى معطيات متعلّقة بها تعين على إنتاج الدلالة، من أمثلة ذلك المشهد الذي جمع بين مريم وزوجهابعد أن داهم العدو عشّهم الزوجيّ:

" حبيبي لابدّ أن نهرب بحلمنا الجميل.

هرّبيه أنت.

بل أنت.

لن أتركك خلفي .. أنت حلمي يا حبيبتي... إمّا أن نعيش معا أو يعيش أحدنا في الآخر ... ليس هناك خيار.

وأنت يا حبيبتي الشرف.

وأنت الغد المشرق.

يجب أن تفرّي ... هيّا ... هيّا ..."[1]

هذا المشهد المأساوي الدّراميّ عبّر من خلاله المؤلّف عن حجم الحزن والأسى والحسرة الممزوجة بالغيظ ممّا يعانيه الزوجان، فهما يدركان اقتراب الأجل و دنوّ النّهاية ورغم ذلك يتمسّكان ببعضهما بشدّة ويضحّي كلّ منهما في سبيل حياة الآخر، هذا إضافة إلى سمة تعطيل السرد التي أضفاها المشهد.

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص53.

في موضع مغاير يسوق المؤلّف مشهدا حواريّا بين محمّد وعثمان يجسّدان تفكير الأطفال الأبرياء في حالة الحرب، يقول المؤلّف على لسان الشخصيتين:

"أمسكته من يده أجرّه خلفي وقد بدأت أختي عائشة تتثاقل فوق ظهري وتثقل كاهلي قلت لعثمان:

لا أحد يمكنه أن يردّ... الغيلان وحدها تستطيع أن تحقّق ما تريد... تدخل إلى أيّ مكان تريد... وتتحدّى كلّ مخلوق... وتتشكّل في كلّ الصّور والأشكال.

وردّ عليّ وفي كلامه كثير من السّخرية:

عن أيّ غيلان تتحدّث يا محمّد؟ لقد رأيتهم رأي العين ... كنت مختبئا في حديقة منزلنا ورأيتهم بوضوح .. كانوا بشرا مثلنا تماما .. إنّهم الصّرب يا محمّد"[1].

نقف أمام مشهد مأساويّ لطفلين يعيشان الجحيم والمعاناة والحرمان، يغادران القرية الوطن باتجاه المجهول هروبا من الظّلم، في وقت يفترض أن ينعما فيه بدفء العائلة وسعادة الطّفولة، وهذا ما يثير معاني الحسرة والأسى والألم في نفس المتلقّي فيتفاعل مع هذه الشّخصيّات لتحقّق بذلك هذه المفارقة الزّمنيّة جمالية بالغة في الفنّ الرّوائيّ.

الخوف والهلع لا يصيب الصّغار فقط في مثل هذه الحالات بل حتّى الكبار، ثمّ إنّ خوفهم مضاعف، من أعدائهم وعلى أبنائهم وذويهم، وهذا ما يجسّده المشهد التالي:

" الآن يجب أن أستفسر عن الأمر ..

يجب أن أجلو الحقيقة الغامضة ...

سألت أمّي بصوت خافت: أمّي ... ردّت بصوت خافت أيضا

اسكت إنّها الغيلان ... الغيلان ستلتهمنا جميعا .. فقط يجب أن تسكت لكيّ لا تتفطّن إلينا"[1].

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص20-21.

يقرأ المتلقّي جوانب هذا الحوار وهو يعيش رفقة الشخصيات خوفهم واضطرابهم، يحسّ بما يشعرون به ويأمل الذي يأملونه، بل يتمنّى أن يستطيع تغيير السيناريو وفق ما تملي عليه إنسانيته، هذا التفاعل إنّما تحقّق بواسطة هذه الآليّة الزّمنيّة التي أعاقت حركة السرد وخفّضت من وتيرته، فزادت من جمالية النصّ الرّوائيّ وأثرت دلالاته.

نجد نموذجا للحوار الدّاخلي الذي يجسّد حالة الشّخصيّة نفسيّا، فالفقد والاغتراب والتشرّد والفراق وكل ما يمد إلى ذلك بصلة ممّا يسبّبه الاستعمار يدفع المعنيّ بالأمر إلى الحديث الدّائم مع نفسه مستغربا ما يجري حوله مستفهما عن أسباب ذلك مخمّنا المصير المجهول الذي سيلقاه في خضمّ الواقع الأليم الذي يعيشه، يقول المؤلّف على لسان محمّد:

" لم أكن أصدّق .. نحن كثيرون إلى هذه الدّرجة؟ من سيأوينا؟؟ من سيقوم على شؤوننا؟؟ أيّة مدينة ستكفينا؟؟ أين نسكن؟؟ أين سندرس؟؟"[2]

"هذه التساؤلات التيبطرحها محمّد على نفسه توحي بذلك الضّياع الذييعيشه والمستقبل المظلم الذي يواجهه، فهو كان بالأمس القريب يبني أحلامه ويرسم الطريق الذي سيسلكه، يتقلّب بين أيام طفولته منتظرا الشّباب أين سيخدم عائلته ووطنه فإذا بالصّرب يغتالون أحلامه البريئة ويتركونه مشرّدا حبيس التساؤلات التي لا يملك لها حلّا، أسئلته توحي بتفكيره العميق في المستقبل، وقلقه على حياته وحياة غيره ممن هاجر معه.

ساهمت هذه التقنيات الزمنيّة بشكل بارز في رصد دواخل الشخصيات وكوامنها، سواء المفارقات التي سرّعت السرد أو التي عملت عكس ذلك، فالمتلقّي يجد لذّة وجمالية بهذا التنويع في توظيف المفارقات، يرغب أحيانا في مع الأحداث تواليا بشكل متسارع، وأحيانا أخرى يريد الوقوف على حالة الشّخصيّة بعد حدث ما، أو ربّما يسعى للاطّلاع على ماضي شخصيّة من الشخصيّات وسيناريو نموّها ووصولها إلى ما هي عليه حاضرا في النصّ الرّوائيّ، فيجمع بهذه

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص57.

المعطيات من خلال هذه الآليات الكثير من الدّلالات والمعاني التي تثري المتخيّل السّرديّ العام الذي يشكّله.

4-3- التواتر La Fréquence :

هو عبارة عن عمليّة التكرار بين الحكي والقصّة، ويتعلّق التواتر في القصّ –كما يرى جنيت بمقولة الزّمن بالنّظر بين ما يتكرّر حدوثه ووقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية"[1]، أي أنّ بعض الأحداث والوقائع قد تتكرّر في المتن الحكائيّ على المستوى السّرديّ، فالحدث

ليس له فقط إمكانية أن ينتج ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه، كما أنّ هذا التكرار غير محدّد، فالحدث قد يعاد إنتاجه في هيئة أو أكثر من هيئة لكنّه يحافظ على العناصر المكوّنة له، هذا ويميّز جنيت بين ثلاثة أنماط للتواتر، تواتر إفرادي أو مفرد، و هو أن يروي فيه السّارد مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة ، أو سرد أكثر من مرّة ما وقع أكثر من مرّة ، وتواتر تكراريّ و هو سرد ما وقع مرّة واحدة عدّة مرّات، وتواتر تردّديّ وهو سرد ما وقع مرّات لا متناهيّة مرّة واحدة[2].

4-3-1- تواتر إفراديّ / مفرد:

فيه نجد خطابا وحيدا يحكي مرّة واحدة ما جرى مرّة واحدة، فيه تطابق كمّيّ وعدديّ بين الأحداث والأعمال السّرديّة، وهذا أكثر ضروب السّرد وجودا في النّصوص القصصيّة وأكثرها شيوعا، يتساوى فيه السّرد بين الخطاب والقصّة، وحتّى إن تكرّر الحدث وتكرّرت مرّات روايته في النّص، فهو يصنّف كذلك ضمن هذا النوع، وعلى العموم يكون التواتر مفردا أو إفراديّا إذا تكرّر الحدث على مستوى الخطاب عدد تكراره في القصّة.

من صوره في رواية "الرّماد الذي غسل الماء" ما جاء في قول المؤلّف على لسان بدرة: " لأوّل مرّة يزورني وليّ تلميذ... وسرت حمرة في وجنتيه وقال: لست وليّ تلميذ .. إنّما جئت لأمر

[1]- يمنى العيد، تقنيّات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنوي ، دار الفارابيّ، بيروت، لبنان، 1990، ص75.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص130-132.

خاص يا سيّدتي"[1]، فهذا الحدث الذي هو زيارة فواز بوطويل لبدرة السّامعي وهي في المؤسّسة التي تعمل بها حدث مرّة واحدة كما ورد على مستوى الخطاب والحكي مرّة واحدة، وكأنّ هذا الحدث ثانويّ نوعا ما لذا لم يعمد المؤلّف إلى تكراره في الخطاب.

من زاوية نظر أخرى لهذا النوع من التواتر نجد حدثا تكرّرت روايته كثيرا نظرا لتعدّد وقوعه، تجسّده المقاطع التالية:

" وفي مساء ذلك اليوم زار كريم رفقة أبيه خليفة بيت عبد الله المرنيني"[2]

" وحين عادوا إلى البيت وجدوا كريم السّامعيّ وأباه الشيخ خليفة في انتظارهم"[3]

" حتّى عندما زارهم هذا الصّباح كريم السّامعيّ برفقة أبيه واستقبلهما سمير عند الباب" [4]

هذه الأحداث إنّما كرّرها المؤلّف نظرا لأهمّيتها، ذلك أنّه يجمع بين أهل القتيل والمشتبه به الأوّل كريم، وهذه الزّيارات هي من قبيل توضيح الصّورة وإزالة اللّبس ام أهل القتيل أوّلا، كما نجد أحداثا أخرى وقعد عدّة مرّات وقد رواها المؤلّف عدّة مرّات كذلك مثل ذهاب كريم إلى مركز الشّرطة بشكل روتيني للاستجواب، وكذا زيارة أفراد الشرطة لبيت خليفة ومزرعته بغية التحقيق، ونصادف كذلك حدثا آخر متواترا وهو لقاء الأصدقاء مراد وعمار وسمير في القهوة لتبادل المعلومات حول القضيّة أو حول عملهم وقد تواترت روايته أيضا، وهذا من قبيل الاهتمام بهذه الأحداث مقارنة بغيرها لما لها من أهمّية في تطوّر النسيج السّرديّ وضمان سيرورته.

ونجد للتواتر الإفراديّ صدى في رواية الفراشات والغيلان كذلك، من ذلك حادثة هروب مريم وزوجها في ليلة زفافهما من بطش الصّرب الذي داهموا قريتهم، فقد روى المؤلّف هذا الحدث مرّة واحدة مقابل حدوثة مرّة وحيدة كذلك، يقول المؤلّف على لسان مريم: "خرجت وحبيبي إلى الحديقة عبر النّافذة أحاطوا بالمنزل من كلّ مكان ... اقتحموه ... قذفوا من رشّاشاتهم حقدا في

[1] - عزّ الدّين جلاوجي، الرّماد الذي غسل الماء، ص139.

[2] - المصدر نفسه، ص55.

[3] - المصدر نفسه، ص78.

[4] - المصدر نفسه، ص105.

صدور الرّجال والنّساء والأبرياء... امام عيني سقط أبي وأمّي وسقط أبوه وفوقهم عشرات النّساء والرّجال، دفعنا الفزع إلى القفز على سور الحديقة ... كان الجبل قريبا منّا تسلّقنا سفحه كأنّنا فرسين ... أحسسنا بوقع أقدام تلاحقنا... اشتدّت سرعتنا ... لابدّ أن نفرّ بحلمنا .. توقّف وأمرني أن أواصل العدو ورفضت وأنا ألتصق به... حبيبي لابدّ أن نهرب بحلمنا الجميل"[1]، جاء هذا الحدث في خضمّ الكشف عن كوامن الشخصيّة حتّى وهي تعيش حياتها العاديّة كما يبدو، فمريم وهي تزاول مهنة الطبّ والتمريض تتذكّر كثيرا هذا الحدث المؤلم الذي بقي ينغّص عليها حياتها، كما يذكّر المؤلّف بمثل هذه المشاهد بين الفينة والأخرى رغبة منه في ترسيخ صورة العدوّ في ذهن المتلقّي وحمله على حمل العداء والكره له.

4-3-2- تواتر تكراريّ:

في هذا النوع يرد الحدث الذي وقع مرّة واحدة عدّة مرّات في النّص الرّوائيّ، ولعل هذا الأمر عائد إلى الأهمّية البالغة لهذا الحدث في تحديد دلالات خاصّة بالنّسبة للشخصيّة أو أهمّية الحدث في تطوّر المبنى الحكائيّ للنصّ، من أمثلة ذلك في رواية الرّماد الذي غسل الماء تكرار طفولة عزيزة البائسة حين كانت تشاهد العنف الذي يسلّط على أمها، يقول المؤلّف:

" تقلّب صفحات الطّفولة .. وهي تحاول أن تحمي أمّها بيديها الصّغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل صواعق ماحقة "[2]

" فقدت عزيزة أمّها في مأساة أمّها في مأساة رهيبة حين تجرأ أبوها فقتلها شرّ قتلة وهو تحت تأثير الخمرة"[3]

"انهال عليها صفعا وشتما وبصاقا .. صرخت مستنجدة ... زاد غضبه .. أمسكها من شعرها وراح يجرّها خارج البيت... ووحدها الطّفلة عزيزة ذات الخمسة أعوام تقف باكية عند الباب تدعوها صرخات أمّها إلى النّجدة"[1]

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص52.

[2]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص9.

[3]- المصدر السّابق، ص47.

" نزع الأب حذاءه ورمى به الأم فأصابها في أنفها .. هطل الدّم مدرارا... هال عزيزة الصّغيرة منظر الدّم وهالها صراخ أمّها تستغيث"[2]

ساق المؤلّف هذه المشهد الذي يجمع عزيزة وهي صغيرة بأبيها المتغطرس وأمّها المظاومة عدّة مرّات وذلك لينبّه إلى السبب من وراء تحوّل عزيزة إلى أنثى جريحة تكره الرّجال وتضحّي بكلّ شيء في سبيل كبريائها، وكأن المؤلّف فطن إلى أنّ المتلقّي سيستفسر ضمنيّا عن الأسباب التي جعلت عزيزة بهذه الشّخصيّة، ولما كانت هذه المرأة واحدة من الشّخصيات المهمّة في النسيج السّرديّ كان لزاما على المؤلّف أن يركّز على هذه المرحلة من حياة الشّخصيّة، وذلك برز في صورة تواتر تكراري للحدث، وهذا ما أضفى على النّص إبداعا وجماليّة.

من الأحداث التي وقعت مرّة واحدة لكنّ سردها المؤّلف مرات عديدة حادثة مقتل عزّوز بعد دهسه بالسّيارة من طرف فواز بوطويل الذي كان تحت مخمورا، وقد كرّر المؤّلف هذه الحادثة كونها منطلق الأحداث وأساسها، فهو يمثّل بؤرة تنامي الأحداث ، وغالبيّة الرّواية بوقائعها وشخصياتها مرتبطة جدّا بهذا الحدث، لذا نجده تواتر وتكرّر كثيرا على لسان عدّة شخصيّات بطرق مختلفة في النصّ.

في رواية الفراشات والغيلان عمد المؤلّف إلى توظيف التواتر التكراريّ ليكشف عن الحالة النّفسيّة للشخصيّة، فهي لا تستطيع أن تنسى الماضي الأليم، ونحن نعني الطّفل محمّد الذي شاهد الجنود الصرب وهم يغتالون عائلته أمام عينيه، فلا نكاد نجده إلّا وهو يعيد قص الحادثة على صديقه أو خالته أو الشيخ أو على نفسه محاولا التخفيف من ألمه، يقول المؤلّف:

" لا شيء في البيت ... جثث مبعثرة هنا وهناك... اشتدّ ذعري.. ياهول الفاجعة... جدّتي وقد تهشّم رأسها ... والدي وقد غطّى الدّم صدره ... قريبا منه عمّتي تتكئ جثّتها على الحائط وقد فغرت فاها وتسايل الدّم من ثقبة في جبهتها.. أمّي وقد تكوّمت في بركة كبيرة حمراء"[3]

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص76.

[2]- المصدر نفسه، 98.

[3]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص15.

"وقصصت على عثمان قصّة أسرتي كاملة... وكيف فجّروا رأس جدّتي فانفجر وتراذذت عظامه ومخّه... وكيف أردوا والدي صريعا وهو يدفع عنّا عدوانهم... وحين وجدت وجدت عمّتي الخرساء عارية والدّم يطبع قبلاته ما بين نهديها وتحت سرّتها"[1]

" لم تغادر الصّورة الفضيعة ذاكرتي.. ها هي أمّي في بركة دمها الأحمر القاني... وهاهي جدّتي مهشّمة الرّأس... وها والدي متهالكا بالقرب من عمّتي الأصغر... وها هي عمّتي الخرساء شمسا مغتالة فوق تراب الأرض وقد سال نجيعها المتألّق"[2]

كما يوحي هذا التكرار بأهمّية هذا الحدث في النسيج السّرديّ، فهو المنطلق الذي مهّد للأحداث القادمة، وهو الحدث الذي يتم استرجاعه بين الفينة والأخرى منقبيل رفض الواقع والتحسّر على الماضي الأليم.

4-3-3- تواتر تردّدي:

في هذا النوع تتم رواية حدث وقع كثيرا وتكرّر حدوثه مرّة واحدة، وربّما هذا راجع إلى كونه حدثا ثانويّا جدّا في النسيج السّرديّ، من صور ذلك ما نجده في رواية "الرّماد الذي غسل الماء" بارزا في قول المؤلّف:

" لقد رأى فريدة عشرات المرّات وكان كلّما رآها تحرّك شيء في قلبه"[3]، فالطّبيب اعتاد على لقاء فريدة ابنة عزيزة ورؤيتها ولكنّ المؤلّف اختصر المدّة الزّمنيّة مخلّفا مؤشرا دالّا على طول الحكاية (عشرات المرّات).

حدث آخر يمكن له ان يكون مثالا عن التواتر التردّدي ورد في قول المؤلّف: " جلس إلى سمير دون تحيّة وراحيرفع صوته يطلب قهوة مرّة له وأخرى حلوة لسمير، وهي عادته كلّما دخل المقهى مع سمير"[4]، لقد وظّف المؤلّف قرينة دالّة على تكرّر هذا الحدث وهي (كعادته).

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

[3]- عزّ الدين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص15.

[4]- المصدر نفسه، ص31.

كذلك الحال بالنّسبة لرواية الفراشات والغيلان، فهي الأخرى حظيت بنصيب من هذه التقنيّة الزّمنيّة، من ذلك ما جاء في قول المؤلّف على لسان شخصيّة محمّد:

" هناك عادت إلى مخيّلتي ذكريات الأيّام الماضية الحلوة حين كنت أقصد بيت صديقي عثمان كلّ صباح لنصطحب معا إلى المدرسة"[1]، وما يدلّ على أنّ هذا الحدث تواتر وتكرّر قوله (كلّ صباح)، ومن الأمثلة كذلك قول المؤلّف:

" حين كنت في قريتنا كان همّي الأكبر أن أدرس... وكانت أمّي دائما تلحّ عليّ قائلة: يجب أن تكون طبيبا لتعالجنا"[2]، وما يوحي بحدوث هذا الفعل مرّات عديدة لفظة (دائما).

لو أنّنا نقارن بين الأحداث التي صنّفت في هذا النّوع والأحداث التي سبقتها، فإنّنا نجد السّابقة أهمّ من اللّاحقة في البناء السّرديّ، فالأولى تمثّل منطلقا وممهّدا للأحداث التالية لها، أمّا الأحداث التي تواترت تردّديا ليس لها ذلك الوزن والثّقل في النّسيج السّرديّ ولعلّ هذا يدعم التصنيف الذي وضعه جيرار جنيت إلى حدّ بعيد.

[1] - عز الدّين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص36.

[2] - المصدر نفسه، ص56.

خلاصة الفصل:

من خلال دراستنا للزّمن السّردي في الأعمال الرّوائيّة الجزائريّة اتّضح أنّه مهمّ للغاية في هذا الفنّ الأدبيّ، فهو كسابقه – أي عنصر المكان- لا يمكن أن ينتج المبدع نصّا أدبيّا بمعزل عنه، وما زاد من أهمّيته ما عرضنا من مفارقات زمنيّة تساهم بشكل أو بآخر في الرّقي بمستوى الشعريّة والجماليّة في القصيدة، وذلك أنّ الأديب له الحريّة في الاعتداء على الزّمن القصصيّ الطبيعيّ بما يراه مناسبا لتكثيف الدّلالة وإيصال المضمون للمتلقّي، فنجده يستبق الأحداث أحيان متنبئا أو معلنا، ونجده يسترجع أحيانا أخرى، فيعود بالذّاكرة للماضي طارحا الكثير من الأجوبة لأسئلة ظلّت تراود المتلقّي حول الأحداث وأسبابها أو الشخصيات وسلوكياتها، كما له القدرة على التسريع من وتيرة السّرد من خلال تقنيتي الحذف والخلاصة، أو تبطئته من خلال مفارقتي الوقفة والمشهد، إضافة إلى ذلك يمكنه التنويع في تواتر الأحداث في النّصّ الرّوائيّ حسب أهمّيتها ودورها في البناء القصصيّ، وعلى العموم نجح المبدع عزّ الدين جلاوجي من خلال نسج الحركة بين زمن القصّة وزمن الخطاب، مشكّلا لعبة فنيّة بينهما، وهو ما أنتج زخما دلاليّا عاد بالفائدة على المتخيّل السّرديّ للمتلقّي، وأبان عن أهمّية الزّمن كعنصر سرديّ في الأعمال السّرديّة، ورفع من مستوى الجمالية في العمل الرّوائيّ الجزائريّ المعاصر.

الفصل الرّابع:

شعريّة

الشّخصيّة في

الرّواية الجزائريّة

المعاصرة

تمهيد:

تعدّ الشّخصيّة بمثابة العمود الفقريّ للرّواية كجنس أدبيّ، فهي همزة وصل يربط بين المكوّنات السّرديّة، ولا يمكن بحال تصوّر مكان خال من الشّخصيّات كونها تتأثّر به وتتفاعل معه، ولا زمن تتجسّد فيه الأحداث إلاّ بواسطة شخصيّات، لذا حكمنا على مركزها التحكّميّ في عناصر العمل السّرديّ، كما أنّ لها دورا مهمّا داخل العمل الرّوائيّ، ولا يتأتّى لنا إنجازه دونها، إظافة إلى أنّها تلعب دورا أساسيّا في نسج وبناء الرّواية، فهي محطّ ومركز الأفكار، ومحور المعاني التي تدور حولها الأحداث، تصبح الرّواية دونها ضربا من الدّعاية المباشرة والوصف التقريريّ، تبرز أهمّيتها من أفعالها وتحرّكاتها التي تسمو بقيمة الرّواية، وذلك من خلال مخزونها الثّقافيّ الذي يحدّد إيديولوجيات كثيرة وميولا يفسّر الواقع، تخبر عن دلالات وحقائق يسعى المتلقّي لإدراكها، يحاول من خلالها المبدعون تحقيق الغايات المرجوّة داخل النّصوص الرّوائيّة، كما تدفع القارئ إلى استكشاف نفسه وواقعه قياسا على ما يتعلّق بالنّص، هي منبع المعاني الإنسانيّة جميلها وقبيحها، وهي محور الأفكار والآراء، ولهذا نجد عمليّة اختيار الشّخصيّات ذات أهمّية خاصّة، ولمّا كان الحال كذلك خصّصت هذا الفصل لتدارس عنصر الشّخصيّة والبحث عن مواطن الجماليّة والشّعريّة فيه كونه واحدا من المكوّنات السّرديّة التي تقوم عليها الرّواية.

1- في مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة:

هي الكائن الحيّ الذي يعيش ويتطوّر ويتفاعل مع متغيّرات الواقع المحيط به كذلك، فلا يوجد فعل بدون فاعل ولا يوجد سرد بدون شخصيّات، إنّها تشمل بصفة عامّة الأفراد الواقعيّين أو الخياليّين الذين تدور حولهم أحداث الحكاية أو القصّة[1]، تكمن وظيفتها في تصوير وتجسيد الحالات النّفسيّة للإنسان الذي تعبّر عنه في المجتمع، كونه كائنا ذا تركيبة معقّدة تتغيّر وتتقلّب باعتبار الظّروف والخصائص الدّاخليّة والخارجيّة، يتم تحديد نمطها ووظيفتها ويمكن وصفها انطلاقا من أقوالها وأفعالها داخل الحيّز الذي يحدّده المؤلّف لها، وكذا الحركيّة التي تقدّمها في خضمّ الأحداث التي تدور في الرّواية.

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، ص38.

هناك من ينظر إلى الشّخصيّة الرّوائيّة على أنّها "دليل له وجهان أحدهما دالّ والآخر مدلول، دالّ من حيث اتّخاذها عدّة أسماء وصفات تلخّص هويّتها، أمّا الشّخصيّة كمدلول فهي مجموعة ما يقال عنها بواسطة جمل متفرّقة في النّصّ أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها وسلوكها"[1]، وهذا يجعل منها كائنا لفظيّا وقضيّة لسانيّة، فتكون بذلك مساوية للمشكّلات السّرديّة الأخرى في هذا الاتّجاه. والشّخصيّة الرّوائيّة كيان فنّي مكثّف بذاته، مادّتها الواقع، ولكنّها بعد أن تشكّلت في قالب لغويّ روائيّ فقدت صلتها بالواقع الخارجيّ لتصبح صلتها به رمزا لغويّا يعبّر عن رؤية فنّية، ولا يقرّر حقيقة حرفيّة للواقع[2]، وفي هذا المفهوم تقاطع مع سابقه من حيث كون الشّخصيّة قضيّة لغويّة لسانيّة بعيدة عن الواقع.

الشّخصيّة الرّوائيّة هي "القوّة المولّدة للأحداث، تؤثّر فيها وتتأثّر بها، ولا نبالغ إن اعتبرنا الشخصيّة أهمّ عنصر في البنية الرّوائيّة، لأنّها شبكة تمتدّ عبر الفضاء الرّوائيّ لترتبط الأشياء ببعضها البعض، ذلك أنّ توظيف الشّخصيّة في العمل الرّوائيّ يجعل الأحداث تتعالق مع بعضها البعض"[3]، فهي تتحرّك ضمن زمان معيّن في مكان محدّد وتؤدّي أحداثا، تصنع من خلال صراعاتها وإيديولوجياتها عنصر التّشويق الذي هو جوهر في الرّواية، وكلّ هذا يكون – من خلال إبداع المؤلّف– في مستويات متباينة وأساليب مختلفة.

إنّ الشخصيّة الرّوائيّة مثلها مثل الشّخصيّة السينمائيّة أو المسرحيّة لا تنفصل عن العالم الخارجيّ الذي تنتمي إليه بما فيه من أحياء وأشياء، إنّه لا يمكن للشّخصيّة أن توجد في ذهننا على أنّها كوكب منعزل، بل إنّها مرتبطة بمنظومة وبواسطتها هي تعيش فينا بكلّ أبعادها[4]، وفي هذا تبيان لمركزيّة الشّخصيّة في الرّواية، بل إنّ هذه الأخيرة أكثر الأجناس الأدبيّة ارتباطا بالشّخصيّة، نظرا للمرونة الكبيرة التي تتمتّع بها، وكذا الحريّة التي يمتلكها الرّوائيّ في رسم شخصيّاته، وإذا ما تصفّحنا

---

[1] - حميد لحميداني، بنية النصّ السّرديّ، ص51.

[2] - ينظر: عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص 9.

[3] - مصطفى الكيلاني، الأدب الحديث والمعاصر- إشكاليات الرّواية، المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقيق والدّراسات، بغداد، 1990، ص131.

[4] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، ص90.

النّتاج الرّوائي فإنّنا نجد الرّواية العربيّة تزخر بشخصيّات روائيّة عظيمة، طالما عَرضت كلّ واحدة منها الكثير من المعاني والمفاهيم والقيم والأفكار، وهذا ما تنفرد به الرّواية.

بيّن عبد المالك مرتاض من خلال كتابه "في نظريّة الرّواية" أنّ "الشّخصيّة هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث إنّها هي التي تضع اللّغة، وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضخيم الصّراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تعمّر المكان، وهي التي تتكيّف مع هذا الزّمن في أهمّ أطرافه الثّلاثة: الماضي والحاضر، والمستقبل"[1]، وقد جمع النّاقد في هذا المقطع بين الشّخصيّة واللّغة والزّمن والمكان، وجعل العنصر الأوّل محورا فيها يتأثّر بها ويؤثّر فيها، كما أولاه أهمّية بالغة مقارنة ببقيّة العناصر، لغة التواصل وسيلة تستعملها الشّخصيّة للتعبير عن مرادها، والمكان إنّما تم توظيفه لتشغله الشخصيّات، ثمّ إنّ هذه الأخيرة تجسّد الأحداث في زمان معيّن يحدّده المؤلّف.

