الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

تجلّيات الشّعرية في الرواية الجزائريّة:
الأعمال الرّوائية غير الكاملة لعز الدين جلاوجي أنموذجا.

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

الفرع: اللغة والأدب العربي.
التخصص: بلاغة ونقد أدبي.

إعداد الطالب
مرزاق بوقرن

إشراف الأستاذ
أحمد حيدوش

لجنة المناقشة:

- سالم سعدون	أ. د	جامعة البويرة	رئيسا
- أحمد حيدوش	أ. د	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
- مراد مزوار	د	جامعة سطيف	عضوا ممتحنا
- نعيمة بن عالية	د(ة)	جامعة البويرة	عضوا ممتحنا
- مصطفى ولد يوسف	د	جامعة البويرة	عضوا ممتحنا

السّنة الجامعية: 2013-2014.

كلمة شكر:

أتوجه بالشكر الخالص إلى كل من مد لي يد العون لأنجز

هذا البحث...

إلى كل من ساعدني في هذا العمل ولو بشيء يسير

إلى أستاذي الفاضل أحمد حيدوش الذي صبر علي

وصوّبني طيلة هذا البحث إلى أن استقر على هذه الصورة.

إهداء:

إلى كل من يكد في سبيل العلم والمعرفة في زمن تطغى عليه المحسوسات

إلى سماء أمطرت رواءً على تراب قحط فأزهر

إلى والديّ الكريمين أدامهما الله تاجا على رأسي ونورا يهديني سواء السبيل

إلى إخوتي وأخواتي وأزواجهم و أبنائهم.

فهرست الموضوعات:

الموضوع الصفحة

كلمة شكر

إهداء

فهرست الموضوعات

مقدمة

الفصل الأول: شعرية الزمان والمكان والشخصيات في الأعمال الروائية غير الكاملة.

توطئة: تطور مفهوم الشعرية.....ص4-35.

أ- الشعرية اليونانية.....ص4-6.

ب- الشعرية عند العرب القدامى.....ص6-19.

ج- الشعرية الغربية الحديثة.....ص16-35.

1- شعرية المكان.....ص36-50.

2- شعرية الزمان.....ص50-64.

3- شعرية الشخصيات.....ص50-79.

3-1- الشخصية بوصفها دالاّ.....ص65-72.

3-2- تقديم الشخصيات.....ص72-79.

3-2-1- التقديم المباشر (التقريري الإخباري).....ص73-75.

3-2-2- التقديم غير المباشر.....ص75-79.

الفصل الثاني: شعرية الوصف والحوار في الأعمال الروائية غير الكاملة.

1- شعرية الوصف.....ص81-112.

1-1- وصف المكان.....ص 81-92.

1-2- ممهدات وحدود المقاطع الوصفية.....ص93-101.

1-3- وصف الشخصيات.....ص101-112.

2- شعرية الحوار.....ص113-161.

2-1- لغة الحوار.....ص113-119.

2-2- دراسة إحصائية للحوار.....ص120-150.

2-2-1- الجدول.....ص..120-145.

2-2-2- شرح الجدول..... ص146.

2-2-3- الاستنباط.....ص146.

2-2-4- تمثيل النسبة المئوية للحوار في دوائر بيانية ص147-150.

2-3- خصائص الحوار.....ص151- 161.

خاتمة.....ص162-164.

فهرست المصادر والمراجع.....ص165-172.

مقدمة:

تعدّ الدّراسات السردية من أبرز التّوجهات المنتشرة في حقل النّقد الأدبي في الفترة الأخيرة، وقد نالت الرّواية بصفة خاصة قسطا وافرا من اهتمام الدّارسين والأدباء، لكنّ الحديث النّظري المسهب الذي نجده في كتبنا ودراساتنا العربية لا يمكنه غرس ملكة التحليل والنقد الموضوعي لدى القُرّاء والمختصّين في ظل غياب الشق التّطبيقي والمحاولات التي ترسّخ النظرية، وهذا ما حاولنا تحقيقه من خلال هذه الدّراسة، حيث أردنا إلقاء الضّوء على مكامن الجمال الأدبي وأسباب اللّذة والانفعال التي يشعر بها القارئ أو الدّارس لروايات "عز الدّين جلاوجي" ودفعه إلى معرفة بواعث انفعاله واستمتاعه بهذه النصوص محاولين تجاوز التّلذذ الفطري من دون معرفة علميّة لمكمن الشّعرية في النّص، مراعين في كل هذا الإفادة من التّوجهات النّقدية الجديدة دون أن نتبنّى حكما نهائيّا مُطلقا.

لكن لا يمكننا أن نغفل عن بعض الدّراسات القيّمة التي حاول أصحابها الكشف عن فحوى الشّعرية والقوانين التي تخضع لمنطق الحكي والقصّ الأدبي، مستعينين بآليّات الوصف والحوار والزّمان والمكان والشّخصيات منها تلك الدّراسة المهمّة لإبراهيم صحراوي الموسومة ب"تحليل الخطاب الأدبي" وكتاب "في الشّعرية" لحسن ناظم ودراسة مشري بن خليفة بعنوان "الشّعرية العربيّة" و"بنية النّص السّردي" لحميد لحمداني.

واختيارنا لهذه الرّوايات بالذات للروائي "عز الدين جلاوجي" جاء لاهتمامي بالأدب الجزائري وإيمانا منّا بأن مبدعين مثل جلاوجي لابدّ أن يُوَفَّوا حقهم من الاهتمام.

أما السّبب الموضوعي فيرجع إلى القيمة الإبداعيّة لهذه النّصوص وتوافرها على تقنيّات فنّية متماسكة، ما جعلها من أبرز الرّوايات في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة والعربيّة في الفترة الأخيرة، وهذا ما أردنا تبيينه مع مراعاتِنا الإيجاز إلاّ في بعض المواضع.

كما أنّ ميل النّقد الروائي إلى دراسة المضمون الحكائي وتركيزه أكثر على ما تقوله الرواية، جعلنا نصبوا إلى التطرق إلى الشّق الأوّل وهو كيف تقول الرواية ما تقوله؟ وبأيّ الطّرق والأساليب؟

وبالتّالي فإشكالية هذا البحث تتمحور حول الشّعرية في "الأعمال الروائية غير الكاملة" لعز الدين جلاوجي. ما هي مكامنها وملامح تجلّياتها في هذه النصوص؟ وتندرج تحتها إشكاليات فرعيّة وضعنا لمعالجتها خطّة تتكون من مقدّمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

خصّصنا المدخل لبيان مفهوم الشّعرية وتضارب الآراء حول المصطلح المناسب لها، ثمّ تبيان بوادرها عند اليونان القدامى ثمّ عند العرب و تطوّرها عند الغرب، وفي هذا السّياق قدمت لنا شعريّة الرواية مجموعة من المفاهيم مثل مفهوم التّقاطب الذي استعنّا به لدراسة المكان، ومفهوم المفارقة الزمنية الذي استعملناه لدراسة الزمن الروائي.

أما الفصل الأوّل فقد خصّصناه لدراسة شعريّة المكان وطبيعة حضوره ووزنه في الرّواية، ثمّ الزّمان ومدى اكتسائه ثوب الشّعرية وما إذا كان تقديمه بأسلوب دون آخر يُدخل النّص في صفّ الأدب أو يخرجه عنه، والعنصر الثّالث هو الشّخصيات التي تناولتها من حيث دلالاتها وتحليل أبعادها الفنّية والموضوعيّة وكيفيّة تقديمها ومدى اقترابها من الشّعرية الرّوائية.

بينما خصّصنا الفصل الثاني لشعريّة الوصف بدءً بوصف المكان ودراسة المقاطع الوصفية ثمّ وصف الشخصيّات، ثمّ تناولنا شعريّة الحوار والتّقنيات التي جاء بها الكاتب في حوار شخصيّاته الداخلي والخارجي، متبوعا بإحصائيّات لنسبة الحوار في كلّ رواية من روايات "الأعمال غير الكاملة".

ولتحقيق ما يصبو إليه هذا البحث طبّقنا المنهج الأسلوبي ومن خلاله كشفنا عن مكامن الشّعرية وخصائصها في المكوّنات الرّوائية، كما استعملت المنهج البنيوي السيميائي نظرا لتماشيه مع الوصف والتحليل الذي تطلّبه منا هذا البحث.

وأثناء إنجاز هذا البحث صادفتنا مجموعة من الصّعوبات أبرزها قلة المراجع التي تتناول الشّعرية برؤية حداثية معمّقة، ذلك جعلنا نقف أمام محاولة تجاوز صعوبة الشّعرية من حيث المصطلح والمنهج. وعلى الرّغم من كثرة المراجع التي تناولت موضوع الشّعرية إلا أنه من حيث النّوعية تبدو قليلة لاسيما تلك المخصّصة للوصف والحوار في الرواية.

الفصل الأول: شعرية الزمان والمكان والشخصيات في الأعمال الروائية غير الكاملة.

توطئة: تطور مفهوم الشعرية.

أ- الشعرية اليونانية.

ب- الشعرية عند العرب القدامى.

ج- الشعرية الغربية الحديثة.

1- شعرية المكان.

2- شعرية الزمان.

3- شعرية الشخصيات.

3-1- الشخصية بوصفها دالاّ.

3-2- تقديم الشخصيات.

3-2-1- التقديم المباشر(التقريري الإخباري).

3-2-2- التقديم غير المباشر.

تطور مفهوم الشعرية:

توطئة:

ليس من المُماراة أن يقول ناقد في النّقد العربي المعاصر بتمنّع كثير من المصطلحات وزئبقيّة بعضها، ذلك ما يُصعِّب مَهمّة ضبطِها والإحاطة بها، وهذا للتّباهي بملَكة استعمال المستجدّات التّقنية في النّقد أو لتراكم ترجمات مختلفة بل متناقضة أحيانا، ومن جملة هذه المصطلحات التي بات استعمالها شائعا شيوع ميوعتِها مصطلح " الشّعرية " الذي أصبح يرتبط بمفاهيم ليست بذلك القرب منه.«وما أكثر تلك المفاهيم المتداخلة المتقاربة، والتي يقع الاختلاف في فهمها وترجمتها إلى اللّغة العربيّة إمّا بالتّساهل في نقلها معرفيّا وإمّا بالاجتزاء بإطلاق مقابل واحد عربي ليَنوء باحتمال عدّة مقابلات أجنبيّة فيختلّ المفهوم ويضطرب المعنى وتغيب الدّقة المعرفيّة في استعمالاتنا[1]» لهذا رأينا أنّه لابدّ من التّطرق، ولو عرضا، إلى بعض استخدامات هذا المصطلح وترجماتِه المختلفة عند نُقّادنا العرب المحدَثين، وذلك قبل الانتقال إلى الحديث عن تطوّر مفهوم الشّعرية.

من أكثر المصطلحات تداولا بين النّقاد العرب بوصفها مقابلات لمصطلح الشّعرية نجد ما يلي:

1- **الشّاعرية** :استخدمه سعيد علوش في كتاب(عنف المتخيّل الرّوائي في أعمال إميل حبيبي)[2] لكنّه استخدم مصطلح "الشّعرية" في كتاب (اللّغة الشّعر في ديوان أبي تمام)[3]. واستخدمه عبد الله محمّد الغذّامي في كتاب(الخطيئة والتّكفير)[4]ويرى أن مصطلح الشّاعرية أنسب من الشّعرية لأنّ هذا الأخير مرتبط بالشّعر، لكن هذا تبرير غير سليم فالشّاعرية مشتق من شاعر وهو مرتبط أكثر بالشّعر. كما استخدم هذا المصطلح في كتاب(تشريح النص)[5].

1- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس العربي، ط1، 2009، ص17.

2- سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ط، د ت، ص63.62.

3- سعيد علوش، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2005، ص6. ص162.109.

4- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998، ص21.

5- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. بيروت، ط2، 2006، ص60.

2– **الإنشائيّة**: استخدمه عبد السلام المسدي في كتاب(الأسلوبيّة والأسلوب)[1]

وحمادي صمود في كتاب(التّفكير البلاغي عند العرب)[2].

3- **بويتيك** :استخدمه حسين الواد في كتاب(البنية القصصيّة في رسالة الغفران)[3] وهو يفسّر الشّعرية على أنّها«مختلف الخصائص التي يتميّز بها الشّعر عن سائر أنواع الكلام وأجناسه[4]».

4- **نظريّة الشّعر**: استخدمه علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب (تشريح النّقد)[5] لنورثروب فراي.

أ- الشعريّة اليونانيّة:

إذا ما استقرءنا مصطلح الشعريّة نجده ممتدّا إلى العصور الإغريقية «إذ يعدّ في حقيقته امتدادا لحكم النّقاد ورغبتهم في إرساء قواعد أدبيّة ونقديّة تضاهي في دقّتها القواعد والمعادلات العلميّة[6]» ويتّفق كثير من النّقاد على أن كتاب أرسطو"في الشّعر[7]"الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة أول مؤلَّف في نظريّة الأدب لكنّه كتاب في المحاكاة بواسطة الكلام، فليس موضوعه الأدب، وبهذا ليس كتابا في نظريّة الأدب[8]ولو أنه اقتصر على الخصائص النوعيّة للشّعر التّمثيلي(الملحمة والتراجيديا) في حين استبعد الشّعر الغنائي مخالفا عمل أستاذه أفلاطون الذي طرد الشّعراء من المدينة في الكتاب الثّالث من الجمهوريّة وحطّ من شأن الشّعر لأنه محاكاة تشوّه الأصل الموجود في عالم المُثل، والمُثل حسب أفلاطون "هي الصّور الخالصة لكلّ الموجودات ولها جمال واحد مطلق هو جمال الصّورة أو المثال أو الأنموذج وهذه المُثل ذات وجود مستقلّ عن المحسوسات، فالكرسي المرئيّ في عالم الحسّ صورة عن ذلك الكرسي في عالم المُثل، وهي صورة ناقصة بالضّرورة لأنّ الصّانع أدنى مرتبة من الإله، وإذا صوّر الفنان كرسيّا، فإنّه يصوِّر النّاقص وبهذا

1- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس، ط3، د ت، ص229.197.25.

2- حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط3، 2010، ص281.

3- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس، ط3، 1977.

4-سعيد علوش، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2005، ص6.

5- علي الشرع، ترجمة لمقدمة كتاب نورثروب فراي "تشريح النقد"، مجلة أقلام، ع9، 1989، ص66.

6- فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2009، ص155 .

7- ترجمه الميلود عثماني ب(الشعرية) في كتاب شعرية تودوروف. وترجمه شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ب (في الشعرية).

8- ينظر، تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص12.

فإنّه أدنى مرتبة من النّجار، وهو يبتعد عن الحقيقة ثلاث مرات[1]" فموقف أفلاطون من الفنّ بصفة عامّة ومن الشّعر بصفة خاصّة مستمدّ من نظْرَته للوجود وعالم الكمال، فالشّاعر حين يستعمل تأثير الكلمات وسحر الإيقاع هو مُزيِّف للحقيقة لأنّه يحاكي الصّورة المزيَّفة الموجودة أمامه والتي هي بدورها محاكاة للعالم الرّاقي المثالي، فالشّاعر أو الرّسام كلاهما يمارس محاكاة من الدّرجة الثّالثة.

بعد هذا جاء أرسطو ليربط كافّة الفنون وولادة الشّعر التّمثيلي بالمحاكاة ويُكثِر من استعمال المصدر والفعل المُتّصل به، ومن ذلك قوله مُعرّفا المأساة «إنّ المأساة هي محاكاة فعل تامّ بخطاب ملائم لا يكون تزويقه في كل أجزائه وإنّما متوسّط التزويق، ويكون تحت شكل مأساوي مستعملا الرّعب والشّفقة لتطهير الأهواء التي من هذا النوع[2]» فشعريّة أرسطو مبنيّة على المحاكاة وكلّ شيء يبدأ بتحديد الإنسان ككائن محاك، فالمحاكاة كما تبرز من الشعريّة تمرّ من محاكاة فنّية، بصفة عامّة إلى المحاكاة بواسطة الصّوت، إلى المحاكاة عبر الكلام. ما دام أرسطو قد ألّف كتاب الشّعر مناقضا ما أتى به أفلاطون في (الجمهوريّة) فهو لا يقصد بالمحاكاة مجرّد نَسخ واجترار لمظاهر الحياة، وهذا ما نجده عند معظم شُرّاح الكتاب فيربطون مفهوم المحاكاة عند أرسطو بمفهومها عند أفلاطون الذي يُلغي الوظيفة الإنشائيّة للمحاكاة ويقصي خيال وقدرة الشّاعر باعتباره لا ينتج سوى الأوهام[3]. بينما نجد في رأي أرسطو أنّ المأساة والملهاة والأهاجي تولّدت عن طباع الشُّعراء: «فالمأساة والملحمة جنسان نبيلان جدّيان تحاكيان أفعال النّبلاء من النّاس. وأفعالا متميّزة في ذاتها، أمّا الملهاة أو الأحجية جنس وضيع يحاكي فعل الأخسّاء والوضيعين من البشر، لكن هذا الرّبط بين طبيعة الشّعراء المحاكين و بين أعمالهم ليس حتميّا أو قطعيّا فأرسطو نفسه أكّد فحولة هوميروس في المأساة وهو يعده أول من رسم معالم الملهاة[4].

في حديثنا عن الشّعرية اليونانيّة تجدر بنا الإشارة إلى أنّ الشّعرية بمصطلحها الفرنسي(poétique) أو الانجليزي(poetics) كلاهما منحدر من الكلمة اللّاتينية (poetica) المشتقّة من الكلمة الاغريقيّة (poiètikos) أو (poiètikè) بالصّيغة التي استعملها أرسطو في

1- خليل الموسى، جماليات الشعرية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2008، ص30.
2- أرسطوطاليس، فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص176.
3- ينظر، أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات، مطبعة النشر الفني، د ط ، د ت، ص61.60 .
4- ينظر، أرسطوطاليس، المرجع السابق، ص16.15.14. 144.

"فن الشعر"وذلك مشتق من الفعل الإغريقي (poien) بمعنى فعل أو صنع[1].بذلك كانت شعريّة أرسطو بكرا تمثّلتها الشعريات التي نسجت بعدها[2]فجاءت بمفاهيم متطوّرة عن الذي جاء به أرسطو، وسنرى كيف هو التّفاعل بين نظريّات قديمة تتجاوز زمنها لتوحي بمعايير حديثة هي الثّمرة الأنضج للتّفكير النّقدي الحديث.

ب- الشعرية عند العرب االقدامى:

ونحن بهذا نقصد تقديم آراء وأفكار الأدباء والنّقاد العرب القدامى في الشّعرية، متنصّلين من تلك النّزعة التّأصيلية التي تقود أصحابها إلى البرهنة على أن العرب القدامى قد تمثّلوا الشعرية فيدخلون في محاولات صعبة منطقيّا مثقِلين كواهل أجدادِنا وكأنّه كان عليهم، في عصرهم، أن يُجيبوا على أسئلة عجَز كثيرون اليوم عن الإجابة عليها، لذا سنحاول الالتفات إلى محاولات أهمّ النّقاد العرب القدامى فيما اصطُلِح عليه اليوم بالشّعرية .

لابدّ أن نعلم أنّ مصطلح (الشّعرية) في تراثنا لم يعرف طريقه للاستخدام كمصدر صناعي إذا ما استثنينا حازم القرطاجنّي الذي أتاح له اتّصاله بأرسطو معرفة المصطلح وذكره في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء[3]"، والسّجلماسي في"المنزع البديع[4]"، ومصطلح (الصّناعة) الذي استخدمه أرسطو في كتابه "فنّ الشعر" لأول مرّة، نجده عند ابن سلاّم الجمحي في "طبقات الشعراء[5]"

1- ينظر، يوسف وغليسي، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة عالم الفكر، العدد37، جانفي – مارس2009، ص13.

2- ولو أن تودوروف صرح أن موضوع كتاب أرسطو "فن الشعر" هو التمثيل، وجيرار جينيت يقول في كتابه "مدخل لجامع النص": مازلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر الأكثر سموّا وتميزا بالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو من كتابه في الشعرية.

3- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، د ط، د ت، ص354.199.

4- أبو محمد القاسم السّجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980،ص410.406.

5- محمد ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، جدة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني للنشر، ط3، د ت، السفر الأول، ص5.

والجاحظ في "البيان والتّبيين[1]"، والقاضي الجرجاني في "الوساطة[2]"، وابن خلدون في "المقدّمة[3]" وغيرهم...

ب-1/ الجاحظ :

استعمل العرب القدامى العديد من المصطلحات القريبة من الشّعرية منها: القول الشّعري، وعمود الشّعر، ونظم الكلام، وصناعة الشّعر، والبيان. وقد تبلور مفهوم صناعة الشّعر عند الجاحظ فهو يجعل الشّعر«صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير ووسيلة من وسائل البيان، ومعرض من معارض البلاغة، وله أوزان لابد منها ولابد من القصد إليها، فمن جاء كلامه على وزن الشّعر ولم يتعمّد هذا الوزن فليس كلامه بشعر وليس ينبغي للقصيدة أن تكون كلّها أمثالا وحكما[4]».ينظر الجاحظ إلى الشّعر أنه مثل سائر الصّناعات الأخرى مثلما قال ابن سلاّم في "طبقات فحول الشّعراء"، فهو لا يتأتّى لعامّة النّاس لأنّ الشّعر يحتاج إلى تمرّس و إلى شروط من المعرفة و الموهبة، وضرب من النّسج معناه أنّه كلّ متكامل ينسج في صورة متلاحمة يزيّنه البديع والبيان:« فالشاعر كالنسّاج الذي يفوّف الثوب بالألوان والأشكال، لذلك يطلق الغربيّون، من الوجهة الاشتقاقيّة على النص الأدبيّ(...) مصطلح " النّسج" (Texte)[5]».

أما اشتراط الجاحظ التّصوير ليكون من مكوّنات الشّعر فهذا أمر في غاية الأهمّية، وهذا ما يقصده بألّا ينبغي أن تكون القصيدة أمثالا وحكما، فهو يلتقي مع القرطاجنّي في فكرة إسقاط الشعريّة عن التّعليميات.

يرى الجاحظ أنّ الشّعر وسيلة من وسائل البيان، فبه يفصح الشّاعر عمّا يريد ويعبّر عن نفسه وعمّا يحيط به، كما أنّ الشّعر من ميادين البلاغة، فالشّعر يستشهد به في المسائل البلاغيّة

1- أبو عمرو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الكتاب الثاني، ج1، ط7، 1989، ص14.

2- القاضي أبو الحسن الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، د ط، 1992، ص93.53.

3- ولي الدين عبد الرحمن بن محمد، ابن خلدون، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج2، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004، ص405.379.361.

4- ينظر، أبو عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان، تح. عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي بيروت، 1969، ج3، ص131، 156،206،287،.

5- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص26.

ويستعان به لتبرير موقف من مسألة بلاغيّة. ثم يشير إلى مسألة مهمّة تتعلّق بالوزن، فالنّثر قد يحمل بعض الأوزان ممّا يوافق الشّعر، لكن إذا كان مقصودا فيعدّ شعرا، بينما إذا جاء الكلام موزونا من غير قصد فهو نثر ولو حمل وزنا، فالوزن مشروط في الشّعر لكن ليس كل كلام موزون شعرا، فالجاحظ يشترط توفّر الألفاظ الرّاقية السّلسة المنتقاة وإلاّ فيبقى الكلام مجرّد نثر به إيقاع، فليس كلّ من أفهمك حاجته فهو بليغ[1] لأنّ: «المعاني مطروحة في الطّريق(...) وإنما الشّأن في إقامة الوزن وتخيّر اللّفظ وسهولة المخرج[2]» وهذا واضح أنّها تعني اختيار البحر والعروض المناسبين، إضافة للبعد عن الزّحافات والعلل ما أمكن حتّى يتوافر عنصر الإيقاع للشّعر وهو عنصر هامّ ولاشكّ فيه فشعريّة الجاحظ لا تقوم على الوزن وحده وإنّما على تلاحم اللّفظ مع الوزن والتّصوير، فانتقاء اللّفظ ضروري بحيث يختلف الشّعر عن النّثر فيشعر المتلقّي بالجمال الفنّي والمشاعر الفيّاضة.

أمّا في حديثه عن البيان فيحدّده الجاحظ بأنّه: «اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضّمير حتّى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدّليل[3] » فالجاحظ أخبر أوّلا بأنه اسم، فهو محدّد المعالم، فقد حاول الجاحظ ضبط هويّته بإفراد كتاب سمّاه البيان والتّبيين.

حين يقول الجاحظ إنّه جامع لكل شيء يكشف قناع المعنى، فهذا معناه أن الفصاحة والبلاغة ووضوح المعاني وسلامة المخارج(...) وغيرها من الشّروط التي وضعها الجاحظ في كتابه، كلّها تنطوي تحت البيان لأنّ وظيفتها واحدة وهي "كشف قناع المعنى". لكنّ هذا الكشف لا يتنافى مع استعمال الألفاظ غير المألوفة التي يميل الناس إلى استحسانها ويجدون متعة في سماعها كنوادر الأطفال والمجانين:«فالشّيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلّما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلّما كان أطرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع[4]».

إنّ شعرية الجاحظ تعتمد، في أساسها، على ملاحظات متفرّقة قدّمها حول البيان والشّعر أو "صناعة الشّعر" ولا يمكن القول إنّه توصّل إلى مسائل من باب علمه بالشّعرية أو أنّ ما جاء به

1- ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ص 113،161.

2- الجاحظ، الحيوان، ج3، ص131،132.

3- الجاحظ، البيان والتبيين ،ج1، ص76.

4- نفسه، ص89، 90.

يعدّ تأسيسا لها، ولكنّ كتابيه الحيوان، والبيان والتّبيين يلهجان بمعالجات لقضايا البلاغة والفصاحة في النّثر والشّعر، ويقيمان ما يمكن أن نسمّيه بالشّعرية.

ب-2/ قدامة بن جعفر:

يعدّ قدامة بن جعفر أوّل من وضع تعريفا للشّعر حين حدّه بأنه كلام موزون مقفّى يدلّ على معنى[1]«وبالرّغم من أن قدامة كان من أوائل النّقاد العرب الذين تأثّروا في نقدهم للشّعر وصناعة الكلام ببعض مؤلّفات أرسطو، فإنّه لا يبدو أثر واضح لذلك في تعريفه للشّعر[2]» ، وهذا ما جعل طه حسين يظنّ أنّ قدامة لم يتمكّن من الاطّلاع على كتاب فنّ الشعر لأرسطو، فالشّعر، في نظر أرسطو، يختصّ ويتميّز عن غيره من الفنون بالمحاكاة لا بالوزن.

ب-3/ عبد القاهر الجرجاني:

يرى بعض النّقاد أنّ مصطلح "الشّعرية" يتحقّق بصورة واضحة في مصطلح عبد القاهر الجرجاني "النّظم" مع الفارق الزّماني والمكاني في تطبيق هذا المصطلح[3]، ولو أنّ الجرجاني لم يستعمل مصطلح الشّعرية إلّا أنّه استعمل مدلوله من خلال شرحه للنّظم، ولقد أدّى هذا التّقارب بين المصطلحين ببعض النّقاد إلى التّعبير عن "الشّعرية" بمصطلح علم النّظم أو فنّ النّظم.

من خلال كتابَيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" يتعرّض الجرجاني إلى مستويات الكلام، من الكلام العادي إلى كلام الله عزّ وجلّ، وبينهما مستوى الكلام الأدبي الذي أخذ نصيبا كبيرا من حديث الجرجاني عن النّظم، فراح يدافع عن الشّعر إذ اعتبر أنّه لابدّ من فهم الشّعر ومعرفة خصائصه للتّوصّل إلى إعجاز القرآن وتميّزه. ولم يشترط الجرجاني في الشّعر وزنا ولا قافية:«فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كلّ كلام خيرا من كلام[4]». كما ميّز بين معنى عقليّ ومعنى

1- يقول قدامة: "وليس يوجد في العبارة عن ذلك ولا أوجز من تمام الدلالة من أن يقال فيه: إنه قول موزون مقفى يدل على معنى". نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1979، ص64.

2- عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، السويس، ط1، 2000، ص24.

3- ينظر، محمد عبد المطلب ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان – الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، ط1، ص 90، 134، 135.

4- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط، ص474.

تخييليّ، العقليّ يجري مجرى الأدلّة والفوائد وهو ثابت وصريح:« ليس للشّعر في جوهره وذاته نصيب» فهو كالشّجرة التي لا ثمار لها، أمّا المعنى التّخيّلي فيحدّده بأنّه لا يمكن الحكم عليه بالصّدق أو بالكذب، «كثير المسالك لا يكاد ينحصر إلّا تقريبا» ويجد فيه الشاعر«سبيلا إلى أن يبدع و يزيد، ويبتدئ في اختراع الصّور ويعيد[1]»فالنّوع الثاني هو الذي يستخدمه الشاعر ليخلق معاني جديدة ويسبح بخياله في فضاء الكلمات التي تنتج معاني لا تنتهي، فالجرجاني يتحدّث هنا عن اللّغة الخلّاقة غير المألوفة، لا عن اللّغة كأداة تواصل، فليس الهدف من الألفاظ معرفة مدلولاتها لأنّ المدلولات موجودة قبلها« وإذا لم تكن الألفاظ قد وضعت لهذا الهدف، فإنّ الهدف من وضعها هو أن يضمّ بعضها إلى بعض[2]» ويؤكّد ذلك بقوله:«واعلم أنّك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشّك أنّ لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتّى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه سبب من تلك[3]»ومادامت اللّغة ليست مجرّد أداة تواصل، فيرى الجرجاني علاقة المتلقّي بالنّص علاقة تفاعل وتمازج، وعليه أن يشغل فكره للوصول إلى مقصد النّص لأنّ:«الشّيء إذا نيل بعد طلب له، أو اشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه من النّفس، أجلّ وألطف وكانت به أضنّ وأشغف[4]»ويميّز الجرجاني بين التّعقيد المذموم بسبب عدم ترتيب اللّفظ التّرتيب الذي بمثله تحصل الدّلالة على الغرض وبين الغموض الذي يحتاج إلى إعمال الفكر لفكّه[5]كالجوهر في الصّدف لا يبرز لك إلا أن تشقّه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه[6]» فاللّغة الشّعرية هي ما كان معناها إلى القلب أسبق من لفظها إلى السّمع، بحيث تترك لذّة نفسية لدى السّامع حتّى وإن عمل على إخراج معناها المتواري خلف الاستعارة والتّشبيه والمحسّنات، لكنّ الجرجاني لم يرد ذلك المعنى الذي يكدّ المتلقّي في فهمه وينهك قدراته:« وإنّما أردت القدر الذي يحتاج إليه في نحو قوله (يقصدالمتنبي):

1- ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1994، ص28،29.

2- فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ص86.

3- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص98.

4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص139.

5- نفسه، ص142.

6- نفسه، ص141.

فإنّ المسك بعض دم الغزال[1]»، كما يعدّ الجرجاني من أحقر أنواع التّشبيه «ما رجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدا(...) وما كان بالضّد من هذا وفي الغاية القصوى من مخالفته، فالتّشبيه المردود إليه غريب نادر بديع[2]»فالجرجاني يوافق الكثير من روّاد الشّعرية الحديثة في تفضيل الغريب من المعاني والتّشبيهات، لأنّ التّشبيه إذا تكرّر فقد رونقه وصار تأثيره كالكلام العادي، كأن نشبّه رجلا شجاعا بالأسد وآخر كريما بالمطر...وغيرها من التّشبيهات المتداولة بكثرة.

اختلف عبد القاهر الجرجاني عن النّقاد الاخرين في فهمه للمعنى وعلاقته باللّفظ، حيث إنّ نظريّة النّظم تقوم على تقديم المعنى وجعل الألفاظ تابعة له والتّعبير لا يتعلّق بمعاني الألفاظ مفردة، دون تقدير لمعاني النّحو[3]وحجّته في ذلك أنّ المعاني قد تتغيّر دون تغيّر الألفاظ:« فلو كانت المعاني تبعا للألفاظ في ترتيبها لكان محالا أن تتغيّر المعاني، والألفاظ بحالها لم تزل عن ترتيبها، ولكنّنا نرى المعاني قد جار فيها التغيير من غير أن تتغير الألفاظ وتزول عن أماكنها[4]».

لكن لابدّ من الإشارة إلى أن النّظم كما عرّفه الجرجاني هو توخّي معاني النحو. فلا يمكن للناظم أن يفكّر في معنى للفظة مجرّدة من السّياق، كأن يفكّر في فعل دون أن يريد إعماله في اسم[5]لكنّ المسألة لا تتعلّق بالصّواب والخطأ مثلما رأينا في المعنى التّخييلي أو الشّعري، إذ لا يقصد بهذا سلامة اللّغة نحويّا وإنّما ملاءمة الألفاظ للمعاني:«لأنّا لسنا في ذكر تقويم اللّسان، والتّحرز من اللّحن، وزيغ الأعراب، فنعتدّ بمثل هذا الصّواب، وإنّما نحن في أمور تدرك بالفكرة اللّطيفة، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم[6]». بهذا يكون الجرجاني، في حديثه عن إعجاز القران يميز بين الكلام الشّعري وغيره من مستويات الكلام، ويقيم نظرية مهمّة تحوي آراء تعدّ منطلقا

1- الجرجاني، أسرار البلاغة، ص140.

2- نفسه، ص165.

3- ينظر، مشري بن خليفة ، الشعرية العربية، مرجعيّتها وإبدالاتها النصّية، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د ط، 2007، ص65.

4- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص285.

5- ينظر، المرجع نفسه، ص283،284.

6- المرجع نفسه، ص98.

لتطوير الكثير من الأفكار في الشّعرية والبلاغة، لكن نؤكّد مرّة أخرى أن التّراث العربي لم يشكل نظريّة ذات أسس تصبّ في الحديث عن الشّعرية بمعناها الحديث.

ب-4/ السّجلماسي:

يعد السّجلماسي من العلماء القلائل الذين مزجوا بين العقل والذّوق في خدمة الأدب واللّغة والنّقد من خلال تكامل الثّقافتين العربيّة واليونانيّة خاصّة في تحديد المصطلحات[1] عنده من خلال كتابه المعروف "المنزع البديع" الذي يحوي آراء هامّة في النقد والبلاغة ومسائل شعريّة قيّمة، منها ما جاء على لسان مؤلّفه لمّا تحدّث عن الفرق بين الشّعر والنّثر وأنّ عنصر التّخييل مرتبط بالشّعر وحده:« السّبب في ذكر أصحاب علم البيان ومتأدّبي العرب هذا الجنس مختلطا هو أنّهم لم يكونوا تميّزت لهم الأقاويل الشّعرية من الأقاويل الخطبيّة[2]».

وأكثر المسائل التي يظهر فيها المنهج العقليّ الذي اتّبعه "السّجلماسي" في معالجته، قضيّة اللّفظ والمعنى، وهذا نجده في قوله:« فإنّ الألفاظ بما هي ذوات معان والمعاني بما هي ذوات ألفاظ، ينبغي لكلّ منهما أن يكون طِبقا للآخر، وإن أمكن إمساسُ اللّفظ شِبهَ المعنى فهو أتمّ وأفضل[3]» ثم يتبع هذا الطّرح النّظري بأمثلة من القرآن والنّثر والشّعر ليوضّح أنّ لا فضل للّفظ على المعنى ولا للمعنى على اللّفظ بغضّ النّظر عن نوع الكلام[4].

كما استطاع "السّجلماسي" أن يدرك مبكرا العلاقة بين الأثر الأدبيّ ودلالته وبين الوجدان الذي يتّحد فيه العقل والإحساس لتتمّ عملية الخلق إذ يقول:« وهذا النّوع بالجملة هو من القول الجميل ذي الطّلاوة والبهجة والعذوبة، الجزل المقطع، الغريب المنزع، اللّذيذ المسمع، لما بين أجزائه من الارتباط، ولما للنّفس النّاطقة من الالتذاذ بإدراك النّسَب والوصلِ بين الأشياء، ثم بإبراز ما في القوّة من ذلك إلى الفعل والشّعور به. فلذلك تَوفَّرَ عليه من المزيّة ما تراه يباين بين سائر النّظوم[5]» فاتّحاد النّفس كمصدر للمكنونات والمعاناة مع الفكر كمقوّم لهذه الصّناعة في تثبيت

1- ينظر، السجلماسي، المنزع البديع، ص115.
2- نفسه، ص219.
3- نفسه، ص183.
4- نفسه، ص188، 189.
5- نفسه، ص195.

حدود العمل الفنّي من أجل تتبّع الوقع في نفس المتلقّي[1]. ومن هذا ينتقل "السجلماسي" إلى الحديث عن القول الشعري الذي يركز عليه في "المنزع" أكثر من القول الخطبي فيقول:« لمّا كانت مقدمة القول الشعري إنما نأخذها من حيث التّخييل والاستفزاز فقط وكان القول المخترع المتيقّن كذبه أعظم تخييلا وأكثر استفزازا وإلذاذا للنّفس.. كان أذهب في معناه[2]». فكلّما كان القول الشّعري مخترَعا وسارحا في الخيال وحقق الانفعال، كان أجمل وأجود.

ب-5/ الفرابي:

يقترب رأي الفرابي من رأي ابن خلدون حيث يقول: «والتّوسع في العبارة بتكثير الألفاظ ببعضها بعض، وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك، أن تحدث الخطبيّة أوّلا ثم الشّعرية قليلا قليلا[3]». ويعني الفرابي بلفظة الشّعرية هنا السّمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب و تحسين مُعيّنَين، حيث تؤدّي هذه السّمات في الأخير إلى ظهور أسلوب شعريّ يطغى على النّص. وإنّه لمن المذهل أن يلمّ الفرابي بمجمل ما دار بين علماء اللّغة والبلاغة في الحقيقة والمجاز، حيث يعتبر اللّغة في بدايتها كانت استقرار للألفاظ على المعاني ليعبّر الإنسان عن حاجته، ثمّ جاءت مرحلة الدّلالة بالسّياق والقرائن باستعمال المجاز والاستعارة، وهذا ما يُحدث الخطبية ثم الشعرية[4].

ب-6/ ابن خلدون:

مهما يكن فإذا كان قدامة لم يفد من نظريّة أرسطو لفهم الشّعر والوصول إلى حقيقته، فإنّ بعض النّقاد الذين أتوا من بعده اطّلعوا على هذه النّظرية وفهموها، وهذا جليّ في تحديدهم لمفهوم الشّعر، «فالذين يصلون من مفكّري الإسلام إلى تحديد مفهوم الشّعر أكثر اقترابا من الحقيقة، هم الذين زاد حظّهم من العلوم العقلية، فالعلاّمة ابن خلدون، على سبيل المثال، يحدّد مفهوم الشّعر تحديدا ينبني عن وعي بطبيعة الشّعر خاصّة، وشعر بمفارقة هذه الطّبيعة، طبيعة النّظم فالشّعر عنده هو «الكلام البليغ المبني على الاستعارة[5]». كما أنّه يشير في (المقدّمة) إلى خصائص الشّعر

1- ينظر، السجلماسي، المنزع البديع، ص120.

2- نفسه، ص252.

3- أبو النصر الفرابي، كتاب الحروف، تح. محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، د ط، 1970، ص141.

4- ينظر، السجلماسي، المرجع السابق، ص141،142.

5- عن سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب للنشر، ط1، 1980، ص74 .

الجيّد فيقول:« إنّ الشّعر الجيّد هو الذي يخلو من الصّنعة والتّكلف[1]». وممّا يدلّ على النّضج الفكري لابن خلدون خوضه في مسألة الأسلوب ومكمن الأسلوب الجيّد إذ يقول:« ولنذكر هنا الأسلوب عند أهل هذه الصّناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم؟ فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التّراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه.

ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب الذي هو وظيفة العروض. فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشّعرية. وإنّما يرجع إلى صورة ذهنيّة للتّراكيب المنتظمة كليّة لاعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصّورة ينتزعها ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرُصّها فيه رصّا كما يفعله البنّاء[2]» فهو يرى أنّ الانتقاء المناسب للألفاظ هو الأساس في صناعة الكلام ليس الوزن والمعاني. كما تفطّن ابن خلدون لفكرة أنّ النّثر قد يحتوي على أساليب وخصائص الشّعر حين قال:« وقد استعمل المتأخّرون أساليب الشّعر وموازينه في المنثور(...) وصار هذا المنثور إذا تأمّلته من باب الشّعر و فنّه لم يفترقا إلاّ في الوزن[3]» فابن خلدون يقصد أن الشّعر لا يمتاز عن النّثر بالوزن فحسب وإنما له أسلوب غير أسلوب النّثر إذا استخدمته جعلتهما يقتربان.