أورد الدّكتور غنيمي هلال في مؤلّفه " النّقد الأدبيّ الحديث" أنّ "الأشخاص في القصّة مدار المعاني الإنسانيّة ومحور الأفكار والآراء العامّة، ولهذه الأفكار والمعاني المكانة الأولى في القصّة منذ انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه؛ إذ لا يسوق القاصّ أفكاره وقضاياه العامّة منفصلة عن محيطها الحيويّ، بل ممثّلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما"[2]، وفي هذا إشارة إلى أنّه لا غنى للرّوائيّ عن الشّخصيّة، هي التي تساهم في تطوّر الأحداث وتقدّمها، كما أنّها تعبّر عن معان ودلالات متعلّقة بالمحيط الحيويّ الذي تعيش فيه، وتنوّعها من حيث الخصائص يضمن كثافة دلاليّة وهو ما يحقّق للرّوائي نفسا طويلا لصياغة الأحداث.

الشّخصيّة الرّوائيّة – حسب أحمد مرشد- هي "إحدى المكوّنات الحكائيّة التي تسهم في تشكيل بنية النّصّ الرّوائيّ، حيث يحاول منجِز النّصّ بواسطة اللّغة وَفق نسق مميّز مقاربة الإنسان الواقعيّ، وهذا لا يعني أنّ الشّخصيّة هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئيّ، فهي صورة متخيّلة

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، ص91.

[2] - محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، نهضة صر للطّباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص526.

استمدّت وجودها من مكان وزمان معيّن، وانصهرت في بنية الكاتب الفكريّة الممزوجة بموهبته، مشكّلة فوق الفضاء الورقيّ الأبيض، ليسهم في تكوين بنية النصّ الرّوائيّ الدّال" [1]، أي أنّ الشخصيّة لا يجب أن تكون بالضّرورة مطابقة للشخصيّة الواقعية كما عهدها المتلقّي، بل ترجع صياغتها ويعود تشكيلها أوّلا وأخيرا إلى المؤلّف، هذا الأخير انطلاقا من موهبته وإبداعه يحاول تخيّل شخصيّة يعمد إلى جعلها تنصهر في الأحداث التي ينسجها مشكّلة الدّلالات والمعاني المراد إنتاجها، وهذا لا يعني بالضّرورة أن الشّخصية الرّوائيّة لا يمكن أن توافق الشّخصيّة الواقعيّة، بل ذلك وارد مع إمكانيّة التّعديل، وذلك متوقّف على حاجات المؤلّف الدّلاليّة.

يعرّف صاحب معجم "مصطلحات نقد الرّواية" لطيف زيتوني الشّخصية الرّوائيّة أنّها "كلّ مشارك في أحداث الحكاية، سلبا وإيجابا، أمّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشّخصيّات بل يكون جزءا من الوصف، فالشّخصيّة عنصر مصنوع مخترع ككلّ عناصر الحكاية، تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[2]، والمشاركة ها هنا يُقصد بها الفاعليّة في تنامي الأحداث وتطوّرها وتقدّمها، فالشّخصيّة تحدّدها أقوالها وأفعالها وسلوكاتها التي تسهم في بناء الرّواية.

ترى ميساء سليمان الإبراهيم أنّ "الشخصيّة جزء من السّياق الممثّل في النّص، وثمّة شخصيّات يتحقّق حضورها في النّص في شكل لسانيّ مرجعيّ يخصّ كائنا له هيئة إنسانيّة كأسماء الشّخصيّات والضمائر الشّخصيّة، تتحدّد سماتها من خلال مجموعة أفعالها دون صرف النّظر إلى العلاقة بينهما وبين مجموع الشّخصيّات الأخرى التي يحتوي عليها النّصّ"[3]، ولعلّ هذا الضّرب هو الغالب على الرّواية، كما أنّ العلاقة القائمة بين الشّخصيّات كثيرا ما تنتج دلالات يتلقّفها القارئ وهو ما يسهم في إثراء المتخيّل السرديّ العام.

في النّقد الغربيّ نجد النّاقد الفرنسيّ رولان بارت يبيّن أنّ الشخصيّة الحكائيّة "نتاج عمل تأليفيّ، هويّتها موزّعة في النّص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرّر ظهوره

[1] - أحمد مرشد، البنية والدّلالة في الرّوايات، إبراهيم نصر الله، المؤسّسة العربيّة للدّراسة والنّشر، بيروت، ط1، 2005، ص35.

[2] - لطيف زيتوني، ص114.

[3] - ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السّرديّ في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، 2011، ص205.

في الحكي"[1]، ومعنى ذلك أنّ ما يحدّد الشّخصيّة في العمل السّردي تلك المميزات والخصائص التي ترتبط بكائن ما في الرّواية والذي يرمز له باسم علم يتكرّر وروده، وممّا اختلفت هذه المميزات من كائن لآخر استطاع القارئ التمييز بين الشّخصيّات والإلمام بدور كلّ واحدة منها.

أمّا تودوروف فيخبر بأنّ الشخصيّة هي "مجموع الصّفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكي، ويمكن أن يكون هذا المجموع منظّما أو غير منظّم"[2]، وهذه الصّفات قد تبرز من خلال أفعال الشّخصيّة أو أقوالها أو هي صفات يعرضها المؤلّف أو ربّما تبرز من خلال ردود أفعال لشخصيات أخرى، تنتظم هذه الصّفات من خلال تعداد المؤلّف لها مثلما نجده في الوقفات الوصفيّة، أو غير منتظمة تأتي بشكل عشوائي تبعا للأحداث التي تشارك فيها الشّخصيّة أو الأدوار التي تقوم بها وكلّ ما تتكلّم به، ويضيف ذات النّاقد أنّ "الشّخصيّة الرّوائيّة ما هي إلّا مسألة لسانيّة قبل كلّ شيء ولا وجود لها خارج الكلمات، لأنّها ليست سوى كائن من ورق"[3]، وهذا يعني أنّها ليست محاكية لشخصيّة واقعيّة بالضّرورة، بل هي مجرّد شخصيّة وهميّة من اختراع المؤلّف.

يرى هنري برجسون (Henri Bergson) أنّ "الشخصيّة هي الكاتب الذي ظلّ في بعض تجربته في حالة كمون، وأنّ الشّخصيّة القصصيّة إسقاط لشخصيّة الكاتب وهو ما اهتمّ به التّحليل النّفسيّ للأدب"[4]، أي أنّ الشخصيّة التي يرسمها المؤلّف هي نوع من المكبوتات النّفسيّة عنده أفصح عنها بهذه الشّاكلة، لذا فالشّخصيّات القصصيّة وسيلة من وسائل التعبير عن كوامن المؤلّف.

وفي ذات السّياق يبيّن فيليب هامون(Philip Hammond) أنّ الشّخصيّة الرّوائيّة وحدة دلاليّة وذلك في حدود كونها مدلولا منفصلا، فهي شكل فارغ يقوم بملء المحمولات المختلفة (الأفعال والصّفات)، وبعبارة أخرى تعدّ الشّخصيّة دائما وليدة مساهمة الأثر السّياقيّ (تركيز على

---

[1] - حميد لحميداني، بنية النصّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ، ص50.

[2] - تيزفيتان تودوروف، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرّحمان مزيان، منشورات الاختلاف، المركز الثّقافيّ البلديّ، ط1، 2005، ص74.

[3] - علي عبد الرّحمان فتّاح، تقنيات بناء الشّخصيّة في رواية " ثرثرة فوق النّيل"، قسم اللّغة العربيّة، جامعة صلاح الدّين، العدد102، ص32.

[4] - ناصر الحجيلان، الشّخصيّة في الأمثال العربيّة، النّدى العربيّ، الرّياض، ط1، 2009، ص52.

الدّلالة السّياقيّة داخل النّصيّة) ووليدة نشاط استنكاريّ وبناء يقوم به القارئ[1]، ومفاد ذلك أنّ الشخصيّة مجسّم واحد فارغ يقوم المؤلّف بمعيّة القارئ بملئه بتلك الصّفات والأفعال والحركات التي تميّز هذه الشّخصيّة عن غيرها، فعمليّة إنتاج الدّلالة لا تخصّ المؤلّف وحده بل هي منوطة كذلك بالمتلقّي.

يمكن في ختام هذا المبحث أن نقول بأنّ الشّخصيّة الرّوائيّة تحدَّد في العمل الرّوائيّ من خلال الصّفات التي يلحقها بها المؤلّف وكذا أفعالها وحركاتها في النسيج السّرديّ، ولا يشترط أن تكون محاكية للواقع، فهي مجرّد قضيّة لسانيّة أو كائن ورقيّ من إبداع الكاتب، تعكس فكره وإيديولجيته وبواطنه، يساهم المتلقّي وفق منظوره الخاصّ في تشكيل صورة هذه الشّخصيّة أو جوانب منها.

2- أنواع الشّخصيّة:

لمّا كانت الشّخصيّة أهمّ ناصر العمل الرّوائيّ كونها تجسّد أفكار الأديب ورؤاه، حظيت باهتمام وافر من طرف الأدباء والنّقاد والمنظّرين في هذا الباب، وهو ما يظهر من خلال عديد الدّراسات التي تصدّت لهذه القضيّة، وقد صادفنا أثناء بحثنا عن أصناف الشخصيّة وأنواعها كمٌّ من التّصنيفات، اختلفت لأنّ أصحابها لم يأخذوا بنفس المنطلقات، فمنهم من صنّف الشخصيّة معتبرا فاعليتها في الرّواية، والآخر اعتمد في تصنيفه على وظيفتها، وثالث نظر إلى حالتها بين الواقع والخيال، وغيرهم اهتمّ بعلاقة الشّخصيّة بالحدث ليبيّن أنواعها، وما سيأتي عرض مجمل لهذه التّصنيفات.

2-1- الشخصيّة من زاوية علاقتها بالحدث:

أ- الشخصيّة الرّئيسيّة: هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضّرورة أن تكون الشّخصيّة الرّئيسيّة بطل العمل دائما، ولكنّها هي الشّخصيّة المحوريّة، وقد يكون هناك تنافس أو خصم لهذه الشّخصيّة[2]، وهذا يعني أنّ الشخصيّة الرّئيسيّة ذات دور فاعل في تحريك

[1] -ينظر: فيليب هامون، سيكولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنّشر والتوزيع، اللّاذقيّة، ط1، 2013، ص39.

[2] - ينظر: صبحية عودة زعرب، جماليات السّرد في الخطاب الرّوائيّ، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006، ص131.

عجلة السّرد كونها تسيطر على أحداث الرّواية، وغالبا هي التي تسعى لتجسيد الحدث القصصيّ لذا هي صعبة البناء وطريقها محفوف بالمخاطر[1]، تساهم هذه الشّخصيّة في نسج الأحداث وتكون لها مواقف بطولية فرديّة، تتمحور الأحداث حولها.

ب- الشّخصيّة الثّانويّة: تقوم بأدوار محدودة، قد تكون صديقة للشّخصيّة الرّئيسيّة، وقد تقوم بدور تكميليّ مساعد للبطل، نجدها حاضرة في مشاهد لا أهمّية لها في الحكي، هي بصفة عامّة أقلّ تعقيدا وعمقا من الشّخصيّة الرّئيسيّة، لا تحظى باهتمام السّارد في شكل بنائها السّرديّ، وغالبا ما تقدّم جانبا من جوانب التجربة الإنسانيّة[2]، وعلى هذا الأساس نعتبر الشّخصيّة الثّانويّة وسيلة لربط الأحداث أو التمهيد لها، أهمّيتها في النّسيج السّرديّ تقلّ عن أهمّية الشّخصيّة الرّئيسيّة، حضورها وفاعليتها أقلّ، لا تتفاعل مع الأحداث تفاعلا تامّا وهو ما يجعلها تطفو على سطح الرّواية، لكنّها تبقى مهمّة وضروريّة للعمل الأدبيّ، فهي تطرح الوجه المقابل للبطل، أو تقدّم له شيئا من المساعدة، أو تكون سببا في وضع العراقيل أمامه، وتحدّد رغم ذلك مصيره وخاتمة الحكاية[3]، ومنه نستنتج أنّ هذه الشخصيّة أقلّ أهمّية من الرئيسيّة، دورها ثانويّ في الرّواية، لكن لا يمكن الاستغناء عنها كونها ضروريّة للرّبط بين الأحداث الرئيسيّة ومعينة للشخصيّة الرّئيسيّة على الظّهور، فهي تساهم في كشف صفات البطل وتفكيره وكلّ ما يتعلّق به.

2-2- الشخصيّة من زاوية الواقع والخيال: صنّفها سعيد جبّار كالتّاليّ[4]:

أ- شخصيات واقعيّة: هي الشّخصيّات التي تحيل على مرجع واقعيّ متفرّد، أي أنّها شخصيّة مفردة تحيل على شخصيّة واحدة في الواقع، لا يمكنها أن تكون متعدّدة، وتتمثّل في الشّخصيّات التّاريخيّة، لأنّها ذات مرجعيّة واقعيّة تاريخيّة.

---

[1]- ينظر: شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنّيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة، دار القصّة للنشر، الجزائر، دط، 2009، ص45.

[2]- ينظر: محمّد بوعزّة، تحليل النّصّ السّرديّ (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص57.

[3]- ينظر: غريد الشّيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص392.

[4]- ينظر: غيبوب باية، الشخصيّة الانثروبولوجيّة العجائبيّة في رواية "مئة عام من العزلة" لـ"غابريال ماركيز" أنماطها مواصفاتها أبعادها، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزّو، 2012، ص93.

ب– شخصيات محاكاتيّة تخييليّة: وهي شخصيّات قريبة من الواقعيّة التاريخيّة، إلّا أنّها لا تحيل في مرجعيّتها على الواحد المتفرّد، بقدر ما تحيل على المتعدّد في الواقع المتشابه، وذلك دون أن تكون له ملامح تميّزه عن غيره.

ج– شخصيّات تخييليّة استيهاميّة: وهي الشّخصيّات التي لا ترتبط بالواقع بأيّ وجه من الوجوه، وتجد مرجعيّتها في الغالب فيما هو ثقافيّ معرفيّ، كالشّخصيات الأسطوريّة الخارقة من الجنّ أو الشخصيات البشريّة التي تطير في السّماء أو تميّزها صفات غير صفات باقي الشّخصيّات العاديّة، فهي تنفرد بابتعادها عمّا هو واقعيّ.

وهذا الطّرح مخالف لسابقه إذ لا يعتمد علاقة الشّخصيّة بالحدث وإنّما يهتم بالشّخصيّة في ذاتها من زاوية نظر المتلقّي حسب خلفياته الاجتماعيّة والعقديّة منها، محاكيا للواقع بشكل مطابق لا يحتمل التعدّد، ومنها ما يقترب منذلك، وصنف آخر من الشّخصيات نضعه في خانة الأمور الخياليّة الأسطوريّة التي لا صلة لها بالواقع.

2–3– الشخصيّة من زاوية فاعليتها:

أ– الشخصيّة المحوريّة: أحيانا قد تفتقد الرّواية للصّراع ويغيب عنها الحدث، وبهذا تفتقد البطل، فيظهر فيها ما يطلق عليه النّقاد الشّخصيّة المحوريّة[1]، والظّاهر أنّها شكل من أشكال الشّخصيّة الرّئيسيّة، إلّا أنّها أكثر بروزا مقارنة بشخصيّات رئيسيّة أخرى، هذا ونجد الأحداث مسخّرة لتمييز هذه الشّخصيّة عن غيرها سواء بإبراز صفاتها الخارجيّة أو الدّاخليّة أو من خلال سلوكها وأقوالها، كما نجد هذه "الشّخصيّة مهيمنة على الأحداث والأزمنة والأمكنة، وتتفاعل معها، وتكون وظيفة الشّخصيّات الأخرى التي تلتقيها أو تصادفها إبراز التّحوّلات النّفسيّة والذهنيّة التي مرّت بهذه الشّخصيّة"[2].

---

[1]- ينظر: عمر غرايبيّة، الشّخصيّة الرّوائيّة: وظيفتها، أنواعها، سماتها، مقال متوفّر على https://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2472-topic

[2]- المصدر نفسه.

ب– الشّخصيّة النّموذجيّة: هي "التي يرسمها المؤلّف ممثّلة لجيل أو طبقة أو فئة أو مجتمع، وتبرز فيها اتّجاهات ما تمثّله وسماته المميّزة، وتمتاز عن الشّخصيّة العاديّة بأنّها تختزل سجايا الطّبقة أو الفئة التي تمثّلها، ويهدف الرّوائيّ من خلالها إلى بيان رؤيته نحو الفئة المستهدفة التي تختزل سماتها في هذه الشّخصيّة"[1]، أيّ أنّ هذا النّوع من الشّخصيات يحوز على مواصفات تجعله نموذجا في المجتمع، فتكون قدوة لجيل أو فئة من النّاس، وغالبا ما تكون مشهورة.

ج– الشخصيّة الحكائيّة: حدّد جوليان غريماس(*Julien Greimas*) مستويين لهذا النوع من الشّخصيات، مستوى عامليّ وهو الذي تتخذ فيه الشّخصيّة مفهوما شموليّا مجرّدا يهتمّ بالأدوار، ولا يهتمّ بالذّوات المنجزة لها، ومستوى ممثّلي (نسبة إلى الممثّل) تتّخذ فيه الشّخصيّة صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدّة أدوار عامليّة[2]، ولعلّنا نستشفّ ذلك من خلال شخصيّة البطل أو شخصيّة الشّرير أو الذي يمثّل جانب الخير أو جانب الشّر، وقد تشترك عدّة شخصيّات في هذا المستوى العامليّ، ثم نجد الخصائص التي تتجسّد في المستوى الآخر وهي التي تخصّ فردا واحدا مؤدّيا للمستوى الأوّل وحده أو رفقة غيره.

د– الشخصيّة الهامشيّة: هي مكوّن أساسيّ لا يمكن الاستغناء عنه في الرّوايات التي تصف المشاعر، تلعب دورا بارزا في القصّة، فبعض الأحداث القصيرة التي توضع من خلالها أفكار صغيرة تستثمر بعد ذلك في الرّواية، كأسباب توضّح الرّأي العامّ إذا احتاج الكاتب التطرّق لذلك في روايته[3]، يتمّ توظيفها في أحداث عارضة يمهّد المؤلّف من خلالها لأحداث مستقبليّة، أو تضفي دلالات ثانويّة تسهم في تحصيل الدّلالات الأساسيّة، هذا ويمكن أن ترقى لتحتلّ أدوارا وسطى في

---

[1]- عمر غرايبيّة، الشّخصيّة الرّوائيّة: وظيفتها، أنواعها، سماتها، مقال متوفّر على https://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2472-topic.

[2]-ينظر: حميد لحميداني، بنية النّصّ السّرديّ من منظور النّقد الأدبيّ، ص50.

[3]- ينظر: جابر عتيق، الرّواية – الشّخصيّات الهامشيّة، مقال متوفّر على google-com/amp/s/jaberatiq.

الرّواية أو تكون مع الشّخصيّات الرّئيسيّة، فهي تكمّل الشّكل العامّ للرّواية ويمكن إغفالها في أي لحظة دون الانتباه والاهتمام لغيابها[1]، وهذا في ذهن المتلقّي طبعا نظير هامشيّتها في المتن الحكائيّ.

2-4- الشّخصيّة من زاوية مدلولها اللّغويّ (تصنيف هامون): ربط فيليب هامون النّمذجة الشّكليّة للشّخصيّات بثلاثة أنواع من الدّلائل، منها ما يحيل على واقعيّة العالم الخارجيّ أو مفهوم بنوي، وتسمّى الدّلائل المرجعيّة، ومنها ما يحيل على لفظ التلفّظ، وهي ذات مضمون لا يتحدّد معناه إلّا من خلال موقعها داخل الخطاب، ومنها ما يحيل على دلائل منفصلة من نفس الملفوظ، سواء أكانت قريبة أم بعيدة، سابقة أم لاحقة، يمكن أن تسمّى الدّلائل المتكرّرة[2]، وعلى هذا الأساس نصنّف الشخصيّة الرّوائيّة –حسب هامون- إلى :

أ- الشّخصيّات المرجعيّة: هي التي "تحيل على معنى ثابت تفرضه ثقافة ما بحيث تظلّ مقروئيتها رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثّقافة، وعندما تدرج هذه الشّخصيّات في الملفوظ الرّوائيّ فإنّها تعمل أساسا على التّثبيت المرجعيّ وذلك بإحالتها على النّصّ الكبير الذي تمثّله الإيديولوجيا والمستنسخات والثّقافة"[3] من ذلك الشخصيات السياسيّة والأسطوريّة والاجتماعيّة المعروفة بين النّاس.

ب- الشّخصيّات الواصلة (الإشاريّة): تشكّل علامات لحضور المؤلّف والقارئ أو من ينوب عنهما في النّصّ، ويصنّف هامون ضمن هذه الفئة الشّخصيّات النّاطقة باسم المؤلّف والمنشدين في التراجيديا القديمة والمحاورين السّقراطيّين، والشّخصيّات المرتجلة، الرّواة والمتدخّلين، وشخصيّات الرّسامين والكتّاب والثرثارين والفنّانين، وفي بعض الأحيان يكون من الصّعب الكشف عن هذا النّمط من الشّخصيّات بسبب تدخّل بعض العناصر المشوّشة أو المقنّعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشّخصيّة أو تلك[4]، بتعبير آخر هي الشّخصيّة التي تعبّر عن

---

[1]- ينظر: جابر عتيق، الرّواية – الشّخصيّات الهامشيّة، مقال متوفّر على google-com/amp/s/jaberatiq.

[2]- ينظر: جويدة حمّاش، بناء الشّخصيّة في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى الفارسيّ، منشورات الأوراس، دط، الجزائر، 2007، ص63.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائيّ، ص116.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص116.

رأي المؤلّف وتفكيره وتوجّهه، هي التي يجعلها صاحب النّص قالبا يبثّ فيه ما يخالج فكره، فهي لا تمدّ للشّخصيّات المرجعية المتواضع على ما يجعلها كذلك بين القرّاء بصلة.

ج- الشخصيّات الاستذكاريّة (المتكرّرة): في هذه الفئة تكون الإحالة ضروريّة للنّظام الخاص بالعمل الرّوائيّ، فالشّخصيّات تنسِج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت، وهذه الشّخصيّات ذات وظيفة تنظيميّة لاحمة أساسا، أي أنّها علامات مقويّة لذاكرة القارئ[1]، وهذا النوع من الشّخصيّات يقوم بمهام الاستشراف والاسترجاع يساهم في ربط وتلاحم المعنى العام للرّواية في ذهن المتلقّي.

3- أبعاد الشّخصيّة.

لم يهمل النّقاد الجهود المبذولة من طرف علماء النّفس في فهم الشّخصيّة من جميع جوانبها الحسيّة والمعنويّة، وذلك من طريق تحليلها ودراسة أبعادها المختلفة وجوانبها المتاحة، كلّ ذلك قصد الوصول إلى معايير كاشفة لخبايا للشّخصيّة وكوامنها، وكذا التنظير لأسس تعين القارئ على الوصول إلى أكثر عدد ممكن من الدّلالات التي ترتبط بالشّخصيّة في شكلها وسلوكها وتفكيرها وآمالها وكلّ ما يتعلّق بها حسيّا ومعنويّا، في هذا المبحث سنحاول عرض الأبعاد التي تعكسها الشّخصيّة الرّوائيّة.

3-1- البعد النّفسيّ:

يقصد به البعد الذي "يعكس الحالة النّفسيّة السّيكولوجيّة للشّخصيّة، يهتمّ أساسا بمزاجها وطباعها وعواطفها وانفعالاتها، يهتمّ القاصّ خلال هذا البعد بتصوير الشّخصيّة من حيث مشاعرها وعواطفها وطباعها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها"[2]، أي أنّ المؤلّف يحاول الكشف عن الجانب الباطنيّ للشّخصيّة، هذا وقد أقرّ جوردون ألبورت (Gordon Allport) العالم النّفسانيّ الأمريكيّ أنّ المزاج مفهوم أساسيّ في الشّخصيّة، وهو يعبّر عن تلك الظّواهر المميّزة لطبيعة الفرد الانفعاليّة والتي تتضمّن قابليّة الاستشارة الانفعاليّة، وقوّة وسرعة استجابته العاديّة،

[1] - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائيّ، ص117.

[2] - شريبط أحمد شريبط، تصوّر البنية في القصّة الجزائريّة المعاصرة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، دط، 2009، ص48.

ونوعيّة طبعه، وكذلك جميع نواحي التميّز والتغيّر والشدّة في الطبع[1]، والمؤلّف المبدع الذي يجعل روايته تفيض بالجماليّة والأدبيّة هو المقتدر على كشف هذا البعد في الشّخصيّات التي يوظّفها، نضيف إلى ذلك أنّ "هذا البعد يتميّز بغياب المؤلّف وسيطرة ضمير الغائب والمتكلّم والمخاطب في اللّحظة الواحدة، من صوره مناجاة النّفس والحوار الدّاخليّ، حيث هي عمليّة نقل ما يجري في الدّاخل بصورة أقرب إلى الموضوعيّة"[2]، إذن يمكن القول إجمالا أنّ البعد النّفسيّ هو تلك الانفعالات الدّاخليّة للشّخصيّة إزاء أحداث الرّواية، تظهر وتتجسّد على شكل سلوك أو قول أو مناجاة أو حوار داخليّ.

"إنّ البعد النّفسيّ في السّرد هو ثمرة البعد الاجتماعيّ والجسميّ في الاستعداد والسّلوك والرّغبات والآمال والعزيمة والفكر، وكفاية الشّخصيّة بالنّسبة لهدفها، وما يتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء وانطواء وانبساط، وما وراءها من عقد نفسيّة محتملة"[3]، ومعنى ذلك أن الأبعاد الأخرى تخدم البعد النّفسيّ، الذي هو المرتكز في السّرد، فالصّفات الجسميّة والأفعال والعلاقات بَيِّن ظاهرها للمتلقّي من خلال عنصر الوصف الذي يعتمده المؤلّف، لكنّ البواطن تحتاج إلى تبيين وكشف، لذا فالمؤلّف قد يلجأ لتوظيف الأبعاد الأخرى للشخصيّة لخدمة الجانب النّفسيّ لها.

3-2- البعد الجسميّ الفيزيولوجيّ:

"هو مجموع الصّفات والسّمات الشّكليّة والجسميّة التي تصف الشّخصيّة وتبيّن هيئتها وشكلها الخارجيّ، تتمثّل في الجنس (ذكر أو أنثى)، وفي صفات الجسم المختلفة من طول وقصر وبدانة ونحافة وعيوب وشذوذ قد ترجع إلى وراثة أو أحداث"[4]، أي كل ما يوحي بالصّفات الخارجيّة للشّخصيّة، وقد يرمي المؤلّف من وراء هذا البعد إلى التّعظيم والتشهير بالشّخصيّة والرفع من مكانتها في عين المتلقّي، أو إلى السّخرية منها، وربّما لمجرّد التّقديم والتّعريف، وذلك حسب الموضع الذي ترد فيه المقاطع المجسّدة لهذا البعد.

---

[1] - ينظر: عامر مصباح، التنشئة الاجتماعيّة والسّلوك الانحرافي لتلميذ المدرسة الثّانويّة، دار الأمّة، الجزائر، ط1، 2003، ص205.

[2] - عبد الله خمّار، تقنيات الدّراسة في الرّواية(الشّخصيّة)، دار الكتاب العربيّ، الجزائر، دط، 1999،ص25.

[3] - محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبيّ الحديث، ص573.

[4] - المصدر نفسه، ص573

3-3-البعد الاجتماعيّ:

يظهر هذا البعد داخل البيئة التي تعيش فيها الشّخصيّة، وذلك من خلال مجموعة من العلاقات التي تربط الشّخصيّة بغيرها، وكذا بعض المميّزات الخاصّة اجتماعيّا، مثل المهنة، الطبقة الاجتماعيّة (عامل /طبقة متوسّطة/ برجوازي/ إقطاعي، الوضع الاجتماعي غني/ فقير)، الإيديولوجيّة رأسمالي، أصولي، سلطة...[1]، هذه التفاصيل قد تعلّل لبعض الأحداث أو تمهّد لها أو تكون تفسيرا لانشغال يطرحه المتلقّي على نفسه، بلغة أخرى يساهم هذا البعد في إثراء المتخيّل السّرديّ وإضفاء لمسات دلاليّة على مستوى الدّلالة العامّ.