ب - 7/المرزوقي:

لابدّ من الحديث عن أهمّ ما يعد إرهاصا متقدّما لتفسير عملية الإبداع الشّعري على وفق أسس علمية حين اقتضت الشّعرية العربية أسسا يقيم عليها الشاعر بناءه، وهو ما يسمّى بعمود الشعر، فصاروا يقولون إن هذا الشاعر فارق عمود الشعر وإن هذا لم يفارقه، بحسب تتبّعه لهذه الأسس المجتمعة في: «شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف(...) والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[4]».

1- ينظر، عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، ج2، ص411.407.

2- نفسه، ص397.

3- نفسه، ص394.

4- أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح. أحمد أمين، عبد السلام هارون، القاهرة، ج1، ص9.

فعمود الشعر، في رأي المرزوقي، يتطلب شرف المعنى وصحته، وهو أن يخضع للذّهن السّليم والفكر الثّاقب فإذا توافق المعنى مع الفكر واستأنس له حصل الشّرف وإذا اضطرب له كان موحشا، كما يتطلّب جزالة اللّفظ واستقامته، فإذا وافق الطّبع والاستعمال فهو مستقيم لكن اللفظة إذا حلّت في غير موقعها صارت الجملة مستكرهة. وهنا يتبادر الى أذهاننا علاقات التّأليف(التراتيب) وعلاقات الاستبدال (الاختيار) التي تحدّث عنها دي سوسير(فالتحام أجزاء النظم) يريد بها المرزوقي:«الصّلة بين الوحدات حين تكون صلة تآلف تبادليّة أو صلة تنافر مما يجعل التّأليف ممكنا أو غير ممكن. فكلمة (جاء)على صلة تآلف تبادليّة مع (الرّجل) مما يمكننا من التّأليف بينهما فنقول: جاء الرّجل. لكن كلمة (جاء) تتنافر مع فعل آخر مثل (غاب) ولا نستطيع أن نؤلّف بينهما فنقول جاء غاب(...) وتسمى هذه علاقات حضور فالكلمة تكتسب أهميتها من خلال علاقتها بما سبقها وما لحقها من كلمات. أمّا (مشاكلة اللّفظ للمعنى) فيقترب كثيرا من محور الاختيار الذي تقوم فيه العلاقات على "إمكان الاستبدال على محور عمودي. فكلّ كلمة(...)هي (اختيار)حدث من سلسلة عموديّة من الكلمات التي يصح أن تحل محلّها إمّا لتشابه صوتيّ بينهما (أو معنويّ)، ويتنوع ذلك إلى أنواع ذكرها البنيويّون المحدثون"[1]لكن المرزوقي حين ذكر هذا كان يتحدّث عنه في حالة الحضور، وهذا يشبه ما شرحناه في علاقات التّأليف فيما سبق، شأنه في ذلك شأن ابن سينا الذي قسّم: «المشاكلة إلى مشاكلة تامّة متّفقة مثل العين والعين، ومشاكلة تامّة مخالفة مثل الشّمل والشّمال، ومشاكلة ناقصة مثل الفارِه و الهارِف أو العظيم و العليم[2]»لذا فإنّ تناسب الألفاظ فيما بينها لتُرسل رنينا يُطمئن أذن السامع يعدّ معيارا من معايير عمود الشعر، والتّشبيه، كما يرى المرزوقي، يرتقي إذا قارب المشبّه المشبّه به فكلّما شبّهنا شيئا بما هو بعيد عنه زال رونق التّشبيه وتأثيره، وكذلك بالنسبة للاستعارة حيث، على عكس الشّعرية الحديثة، يكمن سحرها في استعارة الشيء لما يناسبه في الصّفات.

فالهدف الذي كان يسعى إليه المرزوقي من وراء تحديده لعمود الشعر هو أن يعلّمنا فضيلة الشّعر الأتِيّ السّمِح على الأبِيّ الصّعب. وهذا عنده هو الشعر المطبوع الذي ينأى عن التّعمُّل ويستند عن الطّبع المهدي بالرّاوية لكي يكون عفوّا بلا جهد. وتعدّ نظريّة عمود الشّعر شديدة الارتباط بشعريّة الشّعر والسبّاقة إلى الإحاطة بمكامن النّور فيه، فهي تراكم لمحاولات الشّعراء وآراء

1- ينظر، عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، ص39.38.

2- نفسه، ص39.

النّقاد بما قنّنوه من أصول وضوابط، ولا يزال التّقويم والنّقاش حول تميّز لغة الشّعر وسبل تطوّرها جاريا إلى الآن وإن اختلفت المنطلقات والقناعات لاختلاف الظّروف.

ب-8/ حازم القرطاجنّي:

مرّة أخرى نشير الى أن ملامسة التّراث النّقدي العربي للشّعرية لم يكن إلّا وصفا بسيطا لمكامن التّفوق الشّعري، ولا يجب أن ننخدع بدلالات المصدر الصّناعي، (فالشّعرية) عند النّقاد العرب القدامى لا ترقى إلى المفهوم الحديث، «فالصّلة بين هذه الكلمة وبين المصدر(شعر) قويّة جدا(...) وإذا لجأنا للتّراث ليعيننا وجدنا فيه ما يغرينا بالاقتراب من هذا المصدر زيادة [1]».

ولعلّ الاستثناء النّسبي الذي يمكن أن نقع عليه هنا هو بعض أحاديث حازم القرطاجنّي عن: «شعريّة الشّعر وعن القول الشعريّ وهو لا يقصد بهما الشّعر ولا النّظم، وإنّما نلمح في قوله شيئا من معاني كلمة(poetics)[2] » حيث يصيب نصيبا يسيرا من مفهومها الحديث في قوله: «وكذلك ظنّ أنّ الشّعرية في الشّعر إنّما هي نظم أيّ لفظ كيفما اتّفق نظمه وتضمينه أي غرض اتّفق على أي صفة اتّفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنّما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنّفاذ به الى القافية[3]» إنّنا لا نظنّ أنّ لفظ الشّعرية في نصّ حازم يحمل دلالة أخرى غير أنّه يعني القوانين الأدبيّة بصفة عامّة ومنها الشّعر«وإلّا لماذا أتى حازم بمصطلح الشّعرية وربطه بكيفيّة النّظم، وكلّنا يعلم أنّ هذه الكيفيّة التي تحدّث عنها النّاقد هي ما يطلق عليه في مفهوم النّظرية النّقدية عموما، قديما وحديثا، قوانين العمليّة الابداعيّة الشّعرية خاصّة[4]» ويقول: «ليس ما سوى الأقاويل الشّعرية فيحسن الموقع من النّفوس مماثلا للأقاويل الشّعرية، لأنّ الأقاويل التي ليست بشعريّة ولا خطابيّة ينحو بها نحو الشّعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشّعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التّعريف بماهيته وحقيقته[5]» فالقرطاجنّي لا يكتفي، في تحديده الشّعر، بالوزن والقافية مثلما نجده عند كثير ممّن سبقوه، بل قد يكون الكلام موزونا لكنّه ليس بشعريّ«فإذا توافر لنا الوزن والقافية دون التّأثير

1- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص21.

2- نفسه، ص21.

3- أبو الحسن حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1998، ص28.

4- نشيط نجية، بعض مكونات الشعرية العربية، مجلة علامات، ع26، 2006، ص137.

5- القرطاجني، المرجع السابق، ص 119 .

العاطفي كان الكلام نظما كألفيّة ابن مالك في النّحو ومتن السّلم في المنطق، وإذا توافر لنا التّأثير دون الصورة الموسيقيّة الوزنية كان الكلام نثرا أدبيّا نجده في رسائل الكتّاب، وبعض النّصوص الوصفيّة القصصيّة[1]». فالشّعرية، عنده، ليست محصورة في النّظم وليس كلّ منظوم شعرا، ومن يظنّ أنه: «لا يحتاج في الشّعر إلى أكثر من الطّبع، وبنيته على أن كلّ كلام مقفّى موزون شعر جهالة منه[2]» وكأنّي بحازم يضع شروطا هي غير تلك التي رأيناها مع عمود الشّعر متجاوزا الفرضيّة التّقليدية التي قال بها قدامة بن جعفر والتي كانت سائدة آنذاك، فما الذي يعتمده ليحكم على شعريّة القول من عدمها ؟

الإجابة عن هذا السّؤال نجدها في قوله:« ما كان من الأقاويل القياسيّة مبنيّا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعدّ قولا شعريّا[3]» لانحسب أنّ حازما يقصد، بقوله هذا، الشّعر فقط لأنّه لم يذكر النّظم أو الشّعر بل يقصد الكلام عموما وكيف يتحوّل إلى كلام أدبيّ كما أنّنا«لا نقع في المنهاج على أيّ تعريف للشّعر يقيم المقابلة بين المنظوم والمنثور[4]»وإنّما نجده لا يستبعد اشتراكا بين الشّعر والأجناس الأخرى فتحدّث عن إرداف المعاني التّخييلية في الشّعر بالمعاني الإقناعيّة وعن إرداف المعاني الإقناعيّة في الخطابة بالمعاني الشّعرية[5]. فلكي تتحقّق صفة الشّعرية في القول لابدّ من توفّره على عنصرَي المحاكاة والتّخييل، فالمتأمّل في شعريّة القرطاجنّي يدرك أنّ تأثّره بالمنطق جعل منه يتحدّث عن المعاني أكثر ممّا يتناول الألفاظ و الصّور كما أنّ تأثره بكتاب "فنّ الشعر" لأرسطو حمله إلى الحديث عن المحاكاة والتّفصيل فيها بإخراجها في تقسيمات في غاية الدّقة والإحاطة.

فقسّمها من جهة تخيّل الشّيء بوساطة أو بغير وساطة إلى قسمين:

محاكاة الشّيء نفسه بأوصافه أو بغير أوصافه. ومحاكاة الشّيء بغيره، أي بما يحاكيه أو يحاكي ما يحاكيه وأفضل أنواع المحاكاة هي المستغربة، لأن لها وقعا في النّفس هو غيره بالنسبة للمعتاد المعهود[6]» .

1- أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، القاهرة، ط 10، 1994، ص 298 .

2- القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص26.

3- نفسه، ص28. 67.

4- أحمد الجوة ، بحوث في الشعريات، تونس، ص33.

5- حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص358-361.

6- ينظر، حازم القرطاجني، نفسه، ص 94.96.

أما التّخييل فإننا نجد قول القرطاجنّي: «أن تتمثّل للسّامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه وأسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها أو تصوّر شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة الانبساط أو الانقباض[1]» دليلا على أنّه أولى أهمية كبيرة للمتلقّي وعملية التّأثير فيه عن طريق التّخييل، وهو الذي لمّح إلى عناصر الاتّصال اللّغوي التي عرف بها ياكبسون، حين ذكر أن الأقاويل الشّعرية: «تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشّاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إليه القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له[2]»فهذه أربعة عناصر من الرّسالة اللّغوية عند ياكبسون يحدّدها عبد الله الغذامي كالآتي:

1 – مايرجع إلى القول نفسه	الرّسالة
2 – مايرجع إلى القائل	المرسل
3 - ما يرجع إلى المقول فيه	السّياق
4 – ما يرجع إلى المقول له	المرسل إليه [3]

بالإضافة إلى هذا فقد تفطّن القرطاجنّي إلى أهمّية الإغراب وعده من الأركان الأساسيّة للشّعرية، فكيف لا يكون كذلك وهو: «حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قوي انفعالها وتأثّرها لأنّ النّفس إذا خيّل لها في شيء مالم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من استغراب ما خيّل لها ممّا لم تعهده في الشّيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره من قبل[4]»فالإغراب، إذا ما اقترن بالخيال، يجعل منه أكثر تأثيرا على المتلقّي، فيكون الخيال خلاقا لصور جديدة لم تألفها نفوس المتلقّين، وفي هذا يميّز حازم بين ثلاثة أنواع من الدّلالة على المعاني وهي، دلالة إيضاح، ودلالة إبهام، ودلالة إيضاح وإبهام معا:«وذلك بحسب أكثر مقاصد الكلام ومواطن القول التي قد تقتضي التصريح عن مفهوماتها أو إغماضها، كما قد يقتضي المعنى

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

2- نفسه، ص 346.

3- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 17.

4- ينظر، حازم القرطاجني، المرجع السابق، ص 96.71.

تأديته في عبارتين إحداهما واضحة الدّلالة عليه، والأخرى غير واضحة الدّلالة، لمقصد من المقاصد في نفس الشاعر[1]».

وكلّ هذا لا يعني أن حازم يعدّ مرجعا للشّعرية ورائدا لتبلور مفهومها الحديث، وإنّما هو أحيانا يستخدم هذا المصطلح مثلما هو في كتابات الفلاسفة اليونانيّين، ويقترب من المعنى الحقيقي للشّعرية أحيانا أخرى، وهو من القلائل، إن لم يكن الوحيد، من النّقاد العرب القدامى الذين جاؤوا بآراء في معالجتهم الشّعرية لم يسبقوا إليها، ولو أن بعض النّقاد لا يولون لما جاء به القرطاجنّي أهمّية مثلما يولونها لمن سبقه من النّقاد[2].

ج- الشعريّة الحديثة(الغربية) :

ترجع محاولة تأسيس شعريّة حديثة إلى الشّكلانيين الرّوس الذين سعوا إلى إقامة "علم للأدب" بمعنى مبادئ وضوابط مستمدّة من الأدب نفسه دون الرّجوع إلى الطّرح الخارجي مع استبعاد الاتّجاهات الفلسفيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة باعتبارها غير صالحة لاستنباط خصائص الأدب. واعتبروا الأدب حقلا للبحث العلمي يجري البحث فيه عن خصائص الخطاب الأدبي على وفق مبادئ تفرضها نظاميّة الأدب. كما رفض الشكلانيّون أن يكون الأدب منقولا عن نسق آخر مثل سيرة المؤلِّف أو مجتمعه أو خلفيّات دينيّة أو إيديولوجيّة، فأصرّوا على إقامة علم للأدب يوازي العلوم الأخرى. روّج الشكلانيون الروس منذ 1919 لمصطلح الأدبيّة إلا أنّ النّقد الأوربي ظلّ يستخدم مصطلح الشّعريّة[3].

ج-1/ رومان ياكبسون:

ومن بين روّاد هذا المشروع رومان ياكبسون(Roman jackobson) الذي يعدّ أول من دعا إلى تناول الأدب في ذاته ولذاته دون الرّجوع إلى المعطيات النّفسيّة والاجتماعيّة يرى موضوع

1- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 172.

2- يقول عبد الملك مرتاض: « لسنا معجبين بالجهد الفكري الذي أنفقه حازم في التنظير للشعر(...) ولذلك تظل الأعمال النقدية التي كتبها كل من ابن سلام الجمحي، وابن قتيبة (...) هي أكبر الأعمال النقدية(...) من حيث يمثل عمل حازم خروجا عما كان مألوفا في النقد» ينظر، عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، ص62 .

الشّعريّة:«هو قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التّالي:ما الذي يجعل من رسالة لفظيّة أثرا فنّيّا؟ ويرى أن للشّعريّة الحقّ في أن تحتلّ الموقع الأوّل في الدّراسات الأدبيّة[1]».

كما يعتبر ياكبسون الشّعرية جزء لا يتجزّأ من اللّسانيات لأنّ الشّعرية تهتمّ بقضايا البنية اللّسانية واللّسانيات هي العلم الشّامل للبنيات اللّسانية[2]، واعتمد في نظريّته على ما جاء به فرديناند دي سوسير حول دائرة الكلام بأن عمليّة التّواصل تتطلّب شخصين يصدر الأوّل صوتا تنتقل ذبذباته عبر الهواء لتصل إلى الطرف الثّاني فتحدث عمليّة الإفهام، فدي سوسير مهتمّ بالمرسِل والمرسَل إليه إضافة إلى الظّاهرة الفيزيولوجيّة المتمثّلة في النّطق والسّمع، والظّاهرة الفيزيائيّة وهي انتقال الذّبذبات الصّوتية عبر الهواء. ومن خلال ماتوصّل إليه دي سوسير جاء ياكبسون بدورة التّخاطب المتمثّلة في المخطّط التّالي:

سياق

مرسِل ---------- رسالة ---------- مرسَل إليه

اتصال

سَنَن[3]

هذه العناصر التي أمامنا تتفاوت هيمنتها على اللّغة، وكلّما تغيّر العنصر المهيمن تغيّرت وظيفة اللّغة، ليس معنى هذا أنّ هذه الوظائف تتحقّق في كل مرة بشكل منفرد، ولكنّ الوظيفة تتحدّد، كما يذهب إليه جاكبسون، من خلال مفهوم الهيمنة، أي هيمنة إحدى الوظائف على البقيّة[4]

1- مسعود بودوخة ، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد- عمّان- بيروت، ط1، 2011، ص10.

2- رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية، تر: الولي محمد وحنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص24.

3- نفسه، ص27.

4- مسعود بودوخة ، المرجع السابق، ص32.

وهذا مخطّط يبيّن وظائف اللّغة حسب هيمنة العناصر السّابقة:

مرجعيّة

انفعاليّة (تعبيريّة) شعريّة إفهاميّة (ندائيّة)

انتباهيّة

ميتالسانيّة (ما وراء اللّغة)[1]

لا تؤدّي الرّسائل وظيفة واحدة، فثمّة الوظيفة الانفعاليّة المركّزة على موقف المرسِل اتّجاه ما يتحدّث عنه واتّجاه تعبيراته وانفعالاته، وثمّة الوظيفة الإفهاميّة المتصلة بالمرسَل إليه، والوظيفة المرجعيّة النّاتجة عن هيمنة السّياق، والوظيفة الانتباهيّة المتعلّقة بالاتّصال، والوظيفة الميتالسانيّة إذا كان الخطاب مركزا على السنن. أمّا الوظيفة الشّعرية فتنتج عن التّركيز على الرّسالة في ذاتها ولذاتها فمع أن:«محتوى الشّعر غير ثابت وهو يتغيّر مع الزّمن، إلا أن الوظيفة الشّعرية (la fonction poétique) أي الشّاعريّة(poéticité)، هي، كما أكّد ذلك الشّكلانيون، عنصر فريد، إذا ظهرت أو بلغت في أهمّيتها درجة الهيمنة في أثر أدبيّ فإنّنا سنتحدّث حينئذ عن شعر [2]» لكن كيف تتجلّى الشّاعرية؟ إنّها تتجلّى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمة وليست مجرّد بديل عن الشّيء المسمّى ولا انبثاق للانفعال. وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والدّاخلي ليست مجرّد دلالات عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الذّاتية، وهذا ما يعطي للرّسالة طابعها الجمالي[3]، فإذا بلغت الوظيفة الشّعرية درجة الهيمنة في الأثر الأدبي فيعتبر هذا الأثر شعرا، وإذا كنا أمام نص هيمنت فيه الوظيفة الميتالغويّة التي تهتمّ بوصف اللّغة فإننا أمام نصّ نحويّ أو بلاغيّ وهكذا، وقد طور ياكبسون مفهوم العنصر المهيمن وهو يرى أنّ «هذا العنصر(La dominante)من أكثر المفاهيم الشكلانيّة جوهريّة وإنتاجيّة ويمكن أن نعرّفه بأنّه يمثّل العنصر البؤري(Focal) لأثر أدبيّ معين، إنه يحكم سائر مكوّناته ويحدّدها ويغيّرها، وهو الذي يحقّق انسجام بنية الأثر، وتميّزه عمّا سواه، فالخاصّية النّوعية للكلام المنظوم هي، بكلّ تأكيد،

1- ينظر، ياكبسون، المرجع السابق، ص28-33.

2- نفسه، ص19.

3- نفسه، ص19.

خطاطته العروضية، أي تشكّله من أبيات[1]». فأيّ نصّ لا يمكن أن نجد فيه جميع الوظائف بنفس الكثافة، وإنما لابدّ من هيمنة إحدى الوظائف أكثر من غيرها، والوظيفة الشعريّة، ولو أنّها المهيمنة في الفنّ الأدبيّ إلا أنّه قد تسيطر وظائف أخرى في أنشطة لفظية أخرى، وهنا لا تلعب الوظيفة الشّعرية إلا دورا ثانويا.

إنّ تحديد ياكبسون للوظيفة الشّعرية لا يقتصر على الشّعر بل يتعدّاه إلى الأدب عموما ففي حديثه عن الفرق بين الشّعر والنّثر يقول:« الحدود التي تفصل الأثر الشّعري عن غير الشّعري هي أكثر تغيّرا من حدود الأقاليم الإداريّة للصّين[2]». كما يرى أن:«اللّسانيات لا يمكنها، وهي تعالج الوظيفة الشّعرية، أن تقتصر على مجال الشّعر... وينبغي للدّراسة اللّسانيّة للوظيفة الشّعرية أن تتجاوز حدود الشّعر[3]».

في محاولة ياكبسون البحث عن المعيار اللّساني الذي يمكننا من معرفة الوظيفة الشّعرية، يذكرنا بالنّمطَين الأساسيَّين للترتيب المستعملين في السّلوك اللفظي وهما الاختيار والتّأليف:«إنّ الاختيار ناتج على أساس قاعدة التّماثل والمشابهة والمغايَرة والتّرادف والطّباق، بينما يعتمد التّأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشّعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التّأليف، ويرفع التّماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوّنة للمتوالية. ويوضع كلّ مقطع، في الشّعر، في علاقة تماثل مع كلّ المقاطع الأخرى لنفس المتوالية[4]» فالمتكلّم يختار أحد المرادفات المتاحة، ثم يسند إليها أحد المرادفات الأخرى من مجموعة أخرى، والتّأليف يعتمد على مقدرة المتكلّم نفسه في إنتاج الجملة، ويحدد ياكبسون البنية الشّعرية بإسقاط مبدأ التّماثل من محور الاختيار(sélection)على محور التركيب(combinaison)[5].

من أهمّ القضايا التي ركّز عليها ياكبسون خلال دراسته للأعمال الأدبيّة الشّعرية مبدأ التّوازي*:«ولا أعتقد أنّه قد استهوتني مسألة خلال حياتي العلميّة بقدر ما استهوتني مسألة

1- ROMAN JAKOBSON,Question de poétique,EDSeuil,Paris, 1973, p145.

2- ROMAN JAKOBSON, question de poétique, p114.

3- ياكبسون، قضايا الشعرية، ص32.

4- نفسه، ص33.

5- مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: ظاظا رضوان، عالم المعرفة، الكويت،1997، ص176.

التّوازي[1]» ، ويرتبط مفهوم التّوازي باسم ياكبسون الذي اهتمّ مع سميث بشعر(بو)، حتّى لقد اعتبره سميث أحد أساتذة التّوازي في اللّغة الانجليزية ممثّلا له بهذه المقطوعة الشّعرية :

وكلّ أيامي نشوة and all my days are trances

وكلّ أحلامي اللّيليّة and all my nighty dreams

هي حيث تومض العين المظلمة are way the dark eye glaces

وحيث تومض أقدامك and where the foot stepgleams

فيا للرّقصات الأثيرية in what the real dances

بما للجداول الأبديّة[2] by what sternal streams

يتشكّل التّوازي من خلال« نسق من التّناسبات المستمرّة على مستويات متعدّدة. في مستوى تنظيم وترتيب البنى التّركيبية وفي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات النّحوية وفي مستوى تنظيم وترتيب التّرادفات المعجميّة وتطابقات المعجم التّامة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التّطريزية[3]» فهناك مستوى إيقاعيّ وعروضيّ، يتشكّل بواسطة نسق من التّعادلات، ومستوى آخر يتشكّل بواسطة التّكرارات الصّوتية، على علاقة وثيقة بالمستوى الأول، بالإضافة إلى مستوى صرفي تركيبي (نحوي) ومستوى دلالي أو معجمي. فهذا التّناسب بين الألفاظ أو التّراكيب أو التّعابير النّحوية يضفي على الأبيات التي يربطها التوازي انسجاما وتنوّعا في الوقت نفسه«حيث أن القالب الكبير هو الذي يكشف لنا بوضوح تنوّعات الأشكال والدّلالات الصّوتية والنّحوية والمعجميّة[4]» ، ويشير ياكبسون إلى أن التّوازي ليس خاصّا باللّغة الشّعرية إلّا أنّه يختلف،

*– يشمل التوازي عند ياكبسون أدوات شعرية تكرارية منها الجناس، القافية، التصريع، السجع، التطريز، التقسيم، المقابلة.

1- حسن الشيخ عبد الواحد، البديع والتوازي، مطبعة الاشعاع الفنية، المعمورة، مصر، ط1، 1999، ص15.

2- ياكبسون، قضايا الشعرية، ص104.

3- نفسه، ص106.

4- خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني(الشعرية البنيوية نموذجا)، مجلة عالم الفكر، مجلد23، العدد1،2، الكويت، يوليو/سبتمبر، أكتوبر/ديسمبر، ص393، 1994.

في النّثر، عنه في الشّعر،«ففي الشّعر يكون الوزن بالضّبط هو الذي يفرض بنية التّوازي(...) ويحظى الصّوت بالأسبقيّة على الدّلالة. وعلى العكس من ذلك، نجد في النّثر أنّ الوحدات الدّلالية ذات الطّاقة المختلفة هي التي تنظّم بالأساس البنيات المتوازية[1]».

وفي الأخير تجدر بنا الإشارة إلى أنّه لم يعد مقتصرا على مجال الشّعر والنّثر بل تجاوزهما، حيث أصبحت نظريّة التّوازي تطمح إلى أن تطال مجالات معرفيّة أوسع من مجال الشّعر واللّغة كالميثولوجيا والأنثروبولوجيا الثّقافية تمكّن من إكساب التّوازي الشّعري مصداقيّته العلميّة كما تفتح مجالات للمقارنة بين التّوازي في الشّعر، وفي غيره من الفنون[2].

ج-2/ جون كوهن:

من أهم النّقاد الذين بحثوا في الشّعرية وطوّروا مفاهيمها جون كوهن الذي حاول الإحاطة بدراسة الشّعر من كافة جوانبه ولاتزال كتبه مصدرا رئيسيّا للباحثين في الشّعرية لما تحتويه من مسائل وظواهر عامّة معروضة بطريقة علميّة أكثر من ذي قبل«فقد تأثّر في تأسيسه لعلم الشّعرية بمبدأ المحايَثة في صورته اللّسانية، فأراد أن تصطبغ شعريّته بصبغة علميّة يقرأ من خلالها المنتوج الشّعري وما يكتنزه من جماليّة أسلوبيّة[3]». انتقد كوهن ما جاء به ياكبسون وأتباعه بأن الوظيفة الشّعرية تسقط مبدأ التّماثل لمحور الاختيار على محور التّأليف، فهذا، حسب كوهن، لا يمكنه تفسير الظّاهرة الشّعرية لأنّه غدا مع ياكبسون:«مكوّنا جوهريّا، ومن ثم ظلّت نظريّة الشّعر عندهم نظريّة شكليّة، وجعلت من النص الشّعري ضربا من اللّعب اللّفظي، وموضوعا لسانيّا جميلا موجَّها بالدّرجة الأولى إلى إرضاء حاجة المتخصّصين[4]».

1- ياكبسون، قضايا الشعرية، ص108.

2- خالد سليكي، المرجع السابق، ص392.

3- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص49.

4- جون كوهن، النظرية الشعرية: اللغة العليا، تر. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000، ص264.

من خصائص اللّغة الشّعرية عنده، عدم قابليّتها للتّرجمة، على العكس من اللّغة العلميّة التي تعبّر عن أفكار مجرّدة:«فالمترجم لا يخون أبدا إلّا النص الأدبي، أمّا اللّغة العلميّة فهي تبقى قابلة للتّرجمة وحتّى في بعض الحالات للتّرجمة الشّديدة الدّقة، ممّا يبرهن أنّه كلّما ازداد تجرّد الفكر، قلّ ارتباطه باللّغة[1]»لأنّ مهمّة علم الشّعرية التّساؤل عن التّعبير الذي يصنع الفرق بين ما هو شاعريّ وما ليس شاعريّا، لا عن المحتوى الذي يبقى هو نفسه.

ومن المسائل التي تناولها جون كوهن بالدّراسة مسألة الوزن، ويرى في هذا الشّأن أنّ«الوزن ليس هو الشّعر كما أنّه ليس قيدا يحدّ منه[2]»والفرق بين الشّعر والنّثر في التّصورات واللّغة الشّعرية، حسبه، تتمّ على مستويين، صوتي ومعنوي(دلالي)، وانطلاقا من هذا ميّز بين أربع مستويات:

- القصيدة النثرية أو القصيدة الدّلالية:لا تعتمد إلا على الجانب الدّلالي تاركة الجانب الصّوتي، وهذا يدل على أن العناصر الدّلالية وحدها كافية لخلق الجمال الشّعري.
- القصيدة الصّوتية(النثر المنظوم): لا تستغل إلا الجانب الصّوتي للّغة الشّعرية، ولا يمكن أن نصنّف تحت هذا النّوع أي إنتاج أدبي مهم، فهو كلام يظلّ من النّاحية المعنوية نثرا.
- الشّعر التّام(الصّوتي-المعنوي): يجمع بين عناصر النّوعين السّابقين، وهو أرقى أنواع الشّعر.
- النّثر التّام: هو الذي لا يعتمد على الجانب الصّوتي ولا على الجانب المعنوي[3].

1- كوهن، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، ص56.

2- نفسه، ص73.

3- ينظر، المرجع نفسه ، ص31،32.

ويمكن أن نمثّل الكلام السّابق بمخطط بسيط كالتّالي:[1]

النّمط	صوتي	معنوي
قصيدة النّثر	-	+
النّثر الموزون	+	-
الشّعر التّام	+	+
النّثر التّام	-	-

من هنا يمكننا أن نقول إن كوهن يمكنه الاستغناء عن الوزن في الشّعر والدّليل على ذلك قصيدة النّثر التي هي« موجودة من النّاحية الشّعرية، بينما النّثر المنظوم لا وجود له إلّا من النّاحية الموسيقيّة، فالشّعر يمكن أن يستغني عن الوزن[2]» ، لكن اقتصرت دراسته على الشّعر التّام، فيقول:« إذا كنّا قد حصرنا هنا مجال تحليلنا في قصيدة الشّعر(المنظوم) فقد كان ذلك امتثالا لقاعدة منهجيّة تتطلّب تناسق المادّة المطروحة للملاحظة، ولا يبدو لنا ونحن نفعل هذا أنّنا نخاطر بتضييق النّتائج[3]» فكوهن لم يقتصر على القصائد الشعريّة إلا لأسباب منهجيّة وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الشّعرية عنده يمكن أن تكون ذلك العلم الذي يتناول النّثر أيضا بالدّراسة، لاحظ كوهن أنّ الشّعر نقيض النّثر: إذ هو ليس موافقة قواعد التّركيب grammatical، بل هو مخالفة هذه القواعد antigrammatical، إنه مجاوزة بالقياس إلى قواعد توازي الصوت والمعنى التي تسود كل ألوان النثر ، فالشّعر، حسبه، خرق متعمّد للقواعد التي تتّسم بها اللّغة النّثرية، مع استخدامه لآليّات تخرج باللّغة عن الخطاب العلمي، والخطاب النّثري:«وإذا كانت اللّغة، على سبيل المثال، تعمل على تقوية الجمل بالتّرابط الدّلالي والنّحوي وتدعم هذا التّرابط بعنصر صوتيّ هو الوقفة، فإنّ الشّعر يعمل على خرق هذا التّرابط عن طريق التّضمين بمعناه الواسع، وإذا كانت لغة النّثر تتوخّى التّرتيب بين الكلمات فلغة الشّعر تشوّش هذا التّرتيب بالتّقديم والتّأخير، وإذا كانت اللّغة العادية تسند إلى الأشياء صفات قريبة منها أو متّصلة بها، فإن اللّغة الشّعرية تخرق هذا المبدأ بإسنادها الأشياء صفات غير مألوفة كأن نقول: السّماء ميتة، والجبال تبكي، والأرض تغنّي، وهكذا

1- كوهن، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، ص32.

2- نفسه، ص74.

3- نفسه، ص33.

دواليك[1]»ويقصد كوهن، حين يتحدّث عن الفرق بين الشّعر والنّثر، المعطيات اللّغوية المصاغة(الشّكل) وليس من خلال التّصورات التّي تعبّر عنها تلك المعطيات(المادة). ويرى كوهن أيضا أنّ الأسلوب "خطأ مراد" على حدّ تعبير "برينو Ch. Bruneau"، وهو "مجاوزة" بالقياس إلى المستوى العادي، وبهذا تتحوّل الّظّاهرة الشّعرية إلى« ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسّط التّردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللّغة الشّعرية بالقياس إلى لغة النّثر[2]» ومن النّقاط التي تفطّن لها كوهن أنّه ليس كل المجاوزات ناتجة عن الظّاهرة الأسلوبيّة، فإذا لاحظنا، مثلا، الكلمات ذات المقطع الواحد في الشّعر، فهذا ليس معناه بالضّرورة أنّ هذه الكلمات تتميّز بخصائص أسلوبيّة معيّنة، فقد يكون ورودها بسبب طواعية الوزن لهذه الكلمات. ثمّ يقرّ بوجود الانزياح في النّثر الأدبي وأنّ الفرق بينه وبين الشّعر هو فارق في كمّية الانزياحات وليس في نوعها«فهذان الجنسان يستعملان نفس وسائل الانزياح ويكمن الفرق في معدّل التّردد وهو مقياس دائم التّغير[3]، فالحدود بين قطعة من النّثر الرّوائي لشاتوبريان(Chateaubriand) وبين ما سُمّي بقصيدة النّثر ملتبسة جدّا[4]» فاللّغة العلميّة واللّغة الفنّية هما طرفان يستقرّ بينهما الإنتاج العاطفي المحمّل بالمشاعر، والنّثر يستعمل، في كثير من الأحيان، الوسائل الخاصّة بالقصيدة.

من هنا يمكن تمثيل تدرّج الشّعرية حسب النّظرية التي أرسى قواعدها جون كوهن على هذا النحو[5]:

1- جون كوهن، النظرية الشعرية ص16.

2- نفسه ، ص35-37.

3- نفسه، ص45.

4- نفسه، ص44.

5- أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص266.

النثر العلمي	الشعر الكلاسيكي	الشعر الرومنطيقي	الشعر الرمزي
درجة الشعرية 0	درجة الشعرية 1	درجة الشعرية 2	درجة الشعرية 3

نشير في الأخير إلى أنّ الانزياح عند كوهن ليس مقتصرا على مستوى واحد من مستويات البنية اللّسانية، وإنّما هو عملية تتحقق في الكلام الشّعري على مستوى الصوت(الوزن-الإيقاع-القافية) وعلى مستوى التّركيب (التّقديم والتّأخير والقلب) وعلى مستوى الدّلالة، ويظلّ الانزياح ميزة تفصل اللّغة الشّعرية عن نقيضتها الطّبيعية، ويضفي عليها قيمة زائدة تجعلها اللّغة العليا أو الكلام السّامي بانتقال الكلام من الدّرجة الصّفر(النّثر التّام) إلى درجات متفاوتة الشّعرية تمثّل أقصاها الشّعر التام.

ج-3/ رولان بارت :

أمّا رولان بارت فيعدّ من أهمّ الأعلام الذين جاؤوا مع تحوّلات في الفكر البنيوي السّيميولوجي إلى مسار متفتح نحو زمن جديد للكتابة حين تحدّث عن القارئ وإمكانيّة تكوينه لمعنى النّصوص معتبرا« هذه الأنا التي تتناول النّص هي نفسها تمثّل تعدّدا لنصوص أخرى أو شفرات لا نهائية ومفقودة[1]» ، وانطلق بارت في تصوّره هذا من اعتقاده باكتشاف خصائص النّص الأدبيّ بصفة مستقلّة عن واقعه التاريخي، فالنّقد غير تاريخي وهو قائم على فرضيّة مؤدّاها أنّ القيم الأخلاقيّة والشّكلية في النّص المدروس لا تخضع للزّمن ولا تعتمد بأيّ شكل من الأشكال على طبيعة المجتمع الذي كتبت تلك النصوص له، ونشرت وقُرِئت للمرّة الأولى فيه لأنّ بارت يرى أنّ الوحدة المفترضة في أي فرد تصير تعدّدية«وستكتشف الممارسة الأدبيّة بالضّرورة...بنى رمزيّة

1- ناظم عودة، تحولات النظرية النقدية الحديثة، مجلة علامات، مجلد14، ج53، رجب1425هـ، سبتمبر2004م، ص 236.

لنفسيّة الإنسان. ومع ذلك ستبقى نوعيّة الشّعرية في حاجة إلى تحديد ذلك[1]»يعني أن هناك بنى رمزيّة مشتركة في الوقائع والحكايات وحركات الأشخاص، والمتلقي سيكتشف هذه البنى الرّمزية المشتركة، يوجد شيء ما في العمل المسمّى أدبي يمسّ عمقا ما مشكّلا لما هو إنساني. وهذا "الشّيء ما" هو الذي يتحدّث بارت عن تحديده رغم كلّ التّحفظات التي صاغها بارت نفسه[2]. فهو يؤكد أنّ وحدة الحقل الرّمزي لا تلغي خصوصيّات الذّات الإنسانيّة، العمل الأدبي يخلّد لكونه يوحي بمعان مختلفة للإنسان الذي يتكلّم لغة رمزيّة معيّنة عبر أزمنة عديدة، لا لكونه يفرض معنى موحّدا على أناس مختلفين.

ويبلغ العمل الأدبي هذه الدرجة بفضل كيفيّة قوله لا بفضل ما يقول، وهذا يكمن في لغة الأدب التي يفصلها بارت عن لغة التّواصل التي يكون فيها المعنى حرفيّا مباشرا حيث تنطوي العلامة على دالّ ومدلول متطابقين (Dénotation)، أما في حالة الأدب أين تؤدّي اللّغة وظيفتها الجماليّة، تنتقل العلامة من كونها عناقا بين دالّ ومدلول إلى كونها دالّا لمدلول آخر هو المعنى الإيحائي أو ما يسمّيه بارت دلالة الإيحاء[3](Connotation)،«فبعد إلغاء العلاقات الثّابتة أصبحت الكلمة ذات وجود عمودي كالسّارية أو كعمود منتصب في فضاء من كلّيات المعاني المطلقة، بكل ما فيها من انعكاسات وأصداء:إنّها إشارة منتصبة. والكلمة الشّاعرة هنا هي حدث لا يباشره ماض لصيق ولا بيئة ثابتة، ولا يمسكها أن تقع سوى ظلّ كثيف لانعكاسات مصادرها، وما تحيل إليه من موحيات[4]».وهذا النّوع أطلق عليه بارت "الخطاب الرّمزي أو الاستعاري" الذي يقابل الخطاب النّثري العادي "البرهاني"، بينما ينتمي الخطاب النّثري الأدبي إلى الخطاب الرّمزي، والبرهاني أحيانا وهو ماسماه "الخطاب الكنائي". ويرجع تنظيم هذه الخطابات إلى الشّعرية التي يرى بارت أنّها ماهية وطريقة تشرف على وصف وتنظيم الخطابات، والأجناس، والنّصوص (الأدبيّة وغير الأدبيّة).

1- فانسان جوف Vincent JOUVE ، رولان بارت والأدب، تر: سويرتي محمد، أفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص25.

2- ينظر، فانسان جوف، المرجع نفسه، ص51.

3- رولان بارت، مبادئ في علم الدلالة، تر: البكري محمد، تونس، ص135.

4- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص71.

فالشّعرية هي علم تنظيم الخطابات[1]وهي لا تختصّ بخطاب معيّن، وإنّما تحلّل وتبحث في شكل النّصوص وكيفيّة تعبيرها عن موضوعاتها، لكن لا تهتمّ بالمضمون، بل يذهب بارت أبعد من هذا لمّا«أخذ الاستعمالات العامّة مأخذا علميا جادا حينما عقد فصلا طريفا من كتابه الممتع "نظام الموضة" سمّاه ب"بلاغة الدال– شعرية اللباس

La Rhéthorique du Signifiant- Poetique du Vêtement.

والشّعرية في مثل هذا المقام "شعريّة الأزياء"، هي وصف يطلقه بارت على وضعيّة المواجهة بين المادّة واللّغة، أي بين الطّبيعة المادّية للموضوع (الثّوب) والوصف اللّغوي البليغ لهذه المادّة[2].