في ذات السّياق يرى غنيمي هلال أن "البعد الاجتماعي يظهر في انتماء الشّخصيّة إلى طبقة اجتماعيّة، وفي عملها وفي نوع العمل، ولياقته بطبقته في الأصل، وكذلك التّعليم، وملابسات العصر، وصلتها بتكوين الشّخصيّة، ثمّ حياة الأسرة في داخلها، الحياة الزّوجيّة والماليّة والفكريّة، وفي صلتها بالشّخصيّة، ويتبع ذلك الدّين والجنسيّة، والتّيارات السّياسيّة، والهوايات السّائدة وإمكان تأثيرها في تكوين الشّخصيّة"[2]، يحتاج المتلقّي للإلمام بمميزات هذا البعد في الشّخصيّة إلى التركيز مع حركيتها وميزاتها الاجتماعيّة وهذا كذلك ممّا يضفي الكثير من الدّلالات للنّص ويفتح المجال رحبا للتأويل.

4.3. البعد الفكريّ والإيديولوجيّ:

يقصد به الجانب الإيديولوجيّ العقديّ في الشّخصيّة، "قد ينزح إلى أن يكون وجها من أوجه الجانب الاجتماعيّ، يعبّر عن اتّجاهات الشّخصيّة ثقافيّا وسياسيّا وما تؤمن به من أفكار ومنطلقات ومسلّمات ومواقف ومعتقدات، وكلّ ذلك من خلال سلوكيات معيّنة تقوم بها الشّخصيّة في المتن الحكائيّ، ولعلّنا نلاحظ أنّ الجانب السّياسيّ أصبح يشغل حيّزا كبيرا في روايات الأدباء مهما كانت موضوعاتها، فالسّياسة عامل هام في الحياة وفي المجتمع، ومن ثمّ في

[1] - ينظر: محمّد بوعزّة، تحليل النصّ السّرديّ تقنيات ومفاهيم، ص40.

[2] - محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، ص574.

إنتاج الفرد"[1]، وهذا فيه دلالة واضحة على تلك النّزعات الفكريّة التي تميّز الشّخصيات عن غيرها، بل تجعل من الأفكار التي تؤمن بها خريطة إبحار في بحر الحياة، فالشّخصيّة تتصرّف وتتحرّك وفقا لأعرافها وما هو راسخ في عقيدتها وهذا ما يميّز الإنسان عن غيره من الكائنات، وإذا ما نظرنا بشكل عامّ للرّوايات فإنّنا نجدها تجسّد صراعا فكرياّ بين الخير والشرّ، الحقّ والباطل، وغير ذلك من التّقاطبات الفكريّة والعقديّة.

نصل إلى القول بأنّ كلّ الأبعاد التي تمّ ذكرها تتظافر لترسم الشّخصيّة الرّوائيّة داخليّا وخارجيّا، حالتها النّفسيّة والجسميّة، واقعها الاجتماعيّ، ميولها، تفكيرها، ومعتقداتها، وذلك بغية الإسهام في توضيح الرؤية والصّورة وجعل المتلقّي يدرك الدّلالة المنشودة، والارتقاء بمستوى الشعرية والجمالية في العمل الرّوائي.

4- شعريّة الشخصيّات في روايتي " الفراشات والغيلان " و" الرّماد الذي غسل الماء " لعزّ الدّين جلاوجي:

أ- رواية "الفراشات والغيلان":

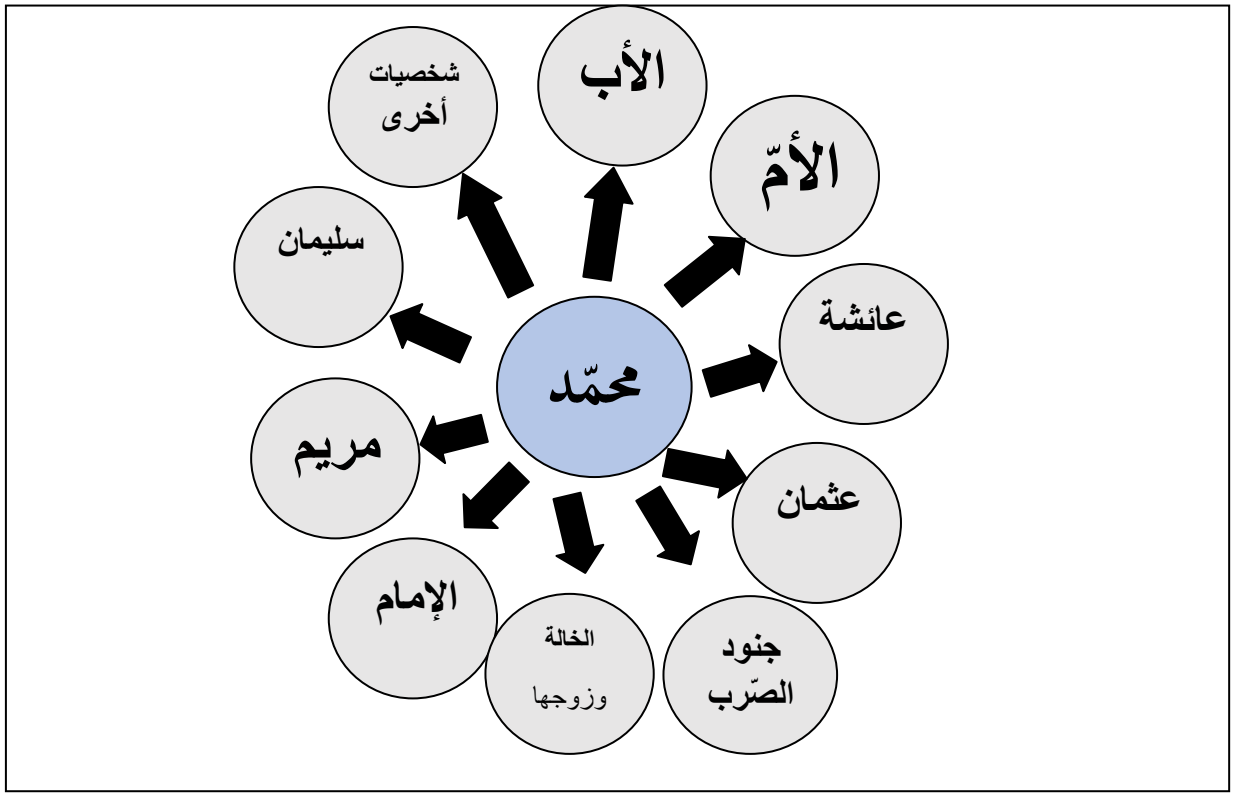
بالنّظر إلى عنوان الرّواية نجد المؤلّف قد استقى شخصيّة الفراشات من الطّبيعة، وهو دالّ يوحي بالصّفاء ويشير إلى الحريّة والبراءة، وهذه الدّلالة متشابهة في جميع الثّقافات نظرا لجمال هذه المخلوقات في شكلها وألوانها، بل وحتّى تتبّعها لشتّى أنواع الأزهار، والمؤلّف يقصد من وراء الفراشات الأطفال الكوسوفيّين الأبرياء، ولعلّنا نضرب مثلا لذلك من خلال قوله: "أتخيّل الأطفال اللّاعبين فراشات جميلة تدغدغ خدّ الأرض في براءة وتحلم بشروق الشّمس"[2]، أمّا شخصيّة الغيلان فهي أسطوريّة مردّها إلى التراث الشّعبيّ، ورثناها من خلال ما كان يرويه أجدادنا من حكايات وخرافات على تنوّع أغراض روايتها بين السّمر والتّسلية والتّخويف، والغيلان من أشهر أنواع القوى الغيبيّة وأكثرها ورودا في الحكايات الشّعبيّة، إذ ما تزال أصداؤها ماثلة تتردّد في المأثور

[1]- علي عبد الرّحمان فتّاح، تقنيات بناء الشّخصيّة في رواية (ثرثرة فوق النّيل)، مجلّة كليّة الآداب، جامعة صلاح الدّين، كليّة اللّغة العربيّة، العراق، العدد102، ص50.

[2]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص81.

الشّعبيّ، ويكثر ورودها مقارنة مع الكائنات الغيبيّة الأخرى[1]، توحي هذه الشّخصيّة بالخوف والذّعر والرّعب وذلك بارز في الكثير من زوايا الرّواية، من ذلك قول المؤلّف:" وتراءت لي الغيلان ذات أشكال غريبة .. آذان طويلة ..وعيون كثيرة... مناخير.. خراطيم.. مخالب... ذيول.. أشعار"[2]، وعلى هذا يكون المؤلّف قد جمع بين الضدّين والنقيضين، الفئة المستضعفة في هيئة فراشات، والفئة الباغية المتسلّطة الظّالمة في هيئة غيلان.

استمدّ المؤلّف الشخصيّات التي وظّفها في روايته من واقع المجتمعات المقهورة المغلوبة على أمرها، والشّخصيّات تحيل على نماذج اجتماعيّة أو فئات مهنيّة، وهذه الشّخصيّات لم توجد فعلا في خارج القصّة وإنّما ممكنة الوجود باعتبار أنّ بعض سماتها وملامحها وأفعالها مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقيّ[3]، مثّلت هذه الشخصيات واقع الكثير من سكان الأرض في فترة من الفترات عرفت الحركات الاستعماريّة التعسّفيّة رواجا كبيرا، هذا ويمكن أن نجمل قبل التّفصيل والتّحليل شخصيّات هذه الرّواية في المخطّط التالي، وما ذلك إلّا لأجل تيسير الدّراسة وتبسيطها.



[1]- ينظر: عجينة محمّد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالتها العربيّة، ج2، محمّد حامي للنّشر والتوزيع، تونس، ط1، 1994، ص13.

[2]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص 21.

[3]- ينظر: الصّادق قسّومة، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنّشر، دط، 2000، ص 102.

محمّد: هو أكثر الشّخصيات حضورا وبروزا، هو بطل الرّواية والشّخصيّة الرئيسيّة والمحوريّة فيها، يأخذ دور السّارد إضافة إلى كونه البطل، صبيّ في الثّالثة عشر من عمره، يجسّد بصورة واضحة حياة الطّفل الكوسوفيّ الذي امتطى أهوال الحرب وعايش أبشع الظّروف وتعامل مع أشرس الخلق وأفظعهم، مثّل البراءة التي تغتالها أيدي الظّلم، والطّمأنينة التي تنحرها أكفّ الحروب، نقل صورة معاناة قريته كمثال للقرى الكوسوفيّة إبّان الموجة المسعورة للصّرب على أهل كوسوفو، وقد تمكّن المؤلّف بمعيّة هذه الشّخصيّة من نقل صور هذه المعاناة بأسلوب شيّق دراميّ تدمع له العيون، وترتعد له الفرائص وتفزع له القلوب.

محمّد تلميذ مجدّ "متوسّط القامة يميل جسده إلى البدانة.. وتميل نفسه إلى الانطواء والانزواء.. قلّما يلاعب الآخرين لعبا هادئا لطيفا.. وكثيرا ما يلعب وحده"[1]، وهذا تصوير لأبعاد الشخصيّة فيزيولوجيا وفكريا واجتماعيّا. عاشت شخصيّة هذا الطّفل الألم من خلال ما ساقه المؤلّف من مشاهد مأساويّة، سواء عند مداهمة الصّرب للقرية وقتل الأبرياء والتّنكيل بهم بما في ذلك عائلته، أو ظروف الهجرة والتغرّب عن الوطن وما يصاحب ذلك من تعب وألم وغربة نفسيّا وبدنيّا، كلّ ذلك شهده محمّد وشاهده وهو في سن مبكّرة لا يزال يلاعب أحضان البراءة، قتل الصّرب ذويه بلا رحمة ولا شفقة لتلاحقه تلك الصّور في الكوابيس التي لازمته وقضّت مضجعه وسلبت منه الهدوء والطّمأنينة.

شخصيّة محمّد محوريّة ورئيسيّة في الرّواية، فهو كان محرّكا مهمّا للأحداث، من خلاله تتحرّك بقيّة الشّخصيّات، وطالما كانت هذه الشّخصيّة مرتكزا لحركيّة الرّواية، من ذلك ما نجده في بداية النصّ في قول الرّوائيّ على لسان شخصيّة محمّد: " أجري ... أتعثّر.. أنهض .. تنهش الحجارة زبدة ركبتي ... نباح جنود يلسع قلبي الصّغير خوفا"[2]، كانت هذه بداية مشهد عاش فيه محمّد مجزرة كبيرة أتت على كلّ أفراد عائلته، ولم يسلم إلّا هو وأخته الصّغيرة عائشة، في هذا اليوم رأى الإنسان الغول على حقيقته بعدما كان يظنّه وهما كانت جدّته تخيفه به في حكاياتها الجميلة التي كانت ترويها.

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص65.

[2] - المصدر نفسه، ص9.

ممّا جعل الأحداث أكثر دراميّة وتشويقا وإثارة كوْن هذه الشّخصيّة ساردا في أكثر أجزاء الرّواية، وكأنّنا أمام هذه الشّخصيّة تحكي مأساتها التي تعرّضت لها، منذ بدايتها إلى نهايتها، ليعيش المتلقّي معه هذه الأحداث بكثير من الأسى والحزن والحسرة، مع مراعاة التّنويع بين المقاطع السّرديّة والوقفات الوصفيّة المشخّصة، من ذلك قوله: "وهمّ والدي أن يوقفها من سقطتها فأفرغ فيه أحدهم وابلا من الرّصاص... ومدّ أحدهم يده إلى رجل جدّتي العجوز... دار بها عدّة مرّات ثمّ أطلقت سراحها ليرتطم رأسها بالجدار، ويتهشّم وتتطاير منه بعض الأجزاء .. شحذ رشّاشه وأفرغ نار كاوية في ظهر أمّي ... سمعت عمّتي تصيح وقد التصقت بأختها المكفوفة... ولم أعد أرى شيئا، لقد غطّاني الدّم"[1] ، هذا الرّعب لم يطل أفراد أسرته فقط، بل كلّ أهل القرية، فمحمّد لمّا حمل أخته ولاذ بالفرار وجد نفسه يخطو فوق جثث الأموات، وهو الذي راح يصف: " عشرات هنا وهناك... مقطوعو الرؤوس... مقصوصو الأيدي... مثقوبو الصّدور والبطون ... أطفال فوق نساء... ونساء فوق عجائز... جثث تهالك بعضها فوق بعض... أمام عتبة المسجد الذي مازال يحترق كانت تتمدّد جثّة الإمام في عباءته البيضاء، وقد أحرقوا لحيته الحمراء، وسلخوا جزءا من جلد رأسه"[2]، هذه المشاهد تعلق في ذاكرة الإنسان، مريرة على القلب، تكشف عن شخصيّة هذا الطّفل الشجاع الذي بقي يقاوم أعباء الحياة ويكتشف أسرارها، وكل ضربة من هذه تزيده صلابة.

شخصيّة محمّد رامزة للطّفل البريء الذي يعاني أشكال الظّلم والاستعمار والاحتقار المندّد في الوقت ذاته بهذه السّياسة وتلك الحالة، مطالبا بشكل غير مباشر بحقّه في أن يحيا بكرامة لأنّه إنسان، يعيش مثل بقيّة أطفال العالم، في حضن أهله وفي وطنه الذي تنسّم هواءه منذ ولادته، هذا وقد ركّز المؤلّف كلّ التركيز في عرض هذه الشّخصيّة وتبيان تفاصيلها من الجانب النّفسيّ، ولعلّنا نردّ ذلك إلى الظّروف التي تعيشها هذه الشّخصيّة؛ إذ ممّا لا شكّ فيه أن شخصيّة الإنسان خارجيّا تعتمد على بواطنه وكوامنه، يطّردان في العلاقة سلبا وإيجابا، إذن محمّد هو إحدى الفراشات التي كادت تغتالها مخالب الغيلان، وطارت في سماء المجهول تبحث عن ملجأ ومأوى،

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص 14.

[2] - المصدر نفسه، ص18.

جسّد دور الأطفال الأبرياء الذين ضاعت حياتهم وراحوا ضحيّة للحروب بامتياز، وقد وُفّق المؤلّف في اختيار الأدوار التي لعبها، حتى إنّ المتلقّي ليعجز عن التحكّم في تلك العبرات وهو يسترسل في التنقّل بين أسطر الرّواية، بل إنّ القارئ ذاته ليتخيّل نفسه الشّخصيّة وهو يتتبّع محطّات الطّفل التي مرّ بها في حياته القاسية تلك.

عائشة أخت محمّد: هي النّاجي الوحيد مع محمّد من العائلة ككلّ، أخته الصّغرى، مثال آخر أظهر للبراءة من سابقه، وأكثر توضيحا لمدى الوحشية التي يتميّز بها الجنود الصّرب، نلمس ذلك في هذا المقطع الذي يسرده محمّد قائلا: "مسحت العرق المتصبّب على جبيني .. استرجعت أنفاسي وتذكّرت ما غاب عن بالي طول هذه المدّة... تذكّرت أختي الصّغيرة... أماتت هي أيضا؟ حوّلت بصري ببطء تأمّلتها كانت ممدّدة حيث كانت وقد تلوّنت كليّة باللّون الأحمر ... لقد تجمّد الدّم على وجهها وشعرها الحريريّ وثيابها الزّاهية... ماتت... ما الذي أزهق روحها الصّغيرة البريئة... مددت إليها يدين مذعورتين ... مسحت وجهها بيدي... ثمّ بمنديل كان في جيبي .. لقد أشرق وجهها... غدا شمس الأصيل تعصبها سحابات حمراء، لاحظت صدرها يعلو ويهبط قليلا قليلا.. كذّبت عيني... حدّقت جيّدا لم أستطع أن أتأكّد... وضعت يدي على أنفها إنّها تتنفّس تنفّسا رقيقا يعبر من أنفها داخلا خارجا.. وضعت أذني على صدرها جاءتني دقّات قلبها البريء تعزف سنفونيّة الحياة بصعوبة"[1]، لقد وظّف المؤلّف هذه الشّخصيّة مساعدة في بروز شخصيّة البطل، فمحمّد الذي اهتمّ بأخته وهو في هذه الظّروف وحملها ليبلغ بها منزل خالته ويقوم بتطبيب جراحها فيه إبراز لشجاعة هذا الطّفل.

"عائشة رضيعة ذات العام ونصف العام"[2]، ظهرت بشكل لافت في الرّواية لكنّها لم تكن محرّكا للأحداث، هي شخصيّة ثانويّة كانت مصاحبة لمحمّد وصديقه عثمان في المواقف التي يستجلب فيها المؤلّف الشفقة والاستعطاف لهؤلاء الأطفال، سواء في القرية أو عند الانتقال إلى قرية الخالة أو أثناء الهجرة وحتّى بعدها، لازمت هذه الشخصيّة مقاطع وصفية تبعث على الحزن والأسى، بداية من تلقيّها الإصابة على مستوى فخذها إلى حملها ونقلها إلى بيت خالتها أين نجد

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص15-16.

[2] - المصدر نفسه، ص11.

المشاهد تطفح بالمشاعر الحزينة التي تدمي القلب وتبكي العين، وهي نموذج للشّخصيّة الهامشيّة كما أسلفنا الذّكر في تحديدنا لأنواع الشّخصيّة، فليس لها دور بارز في تحريك الأحداث لكنّها ذات أهمّية فيما تمّ رصده ورسمه من معان في النّص.

عثمان: هو ترب محمّد وصديقه ورفيق دربه، أكثر الشّخصيّات ملازمة لشخصيّة البطل، عاش نفس المأساة التي عاشها محمّد، طفل " له من العمر خمس عشرة سنة...نحيف الجسم ممتدّ القامة ... تميل نفسه للشّغب واللّعب الخشن"[1]، كان هو الوحيد من أهله الذي نجا من بطش الصّرب، " كان بيتهم وسط القرية بالضّبط، وقد رأى بعينه كلّ ما وقع بالتّفصيل... كيف ساقوا النّساء والأطفال ونزلوا فيهم تذبيحا وخنقا وحرقا ... وكيف صبّوا على عشرات منهم البنزين وأحرقوهم بعد أن كبّلوهم بالأسلاك...وعمد أحدهم إلى أخته الصّغيرة فحملها من سريرها وضرب رأسها بخنجره فأطاره ثمّ حملها من رجلها كما يحمل الصّياد الأرنب بالضّبط... سيأكلونها طبعا"[2].

هذه المشاهد أعسر احتمالا على الرّجال الأشدّاء أصحاب المحن فكيف بأطفال صغار، مشاهد مريعة صادمة، والصّبر عليها يوحي بتلك الشخصيّة القويّة لهذا الطّفل، فهو وصديقه لم يستسلما لليأس والخوف بل سخّر لهما المؤلّف سبيلا آخر يفتح للرّواية بابا أوسع يجري فيه أحداثها، ففي حالة الذهول والهلع والخوف يسأل عثمان صديقه محمّد سؤالا تائها ضائعا:" إلى أين سنذهب يا محمّد؟ إنّنا نسعى على غير هدى، لقد ضيّعت كلّ أهلي وأقاربي وليس لي من أعرفه خارج قريتي، ولا أحد يمكن أن يأويني أو يقوم على أمري، ليجيب الصّديق: لا تحمل همّا، نحن نسعى إلى هذه القرية التي تراها أمامك ... فيها خالتي وستكون لنا حضنا دافئا... إنّها تشبه أمّي في كلّ شيء"[3]، هنا تساعد هذه الشّخصيّة في بروز شخصيّة البطل الذي يظهر موجّها قائدا للمجموعة المكوّنة من الأطفال الثّلاثة في هروبهم نحو القرية الأخرى، وبهذا تكون شخصيّة عثمان أساسيّة في المتن طالما كانت وسيلة لإبراز صفات في شخصيّة البطل معينة له بما في ذلك منحه بريقا من الأمل وشعاعا من الضّوء في يومهم الحالك ذاك.

---

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ، ص65.

[2] - المصدر نفسه ، ص 20.

[3] - المصدر نفسه، ص22.

الأب والأم: شخصيتان هامشيتان بامتياز، حضورهما في الرّواية ثانويّ، جعلهما المؤلّف مطيّة لبروز طفل يتيم رفقة أخته، اكتفى المؤلّف بمنحهما دورا بطوليّا في بداية الرّواية، يقول المؤلّف على لسان محمّد:

"لم يركن أبي كما ركنّا ولم يهرب رغم إصرار أمّي ... ليس رجلا من يسلّم أهله للأعداء وينجو بنفسه... هكذا قال أبي وراح يسند الباب بكلّ ما وجد أمامه... امتدّت أرجلهم تلجه بسرعة... اندفعت جدّتي تردّهم عن أبي وقد اجتمعوا عليه كالطّيور الجارحة ... فأفرغ فيه أحدهم وابلا من رصاص... تهاوى أبي جثّة هامدة فوق جدّتي وانفجر الدّم من جسده"[1].

" أمّا أمّي فقد سمعتها تنتحب بشدّة وراحت تشدّنا إليها بقوّة وتشدد قبضتها في هستيرية على فمينا ... لم تكت تريدنا أن ننطق... لم تكن تريد الغيلان أن تتفطّن إلينا ... ستقتلها هي وحدها وينتهي أمرها كما انتهى أمر أبي ولكن المهمّ عندها أن ننجو نحن...شحذ رشّاشه وأفرغ نارا كاوية في ظهر أمّي حتى تقيّأت فوقنا لكن يديها مازالتا تشدّان بقوّة على فمي وفم أختي الصّغيرة... كان الدّم ينزف من فم والدتي ومن أنفها ومن جراحاتها بقوّة كأنّه نهر يتدفّق ماء معدنيّا"[2].

من جهة أسند المؤلّف وظيفة مرجعيّة للأب والأمّ في هذين المقطعين، فهما مثال ومرجع للوفاء والتّضحيّة، فقد قدّما نفسيهما في سبيل حماية محمّد وأخته، ومن زاوية أخرى تحيل هذه الأحداث التي وقعت أمام مرأى محمّد مع والديه إلى معان ودلالات جمّة متعلّقة بمحمّد، كيف استطاع هذا الصّبيّ الصّبر أمام ما يشاهد؟ وكيف تمكّن من المضيّ قدما في حياته؟ بل كيف استطاع أن يقف على قدميه بعد كل ما حدث؟ هذه التساؤلات وغيرها يطرحها المتلقّي على نفسه، لترتسم عظمة هذا الطّفل –وهو ما أراد المؤلّف– أمام أعين القرّاء وتبرز شخصيّة البطل شيئا فشيئا.

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص13.

[2] - المصدر نفسه، ص 14.

شخصيّة الأمّ كذلك شخصيّة استذكارية، فالمؤلّف عاد من خلالها على لسان البطل – بين الفينة والأخرى- إلى ريعان الصّفاء أين كان يعيش الطّفل في حضن أمّه سعيدا مبتهجا ينعم بالأمن والهدوء ويبني أحلام مستقبله الجميل، خاصّة عندما كان يرقب خالته التي كانت شبيهة بأمّه، يقول المؤلّف على لسان محمّد: "كانت أمّي –رحمها الله- تبكي لكلّ شيء حتّى للفرحة ...كانت أمّي – رحمها الله- تحرم نفسها حتى من ألذّ ما تشتهي لتؤثر به الآخرين .. وكانت – رحمها الله -كلّما حلّ يوم الجمعة أعدّت طعاما كثيرا لتأخذه معها إلى الجامع"[1] ، هذه الاسترجاعات تخدم الجانب النّفسي للبطل، فهو سيعيش حتما بهذه الذّكريات الأليمة، ولربّما تكون حافزا له ليكون كما أرادت أمّه طبيبا يعالج النّاس، وتنبعث في نفسه حميّة الوطن ويعزم على أن ينتقم لها ولبقيّة عائلته، ويعود مع أقرانه لوطنه مخلّصين إيّاه من اغتصاب الصّرب الظّالمين.

بقيّة العائلة: اقتصر توظيفهم على دور واحد فقط، وهو إبراز همجيّة الصرب ووحشيتهم، سواء الجدّة أو العمّتان، فكلاهما أصابهما من وبال الجنود ما أصاب الأمّ والأب بنفس الوحشيّة واللاإنسانيّة، كما أنّ هذه الشّخصيّات هامشيّة ساعدت على ذات الغرض المذكور سابقا فيما يتعلّق بإبراز شخصيّة البطل.

جنود الصّرب: جماعات تشكّل شخصيّة واحدة، لها نفس المميّزات والأفكار والأهداف، موقف المؤلّف منهم سلبيّ، فهو كاره لهم منفّر منهم، ولذا سمّاهم بالغيلان، يمثّلون اتّجاه الشرّ في الرّواية، ذلك أنّهم نزلوا في الشّعب الكوسوفيّ قتلا وذبحا وتنكيلا بأبشع ما يملكون من أساليب، وإذا ما عدنا إلى الحكاية الشّعبيّة والخرافة فإنّنا نجد الغيلان نموذجا يوظّف للدّلالة على الخوف والبشاعة، والأمر نفسه يذكره محمّد حين يصف حقيقتهم من منطلق براءته وما سمعه من أمّه: " لقد صدقت أمّي... لقد رأيتهم ... إنّهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير ... طوال عراض يحملون قطعا حديديّة تلمع... يلبسون أحذية ثقيلة ... مخالب أياديهم طويلة حادّة... مناخيرهم مدبّبة... آذانهم ممتدّة إلى الأعلى أصواتهم نباح وتكشير"[2].

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص32.

[2] - المصدر نفسه ، ص11-12.

أبان المؤلّف في هذا المقطع عن صفاتهم الخارجيّة كاشفا عن البعد الفيزيولوجيّ لهذه الشّخصيّة، وهذا الوصف له علاقة وطيدة بالوظيفة المنوطة بعهم في الرّواية، لقد أخذوا صفة أو أكثر من الحيوانات المفترسة، هذا ما رصده محمّد وهو يشاهدهم يفترسون عائلته واحدا تلو الآخر، وهذا ما جعله يعتقد أنّهم الغيلان التي سمع عنها في الحكايات، إلاّ أنّ عثمان وضّح الرّؤية لصديقه، وكشف عن هويّتهم الحقيقيّة، يقول المؤلف على لسان عثمان: "عن أيّ غيلان تتحدّث يا محمّد؟ لقد رأيتهم رأي العين... كنت مختبئا في حديقة منزلنا ورأيتهم بوضوح... كانوا بشرا مثلنا تماما... إنّهم الصّرب يا محمّد... الصّرب الذين يكرهوننا... الصّرب الذين عملوا قرونا على مسخنا وتدجيننا فلمّا عجزوا هاهم ينكّلون بنا... آخر وسيلة بقيت لهم هي ترهيبنا ثمّ تشريدنا"[1]، ليفهم محمّد أنّ الإنسان قد يصل به الحال لهذه الدّرجة من الوحشيّة ليكون مع الحيوانات المفترسة والغيلان سواء.

نستشف من هذا المقطع التوجّه الفكريّ لهذه الشّخصيّة كما ضمّن المؤلّف، فهم يكنّون العداء للكوسوفيين ويرغبون منذ قرون في مسخهم ومحوهم من الوجود، ولعلّ التعصّب الدّينيّ أبرز سبب لذلك.

كان حضور هذه الشّخصيّة بداية مجسّدا في مشاهد القتل والتنكيل المرعبة، وفي ثنايا بقيّة أحداث الرّواية كوابيس فضيعة تقضّ مضجع محمّد ومن معه صغارا وكبارا، ولعلّنا نلمس ذلك في قوله: "لم تغادر الصّورة الفظيعة ذاكرتي، كانت تظهر بوضوح أمام مخيّلتي..حاولت جهدي أن أبعدها..لكن دون جدوى"[2]، وحضورهم في أول الرّواية له بارز الأثر في تحريك الأحداث وفتح المجال أمام الكثير من التأويلات والسيناريوهات الممكنة في حركة الأحداث المستقبليّة، وكذا في تأجيج الصّراع النّفسيّ، وتصعيد الوضع الاجتماعيّ للكوسوفيّين.

تعتبر شخصيّة الغيلان من الشّخصيّات التخييليّة الاستيهاميّة إذا اعتبرنا تصنيف الشّخصيّات من زاوية الواقع والخيال، والقصد من وراء توظيف المؤلّف لها إدراج أفعالها ضمن غير

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص 20-21.

[2] - المصدر نفسه، ص28.

المتوقّع والمستحيل إذا ربطنا الأمر بالإنسان أولا وأخيرا، فلا يمكن أن يقوم إنسان بما قاموا به ولو بلغ مبلغا من السّوء، لذا التمس المؤلّف وصفا لوحشيتهم في هذه الشّخصيّة الخياليّة المتمثّلة في الغيلان.

استطاع المؤلّف أن ينتقل بشخصيّته وذهنيته وتفكيره بين عدّة شخصيّات في الآن ذاته، فهو يفكّر تفكير الطّفل الصّغير المتعرّض لما وقع لمحمّد وعثمان، فينتقل كاشفا عن ذهنيّة القاتل مبيّنا ما يجول في خاطره معبّرا عن أهدافه الخفيّة والبعيدة، وفي هذا الأمر جماليّة بالغة تجعل المتلقّي يرصد الصّورة كأنّه يعيشها واقعا.

خالة محمّد: أقرب النّاس إلى محمّد بعد أخته عائشة، كانت الملاذ والملجأ الأوّل الذي فكّر فيه محمّد بعد أن همّ بالخروج من قريته المنكوبة، غادر إلى قرية خالته وهو يُطمئن صديقه عثمان قائلا: "نحن نسعى إلى هاته القرية التي تراها أمامك.. فيها خالتي وستكون لنا حضنا دافئا ... إنّها تشبه أمّي في كلّ شيء"[1]، وهنا يكون المؤلّف قد عوّض شخصيّة الأمّ بشخصيّة الخالة بعد أن انتهى دور الأولى، وستكون هذه الشّخصيّة في بقيّة الأحداث مساندة لشخصيّة البطل معينة له على البروز أكثر، تمثّل الخالة مصدر الأمان والحنان والعطف، فهي التي كانت في استقبال محمّد، وهي أكثر من انعكست عليها أهوال الفاجعة مقارنة بغيرها من العائلة خصوصا وسكان القرية عموما، يقول المؤلّف في رصد ردّ فعل هذه الشّخصيّة على لسان محمّد كما جرت العادة:

" واندفعت خالتي تضمّني إلى صدرها تمسح رأسي الذي تجمّد الدّم فوقه ثمّ ارتعشت باكية وهي تقول والكلمات تتزاحم عند شاطئ فمها: محمّد ولدي العزيز ... أخبرني.. أسرع.. أين أمّك؟ أين أمّك؟"[2].

" وارتفع عويل خالتي وارتمت أرضا تضمّني إليها وتقبّلني بهستيريّة وجنون"[3].

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص22.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

[3]- المصدر نفسه، ص24.

" كانت خالتي تجلس بجانبي تحتضن عائشة الصّغيرة نائمة في حجرها ... وكنت أنا أسند رأسي على جنبها الأيمن"[1].

"ضمّدت خالتي جراح عائشة بشيء من المراهم والضّمادات وأحضرت لنا طعاما فأكلنا واستسلمنا لنوم عميق"[2].

" وكانت خالتي المجروحة تجلس القرفصاء تنتحب قرب أختي الصّغيرة المستغرقة في نوم عميق"[3].

لهذا السّبب آمن محمّد بأنّ خالته هي الحضن المتبقّي الذي يستطيع أن يدسّ فيه رأسه ويجهش بالبكاء ألما على ما حدث لعائلته، فهي الملاذ الحنون الذي سيجد فيه البقاء والاستمرار.

نرصد في وصف المؤلّف لهذه الشّخصيّة بعدا جسديّا فيزيولوجيّا وآخر نفسيّا، فهي كما يقول محمّد: " شبيهة أمّي في كلّ شيء ... قدّها ... امتلاء جسدها... إشراقة وجهها... احمرار وجنتيها... غزارة شعرها الأشقر الطّويل... وعاطفتها الجيّاشة"[4]، لقد جعلها المؤلّف مرآة يرى فيها البطل أمّه، فيكون ذلك حافزا له للصّبر على المحن التي تعرّض لها، وما يلفت الانتباه أنّ المؤلّف لم يجعل لها اسم علم، بل حرص على أن يتعقّبها في روايته من خلال لقب " الخالة" وذلك راجع للمعاني التي يجسّدها هذا اللّقب بالنّسبة لطفل في هذا السّنّ وفي هذه الحال، إنّها المصدر الأخير للحنان والعطف والحبّ، ليس هذا فحسب، جعل المؤلّف من هذه الشّخصيّة مرجعا للوفاء للوطن والتمسّك بالأرض، فهي لمّا سمعت بقرار أهل القرية "انفجرت منتحبة ولم تتفوّه بكلمة ... كانت رسالة رفض مغادرة الأرض التي امتزجت تربتها المعطاء بدمها وعروقها ... بذكرياتها وآمالها... بآلامها وأحلامها"[5].

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص26.

[3]- المصدر نفسه ،ص29.

[4]- المصدر نفسه، ص32.

[5]- المصدر نفسه، ص 34.

شخصيّة الخالة شخصية رئيسيّة في الرّواية فهي كانت محرّكا هامّا في الأحداث ودورا فاعلا مرافقا لشخصيّة البطل مقارنة مع بقيّة الشّخصيّات إن لم تكن أبرزها على الإطلاق، وذلك راجع لكون شخصية البطل متجسّدة في طفل، هذا الأخير يحتاج فروعا أكبر منه ترافقه في حياته كما هو معهود اجتماعيّا، ولمّا غابت الأمّ حلّت الخالة محلّها، وكان ذلك أدعى للجماليّة والشعريّة والأدبيّة في الرّواية، فكان الحال أن فاحت هذه الرّواية بالمشاعر التي تحرّك القلب وتُدمع العين، وتجعل المتلقّي يعيش اللّحظات مع هؤلاء الصّغار يُضمر تعاطفه معهم وشفقته عليهم.

زوج الخالة: شخصيّة أخرى ستحلّ محلّ الأب نسبيّا، يوحي بالسّند والدّعم والرّأفة والعطف، وهو حضن دافئ آخر فتحته الأيّام أمام محمّد وأخته وصديقه، كان واحدا من أهمّ المشرفين والمخطّطين والمقرّرين للهجرة نحو الحدود الألبانيّة هروبا من بطش جنود الصّرب، أخذ دور القائد لعائلة محمّد الجديدة، يشير ويقرّر، نلمس ذلك جليّا في قول محمّد كما جاء في الرّواية: " دعانا زوج خالتي إلى الاستعداد ... لابدّ أن نكون رجالا أشدّاء، إنّ الرّحلة ستكون طويلة شاقّة... وستكون محفوفة بالمخاطر الجسام"[1]، كما أنّه أدّى دور الشّخصيّة الصّامدة المحافظة على رباطة جأشها رغم ما كان من مصائب وما شاهد من صور عند ذهابه وأفراد القرية لدفن الجثث، لم يخصّص المؤلّف لهذه الشخصيّة اسم علم واكتفى بلقب زوج الخالة، ولعلّنا نستحضر هنا نفس التعليل الذي أوردناه في الشّخصيّة السّابقة، فالمؤلّف أراد أن يؤدّي اللّقب حقلا أوسع من الدّلالات مقارنة بأسماء العلم.

يرصد المؤلّف الجانب الذّهنيّ لهذه الشّخصيّة أين تظهر محبّة للوطن مضحيّة بالغالي في سبيل تحريره، فهو بدا فخورا بانضمام ابنه سليمان لجيش التّحرير، ولم يظهر خوفه عليه عكس زوجته التي حاولت غريزة الأمومة لديها منعه، فقاطعا صائحا: "ابنك رجل يا امرأة هو الآن أدرك واجبه نحو أمّته ووطنه فلا تحزني ولا تبكي بل افرحي واسعدي سليمان مفخرتنا ومفخرة الأمّة جمعاء"[2]، وهذه صفات القائد الذي يحاول أن يبعث روح الوطنيّة والتّفاؤل والصّبر في نفس أتباعه، فزوج الخالة كان إلى جانب الشّيخ بمثابة القائد للقافلة المهاجرة نحو الحدود الألبانيّة.

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص37.

[2] - المصدرنفسه، ص 43.

هذه الشّخصيّة في الرّواية كانت سندا لمن لا سند له، ومرهما للجروح التي لا تندمل، سند لزوجته عند سماعها الخبر، وأب حانٍ لمحمّد وأخته وتربه، صوّره المؤلّف جبلا يحتمي به المذعورون، ويراه غيره حضنا مفتوحا ينضح بالأمن والطّمأنينة، يقول المؤلّف بلسان محمّد عن زوج خالته بعد حادثة الانفجار في المخيّم: "أبعدني زوج خالتي وأنا أصرخ باكيا في هستيريّة... ومدّ يده يحمل عثمان وينهض به... وهو يزجرني بقوّة

-لا تبك هو بخير ... إنّه حيّ ... يجب نقله إلى المستشفى حالا فورا"[1].

يمكن القول إنّ زوج الخالة أحد الشّخصيّات الرّئيسيّة في بناء الأحداث، فهو أسهم في تشكيلها رفقة شخصيّة البطل، كما أنّ دوره بارز في تحريكها ودفع عجلتها، لم يخصّص له المؤلّف مقاطع وصفيّة جسميّة فيزيولوجيّة مثل غيره، لكنّنا نستطيع أن نستشفّ جوانبه الذّهنيّة الفكريّة، والقصد هنا ما ذكرنا سابقا من معان متعلّقة بهذه الشّخصيّة من رباطة جأش، وشجاعة على تحمّل المصائب، وتضحية في سبيل الوطن، وسعي إلى الإغاثة والمساعدة، وكلّ ما ينزوي تحت هذه المعاني أو يقترب منها.

الشّيخ: شخصيّة رئيسيّة أخرى، كان بمثابة البوصلة للشّعب الكوسوفيّ التّائه عن طريقه، غالب مواقفه كانت شفاء للأرواح الجريحة، شخصيّة عالمة متفقّهة في الدّين واسعة البال والخاطر، يظهر الحكمة والحنكة، ويبدي الصّبر والجلد، هو المرشد والموجّه، هو الأمل المنبعث بين النّفوس في وقت اليأس والقنوط، ولقد تفطّن محمّد إلى ذلك فور وصوله قرية خالته، وذلك بعدما سمع خطابه المباشر حال معرفتهم بخبر الصّرب وما فعلوه، يقول محمّد: "فهمت أنّه إمام القرية، لأنّ التقاليد عندنا تقتضي أن نرجع إليه جميعا في كلّ شيء وفي كلّ حين...مواسمنا ... أعيادنا ... أفراحنا ... أتراحنا... وخاصّة في الأوقات الحرجة فهو أحكمنا، وأعلمنا وأقدرنا على حلّ المعضلات"[2].

إنّه من اللّازم وجود شخصيّة تسيّر الفكر وتقوده في ظلّ الظّروف التي ساقها المؤلّف لأهل القرية، لذا قد أحسن جلاوجيّ في توظيف هذه الشّخصيّة المرجعيّة النّموذجيّة، فأهل القرية

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان ، ص66.

[2]- المصدر نفسه، ص 25.

يعتبرونه مرجعا للعلم والفقه والحكمة، يعودون إليه في النّوازل وغيرها، يعتبرون رأيه سديدا، يجعلونه فوق رأيهم، ويرون فيه نموذجا للإنسان الصّابر المؤمن النقيّ الطّاهر، وهذا دأب العرب منذ عهدهم بالدّين، وقد أشار المؤلّف إلى ذلك عندما ذكر التقاليد فيما ذكر ممّا سقناه من تمثيل.

ركّز المؤلّف في تصوير هذه الشّخصيّة وتقديمها على البعدين الفكري والجسمي، أمّا الأوّل فقد سبق بيانه، وأمّا الثّاني فقد ورد في وصف محمّد له في قوله: "وتركّزت نظراتهم على شيخ في السّتين من عمره يجلس بالقرب منّي، قويّ البنية مشرق الوجه، يلبس عباءة بيضاء غزا الشّيب معظم لحيته فزاد ملامحه وسامة وزاده هيبة ووقارا"[1].

لهذه الشّخصيّة حضورها البارز في الرّواية، فهو بمثابة القائد للقافلة إلى جانب زوج الخالة، ولعلّ الشّيخ أكثر حنكة وأكبر مسؤوليّة في نظر النّاس، فهو الذي كان يتفقّدهم ويطمئن عليهم، ويبعث فيهم الأمل ويطرد عنهم الهمّ والجزع واليأس صغارا كانوا أم كبارا، فردای وجماعات، لقد عمّت حكمة الشّيخ جميع القافلة، يبرز ذلك من خلال المقاطع التالية:

" وأعطى الشّيخ إشارة الانطلاق فهرع الجميع في صفّ كبير تاركين قريتهم وأراضيهم وديارهم ... في المقدّمة كان الشّيخ ومعه بعض القادرين من الرّجال على المشي، كانوا يقطعون المسافة كلّها في رأس القافلة إلى آخرها... يعينون من يحتاج إعانة"[2]

" عيّن الشّيخ رجالا للحراسة والتناوب عليها... انجذبنا إلى حلقة الشّيخ حيث كان زوج خالتي فقعدنا بجانبه ... ذكر أنّ الشّعوب العظيمة هي التي تصمد في الملمّات والخطوب"[3]

" قال الشّيخ مطمئنا: الحمد لله الجميع بخير"[4]

" في الصّباح زارنا الشّيخ... كان التّعب باديا على وجهه... لعلّه لم يذق النّوم منذ يومين أو ثلاثة... استقبلته خالتي... بادرها الشّيخ بالسؤال: كيف أنتم بنيّتي؟... أراكم بخير ... لا أريد

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص40-41.

[3]- المصدر نفسه، ص44-45.

[4]- المصدر نفسه، ص49.

أن تتمكّن الانهزاميّة من نفوسكم... أعظم ما نحرص عليه هي روح التفاؤل... حمل عائشة دعانا أنا وعثمان إلى فسحة... كان يشقّ التجمّعات اليائسة ... لم يكن الشّيخ يمرّ على أيّ فرد أو أسرة إلّا وينثر في وجوههم شذا ابتسامة، ويبعث في قلوبهم الأمل بالعودة إلى الوطن"[1].

جعله المؤلّف قوّة خير مجابهة لقوى الشّر الممثّلة في الجنود الصّرب، ذكر في وصف خلقته اللّحية والقميص ممّا جعله رمزا للدّيانة الإسلاميّة، وهو ما كان معهودا عن العرب أن يتقدّمهم الأفقه والأصلح من عهد سيدنا رسول الله عليه وعلى آله الصّلاة والسّلام.

سليمان: هو ابن خالة محمّد، نموذج للتّضحية والفداء والشّجاعة والبطولة والإقدام، تطوّع مع المنظمّين للجيش بغية الدّفاع عن أرضهم ضدّ الصّرب الغاصبين، يقدّم المؤلّف هذه الشّخصيّة من خلال محمّد فيقول: "ولعلّ أكثرهم حماسا وحديثا سليمان ابن خالتي ... حتى كاد يتحوّل في الجميع خطيبا، فسرق الأضواء من الشّيخ...فتى قارب الثّلاثين يميل إلى الطّول والنّحافة، فيه كثير من صفات أمّه... لونها... خضرة عينيها... جمال ملامحها...بريق شعرها...جمالها الفيّاض... متعلّم متفوّق في تعلّمه، زار كثيرا من بقاع الأرض وخبر الشّعوب والأمم... درس بمدينة الرّسول ومسجده... زار أمريكا وانجلترا واليابان، لقد كان دوما قدوة الشّباب ومضرب أمثالهم... كان يدعو الجميع للثّورة والمقاومة... كان مصرّا على التحاق الجميع بالجبال المجاورة ... يجب أن يقاتلوا ليس هناك خيار، أرض كوسوفا كما قال أرضنا"[2]، تمثّل هذه الشّخصيّة رمز المقاومة والثّورة، وعنوانا للأمل في استرجاع هذه الأرض السّليبة.

اجتمعت في سليمان الكثير من الصّفات المحمودة على المستويين الجسميّ والفكريّ، فهو كما ساق المؤلّف قويّ البنية بهيّ الطلعة ورث الجمال عن أمّه، كما أنّه حَذِق فَطِن نبيه متفوّق في علمه، وهذا مكّنه من زيارة الكثير من البلدان وخوض العديد من التجارب، هذه الصّفات إذا اجتمعت في أبناء جيش التحرير فإن النّصر حليفهم دون شكّ، وهو ما بشّر به الشّيخ الجموع المهاجرة قائلا: "سأزيدكم فرحا، خذوا هذه الرّسالة... إنّها من سليمان.. فيها كثير من البشائر...

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص61.

[2] - المصدر نفسه، ص30.

هو والإخوان بخير... صلابتهم تزداد كلّ يوم قوّة... خاصّة حين بدأت قوّات الأعداء تتراجع أمام ضربات جيش التحرير"[1].

لم ترِد هذه الشّخصيّة في الرّواية كثيرا، كما أنّ دورها أقلّ فعاليّة في تنامي الأحداث مقارنة مع شخصيّات أخرى، لذا فهي شخصيّة ثانويّة هامشيّة، وقد اقتصر المؤلّف على توظيفه في التحريض على الانضمام إلى الثورة ورفع راية التحدّي أمام جنود الصّرب والتخفيف من وطأة المصيبة التي حلّت بالكوسوفيين، أو نقل أخبار الثوّار للأهالي المهاجرين.

مريم: شخصيّة أخرى ثانويّة تجسّد همج الجنود الصّرب وغطرستهم، كان ظهورها هامشيّا، فهي لم تساهم بقسط أكبر في أحداث الرّواية، اقترن ظهورها بالهجرة، صوّرها المؤلّف غريبة على أهل القرية، لم يعرفها أحد، وهو ما زاد من تشويق القارئ لمعرفة أصلها وفصلها بل حكايتها مع الصّرب، يقول محمّد: "قدّمت خالتي لنا الطّعام، فأكلنا وكلّي فضول إلى معرفة سرّ هذه الفتاة، أهي من أبناء القرية؟ أم هي من قرى أخرى؟ ولماذا قصدتنا نحن بالذّات؟ وإن كان الأمر كذلك؟ ما السرّ الذي تحمله؟"[2]، وترك المؤلّف الوضع مبهما رغبة في أن يبقى السّؤال مصدر إثارة لكشف ملامح هذه الشّخصيّة، ليبدع جلاوجيّ في تقديم الشّخصيّة، كاشفا حقيقتها بلسانها في قادم الصّفحات.

هي نموذج للوفاء والحبّ والحنان، هي وجه من أوجه الألم والمعاناة، اختارت لها أيدي الغدر أسعد أوقاتها لتنحر فيها سعادتها وتحوّل حياتها من قمّة السّعادة إلى درك التعاسة، يقول المؤلّف على لسانها:" قريتنا في الشّمال ... فيها نشأْت وتلقّيت تعليمي الأوّل... رحلت بعدها إلى المدينة حيث أكملت دراستي.. هناك تعرّفت على شابّ أغرم بي حدّ الجنون وبادلته الشّعور نفسه... ومنذ أسبوع كان موعد الزّفاف... كنت ألبس ثيابي البيضاء ... أتهادى أمامه تحيطنا عيون المعجبين والمحبّين خاصّة عيني أمّي... حان وقت اللّقاء الأكبر .. وقت الخلوة... فجأة انطفأت المصابيح...دوّى الرّصاص... ارتفعت أصوات المستغيثين الخائفين... خرجت وحبيبي إلى الحديقة

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان، ص75.

[2] - المصدر نفسه، ص45.

عبر النّافذة... أمام عيني سقط أبي وأمي... وسقط أبوه وفوقهم عشرات النّساء والرّجال...دفعنا الفزع إلى القفز على صور الحديقة... اشتدّت سرعتنا... لابدّ أن نفرّ بحلمنا...توقّف وأمرني أن أواصل العدو ورفضت وأنا ألتصق به.. حبيبي لابدّ أن نهرّب حلمنا الجميل... هرّبيه أنت... يجب أن تفرّي... أقوم وأسقط... وصلتني صيحة مدوّية من حبيبي... لقد قتلوه"[1]، ليترك هذا العرض التقديميّ لشخصيّة مريم ندبة حزن في نفس المتلقّي، فيرقّ قلبه وتغمر التعاسة حاله لكآبة ما سمع ممّا حدث مع مريم المسكينة.

هذا الحزن لم يدم طويلا، فسرعان ما أعاد المؤلّف لذات القلب موجة تفاؤل وفرح وسعادة، فمريم التي ظنّت أنّ حبيبها قد قتل تجده أمامها في المشفى، وذلك في واحد من أكثر المشاهد دراميّة في الرّواية، يقول محمّد ناقلا الصّورة: "وفجأة رأيتها تقف تمثالا مرمريّا لا تقدر على الحراك... جذبتها من يدها الرّقيقة لم تتحرّك ... ثمّ فجأة تهاوت إلى الأرض جثّة لا حراك بها، هرع الطّبيب والممرّضون... بعد لحظات أعادوها إلى وعيها... رمت بكلّ ما حولها ... وعادت إلى مكانها وأنا أتبعها، حينما دخلت عليها الحجرة وجدتها تنكفئ على شاب منتحبة فوق صدره، جرّها الممرّضون بعيدا وأخبروني أنّ هذا الشّاب عبر الحدود البارحة وهو في حالة يرثى لها.. وعلمت منها بعد ذلك أنّه خطيبها الذي ضحّى بنفسه من أجلها...وها مريم تبذر شذا البسمة على تضاريس وجهها"[2]، لقد عمد المؤلّف إلى التنويع في ظروف الشّخصيّات، وذلك حتى لا يكون الحزن طاغيا على جوّ الرّواية، بل جعل الأحوال متباينة بين حزن وفرح، وهذا فيه ضمان لطول نفس المتلقّي في هذه الرّواية، وأدعى للتشويق فيها، وأرجى للجماليّة والشّعريّة في ثناياها.

كانت هذه أبرز الشّخصيّات الواردة في الرّواية بين رئيسيّة وثانويّة، محوريّة وهامشيّة، واقعيّة وخياليّة مرجعيّة واستذكاريّة، ولم يأت البحث على كلّ الشخصيّات بل ترك بعضها لهامشيّتها البالغة في الرّواية، ذلك أنّ بعضها لم يجاوز الحدث الواحد في الظّهور، على غرار شخصيّة (حكمت – الحاج إبراهيم – الإخوة الألبان– الإخوة العرب) وهي شخصيّات جامدة أو ثابتة أو

[1] - عزّ الدّين جلاوجيّ، الفراشات والغيلان ، ص51-53.

[2] - المصدر نفسه، 67-68.

كما تسمى شخصيّات مسطّحة لا يتبدّل حالها ولا عواطفها ولا مواقفها لقلّة ورودها في الرّواية، ليس لها مساهمات تذكر في دفع عجلة الأحداث.

ب– رواية "الرّماد الذي غسل الماء":

يظهر اهتمام المؤلّف بعنصر الشّخصيّة جليّا من خلال هذه الرّواية، فمن جهة نوّع في أساليب تقديمها ورسمها، سواء التصوير الخارجيّ من خلال الملامح والأفعال والحركات، أو عن طريق دفع المتلقّي لاستنباط خصائص الشّخصيّة من خلال عالمها الدّاخلي وتفكيرها وانفعالاتها ومشاعرها تجاه الأحداث، كما نجد شخصيّات الرّواية مزيجا يجمع المثقّف والجاهل، الغنيّ والفقير، الصّالح والطّالح، الاجتماعيّ والانطوائيّ، فالمؤلّف جمع مختلف نماذج الشّريحة الاجتماعيّة للمجتمع الجزائريّ في فترة الاضطراب السّياسيّ الذي عرفته الجزائر، وهذا الجزء من البحث سيسعى لتتبّع أهمّ الشّخصيّات في الرّواية محاولا استنباط الدّلالات المتعلّقة بها كدال أو ملفوظ،واستخراج ما يحيط بها من معان نظير أفعالها وحركتها في الرّواية وما تقوم به من أدوار، وكتمهيد لذلك سنحاول جمع الشّخصيّات في خطّاطة قبل التفصيل فيها حتّى يكون القارئ على دراية بالأمر مجمله.

الشّخصيات في رواية "الرّماد الذي غسل الماء"

عزيزة الجنرال: من بين أهمّ الشّخصيّات الرئيسيّة في الرّواية، محوريّة بامتياز، لها دور فاعل في بناء وتنامي أحداث الرّواية، بين اسمها وشخصيتها الصّلبة تناغم وانسجام وتناسب، فهي " امرأة لكن من حديد، ولو كانت رجلا لاستعمرت العالم ولوضعت كلّ الرجال تحتها"[1]، واسم عزيزة يدلّ على العزّة والكبرياء والتجبّر والقوّة والسّلطة، كما نجد أنّ إضافة اسم "الجنرال" يؤكّد على المعاني التي سقناها، و"الجنرال" رتبة سامية في الجيش، يمتلك صاحبة سلطة كبيرة وقوّة بالغة.

لقد أبان المؤلّف أن سبب التّسمية هو علاقتها الوطيدة بالجنرال المتقاعد، "وقد سمّاها النّاس بالجنرال لقوّتها ولعلاقتها بالجنرال صاحب ملهى الحمراء"[2]، تجمع هذه الشّخصيّة بين قيمتين متناقضتين (الضّعف/ القوّة)، فهي في الماضي كانت ضعيفة تعاني التهميش والتشرّد بعد فقدانها لوالدتها أمام عينيها في حادث مأساوي، " توزّعتها الدور هنا وهناك، ولسعتها نظرات الإشفاق ونظرات الرّفض والكره"[3]، لكنّها حوّلت ذلك الضّعف إلى قوّة بعد أن كبرت واشتدّ عودها، "تحوّلت من مضغة للشّفقة إلى إعصار للرّفض والتّحدّي، وخاضت في لجّة الحياة حتى استوت سيّدة للمجتمع وخصوصا بعد اقترانها بسالم بوطويل، وضمّها الثّروتين معا في قبضتها"[4]، لنشهد شخصيتين متباينتين ماضيا وحاضرا لعزيزة، من فتاة حزينة منطوية ضعيفة إلى امرأة قويّة ثريّة فولاذية.

يدلّ اسم عزيزة على عزّة النّفس والجمال، فهي كما أقرّ المؤلّف على لسان زوجها سالم " امرأة كاملة يتمنّاها كلّ رجل لم يعرف شيئا عن طبيعتها.. وهي أجمل بكثير من ذهبيّة بنت الطّاهر"[5]، ولعزّة نفسها تحاول أن تظهر بمظاهر الطّبقة الرّاقية في كلّ حياتها، فهي "تختار لنفسها أرقى السّيارات، وتغيّر لباسها وتسريحة شعرها وفق الموضة، وهي تمارس الرّياضة مرّتين في الأسبوع

---

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص96.

[2]- المصدر نفسه، ص79.

[3]- المصدر نفسه، ص47.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المصدرنفسه، ص22.

في قاعة خاصّة بالرّياضة النّسويّة، كما اقتنت منذ سنوات كلبا روسيّا تعرضه على الطّبيب دوريا... ورغم الثّراء الذي تتمتّع به عزيزة ظلّت ترفض وجود خادمات في بيتها"[1].

امتزجت عزّة النفس والكبرياء بالدكتاتوريّة والقوّة وحبّ السيطرة والامتلاك في نفس هذه الشّخصيّة، وهذه الصّفات ظهرت جليّا في خوف من هم حولها، وفي الأعمال التي قامت بها، والوسائط التي تكنّ لها الولاء، يقول المؤلّف: " إذا أردْت قضاء مآربك فعليك بعزيزة الجنرال... هكذا يردّد الجميع... وهكذا يعتقدون أيضا، كلّما ضاقت الدّنيا بأحدهم هرع إليها، وهي تعرف الجميع، تمدّ خيوطها السّحريّة، فإذا الحقّ باطل والباطل حقّ... والجميع يعرف أيضا أنّها وراء وصول مختار الدّابة ونصير الجان إلى كرسيّ البلديّة لتسهل على نفسها تحقيق ما تريد"[2]، ولمّا دخل ابنها السجن من أجل التحقيق في قضية قتل اتّكأت على سندها الرّئيسيّ الجنرال الذي سميت إلحاقا به فكان أن "أطلق سراح فواز معزّزا مكرّما، ووصل الضّابط سعدون أمر الانتقال إلى الصّحراء"[3].

إنّ هذه الشّخصيّة تمارس سلطتها على الجميع، تمتلك كلّ الحق للتحكّم في من يواليها وإجباره على القبول والخضوع، وذلك بكلّ الوسائل الممكنة والمتاحة، سواء كانت شرعية أو غير ذلك، فعزيزة لا تبالي بالوسيلة إنّما همّها الوصول إلى الغاية، فهي ترى أنّ " الحقّ في هذا البلد للمال والقوّة"[4]، وهذا التوجّه يجعل هذه الشخصيّة في موقف كره ونبذ وسخط من طرف البقيّة، بل إنّ سلطتها طالت أبناء عائلتها كذلك، فالكلّ يخاف منها ولا يجرؤ على الوقوف في وجهها أو مخالفة أمرها، ولعلّ الحوار الذي دار بين سالم وابنته نورة يؤكّد ذلك، تقول نورة مخاطبة أمّها عزيزة: " ومتى كنّا نستطيع أن نقول في هذا البيت نحن وأنت على السّواء؟"[5].

---

[1]- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص144.

[2]- المصدر نفسه، ص79.

[3]- المصدر نفسه، ص275.

[4]- المصدر نفسه، ص120.

[5]- المصدر نفسه، ص46.

عزيزة في علاقتها مع زوجها لا تعير الاحترام والودّ بالا، بل أغلب ما يكون مشادّات كلامية وسخرية واحتقار، فهي متسلّطة عليه، أنانيّة في تعاملها معه، انتهازية قدر المستطاع، يتجلّى ذلك في قول المؤلّف: " ولم يشأ سالم أن يناقش لأنّه يعرف تصرّفاتها الحمقى فأسرع بتنفيذ المطلوب... ولـمّا وقف أمامها كالتّلميذ الطّائع طلبت منه أن يتّصل بالطّبيب فيصل وينتظراها حتّى تعود"[1]، وعندما حاصرت التّهمة ابنها طلبت من زوجها بكلّ أنانيّة أن يقحم نفسه في القضيّة مكان ابنه قائلة: "لا تضيّع شباب ابنك، يجب أن تعترف مكانه، أنت أنهيت عمرك وهو ما يزال في ربيع عمره"[2].

كانت هذه الشّخصيّة محرّكا رئيسيّا للأحداث، فهي التي أخفت الجثّة وتركت الأمر غامضا حتى على ابنها وزوجها، وهي التي حاولت تغيير المقبرة كوجاء لعمليّة نقل الجثّة، كما أنّها قامت بتزويج ابنها من بنت خليفة السّامعي لتدخل العائلة في دوّامة مشاكل لا نهاية لها، وتتقرّب من كريم وتلصق التّهمة به أكثر، وهي السّبب وراء حسرة سالم زوجها وتعاسته، ولولاها لما كان ما كان من أعمال قامت بها الشّرطة للتحقيق في قضيّة القتل، كلّ ذلك كان اعتمادا على النّفوذ والسّلطة التي تتمتّع بها هذه الشّخصيّة.

سالم بوطويل: زوج عزيزة الجنرال، لم يكن مساهما بقدرها في تحريك عجلة الأحداث، اسمه يُظهر ميله لحياة السلام والأمن والهدوء والطّمأنينة، وهو ما تدلّ عليه أفعاله وأقواله في الرّواية، كان يحلم بحياة هادئة مع ذهبيّة بنت الطّاهر التي أحبّها لكنّه لم يظفر بها، يعيش حاضره التعيس رفقة عزيزة، ويعود للماضي ما أمكنه ذلك، ويتمنّى لو أنّه يلتقي ذهبيّة مرّة أخرى مع علمه بزواجها، هو ربّ الأسرة لكن لا كلمة له ولا سلطة أمام غطرسة عزيزة وجبروتها، نلمس ذلك من خلال المقطعين التّاليين:

"وهمّ سالم أن يعلّق فرفعت فيه عينين مخيفتين فتراجع إلى حمى الصّمت"[3].

---

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص284.

[3]- المصدر نفسه، ص14.

" واندفعت إلى مكتب الطّبيب الذي خرج صدفة فحيّا عزيزة التحيّة الحارّة ودخل معها إلى المكتب يقودها من يمناها دون أن يعير سالم أيّ اهتمام"[1].

في ظلّ ما يعانيه سالم من زوجته يحتمي دائما بالماضي ويحنو إليه، فيلوم نفسه: "لماذا لم يتزوّج ذهبيّة بنت الطّاهر وكانت رفيقة صباه؟ ورفيقة أيّام الدّراسة؟ لماذا لم يجرؤ ويصيح في الجميع أنّي أحبّها ولا أريد غيرها؟"[2]، ولا يجد مرهما لآلامه غير تذكّر مرابعه الأولى معها أين بدأ القلبان يخفقان حبّا، وحيث يختصر كلّ منهما العالم بأسره في الآخر.

شخصيّة سالم ثانويّة في الأحداث، لم يكن لها إسهام بالغ في بناء الرّواية، رغم أنّها ذات أهمّية في المتن الرّوائيّ، فالرّاوي استعان به ليبرز الشخصيّة السّابقة أكثر ويعيّن ملامحها التي ذكرنا، وعليه تكون شخصيّة سالم بوطويل مساعدة لنموّ شخصيّة رئيسيّة.

فوّاز بوطويل: شخصيّة من الشخصيّات الرّئيسيّة، هو ابن عزيزة المدلّل، الجاني بالخطأ في قضيّة القتل التي شكّلت عقدة الرّواية، هروبه وتفلّته من المتابعة القضائيّة ومحاولة التملّص من الجناية بمعيّة أمّه أشرك شخصيّات أخرى في الحدث وأعطاها نفسا طويلا لمواصلة بناء أحداث الرّواية، لذا فهو من الشّخصيّات المحوريّة في البناء السّرديّ.

يعكس النّص شخصيّة فوّاز بوطويل، فهو يميل إلى حبّ اللّهو والمرح وعيش مظاهر التّرف، بداية اقترن ظهوره بالخروج من ملهى ليليّ وهو في حالة سكر مادّي جرّاء مقارعة الخمور، وسكر نفسيّ سببه حبّ لعلوعة الذي طغى عليه وأعمى قلبه، فكان ما حدث مع عزّوز المرنيني الذي راح ضحيّة، كما يظهر فوّاز ضعيف الشّخصيّة تحرّكه أمّه كيفما شاءت، فهي التي سعت سعيا حثيثا لإخفاء الآثار المؤدّية إليه، لكنّ الضّابط سعدون كشف الحقيقة بعد صبر دام خمس سنوات تخلّلتها تحقيقات جادّة، كما أنّها زوّجته من بدرة ثمّ فرّقت شمل هذه العائلة الصّغيرة، وتزوّج هو بعدها من العطرة أخت عزوز المقتول، وفي كل ذلك عبث يظهر للعيان من شخصيّة غير سويّة لا تمدّ للجديّة بصلة، همّها الوحيد إشباع رغباتها.

---

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 24.

[2]- المصدر نفسه، ص16.

رصد لنا المؤلّف جانبا فيزيولوجيّا ونفسيّا لهذه الشّخصيّة، ففوّاز "شابّ في الخامسة والثّلاثين من عمره، معتدل القامة، بهيّ الطّلعة، أنيق اللّباس، يعيش في أسرة ميسورة الحال... فشل في البكالوريا ثلاث مرّات... يقضي معظم وقته في مخالطة أبناء الأثرياء... يميل إلى معاقرة الملذّات على رأسها الخمرة... مدلّل كثيرا من أمّه التي تسيطر على الأسرة بشخصيّة فولاذيّة"[1] ، وتلك ميزات هذه الشّخصيّة المستهترة الاتّكالية التي تقضي معظم وقتها في اللّهو والمجون والسّفه والطيش.

هو الذّكر الوحيد عند أمّه وهذا سبب دلاله وطبيعة شخصيّته، كما أنّه السبب وراء سعي عزيزة لتخليصه من قضيّة القتل مهما كانت الطّريقة، ودون لوم منها تختلق له الأعذار في هذه الحادثة وتصف ما حدث بغير المتعمّد وأنّ ابنها لا يجرؤ على القتل، فراحت تسخّر مالها وجاهها وعملاءها وكلّ ما تملك من علاقات في سبيل الحفاظ على ابنها، ليتشكّل اتّجاهان متعاكسان، الأوّل ما ذكرنا ممّن يسعون لإخفاء الحقيقة وتزييفها، والثّاني يعمل جاهدا لإظهار الحقائق بأي شكل من الأشكال حتى لا يُظلم أحد ويَأخذ الحق مجراه الطّبيعيّ.

في ما سبق نفع للرّواية من خلال زيادة التّشويق عند القارئ، وتنمية دراميّة الأحداث ، وإضفاء جماليّة على الرّواية من خلال كثافة الأحداث وتعالقها ببعضها البعض، وما زاد الأمر شعريّة وجماليّة حذق المؤلّف في بناء الأحداث وإنهائها، وكذا تقديم الشّخصيّات وربطها بأدوارها، بدءا من دوالّها اللّفظيّة وما توحي به إلى حالتها الجسميّة والنفسيّة إلى حركاتها وأفعالها وأقوالها، وفوّاز واحد من هذه الشّخصيّات بل هو من أهمّها على الإطلاق.

فريدة: شخصيّة هامشيّة ثانويّة في المتن الرّوائيّ، ابنة عزيزة وسالم، وأخت فوّاز، استعملها المؤلّف ليبيّن جانب الانتهازيّة والأنانيّة في شخصيّة عزيزة، هذه الأخيرة وظّفت ابنتها فريدة طعما لتحكم وثاق الطّبيب فيصل، هذا الأخير كان معجبا بفريدة ومغرما بها، وكانت هي الأخرى تبادله نفس الشّعور.

[1] - عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص64-65.

نلمس في النّص الرّوائيّ تقديما فيزيولوجيا لهذه الشّخصيّة، تقديم يمكن أن نعتبره تعليلا لسبب تعلّق الطّبيب بها، ففريدة فتاة "ذات الخامسة والعشرين ربيعا، ينساب شعرها الفاحم الأسود على كتفيها بكثير من الفرح والابتهاج، وبكثير من الانسجام مع ثوبها الأبيض الكاشف الذي لم يستطع أن يكتم أنفاس نهديها المتطلّعين إلى الأعلى"[1]، فكان أن عاشا علاقة غراميّة غير شرعيّة تخلّلتها الكثير من اللّقاءات و المواعيد، ووصل الحال إلى عدم اكتراثها بما يحدث حولها من مشاكل في العائلة، خاصّة حين تزاحِم الأحداث مواعيدها الغراميّة، فذات مرّة " خرجت من حجرتها، فهالها منظر أبيها المغشيّ عليه، فأسرعت إليه تسعفه بكأس ماء، وعاد إلى وضعيته وهو يقول بصعوبة: يا فريدة يابنتي، أمّك لا محالة قاتلتي. ولم تشأ فريدة أن تردّ عليه لأنّها سمعت هذا الشريط ألف مرّة، ولأنها على موعد مع الطّبيب فيصل ولا تريد أن تفوّت هذه الفرصة... وأمسكها بقوّة يمنعها عن الانصراف... وانسابت أصابعها الرّقيقة البضّة من قبضة أبيها الغليظة .. وقد تحوّلت قوّته صراخا فهرعت إلى الباب تغادر البيت كأنّها لم تسمع شيئا... وحين كانت تشقّ طريقها تحت الأمطار إلى موعدها الجنونيّ كان الأب يغرق في دموع أحزانه"[2]، ولعلّ ملامح شخصيّة كهذه ترسّبات ناتجة عن نمط الحياة التي عاشها سالم مع زوجته، كما أنّ هذه الفتاة شبيهة أخيها في حب إشباع الغريزة وعيش الحياة اللّذيذة التي تملؤها المتعة.

نورة: أخت فريدة، لكنّها لا تشبهها، شخصيّة هامشيّة ثانويّة، ظهورها في المتن الرّوائيّ قليل، إمّا تظهر عاملة في البيت أو مساعدة في العمل، وإمّا مشاركة في موضوع مطروح بين العائلة، لم يبيّن المؤلّف صفاتها الجسميّة أو النفسيّة، غير أنّه أبان عن رفضها لسياسة أمّها وتسلّطها وتجبّرها في البيت، قالت لأمّها يوما: "متى كنّا نستطيع أن نقول في هذا البيت، نحن وأنت على السّواء؟"[3]، وفي ذلك إشارة إلى ضعف جميع أهل الأسرة أمام عزيزة بما في ذلك الأب، ومن جهة أخرى ومضة تضيء الجانب الفكريّ لشخصيّة نورة.

---

[1] - عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص15.

[2] - المصدر نفسه، ص66-67.

[3] - المصدر نفسه، ص46.

هذه أكثر الشخصيات هامشيّة في عائلة سالم بوطويل، ذلك أنّ مساهماتها في بناء الأحداث شبه منعدم، سواء من ناحية الأفعال والحركات أو الأقوال، وكل ما يرتبط بها ردّة فعل حول حدث رئيسيّ أو ثانويّ، أو ارتباطها بمشهد تكميليّ في مشهد رئيسيّ.

خليفة السّامعيّ: يمثّل نموذجا للشّخصيّة المحافظة على موروثها من العادات والتّقاليد والهويّة، ولد له كريم وبدرة، ثمّ توفيت زوجته، وتزوّج ثانية من (فطّومة العقيم) التي لم تنجب له أولادا، وبقي يعايش ذكريات زوجته الأولى، زوّج ابنه كريم من نوّارة فكان أن رأى أحفاده في حياته، ظهرت هذه الشّخصيّة مع بداية الرّواية، في اللّيلة التي تأخّر فيها كريم –على غير عادته– في العودة إلى البيت، وذهب للإبلاغ عن الجثّة التي رآها، يقول المؤلّف: " واندفع كريم يشرح الأمر منذ خروجه من مزرعته تاركا أباه خليفة السّامعيّ حتّى رؤيته الجثّة ملقاة على قارعة الطّريق وتأكّده من موتها"[1]، يمكن القول إنّ خليفة من الشّخصيّات الرّئيسيّة في الرّواية كونه بقي ملازما لابنه كريم في حركاته وتنقّلاته بعد أن أثيرت القضيّة حتى نهايتها، فكان الموجّه والمرشد والجبل الذي يتكئ عليه الابن في محنته.

تظهر شخصيّة خليفة متسيّدة للبيت كونه ربّ الأسرة عكس ما وجدناه مع شخصيّة سالم، فالكلّ يحترمه ويقدّره ويسعى لإرضائه، بل إنّ ابنه كريم كان يخشى من ردّة فعله "هل سيخبره بالأمر؟ ...وارتفعت نحنحات خليفة ووقع أقدامه السّريعة وهو يقطع الفناء والدّهليز، ويدلف غرفة المطبخ طارحا السّؤال: خيرا إن شاء الله حيرتني...ووقفت نوّارة ولحقها كريم فقبّلاه على كتفه اليسرى... ليس إلّا الخير وغيّر كلامه إلى زوجته: نوّارة قهوة للحاج... وسألت نوّارة: عمّي خليفة قهوة أو حليب؟"[2]، وإذا ما قمنا بمقارنة بين الشّخصيتين فإنّه يبدو لنا جليّا الفرق بين معاملة العائلة لسالم ومعاملة العائلة الأخرى لخليفة، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يوحي بقدرة خليفة على أخذ الدور القياديّ في الأسرة، وكذا طبيعة زوجته التي بقيت محافظة على انوثتها المعنويّة خاصّة عكس ما كانت عليه عزيزة التي كانت خصالها إلى صفات الرجال أقرب.

[1] - عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 14.

[2] - المصدر نفسه، ص 25-26.

ضحّى خليفة بشطر كبير من عمره في سبيل أولاده، فهو قد "قضى سنوات طويلة دون زواج، ليس له من همّ سوى أن يتخرّج ولداه كريم وبدرة، وكان كلّما ألحّا عليه في الزّواج قال: ليس من السّهل أن ينسى الواحد منّا زوجه بمجرّد أن يموت...وتحت إلحاح الجميع تزوّج فطومة العقيم، لم يكن يريد ذريّة ولا جمالا ولا حبّا جديدا، كان يريد أن يرضي ولديه فقط، وليعش على ذكريات الحبّ الأوّل"[1]، وهذا يبرز جانبا من كوامن هذه الشّخصيّة المضحّية في سبيل سعادة أبنائها، الوفيّة لزوجها المحافظة على بقايا العلاقة المقدّسة التي جمعتهما.

ارتباط هذه الشّخصيّة ليس بالأبناء والزّوجة فحسب، بل بالأرض كذلك، شخصيّة خليفة تمجّد انتماءها للأرض، تصدح دوما بطهارتها ونظارتها وعذارتها، كانت عاداته أن "يصل مع خيوط الفجر الأولى إلى المزرعة، بينه وبينها عشق كبير، يحسّ فرح التّربة، ورقصات البذور وهي تنتشي بين أنامله، وأغاريد الشتلات والبراعم، وحدها الأرض تعيد إليه ألقه وحبّه للحياة... معها يغتسل من أدرانه وأحقاده...يردّد دائما لا فرق بين الأرض والإنسان، هو الأرض الصّغرى وهي الإنسان الأكبر... يحسّ بالاختناق وهو يغادرها إلى البيت"[2]، كلّ ذلك يوحي بشخصيته الواسعة الرّحبة المحبّة للخير والخيّرين النّابذة للشرّ والأشرار، هذا وقد تحوّلت حياته منذ دخل ابنه كريم في دوامة هذه القضيّة ونسبت إليه التهمة، فأكثرت الشرطة زياراتها للبيت والمزرعة، لتنغّص عليه حياه الهادئة في مزرعته.

خليفة رجل اجتماعيّ يفكّر بغيره مثلما يفكّر بنفسه، يحسّ بآلام النّاس ويتألّم لها، ويسعى للتّخفيف عنهم قدر المستطاع، فقد بادر هو وابنه كريم إلى زيارة بين عبد الله المرنيني والد عزوز القتيل، وكان من جملة ما قال أثناء الزّيارة: " نحن فقراء نشأنا في الجوع والحرمان، وندرك آلام الفقراء وحرمانهم... وصدقا أثّر فينا كثيرا فقدك عزوز، وأثّر فينا أكثر ما وقع للزّوجة الكريمة شفاها الله، واعتبرنا إخوة لك ونحن مستعدّون لمساعدتكم بما نقدر"[3]، إنّه سلوك راق من شخصيّة راقيّة، بل إنّ كلّ الملامح التي رصدها المؤلّف تبيّن رقيّ هذه الشّخصيّة داخل البيت وخارجه، وهذا

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص29.

[2]- المصدر نفسه، ص72-73.

[3]- المصدر نفسه، ص56.

يحسب للمؤلّف الذي ينوّع بين الشّخصيات في أدقّ الخصوصيّات بما في ذلك الشّخصيّات المتعارضة.

كريم السّامعيّ: ابن خليفة، شخصيّة رئيسيّة ومحوريّة بامتياز، هو المتّهم الرئيسيّ بقتل عزّوز، وقد سجن خمس سنوات ظلما وتلفيقا بسبب هذا الجرم الذي لم يرتكبه، هادئ ورث الصّلاح والأخلاق الحسنة عن أبيه، "يميل كريم إلى السّمرة، وفي وجهه تعرّق ممّا يجعل خدّيه مدبّبتين، وعينيه فارغتين مع انجذاب إلى الخلف، وفوقهما يقترن الحاجبان الكثّان، وفي اللّحية تدبّب غير محبّب، في نظرته صرامة وقوّة، مع طيبة قلب، وحبّ للفنّ والجمال"[1]، تفقّده للجثّة والتبليغ عنها في الظرف الذي كانت تمرّ به المدينة والبلاد كلّها دليل على نوازع الخير في هذه الشّخصيّة، لكنّه لم يكن يعي أن الأمور ستتطوّر إلى ما وصلت إليه، ليتحسّر على ذلك قائلا: " كانت نيّتي فعل الخير، ويظهر أنّ فعل الخير في هذه الأيّام ليس بالأمر الهيّن"[2]، وتطوّر الحال إلى أن تمّ الزجّ به في السّجن ظلما وجورا.

اسم كريم يدلّ على العطاء والتّسامح والسّخاء، ولعلّنا نجد نماذج في المتن السّرديّ تحيل ذلك، منه قول المؤلّف: " فكان نشيطا يرحّب بالضّيوف ويوزّع الحلويات والقهوة"[3]، وليس الكرم كرما ماديّا فقط فكريم كان متخلّقا أصيل المنبت حسن السّمت والسّريرة، " كان يقضي معظم وقته عاملا بالمزرعة"[4] عونا لأبيه على شقاء الدهر.

يمثّل كريم الطّبقة المظلومة المقهورة في المجتمع، فهو – في ظل المجتمع المادّي- فقير نشأ في عائلة فقيرة يعمل في المزرعة رفقة أبيه للحصول على القوت، ولو أنّه كان غنيّا ابن غنيّ لاستطاعت الدريهمات والعلاقات التي تحقّقها النّقود أن تخرجه من المشكل الذي وقع فيه، لكن الأمر مختلف تماما، خاصّة وأنّ الوضع السياسيّ كان غير مستقرّ تماما، ممّا يعني تدهور الجوانب الأخرى بما في ذلك الاجتماعيّة والقضائيّة وكل ما يمدّ إلى الحادثة بصلة، وهذا كان رأي كريم الذي كشفه

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص79.

[2]- المصدر نفسه، ص27.

[3]- المصدر نفسه، ص185.

[4]- المصدر نفسه، ص20 .

لصاحبه في السجن حيث قال: "لا معنى للعدالة إذا كانت تتّهم الأبرياء لمجرّد دلائل لا يدري كيف دسّت له، وكان صاحبه يجد فرصة ليبدأ بسرد حكاياته ومغامراته"[1]، وفي قوله دليل على امتعاضه الشّديد من الحال التي آل إليها بسبب الظّلم، فالحقّ ليس مع صاحبه بل مع الغنيّ والأقوى والأكثر إقامة للعلاقات مع ما سبق ذكره من نماذج.

نوّارة: شخصيّة ثانويّة، مساهماتها في بناء الحدث محدودة، هي زوجة كريم، ظهورها في الرّواية كان منذ البداية في شكل امرأة قلقة على زوجها الذي تأخّر في عودته للبيت على غير عادته، تبرز هذه الشّخصيّة ملامح المرأة الماكثة بالبيت والتي تقوم على خدمة أهل زوجها وأبنائها وزوجها طبعا، الكلّ يكنّ لها الودّ والاحترام تحوّلت من حياة الهدوء والسّكينة إلى القلق والاضطراب منذ وقوع زوجها في تهمة القتل، حتى وصل بها الأمر إلى مغادرة البيت بعد سجن كريم، وفي ذلك دلالة على عظم المصيبة التي حلّت بها، لتبعث في البيت حزنا منقطع النّظير، لكنّها سرعان ما عادت مؤمنة بأنّها يجب أن تواجه الحياة وأنّ زوجها بريء ولابدّ للحقيقة أن تظهر يوما ما، بقيت تزور زوجها السّجين، بل كانت السّبب في ظهور طرف الخيط المؤدّي للحقيقة، وذلك حين سألت زوجها وألحّت عليه بقول ما تذكّر يوم الحادثة ليجيبها: "تذكّرت أنّي قبل وصولي إلى المكان الذي وجدت فيه الجثّة رأيت سيّارة من نوع 406 حمراء، وكانت تتأرجح يمينا وشمالا لست أدري إن كان صاحبها سكران أم خائفا"[2]، أخبرت الضّابط سعدون بذلك ليفتح القضيّة من جديد ويصل إلى الحقيقة وحلّ لغز هذه الجريمة.

ترتبط بشخصيّة نوارة معاني التّضحية والوفاء، فهي التي بقيت على عهد زوجها وحافظت على أولاده وعلى لم شمل أسرته، ظلّت تزوره من حين لآخر تبعث في نفسه روحا جديدة وتعطيه أملا للصّبر حتى يحين وقت الفرج، تذكّره بأنّ الحقّ غالب لا محالة وأن اللّيل سينجلي ولو طال، وهذا نموذج للمرأة الجزائريّة المحمودة الطّيبة التي تحفظ زوجها وتعينه في كلّ ظروفه.

---

[1] - عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص239.

[2] - المصدر نفسه، ص255.

يوحي اسم نوّارة بالإضاءة، فهي كأنّها أضافت نورا لحياة كريم والعائلة بعد دخولها إليها، خاصّة بعد وفاة أمّه، وكذا عندما أنجبت له أولادا، والميزة الأكبر عندما عادت للبيت بعد سجن كريم في محاولة للحفاظ على أركان البيت وركائزه كي لا يندثر، نورها برز في إخلاصها ووفائها لزوجها وحفظها له في غيابه، وقلقها عليه ورغبتها في أن يطلق سراحه وسعيها ومساعدتها في ذلك، كما أنّنا نجد النّص السّرديّ قد أشار إلى نورها وجمالها المادّي، وذلك يبدو جليّا في قول المؤلّف: "نوارة كانت بوجهها المتألّق سمرة بتقاسيم الوجه فاتنة تشبه كلّ الجميلات العربيّات والبربريّات" [1].

بدرة السّامعيّ: أخت كريمة، شخصيّة مثقّفة من طبقة النّخبة، تشغل مهنة أستاذة اللّغة العربيّة في الطّور المتوسّط، تظهر ملامحها الخارجيّة في الرّواية عند لقائها بأخيها كريم، "التقى أخته بدرة تحمل محفظتها وتهمّ بالخروج، وعلى ملابسها تناسق خلّاب في تمازج الحجاب الحشيشيّ والخمار الرّماديّ الفاتح، وفي عينيها حسن العربيّات اللّواتي تغنّى بهنّ الشّعراء كثيرا"[2].

تبلغ بدرة من العمر ثمانية وعشرين سنة، بقيت عانسا حتّى تقدّم لخطبتها فواز بوطويل بإيعاز من أمّه عزيزة، ولم يُكتب لهذا الزّواج أن يدوم طويلا، فقد أجهضت عزيزة حلم الفتاة بعد ولادة "وردة" التي أبت أمّها بدرة أن تسمّيها "عرجونة" على اسم والدة عزيزة، عاشت بدرة في كنف أبيها رفقة ابنتها التي عانت كذلك للحصول على حضانتها.

كانت الأحداث المأساويّة التي عاشتها بدرة مزامنة لحدث سجن أخيها ممّا زاد حياة الشّخصيّة تعقيدا ومرارة وسوءا، وكأنّ المصائب اجتمع دفعة واحدة على بيت خليفة، إلّا أنّ صبر هذه العائلة بدا للعيان، فقد تعاملوا بتأنٍّ وحنكة وأمل في الله مع كلّ ما تعرّضوا له من محن.

عبد الله المرنيني: والد عزّوز القتيل وسمير والعطرة، ربّ أسرة ترك نفقة البيت لزوجته التي تعمل منظّفة في البلديّة، لم يكن حضوره في الرّواية كبيرا، لذا هو شخصيّة ثانويّة هامشيّة، من

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص157.

[2]- المصدر نفسه، ص 22.

الجوانب التي يمكن رصدها في شخصيته أنّه يحبّ الركون إلى المقهى للعب الدّومينو وتعاطي الأنباء.

كان مرآة عاكسة لصدى حرقة فقدان الأب لابنه وبقائه في برزخ بين رؤية جثّة ابنه ورجوعه سالما معافى، حتى كان يؤمّل على نفسه أنّه مازال حيّا، زادت تعاسته بعد مرض زوجته ودخولها المستشفى لتغادر حياتها البائسة وتزيد العائلة بؤسا، وقد شخّص هو حالته التي نريد تصويرها في خطابه مع أخته كوثر قائلا: "يا ابنة أمّي لقد قسا عليّ هذا القدر الذي تذكرينه، وضربتان في الرأس تردي، كلّ هذا الهمّ وضيّعت البكر، وها أمّه في المشفى لا تكاد تنطق"[1].

عبد الله المرنيني رجل "ممتدّ القامة أشقر اللّون نحيف، يكاد رأسه يتحوّل إلى جمجمة عارية"[2]، المشاكل والهموم والضربات المتتالية – ربّما- ذهبت بشعره من كثرة التفكير، "يقضي الوقت كلّه في لعب الضّامة وأحجار الدّومنو مع العشرات الذين يجتمعون متحلّقين حول مبنى المسرح البلديّ"[3]، كلّ ما تقدّم ذكره من صفات وميزات توحي بشخصيّة تعيش الانهزاميّة نفسيّا قد نالها السأم من خبايا الأيّام ونوازله، استسلمت للحياة فهي تعيش بقيّة الحياة بلا هدف، وهذه الشّخصيّة شاعت كثيرا في المجتمع الجزائريّ في فترة الاضطراب السّياسي الذي عرفته البلاد.

سليمة المرنيني: زوجة عبد الله، مثال للمرأة المكافحة في سبيل حياة أولادها وبقاء أسرتها، عملت منظّفة في البلديّة، سماها المؤلّف سليمة لسلامة شرفها الذي لم يدنّس رغم محاولات الكائدين، لم تستطع الذّئاب البشريّة في البلديّة أن تفتك بها، أنهت مسيرتها وسلّمت شرفها نقيّا ناصعا، لكنّها لم تكن أبدا سليمة الجسم، حاصرتها الأمراض من كلّ جانب حتى أذابت الشّحم وأذهبت اللّحم ونخرت العظم، "كانت سليمة المرنيني في البلديّة تغالب آلاما مبرحة تقطّع كلّ جسدها المثخن بالأمراض والجراح ... السّكري، ارتفاع الضّغط... ودوالي السّاقين... وبطالة ربّ الأسرة وأولاده... واختفاء ابنها عزّوز"[4]، انتهت هذه الامراض التي اجتمعت في جسدها بموتها

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص55.

[3]- المصدر نفسه، ص61.

[4]- المصدر نفسه ، ص38.

تاركة فراغا رهيبا في العائلة التي كانت تعيلها، وحزنا شديدا أبرز ما جسّده في الرّواية الصّمت والإطراق والتفكير العميق في المجهول.

عزّوز المرنينيّ: هو عقدة الرّواية ونقطة استفهامها التي انطلقت منها مختلف الأحداث الأخرى، القتيل الذي حيّرت قضيّة قتله الجميع، والدّليل على ذلك السّنوات الطّوال التي احتاجها الضّابط سعدون حتّى يكشف الحقيقة كاملة، حضوره الفعليّ كان في حدث واحد في بداية الرّواية، بعد ذلك لعب دور الشّخصيّة الاستذكاريّة بامتياز، تزامن حضوره مع كل استرجاع للحدث الذي وقع في تلك اللّيلة الماطرة المشؤومة على عزوز.

صدمه فوّاز بوطويل بسيارته عن غير قصد لأنّه كان مخمورا، ثمّ أجهز عليه قصدا بهراوة كانت في سيّارته، بائع مخدّرات وصاحب سوابق، غيابه أربك أصدقاءه من بائعي المخدّرات، ولعلّ أخاه سمير أوّلهم، زفّ للبقيّة خبر اختفائه بكلّ عبوس قائلا: "عزّوز لم يظهر لا هو ولا الأمانة، وغضب وهو ينتهي من تحريك ذرّات السّكر القليلة في الفنجان، ويضرب الملعقة على الأرض، وقد تقاذفته الشكوك الكثيرة، إمّا أنّ الشرطة قد ألقت القبض عليه وستلحقهم الطّامة قريبا، وإمّا أنّ نفسه حدّثته بالاستيلاء على الكمّية وبيعها"[1].

"عزّوز هو بكر أبويه لم يذق طعما للسّعادة مذ تنسّم الحياة... لقد ولد قبل الأوان.. وعاش طفولته يعاني من نقص التغذية، ودخل المدرسة سنواته الأولى، ثمّ غادرها ناقما إلى غير رجعة ليتشرّد مع عمّار كرموسة... كان عزّوز المرنيني يشبه أباه نحافة وطولا ويأسا نائما دائما على تضاريس الوجه... وسجائر يمتصّها حدّ التقديس والعبادة"[2]، والمراد من خلال هذه الملامح جمع العائلة على حالة البؤس والشّقاء التي عاشوها وربط تلك المعاناة بالحدث الأليم الذي عرفوه بعد فقد عزّوز، وزاد موت سليمة الحياة سوءا، فلا تكاد تشرق شمس التفاؤل على أهل عبد الله المرنينيّ، حتّى إن القارئ ليشفق على حال هؤلاء لما يجده من مصائب تتوالى عليهم، ولـمّا استطاع

[1] - عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص32.

[2] - المصدر نفسه، ص85.

الرّوائيّ التحكّم في مشاعر المتلقّي فرحا وحزنا من خلال شخصيّات هذه العائلة أمكننا أن نقول إنّ الشّخصيّة ذات أهمّية بالغة في رسم معالم الجماليّة في النصّ الرّوائيّ.

سمير المرنيني: واحد من الشّخصيّات النّامية المتطوّرة في الرّواية، ارتقت مكانته في الرّواية لما هو أحسن مع مرور الوقت، هو أخو عزّوز، ورفيقه في بيع المخدّرات، نشأ كحال عائلته فقيرا، "كان أحبّ إخوته إلى أمّه، طويل القامة أسمر اللّون، في ملامحه ملاحة ووسامة، وفي عينيه دعج محبّب، وهو أقرب شكلا إلى أخواله"[1]، عايش الأحداث جميعها، مقتل أخيه وتردّده على مركز الشّرطة من فترة لأخرى، كان هو أوّل من كشف ملامح الجثّة المختفية، وذلك لمّا "فتح الضّابط الصندوق أخرج منه كيسا بلاستيكيّا أسودا، أخرج منه فرد حذاء... وسأل سمير: ماذا يمثّل لديك هذا الحذاء؟

– فوضع يديه على حافّة المكتب متأمّلا الحذاء وهو يسمع الضّابط يقول: هذا الفرد وجدناه مكان الجثّة.

– إنّه حذاء عزّوز، أسود حاد بمقياس أربعين، إنّه هو بالذّات.

وعاد سمير ليتهاوى على الكرسيّ، وقد شعر بالدّوار... وقام الضّابط يهدّئ من روعه"[2].

كان له دور الأخ المدافع على العائلة الغيور على شرفها، فالأعين التي كانت تتجرّأ على أخته العطرة وقف لها بالمرصاد، حتى وصل به الحدّ إلى ضرب رئيس البلديّة "مختار الدّابّة"، ووقع في مشادّة عنيفة مع "الزربوط" مروّج المخدّرات لأجل ما فعل مع رئيس البلديّة، بل كاد يُقتل بخنجر " الزربوط" حينها، نجا من موت محتّم واضطر إلى فقد إحدى كليتيه، وكانت هذه الحادثة نقطة تحوّل في حياته، فقد تغيّر تماما، ابتعد عن بيع المخدّرات، وكفّ عن سفاهته وشقاوته، وأظهر التوبة النّصوح، وعاد كما ينبغي أن يكون الإنسان.

العطرة المرنيني: هي أخت عزّوز القتيل، وسمير بائع المخدّرات، كانت مطمعا لكلّ الذّئاب البشريّة التي زاغت أعينهم وقلوبهم بما في ذلك أصدقاء إخوتها، وعلى رأسهم مراد،" كثيرا ما يقصد

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص50.

بيتهم طالبا هذا أو ذاك، وتذكر العطرة أنّه جاء ذات ضحى فلم يجد في البيت إلّا هي، وفارت شبقيته فأمسكها من يدها وهمّ أن يدخل عليها الباب، لولا أن تشجّعت ودفعته خارجا"[1]، واسم العطرة يوحي بالجمال والرائحة النقيّة الزكيّة، وقد وجدنا لذلك صدى في المتن السّرديّ في قول المؤلّف:

" فهل يجني هذا الجمال الرّهيب على العطرة"[2]

"وردة متفتّحة الأكمام"[3]

" وفزعت العطرة وقد كانت أمام المرآة تستعرض جسدها البضّ"[4]

" واستدارت عائدة وهي تلمّ أغمار شعرها الأشقر وقد كان يغطّي جسدها الممتلئ، ثمّ تجمعه بيديها المكتنزتين"[5]

جمالها جعل رئيس البلديّة يضمن لها منصبا في البلديّة، بل منحها مسكنا جديدا رفقة عائلتها، وحاول أن يغدق عليها الهدايا تقرّبا منها، وهو الذي كان يهوم عاشقا لها يتمنّى وصالها، أرادها زوجة ثانية لكنها رفضت، ولـمّا شاعت الأخبار والإشاعات في الحيّ حاول سمير منعها من مواصلة العمل، بل وصل به الأمر إلى التعدّي على رئيس البلديّة ضربا غيرة على أخته وشرفها، عايشت هذه الشّخصيّة أحداثا مأساويّة، بداية من فقد أخيها إلى فقد والدتها، ثمّ الاعتداء على أخيها الآخر سمير، يضاف لذلك ما صاحب أيّامها من فقر وحاجة وتحرش من الذئاب البشريّة.

شخصيّة العطرة ثانويّة في الرّواية ساهمت أكثر في توضيح حال عائلة عبد الله المرنينيّ وكذا أبرزت كوامن بعض الشخصيّات كمراد لعور وأخيها سمير وحتى مختار الدّابّة رئيس البلديّة، إلّا أنّها لم تكن محرّكا أساسيّا للأحداث الرّئيسيّة في الرّواية.

---

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص43.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

[3]- المصدر نفسه، ص171.

[4]- المصدر نفسه، ص37.

[5]- المصدر نفسه، ص38.

العمّة كوثر: شخصيّة ذات جمال فتّان، حتى وصل الحدّ به أن أدخلها مرحلة العنوسة، خانها وأعطاها من الثّقة والغرور ما أوصلها لحالها، لتجدها تبكي على أيام الشّباب والفتوّة، " تذكّرت فتوّتها حين كانت تتباهى بها أمّها قائلة لكلّ من تعرف: لو رأى الذّئب كوثر لعطش... وحين كان كلّ معارفها يضربون بها المثل قائلين: وهل منكم من تزوّج مثل كوثر؟ وكان شيخ الحيّ وإمامه حين يراها يقول وهو يرى حال الأسرة المزري: سبحان الله يخرج الحيّ من الميت. ثمّ جنى عليها ذلك فلم تتزوّج"[1] ، كانت "آلهة للجمال، ممشوقة القدّ، خضراء العينين، شقراء الشّعر، بلوريّة الجيد، رمّانيّة الصّدر"[2]، حلم بها الشّباب وطمع فيها الكبار وتمنّوا موت زوجاتهم ليتزوّجوا منها، وكلّ ذلك لجمالها الفتّان.

حلّت محلّ الأمّ للعطرة بعد وفاة سليمة، وهي كانت وراء زواجها من فوّاز بوطويل خوفا من أن تسلك نفس الطريق الذي مرّت به فتندم مثلما فعلت هي، نسجت خيوطها مع عزيزة وتقرّبت منها، وخطّطت للإيقاع بفوّاز في حبّ العطرة، وقد حصل ما خططتا له، وحدث أن تزوجها فوّاز وطلّق نوارة وهو يمني على نفسه الأماني أن يغيظ لعلوعة الراقصة بجمال العطرة.

شخصيّة كوثر ثانويّة في الرّواية، كان ظهورها مرتبطا بتقديم العطرة في البداية، لتبرز أكثر بعد موت سليمة في بناء بعض الأحداث مثل زواج العطرة وكذا توظيفها في البلديّة وتعاملها مع مختار الدابّة وكيفيّة الهروب من ألاعيبه وكشف أطماعه.

الضّابط سعدون: نموذج العدالة والقسط في الرّواية، كان هو المشرف على التحقيق في قضيّة قتل عزّوز، بقي صامدا في وجه الطّبقة البرجوازيّة رغم ما تعرّض له من مضايقات وتهديدات، حاول أن يجري العدالة مجراها الطّبيعيّ، لكنّ الأمور حالت دون ذلك، فخبث عزيزة كان أكبر من جرأة الضّابط وصبره، هذا ويمكن القول إنّه ثالث أكثر الشّخصيات حضورا في الرّواية ومساهمة في تحريك دواليبها بعد عزيزة وكريم، لذا فهو شخصيّة رئيسيّة مهمّة في المتن الروائيّ، لم يتوقّف أو يدّخر جهدا في متابعة القضيّة لمدّة قاربت خمس سنوات، وهذا يدلّ على أمانته وإخلاصه.

---

[1] - عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص61.

[2] - المصدر نفسه، ص 63.

ممّا يكشف شخصيّته في الرّواية ما يلي:

" وكان الحنق رعدا مدمدما في فجاج سعدون الضّابط أيّ قدر رمى به في هذه المدينة المسخوطة؟"[1]

"وراح الضّابط سعدون يثيرها كلّ مرّة بشكل جديد... يطرح قضيّة جديدة، ويتعب معاونيه في البحث عن حقيقتها حتّى أثار قلق كلّ من له علاقة بذلك"[2]

"وعادت إلى ذاكرته صور عشرات الجثث... هل يمكن أن يكون عزّوز ضحيّة هذا الإرهاب الذي راح يضرب بجنون البلاد والعباد؟"[3]

أدّى به هذا الوفاء والحرص على كشف الحقيقة إلى تحويله، وكانت عزيزة وراء ذلك بإيعاز وجهد خاص بمعيّة من تعرفه من ذوي النّفوذ في البلاد، "وصل الضّابط سعدون أمر بالانتقال إلى الصّحراء بعيدا عن مدينته بمئات الأميال.. وأدرك سعدون أنّ يد عزيزة أطول ممّا توقّع وأنّ القانون فعلا تحت بعض النّاس"[4]، إلاّ أنّه رغم ذلك لم يستسلم، فالدّلائل تزيد بين يديه، ويعيد القضيّة للواجهة خبر "مقتول يرجع للحياة، مقتول يرجع للحياة"[5]، ليخرج عزيزة من جحرها صوب المقبرة تنبش القبر الذي اخفت فيه الجثّة، ليفاجئها الضّابط سعدون وجمع غفير يضمّ أغلب شخصيّات الرّواية كاشفين الحقيقة، وما كان ذلك ليكون لولا شجاعة الضّابط سعدون وحنكته وحرصه على تطبيق العدالة.

حضور الضّابط سعدون في الرّواية كان متواصلا حتّى بعد نقله، ومن مرحلة لأخرى يساهم في دفع الأحداث وتحريكها، وفتح باب التّأويلات أمام المتلقّي، و هذا ما أضاف عنصر التّشويق على الرّواية وطبعها بطابع الجمالية الذي ترسمه الشّخصيّة عليها؛ إذ في كلّ مرّة يخيب ظنّ القارئ

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص29.

[2]- المصدر نفسه، ص258.

[3]- المصدر نفسه، ص65.

[4]- المصدر نفسه، ص275.

[5]- المصدر نفسه، ص279.

في حلّ لغز الجريمة تساهم شخصيّة الضّابط في إضاءة جانب مظلم آخر في المتن الروائيّ ليتبعه المتلقّي بكل شغف.

مختار الدّابّة: اسمه يدلّ على الصّفاء والنّقاء، لكنّ هذه المعاني لا تنسجم مع واقعه، بل مع اللّقب الذي ألحق به، فهو "لا همّ له إلّا مطاردة النّساء"[1]، شخصيّة ذات طاقة سياسيّة، لكنّه مجرّد أداة في يد عزيزة، يسعى سعيا حثيثا من خلال منصبه إلى إشباع رغباته الحيوانيّة، ولعلّ هذا سبب تسميته بالدّابة، ولو أنّ اللّقب لازمه منذ كان تلميذا، وما ذلك إلاّ لغلظته وسوء طباعه مع زملائه.

هو"شيخ البلديّة ورئيسها، بدأ حياته خضّارا متواضعا، ثمّ سائقا لشاحنة خضر، ثمّ بائعا للمواد الغذائيّة بالجملة ثمّ نشيطا في الحزب وممّولا رئيسيّا لفريق نجوم المدينة... ثمّ مرشّحا للانتخابات البلديّة"[2]، كانت ثقته بنفسه في سياسة شؤون النّاس عمياء، وهذا مظهر من مظاهر شقاوته، يدخل الدّين إقحاما في خطبه إقناعا للعقول بعد أن فشل في مهمّته مع الأبصار، كان يردّد دائما: "أنا أمّيّ حقيقة ولا عيب، فقد كان رسولنا الكريم أمّيّا غير أنّني أفهم السّياسة، وسأخرج عين الرّماد من أزمتها كما أخرج رسولنا الكريم النّاس من الظّلمات إلى النّور"[3]، وصل إلى مركزه بإيعاز من عزيزة، تريد استخدامه أداة في يدها لقضاء مصالحها، ومن جهة أخرى لديه "قبيلة ذات عدد تحسم الانتخابات لصالحها دائما تحت شعار: حمارنا أفضل من فرس الغير"[4].

هو شخصيّة ثانويّة في الرّواية يعكس إلى حدّ بعيد واقع المسؤولين في الجزائر في فترة العشريّة السّوداء، كما يظهر الحالة المزرية التي كان يعرفها الوضع السّياسيّ في بلادنا وحجم المعاناة التي لحقت المواطنين بسبب الاستيلاء على المناصب الحسّاسة وغياب الرّقابة وتغلغل هذه الأورام في دواليب السلطة الدّنيا أو العليا في البلاد.

---

[1] - عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 39.

[2] - المصدرنفسه، ص40.

[3] - المصدرنفسه، ص176.

[4] -المصدرنفسه، ص40.

الطّبيب فيصل: شخصيّة تجسّد معاني الانحطاط، والانحلال، والشّبقيّة، وتردّي الأخلاق، وخيانة الأمانة وأخلاقيات المهنة، ارتبط بتزوير الحقائق وتزييفها، وكلّ ذلك رغبة في التقرّب من عزيزة أملا في الظّفر بابنتها فريدة التي كان مغرما بها وبجمال جسدها، ظهر منذ بداية الرّواية بعد حادث فوّاز، " ركب الطّبيب مع عزيزة التي اخبرته في الطّريق أنّ ابنها تخاصم مع صاحب ملهى الحمراء، وإذا ما رفعت دعوى ضدّه سيكون ذلك تشويها لسمعة العائلة، وطلبت في الأخير أن يراعي ذلك فيشهد أنّ فوّاز قد دخل المصحّة في حدود الرّابعة مساء لتكون دليلا على عدم ارتكابه الجرم"[1]، ليساهم بذلك في تزوير الحقائق وإخفائها على الشّرطة فتأخذ الأمور مجرى آخر بعيدا عن الحقيقة.

وقع في حبّ عزيزة وغرامها قبل ابنتها رغم أنّها سيّدة متزوّجة، وهي من طلبت منه أن يحبّ فريدة ابنتها المطلّقة وعلّمته ذلك ومهّدت له الطّريق، "على يديها تعلّم الحبّ وعلى يديها دخل دهاليز العشق... وعلى يديها ارتوى من شلّالاتها... ومذ ذاك نسي أنّ حواء لها بنات أخر ولم يتعلّق بابنتها فريدة إلّا إرضاء لها"[2]، مساهماته في الرّواية تمثّلت في تعطيل حلّ لغز الجريمة من خلال ما سبق ذكره من تزييف، وهو ما أدّى إلى اتّهام أطراف أخرى بريئة، ونتاج ذلك دخول كريم السّجن ظلما.

شخصيّة الطّبيب ثانويّة في الرّواية، مثّل اتجاه شرّ فيها رغم أنّه كان على رأس مهنة شريفة إن لم تكن من أشرف المهن على الإطلاق، وكان معينا لقوى الشرّ التي تفوقه في الرّواية رغبة في الحصول على ما يشبع غرائزه وشهواته.

فاتح اليحياوي: نموذج للطّبقة المثقّفة في المدينة، يشغل مهنة أستاذ، هو ابن خالة كريم السّامعيّ، يعتزل النّاس ويقضي معظم وقته في القراءة والتّأمّل وسماع الموسيقى والرّسم، يمكن القول إنّه شعاع النّور في وسط الظّلام الذي ران على المدينة، حاول أن يغيّر المجتمع في تفكيره وطريقة عيشه، نظّم مسيرات لمحاربة العبث والفساد الذي أصاب مدينته، لكنّ عزيزة كادت له وظلّت

[1] - عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص15.

[2] - المصدر نفسه، ص273.

وراءه حتّى زجّت به في السّجن بعد أن دسّت له الدّسائس، وما إن أنهى عقوبته الجائرة حتّى انعزل في بيته ومكتبته لا يكاد يبرحها إلّا للعمل أو الانعزال في الغابة، "لزم فاتح اليحياوي غرفته لا يبرحها بعدما دخل صوما مستمرّا دام أيّاما اكتفى فيه بشرب عصير البرتقال، كان يعيد قراءة الفكر العربيّ منذ نشوئه ومدى تأثّره بالفكر الآخر... كان يعيد قراءة واقع الإنسان العربيّ وموقف المثقّفين منه ومحاولاتهم إصلاح الواقع"[1]، ليجد في الأخير أن لا شيء تغيّر، فمسلسلات الزّيف والكذب والخيانة لا تزال قائمة، وتأكّد من ذلك بعد أن عرض عليه الجنرال كتابة مذكّراته، " إلى متى سيستمرّ مسلسل الكذب وتزييف التّاريخ والضّحك على أذقان الجميع؟ وإلى متى يبيع الكتّاب والأدباء أقلامهم مرتزقة للتّافهين والطّواغيت؟ إلى متى تخدع عيون النّاس وتستخفّهم حين نصنع من عجوتهم آلهة من خراء؟"[2]

يدلّ اسم هذه الشّخصيّة على فتح العقول وإنارتها وإصلاحها، وهو ما سعى إليه كما أسلفنا، ومن هذا المنطلق تصبح هذه الشّخصيّة رمزا للتطهير والتحرير، وجد في مجتمعه تناقضا كبيرا مع المبادئ التي آمن بها وظلّ يدعو النّاس إليها، واقع يفتقد إلى معاني العدل والمساواة والأمانة والمصداقيّة، وقد ألحقت كلمة اليحياوي باسمه لتدلّ على الحياة، وأنّ هذه الأخيرة لا يمكن تصوّرها بمعزل عن المبادئ التي دعا إليها فاتح اليحياوي.

جمعت هذه الشّخصيّة بين نقيضين من خلال مسيرتها في الرّواية (التفاؤل/ التشاؤم)، فهو ظلّ متفائلا بتغيير طبائع النّاس وصفاتهم وسلوكاتهم، حتّى اصطدم بالواقع المرير الذي يعيشه سكّان المدينة، ليتحوّل التفاؤل تشاؤما، ويتيقّن فاتح يوما بعد يوم أنّه لم تعد له أي علاقة تربطه بالبشر، وأنّ "سكان مدينة عين الرّماد ضحية مؤامرة بين من يملك الدّينار ومن يملك القانون"[3]، ليقضي ما تبقّى من حياته يعاكس الطبّيعة ويغازل الكتب والمؤلّفات هروبا من الواقع.

---

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص91.

[2]- المصدر نفسه، ص 197.

[3]- المصدر نفسه، ص43.

ساهمت هذه الشخصيّة الثّانويّة في إبراز الزّاوية المظلمة من واقع وحياة النّاس، سيّدا كان أم مسودا، معبّرا عن كوامنهم بمزيج من الألم والحسرة والمرارة أحيانا والحنق والغيظ والغضب أحايين أخرى.

مراد لعور: صديق سمير المرنيني المقرّب وشريكه في مهنة بيع المخدّرات، شخصيّة ثانويّة ساهمت في مرافقة الشّخصيّات الرّئيسيّة، شابّ "في الثّلاثين من العمر... طويل، نحيف، أحول العين اليمنى، نشأ في أسرة ميسورة تميل إلى التديّن... قضى سنوات نشيطا ضمن صفوف الجماعات الإسلاميّة... دخل الجامعة ليدرس الآداب... وقع في شباك حبّ زميلة له، نافسه عليها أستاذه وظفر بها.. تمرّد فضرب أستاذه ليطرد من الجامعة... تشرّد بعد ذلك وتمرّد على كلّ قيم الأسرة والمجتمع.. دخل السّجن بتهمة حيازة وتناول المخدّرات"[1]، ولعلّ هذا التقديم لشخصيّة مراد يوحي بأنّ الفساد في المدينة يجر كل الفئات إليه، الذي ينشأ صالحا أو غير ذلك، كل ينتهي به المطاف غارقا في وحل الرذيلة.

عمّار كرموسة: هو الصديق الآخر لكلّ من مراد لعور وسمير المرنيزّ، وشريكهم كذلك في رذائلهم، "شابّ في السّابعة والثّلاثين من عمره، قصير القامة، بدين، يملأ الوشم كثيرا من أنحاء جسده، نشأ يتيم الأب في أسرة معدمة تسكن الأحياء القزديريّة... تسرّب من المدرسة في سنواته الأولى... ماتت أمّه التي كانت تمارس البغاء في حادث مرور مع جماعة من السّكارى.. اشتغل في أيّامه الأولى نادلا، ثمّ مساعد بنّاء، ثمّ بائع خمرة في حانة، ثمّ بطّالا، دخل السّجن مرّتين"[2] يقضي وقته مع رفقائه في المقهى يخطّطون لمشروع بيع كمّية من المخدّرات ويتناقلون آخر الأخبار في المدينة، وهذه الشّخصيّة مثل سابقتها من حيث دورها في الرّواية.

لعلوعة الراقصة: هي فتاة يتيمة كانت تعيش مع أمّها في الشّارع يعانون الفقر المدقع، يتغذّون على فضلات النّاس، اتّفقت أمّها مع السيّدة جميلة لتعيرها إيّاها أربعة أيّام في الأسبوع

[1] - عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص64.

[2] - المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

مقابل مبلغ من المال، لتجعل منها راقصة للأثرياء والأغنياء، وقد استثمرت لذلك جسدها الفاتن وجمالها البالغ.

كانت هي سببا غير مباشر في الحادث الذي وقع في البداية كعقدة رئيسيّة للرّواية، ذلك أنّ فوّاز خرج من الملهى غاضبا مستاء يرغب في أن تكون له وحده، فأعماه حبّها والخمر ليحدث ما حدث بينه وبين عزّوز، اختفت هذه الشّخصيّة بطريقة غامضة وغير معروفة، "كانت المدينة مازالت تتمتم نبأ مقتل لعلوعة الدّلوعة... قالت ألسنة أنّ سيّارتها قد انقلبت بها في مهوى سحيق ... وقدّت ألسنة أخرى دبر الشّائعة لتلتصق الاتهامات بالجنرال العاشق"[1].

توظيف هذه الشّخصيّة الثانويّة في الرّواية أبان بشكل أبرز عن الحال المزري لساكنة المدينة، كما أظهر حجم الانحلال الذي تعرفه المدينة، وانغماس الكثيرين في الشهوات والملذّات على اختلاف رتبهم وأعمارهم، وهو ما ينبئ بحالة الفساد الكبير الذي شاع في هذه الفترة الحسّاسة من تاريخ الجزائر.

قدّور الخبزة: اسمه يوحي بالقدرة والقوّة والتفوّق والشّجاعة، لكنّه في واقع الرّواية إنسان مقهور فقير، حالته مزرية، قضى صباه وشبابه حارس مرمى لفريق نجوم المدينة لكرة القدم، "ليس له حديث إلّا عن عالم كرة القدم.... كثير الكلام، لا يقدر أحد على التّصدّي لسيل تحليلاته... والويل لمن قاطعه أو عارضه في الكلام، يميل بدنه إلى السّمنة، استطاع أن يشتري سيّارة بائسة ينقل بها النّاس... لقّبه النّاس بالخبزة لأنّه كلّما سئل عن أجرته قال: أعطوني ثمن خبزة"[2]، وفي هذا نوع من الاستهزاء به من طرف روّاد سيّارته.

شخصيّة قدّور هامشيّة دورها غير بارز في تحريك أحداث الرّواية، ساهم في إبراز تلك الطبقيّة التي تميّز سكان مدينة عين الرّماد، فالأغلبيّة يعانون الفقر والحرمان لا يحصلون على قوت اليوم إلّا بشقّ الأنفس، وبالكاد يحقّقون كلّ ما يبتغون من حاجياتهم اليوميّة.

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 278.

[2]- المصدر نفسه، ص56.

عيّاش لبلوطة: هو صديق لسمير ومراد لعور، سمّي بذلك لأنّه "كان يعشق كرة القدم.... وحتّى شكله كان كذلك، فهو بقدر ما يميل إلى القصر يميل إلى السّمنة"[1]، عمل في بداية حياته العمليّة مساعدا لصانع الزلابيّة بعد أن ترك المدرسة، لينضمّ بعدها لفريق نجوم المدينة "ليصير من أكبر لاعبيه"[2]، اشتهرت هذه الشّخصيّة بفضل كرة القدم ووجهاء المدينة، وفي ذلك بيان للأصناف التي تحظى بالشّهرة في هذا المجتمع الفاسد المتخلّف، حيث كلّ شيء متناقض، يُسجن الأستاذ ويُحتقر، في حين يترقّى ويشتهر المخمور ولاعب الكرة، والعامل الأبرز في ذلك المال والسلطة .

هذا بالإضافة إلى شخصيّات أخرى كثيرة، ساهمت بشكل أو بآخر في نموّ وتطوّر أحداث الرّواية، كلّها شخصيّات هامشيّة وثانويّة، ساعدت وأعانت الشّخصيّات الرّئيسيّة، فهي إمّا مرافقة لها أو ظهرت أثناء تقديمها، منها (نصير الجان – دعاس لحمامصيّ –فتيحة الطارتا – صالح الميقري –سحنون النادل– الخبطة – شيبوب– زهيرة الزّينة – السيّدة جميلة – أمّ لعلوعة – عرجونة أمّ عزيزة)، والجدير بالملاحظة أنّها اشتركت مع الشّخصيّات الرّئيسيّة في كشف حال المدينة وسكّانها وما يعيشونه من فقر ومعاناة على جميع المستويات، من ذلك الجانب المادّي والجانب الأخلاقيّ، كما ساهمت في إثارة انتباه المتلقّي إلى الاستبداد والتسلّط وحب القوّة والسلطة الذي طغى على الشّخصيّات التي تمثّل الطّبقة الغنيّة المتسلّطة في الرّواية.

وظّف المؤلّف شخصيّات مرجعيّة تاريخيّة، ساهمت في الإحاطة بالمغزى المراد من وراء الرّواية، وقد اكتفى المؤلّف بذكرها لا غير، وذلك حتّى تساعد المتلقّي على إضاءة الرّوايا المظلمة في الرّواية وتفسير الأفكار الغامضة، من تلك الشّخصيّات ورد ذكر "كليوباترا" في سياق وصف جمال عزيزة، وأردف المؤلّف ذلك بشخصيّة "الفراعنة" ربطا منه بين الجمال والسّحر، يظهر ذلك في قوله: " وما كاد يلمسها حتّى تغيّر كلّ شيء عنده... أحسّ للوهلة الأولى كليوباترا، لا تملك جمالا فتّانا خارقا، لكنّها تملك سحرا ما... يشبه سحر الفراعنة" ، ووردت شخصيّة "الحجّاج بن يوسف الثّقفيّ" في سياق آخر من الرّواية، أعرب توظيفها عن امتعاظ المؤلّف من الحالة السياسيّة

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص 36.

[2]- المصدر نفسه، ص37.

المتدهورة في البلاد، حيث يقول: "هو ذا الحجّاج يشهر سيف الطّاغية في كلّ شبر من هذه الأرض"، كما نلمس حضورا لشخصيتي "عبد الله بن الزّبير" و"الحسن بن علي" و"أبو ذرّ الغفاريّ"، و"أبو حيّان التوحيديّ" و"الأنبياء" و"الشّاعر المتنبي" في موقف آخر في الرّواية، وذلك بادٍ في قول جلاوجيّ: " هو ذا عبد الله مصلوبا على جدار الكعبة، هو ذا الحسين مضرجا بالدّماء في كلّ فجّ... هو ذا أبو ذرّ منفيّا إلى الصّحراء... عليها اللّعنة أمّة لو بعث فيها الأنبياء لقتلوهم .. لو كان أبو حيّان يرزق لأحرق كلّ كتبه... لو كان المتنبّي في هذا الزّمن لردّد:

أنا في أمّة تداركها الله ... غريب كصالح في ثمود"[1]

وأكثر الشّخصيّات المرجعيّة التي ذكرت جاءت على لسان شخصيّة فاتح اليحياوي كواحد من أكثر المثقّفين في الرّواية، يمثّل الطّبقة التي تحمل همّ الأمّة وتصبو إلى تخليصها من أوزارها والفساد الذي طغى عليها.

[1]- عز الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء، ص79.

خلاصة الفصل:

تبيَّن من خلال ما سبق نظريّا وتطبيقيّا أنّ الشّخصيّة الرّوائيّة من أهمّ المكوّنات في البناء السّرديّ، فهي تلعب دورا هامّا في رصد مختلف الدّلالات والمعانيّ خاصّة الدّقيقة والجوهريّة منها، وهو الأمر الذي يضع المتلقّي أمام صورة دقيقة للمشهد الذي يسوقه المؤلّف في الرّواية، ولعلّ هذا سبب وجيه يمكن أن نقدّمه تعليلا لكثرة الدّراسات التي اهتمّت بالشخصيّة الرّوائيّة، من زاوية أخرى نجد المؤلّف عزّ الدين جلاوجيّ قد برع إلى حدّ بعيد في رسم شخصيّاته وتقديمها مازجا بين الأسلوب السّاخر وغيره، ملمّا بأبعاد الشّخصيّة في هذا التّقديم، مستوحيّا شخصيّاته من صميم المجتمع الجزائريّ في فترة التسعينات، وهذا كان له بالغ الجماليّة في النصّ الرّوائيّ عموما.

استطاع المؤلّف ببراعته الوصول إلى التّحليل النّفسيّ للشّخصيّة حتى يتسنّى للمتلقّي الغوص في أعماقها والتعرّف على كوامنها، كما عدّد ونوّع من الشخصيّات التي وظّفها بين رئيسيّة وثانويّة، محوريّة وهامشيّة، مرجعيّة واسترجاعيّة، وعلى الجملة فقد نجح الروائيّ في الاهتمام بالشخصيّة من جميع النّواحي ليجعلها مصدرا يفوح شعريّة في العمل الإبداعيّ الرّوائيّ المعاصر.

خاتِمـــــة

كان هذا البحث الذي دام سنوات في غمار الشّعريّة ومضمارها شائقا ماتعا ، بحثت من خلاله عن أهمّ الأفكار النّظريّة المتعلّقة بهذا الباب، بدءا بالمفهوم وصولا إلى المكوّنات التي تقوم عليها الرّواية والتي من شأنها أن تكون مرتعا للجمالية والأدبية والشّعريّة في الأعمال الرّوائيّة، هذا وقد خلصت من خلال هذه الرّحلة إلى جملة من النّتائج أحاول إيجازها فيما يأتي:

- ✓ الشّعرية لفظ زئبقيّ يصعب تحديد مفهومه، ولعلّ الدّراسات الكثير المتضاربة دليل على ذلك، وحتى ترجمته من اللّغة الأجنبيّة للعربيّة لها دور في ذلك.
- ✓ الشّعريّة بمعناها العامّ هي كلّ المظاهر التي من شأنها إضفاء لمسات جمالية على النّصّ الأدبيّ بغضّ النّظر عن نوعه، وهي غير مرتبطة بالمؤلّف بل منوطة بالمتلقّي كذلك أثناء عملية التأويل.
- ✓ أضحت الشّعريّة من أكثر المواضيع اهتماما لدى الأدباء والنّقاد، كونها العنصر الذي يراهن على نجاح العمل الرّوائيّ من عدمه، فالقارئ بطبعه يستلذّ الجمال الفنّي ويرغب في قراءة رواية تفوح بالجمالية.
- ✓ للنّقاد العرب إسهام بالغ في مضمار الشّعريّة، تحاكي ذلك تلك الشّهب النّقديّة التي تلوح في سماء النّقد الأدبيّ.
- ✓ الرّواية أصبحت واحدة من أهمّ الفنون النثريّة وأكثرها تجسيدا للقضايا النّقديّة.
- ✓ الرّواية الجزائريّة في تطوّر مستمر من خلال ذلك الاحتكاك الثّقافيّ بين الأفكار والرؤى النقديّة الجزائريّة والعربيّة والعالميّة، بل تتّجه الرّواية نحو تقلّد منصّات التّتويج، ولعلّ جائزة كتارا التي توّج بها جلاوجي عام 2022 بقطر خير دليل على ذلك.
- ✓ الرّواية مزيج من العناصر تشكّل فيما بينها كلّا متكاملا لا تقوم الرّواية إلّا بحضورها كلّها.
- ✓ الشّعريّة في لغة الرّواية تبرز من خلال الانزياحات التي يوظّفها المؤلّف، ذلك على المستوى التركيبيّ، يضاف إلى ذلك ما يجمّل اللّغة ويحسّنها من الجانب الصّوتيّ، وهذا ظاهر في كل أطراف الرّواية، بدءا بالعنوان مرورا بالإهداء وصولا إلى المتن، وفي هذا الأخير يبرز التناصّ بأنواعه والرّموز بأشكالها، وما ذكرنا آنفا من خروج بالنّص عن المألوف نحوا وبلاغة، كلّ ذلك وغيره يجتمع لجعل العمل الرّوائيّ يفيض جماليّة تستقطب المتلقّي وتلامس شغاف قلبه.

✓ اللّغة عند جلاوجي تفوح بالملامح الشّعريّة من جميع الجوانب التي ذكرنا سابقا.

✓ يميل جلاوجي على توظيف التناصّ بكثرة دلالة على تشبّعه بالتراث العربيّ والدّيني وحتّى التاريخيّ.

✓ لجلاوجيّ حسّ موسيقيّ راقٍ، يظهر جليّا من خلال ضبطه للجانب الصّوتي بما يوافق الخلجات النّفسيّة لدى الشّخصيّة.

✓ جلاوجي روائيّ متميّز يجعل اللّغة وسيلة لا غاية، يتحكّم في قواعدها وقوانينها بما يوافق المعاني التي يرصدها في صفحات روايته، ينتهك ويخرق القاعدة بجماليّة في الموضع المناسب.

✓ المكان من أهمّ العناصر المكوّنة للعمل الرّوائيّ، فلا يمكن بحال من الأحوال وقوع أحداث معيّنة في فضاء سديميّ، بل لا بد من فضاء له حدوده، قد تكون واقعيّة جغرافيا أو خياليّة.

✓ المقاطع الوصفيّة للمكان تحمل الكثير من الدّلالات والمعاني.

✓ عنصر المكان في الرّوايتين النّموذج يؤدّي دوره الجمالي كما ينبغي بلمسة فذّة من الرّوائيّ.

✓ بين الرّوايتين في رصد طبيعة المكان اختلاف يعكس ذلك الاختلاف الحاصل في الموضوع والأحداث، وهذا ينمّ عن روح مبدعة.

✓ للمكان أنواع وتصنيفات كثيرة أتى المؤلّف على معظمها في الرّوايتين النّموذج.

✓ عمد جلاوجيّ إلى تقديم المكان الذي تجسّد فيه شخصيّة أو عدّة شخصيّات حدثا أو عدّة أحداث وصفيا، وفي ذلك إثراء للجمالية والشعرية على النّص الرّوائيّ .

✓ عنصر المكان مكوّن فاعل في عمليّة التأويل وإنتاج المعنى، يعتمد على المجال الثّقافيّ المشترك بين المؤلّف والمتلقّي.

✓ وُفّق جلاوجي في تخطيب المكان الموظّف في الرّواية وشحنه بأكبر قدر ممكن من الدّلالات.

✓ ساهم عنصر المكان في الرقي بالمستوى العام للجماليّة والأدبيّة في الرّواية الجلاوجيّة.

✓ عنصر الزّمان لا يقلّ شأنا عن عنصر المكان في الأهمّية، فكلّ حدث لا بدّ أن يكون مؤطّرا بزمان معيّن بعد أن احتواه مكان ما، قد يكون هذا الزّمن ماضيا أو حاضرا أو في المستقبل.

✓ لتوظيف الزّمان في الرّواية تقنيات ومفارقات كثيرة تتيح للمبدع التعامل مع الزّمن وفق ما يقتضيه الحدث أو المعنى الذي يريد صياغته.

✓ للمؤلّف الحريّة في الاعتداء على الزّمن الطبيعي بما يراه مناسبا بغية تكثيف الدّلالة وإيصال المعنى للمتلقّي.

✓ جلاوجي من خلال عمليات الاسترجاع والاستباق، والتسريع والتبطئة، والحذف والخلاصة، والوقفة والمشهد، وغير ذلك من المفارقات الزّمنيّة أحسن في توظيف عنصر الزّمن في الرّوايتين النّموذج.

✓ أبدع جلاوجي في نسج الحركة بين زمن القصّة وزمن الخطاب مشكّلا لعبة فنّية بينهما، أنتجت نصّا يزخر بالجمالية.

✓ الشخصيّة الرّوائيّة عنصر ومكوّن سردي هام له دور أساسيّ في إنتاج الدّلالة.

✓ للشّخصيّة طابعها الخاصّ في العمل الرّوائيّ يميّزها عن بقيّة الشّخصيات الأخرى.

✓ يمكن للشّخصيّة وضع المتلقّي أمام دلالات ومعاني دقيقة وجوهريّة، وهذا في حدّ ذاته كامن من كوامن الشعرية في هذا المكوّن السّرديّ.

✓ برع المؤلّف جلاوجي في تقديم الشّخصيّات في الرّوايتين النّموذج مازجا بين الأسلوب السّاخر وغيره.

✓ في وصف الشخصيات وتقديمها حاول جلاوجي الإلمام بكلّ جوانب الشّخصيّة، وهذا من شأنه وضع المتلقّي أمام الكثير من الدّلالات والتأويلات، ونتاج ذلك شخصيّة روائيّة مساهم في الرّقيّ بمستوى الشعريّة في المتن الرّوائيّ العام.

✓ استوحى المؤلّف في رواية "الرماد الذي غسل الماء" شخصيّاته من المجتمع الجزائريّ في فترة التسعينات، فيما برزت نزعته الإنسانيّة من خلال تلك الشّخصيات التي رصدها في رواية "الفراشات والغيلان".

✓ نوّع الرّوائي من الشّخصيات التيوظّفها، كما وصل بالمتلقّي إلى حدّ التحليل النّفسيّ للشّخصيّة من خلال الطريقة التي صوّر بها بعض الشخصيات، وهذا محطّ الشعريّة والجماليّة.

✓ استطاع جلاوجيّ الاهتمام بالشّخصيّة الرّوائيّة من جميع أبعادها الفيزيولوجيّة والفكريّة والنفسيّة ليجعلها مصدرا هامّا للمعاني والدّلالات.

✓ كل العناصر السّرديّة المكوّنة للعمل الرّوائيّ تتظافر لتشكّل كلّا متكاملا يساهم في تحقيق غاية واحدة هي عمل روائيّ إبداعيّ مليء بمظاهر الشّعريّة من جميع الجوانب.

✓ باب الشّعرية يحتاج إلى المزيد من الدّراسات والأبحات التي ترتقي بالعمل الرّوائي خصوصا والأدبي عموما من جهة وتنفع المتلقّي من قبيل إثراء هذه الإبداعات الأدبيّة بأكبر قدر ممكن من المعاني والدّلالات.

✓ لعلّ الرّوايتين النّموذج في هذه الدّراسة تفوحان بمظاهر الشعريّة سواء على مستوى اللّغة أو الإطار الزمكاني، أو حتى الشّخصيّات، وهذا دليل على رقي كعب المؤلّف في هذا المضمار.

أخيرا بعد هذا الجهد المتواضع، والذي حاولت من خلاله تتبع مظاهر الشّعرية في الكتابة الرّوائيّة الجزائريّة المعاصرة داخل روايتي " الفراشات والغيلان" و"الرّماد الذي غسل الماء" للمبدع الجزائريّ عزّ الدين جلاوجيّ، ما يسعني إلّا رجاء التوفيق والسّداد في توضيح –ولو قليلا– معماريّة العمل الرّوائيّ الجزائريّ، والمعالم التي تنبي بجماليته للقارئ الجزائري والعربيّ، وما توفيقي إلّا بالله عليه توكّلت وإليه أنيب.

وصلّى الله على سيّدنا محمّد وعلى آله وصحبه أجمعين.

ملحق:

- سيرة ذاتيّة للرّوائيّ عزّ الدّين جلاوجيّ.
- ملخّص روايتيّ "الرّماد الذي غسل الماء" و"الفراشات والغيلان

1- سيرة ذاتيّة للمؤلّف والرّوائيّ عزّ الدّين جلاوجيّ:

عزّ الدّين جلاوجيّ واحد من الأصوات الأدبيّة التي صدحت بالجمالية والشعرية في الجزائر بداية نهايات القرن المنصرم، هو كاتب وأديب وأستاذ جامعيّ، من مواليد مدينة سطيف الجزائريّة، في 24 فبراير 1962م، بدأ نشاطه الأدبيّ في سنّ مبكّرة، صدرت أعماله الأولى في الصّحف الجزائريّة والعربيّة في الثّمانينات، متحصّل على دكتوراه علوم من جامعة قسنطينة، ساهم في تأسيس جمعيّات أدبيّة، من ذلك "رابطة إبداع الثّقافة الوطنيّة" سنة 1990م، و"رابطة أهل القلم" سنة 2001م، وكان رئيسا لهذه الأخيرة، يشغل مهنة أستاذ محاضر بجامعة محمّد البشير الإبراهيميّ بمدينة برج بوعريريج في الجزائر.

سيرته الأدبيّة والثّقافيّة زاخرة بالأعمال الأدبيّة، فقد صدرت له مؤلّفات كثيرة في النّقد والرّواية والمسرح والمجال القصصيّ وأدب الأطفال، كما توّج بالعديد من الجوائز الأدبيّة الوطنيّة والدّوليّة أبرزها جائزة كتارا للرّواية في دولة قطر سنة 2022.

من أهمّ مؤلّفاته:

- **الرواية** (سرادق الحلم والفجيعة – العشق المقدنس – حائط المبكى – علي بابا والأربعون حبيبة)
- **المجموعة القصصية** (لمن تهتف الحناجر – صهيل الحيرة – رحلة البنات إلى النّار)
- **المسرحيّة** (النّخلة وسلطان المدينة – أحلام الغول الكبير – حبّ بين الصّخور)
- **المؤلّفات النّقديّة** (النّص المسرحيّ في الأدب الجزائريّ – الأمثال الشّعبيّة الجزائريّة – المسرحيّة الشّعريّة في الأدب المغاربي المعاصر)

هذا غيض من فيض ممّا جادت به أنامل هذا الصرح الأدبيّ الجزائريّ الذي يُجمع القريب والبعيد على دوره في إذكاء وتنوير الحركة الأدبيّة في الجزائر.

2- ملخّص الرّوايتين النّموذج:

أ- رواية الفراشات والغيلان:

انطلاقا من العنوان كأوّل نصّ نصادفه في الرّواية نجد كلمتين متضادّتين (الفراشات والغيلان)، وقد أسقط المؤلّف الفراشات على الأطفال الكوسوفيّين الذين شرّدتهم الحرب وحرمتهم طفولة هانئة، بالمقابل أسقط الغيلان على الجنود الصّرب الذين وصفهم بصفات الوحشيّة والطغيان، ليجد المتلقّي نفسه من خلال العنوان أمام صراع بين البراءة والظلم.

تدور أحداث هذه الرّواية في أرض كوسوفا، تجسّد الحرب التي دارت رحاها بين الكوسوفيين والصرب المحتلّين وما تبع ذلك من ظروف اجتماعيّة قاهرة مرّ بها شعب كوسوفا، انطلقت الرّواية من شخصيّة محمّد وتمحورت حوله، فكان المحرّك الرّئيسيّ فيها، صوّره المؤلّف وهو يهرب ببراءته فارّا من بطش الصرب نحو رمز الأمان البيت، لتبدأ رحلة رصد المأساة التي سيتعرّض له هذا الطّفل الرّجل، دخل البيت وأخبر من هم فيه بقرب العدوّ منهم وتتبعهم له، وما هي إلّا لحظات حتى كاد الباب يخلع من مكانه جرّاء الضّربات القويّة التي تعرّض لها من طرف الصّرب الوحشيين، اقتحموا المنزل، حاول الأب منعهم بكلّ ما أوتي من قوّة فأفرغوا فيه حشاشات بنادقهم، وفعلوا ذلك بكلّ أفراد العائلة، الأب والأمّ والجدّة والعمّتان، ولم ينج إلّا محمّد وأخته عائشة التي أصيبت رجلها برصاصة طائشة، ولم ينج الصّغيران شفقة بل لأنّ حنان الأمّ وغريزة الأمومة أعمت عيون التوحّش والظلم، فلم ينتبه الجنود للطّفلين تحت جثّة الأمّ، تملّص محمّد من تحت أمّه التي كاد وزنها يخنقه، ليقف على هول الفاجعة التي حلّت ببيتهم، وراح يقلّب بصره يمينا وشمالا فلا يرى إلا الدماء والأشلاء، تطرح نفسه عشرات الأسئلة البريئة، لماذا هذا؟ ما ذنبنا؟ ولماذا نحن؟ هل يكون الإنسان متوحّشا إلى هذه الدّرجة؟ ليعود من سبحاته إلى واقعه ويتيقّن بأن الوحوش أو الغيلان لا شكّ أنّها ستعود لتقضي على كلّ دليل يجرّمها، همّ بالخروج فرارا بحياته وطفولته، ليوقفه أنين خافت يخبو ويرتفع، كيف نسيها إنّها أخته عائشة، وجدها تحت جسد أمّه وقد غطاها الدّم، وجدها تئن أنين المصاب، أصابت رصاصة فخذها، طبّبها بخرقة قماش وانطلق بها خارجا ليصيح في أهل القرية بمصابهم، فهاله المنظر الذي رأى، الجثث في كلّ مكان، القرية كلّها أصابها ما أصابهم، توجّه خارج القرية قاصدا القرية الأخرى أين توجد أمّه الثّانية، خالته التي لم يبق له سواها، لجأ إليها طمعا في

إيجاد صدر حنون يشبه الذي تعوّد عليه مع أمّه، في طريقه التقى صديقه عثمان الذي سبقه في الخروج من القرية، وجده مختبئا لا يدري أين يذهب وإلى من يلجأ، وانطلق الثّلاثة صوب القرية، عند وصولهم وجدوا أهل القرية في انتظارهم، قصّ الفتيان لأهل القرية القصص، فلا تسمع إثر ذلك إلّا عويلا وصراخا خاصّة من طرف خالة محمّد التي فجعت في أختها، ولم يصدّق النّاس هول الفاجعة وأيقنوا بأنّ الدور عليهم بعد قرية محمّد، عقد الكبراء مجمعا طارئا وعقدوا العزم على الرحيل قبل أن يكونوا فريسة سهلة للصّرب الهمجيين، لكن قبل ذلك وجب إكرام موتاهم في القرية الأخرى، فانطلق نفر منهم يقصدون دفن تلك الجثث التي تركها الصّرب وراءهم، وعند وصولهم هالهم المنظر الذي شهدوا، وجدوا الصّرب قد غطّوا على جريمتهم بالجرّافات وأقاموا قبورا جماعيّة لمن نكّلوا بهم، فعاد أهل القرية محمّلين بمزيد من الكره للصّرب والخوف من بطشهم، وكثير من الغيض والحنق، أجمعوا أمرهم على ترك الدّيار بعد صراع نفسيّ وفكريّ كبير بين الحكمة والفتوّة، وانطلق النّاس في قافلة كبيرة يقودها شيخ القرية وإمامها، حمل فيها المهاجرون ما أمكنهم من متاع، وراحوا يجوبون السّهول والجبال فرارا بحياتهم وأرواح أبنائهم من ظلم الصّرب وطغيانهم، وفي مكان ما في هذه الجبال افترق أصحاب الفتوّة والقوّة من الشباب عن القافلة ليلتحقوا بالثّوار الذين في الجبال، منهم سليمان ابن خالة محمّد، وواصل البقيّة طريقهم المجهول يعانقون الطّبيعة بكل أشكالها الضّاحكة والعابسة إلى أن وصلوا قبالة الحدود الألبانيّة، الموطن الجديد، وراح الكلّ يسأل نفسه عن طبيعة الحياة التي سيعيشونها مستقبلا، انتظم النّاس في طوابير لتفقّد هويّاتهم ووثائقهم، ثم ذهبوا بهم إلى مكان يمكن أن نصطلح عليه بالمخيّم أو الملجأ، جُمع فيه النّاس وقُسّموا على مجموعة من الخيم، وبقي النّاس على تلك الحال البائسة أيّاما، بل بعضهم أدرك أنّه بهجرته قد وضع نفسه في جحر الأفعى وحكم على نفسه بالفناء، وتمنّى لو أنّه بقي في وطنه حتى يموت شهيدا عزيزا أو يعيش كريما بهيبته ومكانته.

لم تنته المشاهد المروّعة في عين محمّد بهجرته ونزوحه رفقة أهله، فقد كاد يفقد تربه عثمان في انفجار قنبلة كانت مزروعة تحت الأرض وهما في طابور طويل يطلبون في نهايته كمية ماء تسدّ حوائجهم، انفجار تمزّقت إثره أشلاء طفل صغير وجرح آخرون من بينهم عثمان، نُقلوا إلى المشفى للإسعافات الأوليّة، وفي ذات المشفى عثرت مريم التي تعرّف عليها عثمان في طريق الهجرة على

خطيبها الذي ظنّت أنّه قتل ليلة زفافها، وهكذا قضى أهل كوسوفا حياتهم بين كثير من الأحداث والمشاهد المريرة وقليل من الصّور التي تبعث على الفرحة والتفاؤل تبقي من حياتهم رمقا يواصلون به مواجهة كمدها.

نقل أبناء كوسوفو المهاجرون إلى ملاجئ أحسن من سابقتها بعد أن تفشّت الأمراض وأظهر النّاس امتعاظا من سوء الأحوال وتردّيها، بل إنّ الأحوال تحسّنت أكثر بعد ذلك حيث تم تخصيص مجموعة من المنازل للنّازحين، وتمّ التكفّل بقضيّة تعليم الصّغار من قبل الألبانيين وأخذت حياة الكوسوفين تتحسّن شيئا فشيئا، لتتطوّع بلدان عربيّة بعد ذلك بإعداد ملاجئ عصريّة كما وصفت فيها كلّ ما يحتاجه الإنسان خصّيصا للنّازحين من كوسوفا، قيل أنّهم سيودّعون فيها التشرّد والفقر وكلّ مظاهر الحاجة.

ب- رواية الرّماد الذي غسل الماء:

تحكي الرّواية أحداث جريمة معقّدة وقعت في مدينة تسمى بـ" عين الرّماد"، بالتحديد في طريق غابيّ يربط المدينة بملهى الحمراء (هذا الملهى كان في زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة، وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة، ثمّ تنازلت عنه الدّولة لصالح جنرال متقاعد حوّله بدوره لملهى ، وقيل إنّ سبب تسميته بهذا الاسم يعود للّون الأحمر الطّاغي على جدرانه الخارجيّة)، خرج فوّاز بوطويل من الملهى مخمورا وما تبقى من عقله كان أبقاه مع الرّاقصة لعلوعة، وكان الجوّ ممطرا، وصوت الموسيقى في تحدي شدّة وقوّة مع صوت الطبيعة، ليصطدم بشخص دون قصد ويقتله بهراوة عن عمد، ليعود مذعورا إلى البيت.

بعد أن علمت أمّه عزيزة الجنرال بالأمر حاولت إخفاء آثار الجريمة خوفا على سمعة العائلة، وانتهجت في ذلك كلّ الطّرق المتاحة دون النّظر إلى مشروعيتها، اتفقت مع طبيب العائلة فيصل الذي ساعد على نقله للمستشفى بعد أن أخبرته عزيزة بالحادثة، كما لم تفوّت الفرصة في سرد مخاوفها أمامه، وطلبت منه شهادة زور بأنّ ابنها دخل المشفى قبل الحادثة، وذلك في نظرها دليل على عدم ارتكابه للجريمة، ليوافق الطّبيب المغرم بابنتها فريدة ولا يدّخر جهدا في مساعدة عزيزة.

يمرّ كريم السّامعيّ من ذات الطّريق فيرى من قبيل الصدفة جثّة ملقاة على الأرض، يبلّغ عنها الشّرطة ليبدأ الضّابط سعدون التّحقيق في الأمر، ثمّ تتطوّر الأحداث باختفاء الجثّة عند وصول الضّابط ومعه أفراد من الشّرطة إلى مكان الجريمة.

سمير المرنيني واحد من أبناء مدينة عين الرّماد، ذهب لتقديم بلاغ لدى الشّرطة باختفاء أخيه عزّوز لأيّام لتبدأ الخيوط الأولى للقضيّة بالظّهور، تمّ بعد أيّام من البحث اكتشاف هويّة المقتول وكان هو نفسه عزوز الذي غاب عن البيت، وذلك بعد أن وجد أفراد الشّرطة حذاءه بالقرب من موقع الجريمة.

عزيزة بخبثها ونفوذها تقرّبت من كريم السّامعيّ الذي قدّم البلاغ وعملت على دسّ الهراوة التي قتل بها عزّوز في حديقة أبيه ليكون بذلك المتّهم الرّئيسيّ، ووصل حدّ هذا التقرّب إلى تزويج ابنها فوّاز من أخته نوّارة، وكلّ ذلك في سبيل الحفاظ على شرف العائلة.

دارت التهم كلّها حول كريم وأشارت الدّلائل التي لفّقتها عزيزة إليه فحكم عليه بالسّجن بتهمة القتل العمديّ، وسخّرت عزيزة نفوذها لنقل الضّابط سعدون إلى الصّحراء لأنّه كان يشكّل بأمانته وعدله تهديدا لها، هذا إضافة إلى سعيه لفتح القضيّة بعد عدم رضاه على النتيجة.

ساءت أحوال عائلة كريم السّامعيّ بعد سجنه، ضعف أبوه أكثر وتركت زوجته البيت، في حين أخته نوّارة طلّقتها عزيزة من زوجها وأخذت منها ابنتها عنوة، ليعود بصيص من الأمل في إحدى زيارات نوارة لزوجها كريم الذي أخبرها بأنّه تذكّر وجود سيارة حمراء من نوع 406 قرب المكان عندما شاهد الجثّة، لتنقل الزوجة الأمر إلى الضّابط ليتم فتح التحقيق سرّا من جديد، ويشاع في المدينة عبر الصّحف بأن عزوز قد شوهد في إحدى المدن الجزائريّة، لم تصدّق عزيزة الأمر فسارعت إلى مقبرة النصارى تنبش القبر الذي أخفت فيه جثّة عزّوز وهي في هيئة المجنون، هذه المقبرة التي بذلت قصار جهدها لترميمها من قبيل الإنسانيّة وحبّ الخير أمام الوجهاء والجمعيات الخيريّة، بعد لحظات كان أفراد الشرطة أمامها إلى جانب الضّابط سعدون الذي أبعدته، كانت متلبّسة بالجريمة، ولم يعد لديها مخرج آخر، فأخذت الأمور منحى آخر وأُطلق سراح كريم لبراءته وتمّت معاقبة الجاني الحقيقيّ.

قائمة

المصادر

والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أ- المصادر

1- عزّ الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان (رواية) رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر.

2- عزّ الدّين جلاوجيّ، الرّماد الذي غسل الماء (رواية)، دار المنتهى للطّباعة والنّشر والتوزيع، الجزائر.

ب- المراجع العربيّة :

1- أبو الحسين مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1991، كتاب الزهد والرقائق، باب المؤمن أمره كلّه خير.

2- أدونيس، ديوان أوراق في الرّيح، دار الآداب، بيروت، 1988.

3- أدونيس، مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

4- سامح الرّواشدة، فضاءات الشعريّة "دراسة في ديوان أمل دنقل"، المركز القومي للنّشر، إربد، ط1، 1999.

5- عبد الفتاح الحجمريّ، عتبات النّصّ البنية والدّلالة، منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء.

6- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحيّة في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، د.ط، 2006.

7- إبراهيم جنداري، الفضاء الرّوائيّ، تموز للطّباعة والنّشر التوزيع، دمشق،2013.

8- إبراهيم صحروي، السرد العربي القديم، (الأنواع، الوظائف، البنيات)، منشورات الاختلاف، ط1،2008.

9- إبراهيم عمر موسى، جماليات التشكيل الزّماني والمكاني لرواية الحواف، مجلّة فصول، مج/12، ع/02، ص 313، 1993م، القاهرة.

10- ابن سنان الخفاجيّ، سرّ الفصاحة، مكتبة ومطبعة محمّد علي صبيح، القاهرة، ج1، 1952.

11- أبو البقاء الكفويّ، الكليّات، تح: عدنان درويش ومحمّد المصريّ، مؤسّسة الرّسالة لبنان، 1998.

12- أبو الفتح عثمان ابن جنّي، الخصائص ، تح: محمّد علي النّجار، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ج1، ط3، 1416هـ.

13- أبو بكر عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، تح: محمّد محمود شاكر، ط3، مكتبة الخانجي للطّباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.
14- إحسان عبّاس، فنّ الشّعر، دار صادر ودار الشرق، عمان، ط1، 1996.
15- أحمد الزعبيّ، في الإيقاع الرّوائي – نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية-، دار الأمل، عمّان، الأردن، ط1، .
16- أحمد النعيميّ، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 2014.
17- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، المؤسّسة العربيّة، بيروت، ط1، 2004.
18- أحمد زنيبر، جماليات المكان في قصص إلياس الخوريّ، دراسة نقديّة، التنوخي للطّباعة والنّشر، الرّباط، المغرب، ط1، 2009.
19- أحمد محمّد فتوح، الرّمز والرمزية في الشعر العربيّ المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1982.
20- أحمد محمّد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005.
21- أحمد مرشد، البنية والدّلالة في الرّوايات، إبراهيم نصر الله، المؤسّسة العربيّة للدّراسة والنّشر، بيروت، ط1، 2005.
22- أدونيس، الشّعريّة العربيّة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
23- أدونيس، زمن الشّعر، دار العودة، بيروت، د ط، 1972.
24- البخاريّ، محمّد بن اسماعيل، صحيح البخاريّ، ط3، تح مصطفى البغا، بيروت، دار ابن كثير، 1987، كتاب الأدب، باب فضل من يعول يتيما.
25- البيهقيّ، شعب الإيمان، مكتبة الرّشد والتوزيع بالرّياض بالتعاون مع دار السّلفية، بومباي، الهند، المجلّد5، ط1، 2003، ، الحديث رقم .6612
26- الشريف حبيلة، الرّواية والعنف، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، 2010.
27- الصّادق قسّومة، طرائق تحليل القصّة، دار الجنوب للنّشر، دط، 2000.
28- أنيس إبراهيم، اللّغة بين القوميّة والعالميّة، دار المعارف، القاهرة، 1970.

29- باديس فوغالي، دراسة في القصّة والرّواية، علك الكتب الحديث، الأردن، دط، 2010.
30- بدري عثمان، بناء الشخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1986.
31- بشير تاوريت، الحقيقة الشّعريّة على ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة والنّظريات الشّعريّة، وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ، الجزائر، ط1، 2010.
32- بشير خلدون، الحركة النّقديّة على أيّام بن رشيق المسيلي، الشّركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر.
33- جعفر يايوش، الأدب الجزائريّ الجديد التجربة والمال، مركز البحث والانثروبولوجيا الاجتماعية والثّقافية، د ط، د ت.
34- جميل حمداوي، النّصّ الموازيّ، حقوق الطّبع للمؤلّف، ط1، 2014.
35- جهاد المرازيق، بناء الخطاب الرّوائيّ عند أحمد الزعبيّ، دار الكرمل للنّشروالتوزيع، عمّان، 2005.
36- جويدة حمّاش، بناء الشّخصيّة في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى الفارسيّ، منشورات الأوراس، دط، الجزائر، 2007.
37- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
38- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائيّ، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط1، 1990، ص.36
39- حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في المنهج والأصول والمفاهيم، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
40- حميد الحمداني، عتبات النّص النّظريّ(بحث نظريّ)، النّادي الأدبيّ الثّقافيّ، جدّة، ج46، مج12.
41- حميد لحميداني، بنية النصّ الأدبيّ من منظور النّقد الأدبيّ، المركز الثّقافيّ العربيّ للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط3، 2000م.
42- خليل إبراهيم، الرّواية في الأردن في ربع قرن 1968م، ، دار الكرمل، عمّان، ط1، 1993 ، ص .122

43- خليل رزق، تحوّلات الحبكة، مقدّمة لدراسة الرواية العربيّة، ، مؤسّسة الأشرف للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
44- خليل موسى، جماليات الشعريّة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2008.
45- ديوان حاتم الطّائيّ وأخباره، تح: عادل سليمان جمال، مطبعة المدنيّ، القاهرة، د ت.
46- رسائل إخوان الصّفا وخلّان الوفاء، مج2، دار صادر، بيروت.
47- رمضان كريب، بذور الاتجاه الجماليّ في النّقد العربيّ القديم، دار الغرب للنّشر والتوزيع، 2004.
48- زايد علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، د ط، 1978.
49- زين الدّين الرّازيّ، مختار الصّحاح، تح: يوسف الشيخ محمّد، ج1، المكتبة العصريّة، بيروت، ط5، 1999.
50- سعاد عبد الوهّاب، النّص الأدبيّ، دار جرير، الكويت، ط1، 2011.
51- سعد عبد العزيز، الزّمن التراجيديّ، الزّمن التراجيديّ في الرّواية المعاصرة، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندريّة، 1989.
52- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشّعر العربيّ، أبحاث للترجمة والنشر والوزيع، لبنان، ط1، 2004.
53- سعيد بن كراد، السّرد وتجربة المعنى، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
54- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ(الزّمن، السّرد، التبئير)، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، 1989.
55- سلمي الجيوشيّ، الاتجاهات والحركات في الشّعر العربيّ الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات 12 الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.
56- سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة لثلاثيّة نجيب محفوظ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 2005.
57- شاكر النّابلسيّ، جماليات المكان في الرّواية العربيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1994.

58- شريبط أحمد شريبط، تصوّر البنية في القصّة الجزائريّة المعاصرة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، دط، 2009.
59- صالح بلعيد، محاضرات في قضايا اللّغة العربيّة، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، دار الهدى للطّباعة وزالنّشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت.
60- صبحية عودة زعرب، جماليات السّرد في الخطاب الرّوائيّ، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2006.
61- صلاح راوي، فقه اللّغة وخصائص اللّغة وطرق نموّها، كليّة دار العلوم، القاهرة، ط1، 1993.
62- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 1995.
63- صلاح فضل، النظريّة البنائيّة فيالنّقد والأدب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
64- صلاح فضل، علم الأسلوب المبادئ والإجراءات، دار الشّروق، القاهرة، 1998.
65- عامر مصباح، التنشئة الاجتماعيّة والسّلوك الانحرافي لتلميذ المدرسة الثّانويّة، دار الأمّة، الجزائر، ط1، 2003.
66- عبّاس أرحيلة، الأثر الأرسطيّ، منشورات كلّية الآداب، الرّباط، المغرب، 1999.
67- عبد الحميد المحادين، التقنيّات السّرديّة في روايات عبد الرّحمان منيف، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1999.
68- عبد الرّحمان ابن خلدون، المقدّمة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ج1، ط4.
69- عبد السّلام أحمد شيخ، اللّغويات العامّة مدخل إسلاميّ وموضوعات مختارة، دار التجديد للطباعة والنّشر والترجمة، ماليزيا، ط2، 2006.
70- عبد السّلام المسدّي، الأسلوب والأسلوبيّة، دار العربيّة للكتاب، ط3.
79- عبد السّلام المسدّي، التفكير في الحضارة العربيّة، دار الكتاب الجديد، لبنان، ط3، 2009.
71- عبد الصّمد زايد، مفهوم الزّمن ودلالته في الرّواية العربيّة المعاصرة، الدّار العربيّة للكتاب، 1988.
72- عبد الفتّاح البركاويّ، مدخلّ إلى علم اللّغة الحديث، مطبعة السّعادة، القاهرة.

73- عبد الفتاح كيليطو، دراسة في مقامات الحريري، سلسلة المعرفة الأدبيّة، دار توبقال، الدّار البيضاء.
74- عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النّص الرّوائيّ المغاربيّ الجديد، منشورات الاختلاف، العاصمة – الجزائر، ط1، 2013.
75- عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج1.
76- عبد الله خمّار، تقنيات الدّراسة في الرّواية(الشّخصيّة)، دار الكتاب العربيّ، الجزائر، دط، 1999.
77- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السّرديّ، معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدقّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دط، 1995.
78- عبد المالك مرتاض، قضايا الشّعريات، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسنطينة، دط، دت.
79- عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986.
80- عجينة محمّد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالتها العربيّة، ج2، محمّد حامي للنّشر والتوزيع، تونس، ط1، 1994.
81- علي شلق، الزّمان في الفكر العربيّ والعالميّ، ط1، 2006.
82- عمر خليفة بن إدريس، الإيقاع في شعر البحتريّ، دار الكتب الوطنيّة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2003.
83- عمر محمّد عبد الواحد، شعريّة السّرد وتحليل الخطاب في مقامات الحريري، دار الهدى للنّشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003.
84- غالب هلسا ، المكان في الرّواية العربيّة، الرّواية العربيّة واقع وآفاق، دار ابن رشد للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.
85- غريد الشّيخ، الأدب الهادف في قصص وروايات غالب حمزة أبو الفرج، قناديل للتأليف والترجمة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

86- غيبوب باية، الشخصيّة الانثروبولوجيّة العجائبيّة في رواية "مئة عام من العزلة" لـ"غابريال ماركيز" أنماطها مواصفاتها أبعادها، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزّو، 2012.

87- فهد حسين، المكان في الرّواية البحرينيّة، فراديس للنّشر والتوزيع، ط1، مملكة البحرين، 2009.

88- فيصل الأحمر، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009.

89- كمال أبو ديب، في الشعريّة، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1987،ص:.7

90- كمال رشيد، الزّمن النّحويّ في اللّغة العربيّة، دار عالم الثّقافة، عمّان، د.ط، 2008.

91- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984.

92- محمّد إبراهيم، تجلّيات المكان في السّرد الحكائيّ، فضاءات للنّشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2009.

93- محمّد العمري، البلاغة العربيّة أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشّرق، بيروت، لبنان، 1999.

94- مُحَمَّد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، شركة الرّابطة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

95- مُحَمَّد برادة: موقع باختين في مجال نظرية الرواية، مقدمة كتاب الخطاب الروائي لميخائيل باختين، دار الأمان، 1987م.

96- محمّد بوعزّة، تحليل النّصّ السّرديّ (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

97- محمّد جبريل، مصر المكان(دراسة في القصّة والرواية)، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، ط2، 2000م.

98- مُحَمَّد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، دار العلم والإيمان، مصر، ط1، 2008.

99- محمّد طرشونة، المشهد الرّوائي التونسيّ الآن، نقلا عن المسة علاوي، العدد في الرواية الجزائريّة، دار التنوير، ط1، 2013.

100- محمّد عبد الرّحمان مرحبا، من الفلسفة اليونانيّة إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1987.
101- محمّد عزّام، شعرية الخطاب السّرديّ منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005.
102- محمّد علي الشوابكة، السّرد المؤطّر في رواية "النّهايات" لعبد الرحمان منيف، - البنية والدّلالة- مطبعة الروزنا، عمان، الأردن، دط، 2006.
103- مُحَمَّد علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامّة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الاسكندريّة، ط2، 1984.
104- محمّد عيد الطربوليّ، المكان في الشعر الأندلسيّ، مكتبة الثّقافة، القاهرة، ط1، 2005.
105- محمّد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطّباعة والنّشر، ط3، 2003.
106- محمّد غنيمي هلال، النّقد الأدبيّ الحديث، نهضة صر للطّباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
107- محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجيّة التناصّ، المركز الثّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، ط3، 1992.
108- مرشد أحمد وآخرون، البنية والدّلالة فيروايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
109- مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008.
110- مصطفى الكيلاني، الأدب الحديث والمعاصر- إشكاليات الرّواية، المؤسّسة الوطنيّة للتّرجمة والتّحقيق والدّراسات، بغداد، 1990.
111- مها حسن قصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الأردن، ط1، 2004.
112- مهدان ليلى، توظيف الزّمن في الرّواية، مجلّ الصوتيات، ع19، البليدة، الجزائر.
113- موسى المغربيّ، مقالات نقدية في الرواية العربيّة، دار الجسور للنشر، وجدة، ط1، 1997.

114- ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السّرديّ في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، دمشق، 2011.
115- ناصر الحجيلان، الشّخصيّة في الأمثال العربيّة، النّدى العربيّ، الرّياض، ط1، 2009.
116- نبيلة زويش، تحليل الخطاب السّرديّ، دار الرّيحانة للكتاب، القبّة، الجزائر، د ط، د ت.
117- نسيمة بوصلاح، تجلّي الرّمز في الشعر العربيّ المعاصر، دار هومة، ط1، 2003.
118- نور الدّين السدّ، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربيّ الحديث، تحليل الخطاب الشّعريّ والسّرديّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ص .24
119- نورة بعيو، صيغ الكرونوتوب في الرّواية العربية – نماذج مختارة- دار الأمل للطّباعة والنّشر والتوزيع، تيزي وزّو، الجزائر، 2005.
120- هاني نصر الله، البروج الرمزيّة، عالم الكتاب الحديث، ط1، عمان، 2006.
121- ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الحريّة للطّباعة، بغداد، دط، 1986.
122- يحياوي رشيد، الشّعر العربيّ الحديث، دراسة في المنجز النّصيّ، إفريقيا الشرق، المغرب.
123- يمنى العيد، تقنيّات السّرد الرّوائيّ في ضوء المنهج البنوي ، دار الفارابيّ، بيروت، لبنان، 1990.
124- يمنى العيد، في معرفة النّص، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان، 1985.
125- يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007.

ج- المراجع المترجمة للعربية:

1- برنار فاليت: الرواية مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة للنشر، الجزائر 2002.
2- تيزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص .12
3- تيزفيتان تودوروف، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرّحمان مزيان، منشورات الاختلاف، المركز الثّقافيّ البلديّ، ط1، 2005.
4- جان ريكاردو، قضايا الرّواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة االثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
5- جون كابرياس: محاولة في تصنيف الرواية، العرب والفكر العلمي، 1991م.

6- جون كوهين، النّظريّة الشّعريّة –بناء لغة الشّعر- اللّغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب القاهرة، ط4، 1994.

7- جون كوهين، بنية اللّغة الشّعريّة، تر: محمّد الوليّ ومُحَمَّد المعمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، نقلا عن بسام قطّوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النّقديّ.

8- جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: بن عيسى بوحمالة، اتّحاد كتّاب العرب، 1988.

9- جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر: السّيد إمام، مبريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

10- جيرالند برنس، المصطلح السّرديّ (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريريّ، المجلس الأعلى للثّقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ، ط1، 2003.

11- رومان جاكبسون، قضايا الشعريّة، تر: محمّد الولي ومبارك حنون، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1988.

12- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للنّشر، بيروت، لبنان،ط2، 1984.

13- فيرديناند دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، آفاق عربيّة، .1985

14- فيليب هامون، سيكولوجيّة الشّخصيّات الرّوائيّة، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنّشر والتوزيع، اللّاذقيّة، ط1، 2013.

15- كراهام هاف، الأسلوبيّة والأسلوب، تر: كاظم سعد الدّين، دار آفاق عربيّة، العدد1، بغداد، 1985.

16- ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر:فريد أنطونيس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986.

17- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي، تر: سيزا قاسم، منشورات عيون المقالات، الدّار البيضاء، ط1، 1988.

د- المعاجم:

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلاميّة للطّباعة والنّشر، اسطمبول، 1972، مادّة (لغا).

2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، المجلّد الثّامن، مادّة (ش.ع.ر).

3- أحمد بن فارس، مقاييس اللّغة، تح: عبد السّلام هارون، ج3، دار الفكر، مصر، 1979.

4- إسماعيل بن حمّاد الجوهريّ، تاج اللّغة وصحاح العربيّة، دار العلم للملايين، ج 6، ط 1، 1965، القاهرة، باب (روي).

5- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، ج4، 1992.

6- جميل صليبا، المعجم الفلسفيّ(عربيّ- فرنسيّ –انجليزي- لاتينيّ)، بيروت، لبنان، د ط، 1994.

7- زيتوني لطفي، معجم مصطلحات نقد الرواية –عربي-انجليزي-فرنسي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

8- صبحي حموي وآخرون، المنجد في اللّغة العربيّة المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

9- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسّسة العربيّة للناشرين المتحدّثين، الجمهوريّة التونسيّة، 1986.

هـ- الدّوريات والمجلّات:

1- ابن السّائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني(قراءة في ذاكرة الجسد)، دراسة نقدية تحليليّة، منشورات مخبر اللّغة العربيّة وآدابها.

2- بتقة سليم، تلمّسات نظريّة في المكان وأهمّيته في العمل الرّوائيّ، مجلّة الجامعة مجلّة المخبر، أبحاث اللّغة والأدب الجزائريّ، جامعة محمّد خيضر، الجزائر، العدد السّادس، 2010.

3- حليفي شعيب، النّص الموازي للرّواية "استراتيجيّة العنوان"، مجلّة الكرمل، العدد 46.

4- خضر خالدة حسن، المكان في رواية الشمّاعيّة للرّوائي عبد الستّار ناصر، مجلّة كليّة الآداب، كلّية التربيّة، ابن رشد، جامعة بغداد، العدد 102.

5- رولان بارت، نظريّة النّصّ، تر: محمّد خير البقاعي، مجلّة العرب والفكر المعاصر، العدد03، 1988.

6- عبد الحميد بورايو، المكان والزّمان في الرّواية الجزائريّة، مجلّة المجاهد، الجزائر، العدد1392، 1987.

7- عبد الرّحيم وهّابي، نظريّة الانزياح الشّعريّ، مجلّة جذور، ديسمبر 2004م، ج 18.

8- عبد العالي بوطيّب، إشكاليّة الزّمن في النّصّ السّرديّ، مجلّة فصول، العدد 2، المجلّد 12، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة ، 1993.

9- عبد القادر البارّ، الانزياح بين محوري الاتركيب والاستبدال، مجلّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، العدد 9، 2010.

10- عبد القادر مزاري: جمالية المكان في رواية عائلة من فخار، مجلّة المعيار، المركز الجامعيّ تيسمسيلت، الجزائر، العدد 07، جوان 2013.

11- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (240)، كانون الأوّل 1998.

12- علي عبد الرّحمان فتّاح، تقنيات بناء الشّخصيّة في رواية " ثرثرة فوق النّيل"، قسم اللّغة العربيّة، جامعة صلاح الدّين، العدد102.

13- محمّد الهادي الطرابلسيّ، في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسيّة، العدد 32، 1991.

14- وهب أحمد روميّة، شعرنا القديم والنّقد الحديث، مجلّة عالم الفكر، سلسلة كتب ثقافيّة وشهريّة يصدرها المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

15- يوسف الأطرش، الشعرية الأدبيّة، نموذج للرواية الجزائرية، مجلّة المعنى، منشورات المركز الجامعيّ خنشلة، العدد الثّاني، جويلية، 2009.

د- الرّسائل الجامعيّة:

1- بتقة سليم، الرّيف في الرّواية الجزائريّة دراسة تحليليّة مقارنة، رسالة دكتوراه، إشراف الطّيب بودربالة، قسم الآداب واللّغة العربيّة، جامعة باتنة، الجزائر، 2010/2009.

هـ- المواقع والرّوابط الالكترونيّة:

1- حفيظة طعّام، شعريّة الإيقاع في الرواية الجلاوجيّة، مقال متوفّر على الموقع https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2008/07/15/139280.html

2- عمر غراييّة، الشّخصيّة الرّوائيّة: وظيفتها، أنواعها، سماتها، مقال متوفّر على https://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2472-topic

3- جميل حمداوي، عتبة الإهداء، www.diwanalarab.com

4- جابر عتيق، الرّواية – الشّخصيّات الهامشيّة، مقال متوفّر على google-com/amp/s/jaberatiq.

الفِهرس

إهداء

شكر وتقدير

مقدّمة.....أ-ح

مدخل: "نظرة في المفاهيم"

1- الشعريّة.....2

1-1- المفهوم اللّغويّ 2

1-2- المفهوم الاصطلاحيّ.....3

1-2-1- عند العرب.....4

1-2-2- عند الغرب.....8

2- الرّواية.....14

2-1- المفهوم اللّغويّ للرّواية.....14

2-2- المفهوم الاصطلاحي للرّواية.....14

الفصل الأوّل: "شعريّة اللّغة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة"

1- مفهوم اللّغة.....18

1-1- من الجانب اللّغويّ.....18

1-2- من الجانب الاصطلاحيّ.....20

2- بين اللّغة الشّعريّة وشعريّة اللّغة.....22

3- شعرية اللّغة في روايتيّ "الفراشات والغيلان" و"الرّماد الذي غسل الماء".....25

3-1- شعريّة العتبات النّصيّة.....25

3-1-1- العنوان.....26

3-1-2- الغلاف.....31

3-1-3- الإهداء.....36

3-2- شعريّة التّناصّ.....39
3-3- شعريّة الإيقاع.....49
3-4- شعريّة الرّمز.....60
3-5- شعريّة الانزياح.....73

الفصل الثّاني: شعريّة المكان في الرّواية الجزائريّة المعاصرة

1- مفهوم المكان.....94
1-1- لغويّا.....94
1-2- اصطلاحا.....94
2- أهمّية المكان.....99
3- أنواع المكان.....101
4- شعريّة المكان في روايتيّ" الفراشات والغيلان" و"الرّماد الذي غسل الماء".....104
- البيت/ المنزل/الكوخ.....105
- المسجد/ الجامع.....111
- المدرسة 113
- الخيمة/ المخيّم.....115
- المستشفى/ المشفى.....116
- القرية / المدينة.....120
- الغابة.....128
- الجبل.....132
- الرّبوة.....133
- الشّارع.....135
- الحديقة العامّة 138
- السّوق.....140

- المزرعة 141
- المقهى 144
- دار البلديّة / مكتب مختار الدّابّة.....146
- السّجن.....148
- مركز الشّرطة/ مكتب الضّابط سعدون.....150
- ملهى الحمراء/ خربة الأحلام.....151
- المقبرة 153
الفصل الثّالث: شعريّة الزّمن في روايتيّ " الفراشات والغيلان" و" الرّماد الذي غسل الماء"
1- مفهوم الزّمن.....158
1-1- في اللّغة.....158
1-2- في الاصطلاح.....159
2- بين زمن القصّة وزمن الخطاب.....165
3- أهمّية الزّمن في الأعمال الرّوائيّة.....165
4- العلاقات القائمة بين زمن القصّة وزمن الخطاب.....167
4-1- الترتيب الزّمنيّ.....168
4-1-1- الاسترجاع.....168
4-1-2- الاستباق.....172
4-2- المدّة.....175
4-2-1- الخلاصة.....176
4-2-2- الحذف.....178
4-2-3- الوقفة.....182
4-2-4- المشهد.....185
4-3- التواتر.....192

4-3-1- تواتر إفراديّ / مفرد.....192

4-3-2- تواتر تكراريّ.....194

4-3-3- تواتر تردّديّ.....196

الفصل الرّابع: شعريّة الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة

1- في مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة.....200

2- أنواع الشّخصيّة.....205

2-1- الشخصيّة من زاوية علاقتها بالحدث.....205

2-2-الشخصيّة من زاوية الواقع والخيال.....206

2-3-الشخصيّة من زاوية فاعليتها.....207

2-4-الشخصيّة من زاوية مدلولها اللّغويّ.....209

3- أبعاد الشّخصيّة.....210

3-1-البعد النّفسيّ 210

3-2-البعد الجسميّ الفيزيولوجيّ.....211

3-3-البعد الاجتماعيّ.....211

3-4-البعد الفكريّ والإيديولوجيّ.....212

4- شعريّة الشّخصيّات في روايتي "الفراشات والغيلان" و"الرّماد الذي غسل الماء".....213

أ- رواية "الفراشات والغيلان".....213

ب- رواية "الرّماد الذي غسل الماء".....230

خاتمة.....258

ملحق.....263

قائمة المصادر والمراجع.....269

الفهرس.....282

ملخّص:

اجتهدت من خلال هذه الرّسالة في البحث عن مواطن الشّعريّة في الكتابة الرّوائيّة الجزائريّة في العصر الحديث مطبّقا على روايتين للمبدع عزّ الدّين جلاوجيّ، وقد ركّزت على عناصر أربعة، اللّغة ،والمكان، والزّمان والشخصيّة، حاولت أن أتتبع المحطّات النّظريّة المفاهيميّة لكلّ عنصر ثمّ أتبع ذلك بأخرى تطبيقيّة بحتة، مسقطا ما حصّلته من قراءات على رؤى وأفكار نقديّة قصد التّأكيد والتّأييّد، وقد وجدت من خلال هذا البحث أنّ الشّعريّة والجماليّة الأدبيّة في العمل الرّوائيّ تتجسّد في كلّ العناصر السّرديّة، وأنّها ميزان المفاضلة بين عمل إبداعيّ وآخر، والمؤلّف واحد من الأفذاذ الذين تبرز في إبداعاتهم اللّمسات الشّعرية طافحة فوق النّص وكامنة بين أسطره وصفحاته، فهو قد اهتمّ بلغة الرّواية وعدّد الأماكن واختارها بعناية، كما أنّه وظّف مختلف التقنيات الزّمنيّة، ورسم شخصياته بعناية فائقة مستوحيا إيّاها من واقعه المحيط به، فأنتج بذلك نصوصا روائيّة تلامس شغاف القلوب وتؤثّر في عواطف المتلقّين وتسلبهم مشاعرهم، وذاك هو التجسيد الفعليّ للشعريّة في نفس المتلقّي.

الكلمات المفتاحيّة: سرد – رواية– شعريّة – لغة – زمان – مكان – شخصيّة.

Summary:

I entirely devoted my effort on this work which aims at searching for poetic Algerian novel writings in the modern period that is founded in Azzedinev Djaloudji' novels, I focused on the following four elements,the Language,the place, the setting and the personality. I attempted to pursue the theoretical concept of each fase, meanwhile it is followed within a practical one. my overall interpretation is analysed through a critical ideas and analysis for confirmation and approval, I found that the poetic and the beauty of literature in a novel work is demonstrated in all the narrative elements. This latter is considered as a comparison norm between literary creative works. This author is an intelligently creative for his poetry writings. he focused on the language the places and chose it carefully, He also used all the technical settings. The personality were chosen attentively out of their real context. therefore, he was able to produce novel works that affects readers feelings forcedly and profoundly.and This is the actual embodiment of poetry in the soul of the recipient.

Keywords: narrative - novel - poetry - language -setting - place – personality.