من خلال نظرة بارت إلى الشّعرية على أنها علم تنظيم الخطابات، فإنّه يرى النّص على أنّه:«عمليّة تجسيد لنظام اللّغة[3]، ولبناء لغة شعريّة يؤكّد بارت على الاعتزال (الحفاظ على صفاء اللّغة الجديدة بنسف كل اتّصال بلغة أخرى مشتركة ومتداولة، وترتيب الدّوال في سيرورة تخلق لا تناهي اللّغة[4]كما أنّ «الكاتب لا ينطلق في كتابته من أيّة فكرة فلسفيّة أو أخلاقيّة أو سياسيّة أو اجتماعيّة، يسعى من خلال وسائل الفنّ أن يجسّدها في نتاجه فإذا تنازعت الكاتب أيّة أفكار تمهيديّة أوّلية، فإنّ عمله لن يكون متعدّد المعاني[5]»وهذا ما جعله يثمّن بلوغ جاكبسون الأشكال الحيويّة(المتحررة) للأدب مثل:حقّ الغموض في المعاني ونسق الإبدالات وشفرة الأوجه البلاغيّة(الاستعارة والمجاز)[6].

1- ينظر، عز الدين المناصرة ، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية، عمّان، ط1، 2010، ص144،145،198.

2- يوسف وغليسي ، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة عالم الفكر، المجلد37، عدد3، يناير - مارس، 2009، ص12.

3- عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط ، 1999، ص33.

4– ينظر، فانسان جوف ، رولان بارت والأدب، ص37-41.

5- خريستو تودوروف ، نقد مفهوم علم الأدب، تر. جمعة حسين، ص78.

6- فانسان جوف ، المرجع السابق، ص36.

* - يشبه بارت في كتاب "حفيف اللغة" النص بالبصل لا بالفاكهة ذات النواة، أي تنظيم تراتبي طبقي للقشرات (المستويات، الأنساق) لا يحتوي حجمه في النهاية على أي قلب، أية نواة، أي سر، أي مبدأ لا يمكن بلوغه، وإلى لا تناهي أغلفتها عينها التي لا تغلف شيئا اخر غير مجموع سطوحها بالذات.

تعدّ هذه الفكرة (تعدّدية المعاني في النّص وعدم طرح الكاتب لأفكاره الخاصّة)* دافعا للقارئ لانتقاء إحدى دلالات هذا المنتوج المتعدّدة، فيصبح مبدعا مشاركا في النّص، فيشارك فيما تركه الكاتب مفتوحا متعدّدا، ورهان بارت على أهمّية القارئ المبدع على حساب الكاتب نجده صريحا منذ مقالة(The death of the author) أو موت المؤلف التي نشرت عام 1968م وهذا من خلال جمل قاطعة مثل قوله:« إنّ الكتابة هدم لكلّ صوت ولكلّ نقطة انطلاق... الكتابة هي السّواد والبياض الذي تتوه فيه كل هوية بدءً بهوية الجسد الذي يكتب[1]».

ويقول مؤكّدا موتَ المؤلّف: فمازال المؤلف يتضاءل حتى لكأنّه تمثال صغير وضع في الطّرف النّهائي من المشهد طبقا لما يقول بريخت... إنّ النّص ليُصنع من الآن فصاعدا ويُقرأ بطريقة تجعل المؤلّف عنه غائبا على كلّ المستويات[2]». وعليه فبارت يسعى لأن يجعل القارئ مبدعا للنّص وليس مستهلكا فحسب، وكلّما كان تعدّد المعاني ماثلا في النّص كانت مشاركة القارئ ومتعته كبيرة، «وإذا ما كانت القراءة هي الرّغبة في العمل الأدبي، فإنّ محاولة تملكه هي دائما مخيّبة للأمل. فالعمل الأدبي متعدّد المعاني في جوهره[3]» وبهذا تهدّم المعادلة السّابقة التي تصوّر القارئ كمتلقّ فقط ويكون موت المؤلّف ثمنا لميلاد عدد لا متناه من القرّاء، هؤلاء القرّاء الذين لا يكون شعورهم باللّذة بمجرد القراءة، لكن يتم ذلك عندما يكشفون عن تلك اللذة اللّامرئية للمؤلّف التي تتجلّى في علاقته المثالية باللّغة«ولذلك فإن لذّة القارئ متحققة ضمنا من خلال جهده في إبراز لذة الآخر والكشف عن قوانين تحققها في مادّة اللّسان[4]» وهذا ما يفسر ذهاب العديد من النّقاد إلى أنّ مقولة (موت المؤلّف) لا تعني، سواء عند بارت أو التّفكيكيّين بعامّة، إقصاء المؤلّف من النّص بصورة نهائيّة، بقدر ما تهدف إلى تحرير النّص المغلق من العوائق الظّرفية التي جعلت هيمنة المؤلّف طاغية على كتب الأدب «فصورة الأدب التي نستطيع أن نقف عندها في الثّقافة المألوفة قد ركّزت بشكل جائر على المؤلّف، وشخصيّته، وتاريخه، وأذواقه، وأهوائه... ولايزال قوام

1- عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999، ص54.

2- نفسه، ص54.

3- مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص186.

4- ناظم عودة ، مجلة علامات، ص238.

النّقد في معظم الأحيان ينصبّ على القول مثلا:إنّ عمل بودلير، يمثّل فشل الإنسان بودلير، وإنّ عمل فان جوخ يمثّل جنونه، وإنّ عمل تشايكوفسكي يمثل رزيلته[1]».

ج-4/ تزفيتان تودوروف:

لا يمكن أن نتحدّث عن الشّعرية دون أن نذكر اسم تودوروف الذي يبدو لنا أنّه كان النّاقد المهمّ الذي عُني، بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشّعرية والتّنظير له في الوقت الحديث منذ السّتينات، ولا يكاد يخلو مؤلَّف من مؤلّفاته من توظيف هذا المصطلح، وإضافة إلى ذلك فله كتب هامّة عن الشعرية[2].

وشعريّة تودوروف لا تتأسّس على النّصوص الأدبيّة كآثار فرديّة، ولا تهتمّ بالخطاب الأدبيّ بوصفه يشغل حيّزا زمنيّا أوفضائيا "فليس العمل (الأثر) الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشّعرية، ذلك أنّ الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشّعرية هو العمل المحتمل الذي يولّد نصوصا لا نهائيّة فما تستنطِقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلّيا لبنية محدّدة وعامّة، ليس العمل إلّا إنجازا من إنجازاتها الممكنة"[3]يعني أنّ شعريّة تودوروف تهتمّ بالبنية المجرّدة للأدب وهي تبحث في نظريّات اشتغال الخطاب الأدبي، كما أنّها تهتمّ بالأثر الأدبي تجلّيا لبنية مجرّدة عامّة، وهي تتأسّس في الأعمال المحتملة أكثر ممّا تتأسّس في الموجود، كما يؤكّد تودوروف أنّها تتعلّق بالأدب كلّه، نثرا وشعرا "بل قد تكاد تكون متعلّقة، على الخصوص، بأعمال نثريّة"[4].

ويرى "تودوروف" أنّ على الشّعرية أن تجيب على أسئلة جوهرية، يمكن ترتيبها كما يلي:

« 1 - ما هو الأدب، وذلك بالنظر إلى الأدب كوحدة داخليّة ونظريّة أو بتحديد التّقاطع الحاصل بين الخطاب الأدبي والأجناس الأخرى.

2- ما هي الوسائل الوصفيّة الكفيلة بتمييز مستويات معنى وتحديد مكوّنات النّص الأدبي[5] ».

1- فاضل ثامر ، اللغة الثانية، ص102.

2- ينظر، ناظم حسن، مفاهيم الشعرية، ص34.

3- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص23.

4- نفسه، ص24.

5- الميلود عثماني، شعرية تودوروف، ص5.

كما حدد مجالات الشعرية في ثلاثة محاور هي:

1- تأسيس نظريّة ضمنيّة للأدب.

2- تحليل أساليب النّصوص.

3- تسعى الشّاعرية إلى استنباط الشّفرات المعياريّة التي ينطلق منها الجنس الأدبي، ولذلك فالشّاعرية تحتلّ مساحة كبيرة في علم الأدب[1]» .

لكنّ الأدب يتقاطع مع غيره من العلوم المشتغلة عليه والتي تتّخذه موضوعا في ميادينها، فكيف هي العلاقة بين شعريّة تودوروف وبين هذه العلوم؟

يرى تودوروف أن الشّعرية تستطيع أن تجد في كلّ علم من هذه العلوم عونا كبيرا مادامت اللّغة جزء من موضوعها... ومن هذا الموقع تسهم الشّعرية في المشروع الدّلائلي العام.."[2]والبلاغة من أقرب أقرباء الشّعرية لأنّها، بمعناها الواسع، تشتغل على الخطاب وخصائص الخطاب الأدبي، الذي يتميّز بالإيحائيّة أو التّخييل، وهذه الخاصّية جعلت الأدب "مستعصيا على امتحان الصّدق. لا هو بالحق ولا هو بالباطل، ولاوجود في النّص الأدبي لجملة صحيحة وجملة باطلة"[3].

تحمل الدّلالة نمطين من الكلام(مثلما رأينا مع بارت*)، الأوّل يطلق عليه تودوروف الإيحاء (connotation) ويدلّ على الخصائص التي يعبّر عنها الاسم، والثّاني يسمّيه التّعالقات الفرديّة (Dénotation) ويشير إلى العلاقة بين الاسم ومسمّاه[4] الميزة الأولى "الإيحاء" تتّسم بها اللّغة الشّعرية حيث لا وجود للأشياء وليس للكلمات مرجع تقريريّ، بل إحالة متخيّلة، بينما نجد في اللّغة المشتركة(الطّبيعية) إحالة وحيدة، ويغنينا حضور المرجع عن كل جهد لجعله ماثلا أمامنا، ويستعين الأدب بالصّورة البلاغيّة في وجه المعنى المحض والدّلالة المجرّدة اللّذين سيطرا على الحديث اليومي، ويكون هذا الاستعمال للصّورة مختلفا في النّثر عنه في الشّعر[5]، ولو أنّ تودوروف من أوّل المتمسّكين بضرورة رفع التّعارض بين النّثر والشّعر، فالرّواية المعاصرة تفرض قراءة

1- عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير، ص21.

2- نفسه، ص28.

3- نفسه، ص35.

*- ينظر، ص33 من هذا البحث.

4- تزفيتان تودوروف ، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط1، 1996، ص25.

5- ينظر، تودوروف، المرجع نفسه، 115-117.

شعريّة ليس كتمثيل لعالم آخر ولكن كبناء دلالي[1]لأن «النّظم لا يصنع الشّعر، والشّاهد على ذلك الأبحاث العلميّة المنظومة شعرا، فإذا استبعدنا النّظم وتساءلنا ما قوام قصيدة النّثر؟ سنرتقي نحو تعريف الشّعرية[2]» ،ليست الشّعرية إذن، عند تودوروف، في الكلام المنظوم بالضّرورة[3] وإنما تتحقّق في المنثور منه(شعر بلا نظم) كما لم يحصرها في الشّكل فقط وإنّما أدرك أن تحقّق الشّعرية لا يتمّ إلّا إذا كان« جوهر العمل الأدبي يحمل عالما جديدا آخر يخرج من أحشاء الخلل الفوضوي للكون الذي يصوّره الكاتب[4]» بل وصل إلى حدّ وصف رواية "هانيريش فون أوفتردينغن" لنوفاليس بالشّعرية، إذ يقول فيها:لابدّ للقارئ اليوم من أن يندهش للتّنافر القائم بين ما يراه على صفحة الغلاف عنوانا: "هاينريش فون أوفتردينغن، رواية"، وبين الطابع القليل الرّوائية للصفحات التي ستقع عليها عيناه من بعد[5]».

1- Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langages, Edition -4 du Seuil,1972,p193-217.

2– نفسه، ص59.

3- له كتاب شعرية النثر (Poétique de la prose) ترجمه إلى العربية، عدنان محمود محمد سنة2011.

4- Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopedique des sciences du langages,p60.

5- نفسه، ص116.

1- شعرية المكان:

استطاعت الشعرية الحديثة أن تجعل من المكان عنصرا حِكائيّا ممتازا، إذ أصبح مكوِّنا أساسيا في الآلة الحكائية، فهو يشكل فضاء بنية نصية معرفية ودلالية في النص الروائي تنهض ببنيات النص التي تشكلها عناصر الرواية، من أحداث وشخصيات وخيال وسواها، لذا فالمكان هو دلالة حركية في الرواية لها قوانينها التي بها يفصح عن وجوده وتأثيره من خلال قدرته على التفاعل الحي بين هذه العناصر، ويشارك في بلورتها ككل متجانس مع ما يتناسب ومساحة الحوار والصراع الدائر في الرواية وأشكاله، كما أن« المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحِكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرّؤيات السردية(...) وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد[1]» وإنّ قدرة الكاتب على جعل الفضاء الروائي ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه الأحداث المروية ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة، هذه القدرة هي ما تحقق للرواية شعريّتها وتماسك عناصرها.

ولعل هذا ما نجده في رواية(رأس المحنة1+1=0) لعز الدين جلاوجي عندما جعل الجزائر مكانا لحكايته، بريفها الباعث للحياة من رحم الموت، ومدينته "االمومس القذرة" المضمّخة بالسّواد والانحطاط. ويمكن القول إن رواية(سرادق الحلم و الفجيعة) و(راس المحنة) تعد رواية مكان ممتازة لأننا نجد حضورا أقوى لهذا العنصر على العناصر الأساسية الأخرى للخطاب السردي.

إذا تتبعنا تحركات المكان في روايات(جلاوجي) فكثيرا ما نحصل على قواسم مشتركة، تُنبِؤنا بأن هاجس المكان يظل، على تفاوته، يشغل روايات عز الدين جلاوجي ليصل حد الهيمنة في كثير من الأحيان. لكننا لا نريد أن نفرض هذا العنصر فرضا فتكون قراءتنا مجرد توقيع على هامش النص، بل سنحاول دراسة النص الجلاوجي على أنه«متعدد الأصوات، وأن القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة[2]» ومن هنا تأتي فعالية القراءة بوصفها كتابة ثانية، لتستنطق أغوار النص وتبوح بما لم يبح به من دلالات مخبوءة.

1– حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2009، ص26- 30.

2- فاضل تامر ، اللغة الثانية، ص131.

لا يمكن أن نتجاهل، ونحن نقلب في ثنايا أعمال جلاوجي الروائية، حضور المدينة، هذا المكان الذي يتجلى امتداده بين روايات جلاوجي حتى تغدو كأنها أجزاء من رواية واحدة، وباستكناه النص الجلاوجي نجده يصور المدينة كمرادف للشر والأفول وهو لا يقصد به«ذلك المكان الضيق الذي هو للتواصل مع الآخرين[1]» وإنما جعل منه فضاء الرواية الذي يطل منه على العالم،«ذلك المكان الذي يتخذ لنفسه معاني مختلفة ومتعددة بدلا من أن يكون عنصرا لا يكترث به[2]».وهذا ما جعل رواية (سرادق الحلم والفجيعة) و(رأس المحنة) و(الرماد الذي غسل الماء) و(الفراشات والغيلان) تخلق مكانا خارج الحدود، فالمدينة في(سرادق الحلم والفجيعة) لا تعبر إلا عن عالم غامض هو غير عالم الإنسان الذي يهوى العيش فيه، هي مكمن الرذيلة ومصدر لكل ما هو خبيث ويُعبّر الكاتب عن عدم انتمائه لهذا العالم الذي يشعر فيه بالغربة منذ بداية الرواية:

« الغربة ملح أجاج...

وحدي انا والمدينة...

لا ورد ينمو هاهنا... لا قمر... لا حبيبة...

لا دفء في القلب الحزين...

وحدي أنا والظلام...[3]» .

فالكاتب هنا يعبر عن ألمه إزاء هذا المكان الذي وجد فيه نفسه فجأة ضائعا بين متاهاته المظلمة، وينتج هذا التعبير ألفاظا تحمل دلالات داكنة تظهر رفض الكاتب لهذا المكان الذي لم ينتفض للتخلص منه، ولكنه يصف قذارته وقبحه، دون أن يذكر الجانب المشرق للمدينة الذي يبحث عنه الكاتب ويحلم به. كما أن للمكان في رواية(راس المحنة) قيما تتجلى فوق دلالته المكانية إطارا تاريخيا زمنيا يرتبط بمجموعة من الدلالات المفهومية التجريدية التي تملؤها وقائع الرواية بمعطيات ملموسة في حركة الحدث الروائي، وأعطاها جلاوجي بعدا بصريا يشكل المشهد من جهتين: أولا

1- ينظر، شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية، الوصف وبناء المكان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000، ص124.

2- رولان بورنوف، ريان أونيليه ، عالم الرواية، تر: التكرلي نهاد، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1999، ص92.

3- عز الدين جلاوجي ، الأعمال الروائية غير الكاملة، سرادق الحلم والفجيعة، دار الأمير خالد، الجزائر، 2008، ص438.

القيمة التصويرية بوصفها عاملا سرديا أوّلا، ثم القيمة الدلالية بوصفها نتاجا تعبيريا يحمل الهوية التي أراد جلاوجي الإعلان عنها في الرواية ثانيا.

فالمشفى الذي أصبح سي صالح عاملا فيه له أهمية كبيرة في تبيان صورة الوضع السائد في دولة ما، فمن خلال حال المستشفيات يمكن أن نعرف حال البلاد، ولو اختار الكاتب لشخصيته العمل في مكان آخر لكانت دلالته أقل تأثيرا، هذاما يفسره قول"سي صالح" عند مباشرته العمل: « حارس في المشفى..وهو رمز صحة هذا الشعب..وصحة هذا الشعب في صحة هذا الوطن الغالي..[1]» لكن سرعان ما يصدم بالواقع العفن الذي يمحو التصور الذي رسمه سلفا، فجلاوجي لم يصف موقع المشفى أو لونه أو هندسته، ولكنه حمّله دلالة جعلته يؤثر في نفسية البطل ويكون منطلقا لصراع القيم النبيلة في التأقلم مع محيط المدينة، فحين يقول البطل:

« دخولي المدينة زَيّف لي الواقع..

دخولي المدينة زيّف لي الحقيقة[2]» فإنه يظهر ذلك الربط الكبير بين المكان وسيرورة الأحداث، فتغيّر المكان من القرية إلى المدينة يتبعه تغير الواقع الروائي ومسار الأحداث، فالمكان هنا يشكل إيقاعا نفسيا يجسد شعرية الرواية« وتتعدى سطوة المكان ما يبدو على السطح من تأثيرات وفاعلياتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات[3]» إذ تبدو المدينة المكان الأكثر تماسكا في الرواية مع ما يبرز طبيعة العلاقة بين المكان ومصير الشخصيات، فقساوة المدينة وتهميش الجانب الإنساني فيها شرعا بالتسلل إلى حياة سي صالح وهذا ما تخبرنا به ابنته "الجازية":«ووجد والدي نفسه وجها لوجه مع حياة لم يحسب لها حسابا حين غادر القرية.. وتأثرت والدتي بكل ذلك فصارت تعاني قلقا رهيبا.. من الصعوبة أن يسل الواحد منا روحه من برج هندس شهده بذكرياته..[4]» وكذلك الحال بالنسبة لعائلة خطيبها "ذياب": «منذ أن رحلوا عن القرية لم يعد لأي شيء طعم.. كل شيء فقد جنسيته.. كل شيء ضيع عذريته.. حتى أمي الوديعة الطيبة لم تعد كذلك[5]» ، فانتقال البطل من القرية إلى المدينة جعله يتحول من "صالح الرصاصة" إلى «صالح المغبون..صالح المجنون..صالح..صالح الغبي ما رأيكم؟ أنا الذي كان الجن يخاف مني..

1- راس المحنة، ص23.

2- نفسه، ص25.

3- صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، ع4، 1984، 172.

4- راس المحنة، ص26.

5- نفسه، ص36.

العفريت ترتعد فرائصه لما أطل.. أنا الآن يا إخوان صالح المغبون..[1]» ، هذا التّحول في مصير الشخصيات ناتج عن تغيير المكان، وقد نجح جلاوجي في تحقيق هذا التلاحم بين المكان والشخصيات إلى أبعد الحدود بل جعل المكان يسهم في صياغة وعي الشخصية وتحديد مواقفها كما عمل على نمو الأحداث وتطورها لأنه يدرك، بلا شك، أن وصف المكان وحده لا يساعد على خلق الفضاء الروائي، ولابد من اختراق الإنسان للمكان والتفاعل معه، والعيش فيه، وتقديمه من خلال زاوية محدودة تخدم الإطار العام للرواية، «وهذا (أي بناء الفضاء الروائي) ما يتحقق بنجاح الروائي في منح المكان الحقيقي والمكان المبتدع خصوصية الخلق الفني[2]» ليغدو المكان من مجرد معنم مسند[3] تابع للمعانم الدّالة على الإنسان في تنويعات شخصيته داخل الأعمال السردية إلى مؤتي من خلال قيمته وحضوره كما هو الحال في رواية(الفراشات والغيلان) حيث لا تتأتى أهمية المكان من حيث هو امتداد وارتفاع واتجاهات وإنما من حيث ما يخدم شكل الرواية ومضمونها من خلال الدور الذي يلعبه في بنية النص بحيث لا يخضع الوصف المكاني للمعنى وإنما يمضي مع المعنى في سياق واحد.

المفارقة الكبرى التي قد نجدها على مستوى حضور المكان في الرواية الجلاوجية هي تلك الثنائية (المدينة/القرية) التي تتجلى كمفارقة أساسية خاصة في رواية(راس المحنة1+1=0) وهذا ما يقودنا إلى المفارقة الأخرى التي تحتويها الفضاءات الجلاوجية إذا ما ارتبطت بوظيفتها الدلالية فيمكن أن نميز مبدئيا بين:«(مكان إقامة/مكان انتقال)إذا ما اعتبرنا شعرية المكان تسلّم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح على أهمية رؤية الإنسان الذي يَأْهَلهه[4]» فالمكان في الرواية الجلاوجية، مرتبط بشدة، بالشخصيات حيث ينبغي وصف المكان في احتوائه للشخصية وصلته بها واندماجه معها، ويصح العكس بالعكس، إذ يجب وصف الشخصية في وعيها بالمكان. فهو يحتوي الشخصية ويتمثّلها، وتبعا لذلك يحدد شكل ومضمون حركتها فيه ومضمونها، وكذلك الشأن بالنسبة للشخصية الروائية، فحين تتحرك في المكان تتمثّله وتستبطنه، وتبعا لذلك تفعل فيه، وإذا كان الفعل متبادلا بين الشخصية والمكان، فهذا معناه أن الشخصية بقدر

1- راس المحنة، ص31.

2- سمر روحي الفيصل، بناء الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص261.

3- حسب نظرية غريماس هناك مسند متحرك يحدد الوظائف ومسند ثابت يحدد الأوصاف.

4– حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص54.

ما توجد داخل المكان بقدر ما يوجد المكان داخلها، مثلا« الصخرة دون الشيخ المجذوب لا تساوي شيئا ولا تعني شيئا إن هي إلا حجر لا يضر ولا ينفع[1]» ويبلغ الأمر حدا تستمد فيه الشخصية صفاتها من المكان الذي تأهله مثلما استمدت"امّا علجية" شموخها من جرجرة:« وحدها كانت امّا علجية ابنة جبال جرجرة تقف شامخة أمامي في كبرياء[2]" واستمدت "الجازية" حسنها من عبق الأرض "فكانت هيفاء ممتلئة خصبا ونماء..

سمراء بلون الأرض المعطاء..

في عينيها حسن متمرد وكبرياء كئيبة..

شفتاها ترتجفان كورقتي نعناع يانعة.. يداعبها نسيم الصبا..

(...) آه يا لون القمح[3]».

وفي(الرماد الذي غسل الماء) يربط الكاتب بين "خليفة" صاحب المزرعة «التي سقاها بعرقه ودمه، وأهرق فيها شطرا من عمره[4]» وبين أرضه التي ورثها عن ابيه في موقف صعب أحس أن مزرعته استبيحت حين جاءت الشرطة لتفتيشها« بقي واجما في مكانه قوي البنية أسمر اللون كلون الأرض وسنابل القمح[5]».

المفارقة بين القرية والمدينة هو عرض لِما كان ولِما هو كائن ولما يمكن أن يكون، فالقرية بعالمها النقي الذي يسير بنا طوال رواية(راس المحنة) تمثل الهدوء والانتظام:

«خرجت أتفقد الأرض التي ازدهت فرحا.. وضحكت بالأعشاب والورود.. كان الجبل يفتح ذراعيه كالعاشق الولهان يضم قريتنا فتتام في حضنه في وله شديد[6]» هذا العالم الذي يصارع فيما بعد عالما آخر مخالف له تماما، سيصير من الماضي ويبتلعه عالم المدينة الموحش الذي سرعان ما يبث ملامحه الباهتة على الشخصيات وصورته القاسية على الاحداث، وكأن المكان هو المتحكم في سيرورة باقي العناصر الروائية، لأن جلاوجي«يقدم عالما أكثر مما يقدم قضية أو حادثا أو شخصية، فالروائيون الكبار جميعهم يملكون هذا العالم الذي يمكن تخطيطه في خرائط أحيانا ترسم

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص480.

2- راس المحنة، ص25.

3- نفسه، ص37.

4- الرماد الذي غسل الماء، ص218.

5- نفسه، ص219.

6- راس المحنة، ص14.

بعض مناطق الكرة الأرضية لكن قد يظهر كل شيء صحيحا إلا القصة نفسها[1]» فأحيانا لا نحتاج لذلك حتى نعيش مع الروائي في عالمه الذي لا يخالف الحقيقي في شيء "فحارة الحفرة" في (راس المحنة) و"مدينة الرماد"في (الرماد الذي غسل الماء) ليست موجودة في شرق الجزائر أو غربها، ولكنها موجودة في كل مكان وداخل كل إنسان، كما أن المدينة التي يصورها الكاتب في هيئة مومس مقرفة شكلا ومضمونا تريد أن توقع الكاتب في هواها، ما هي إلا ضفة سوداء للحياة التي تسحب الجشعين إليها سحبا « تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها...تدندن أغنيتها المفضلة...تبتعد عنّي وأنا أتأملها حزينا باكيا... تجري خلفها الثعالب...وأنا أراها تغوص جميعا في أحشائها[2]» إن المدينة هي مصدر اغتراب الكاتب هنا، ولكن ما سبب هذه الغربة؟ سرعان ما نجد أن السبب هو تبدل القيم واختلال الموازين الإنسانية، ما شكّل اضطرابا في حياة المثقفين والشرفاء من السكان، بينما عاث فيها الأنذال والمزيَّفون ينهبون خيراتها جهارا:

«أيتها المدينة المومس...

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء...؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء...؟

إلى متى تعرش فوقك الطحالب...الفئران...والخنافس... تعلي قصورا...؟؟[3]»

تحمل المدينة إذن زخما من الدلالات، إذ لا يمكن أن ننظر إليها مكانا يعيش فيه الكاتب وإنما هي تحول إلى مصدر أزمته وخطر يطارده أينما حل، إنه تحول آخر مهم في الرواية حين يصير المكان هاجسا يطارد الكاتب، "ليس لي بها طاقة... أخشى ان تبتلعني... إنها تبتلع الجميع...

كلهم على جسدها المهتدل المهترئ... يغدون حلزونات لا تحسن إلا التلذذ بالالتصاق...

1- رينيه ويليك وأوستن وارين، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، ص222.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص439.

3 - نفسه، ص439.

وانا أرفض... أكره... أنبذ الالتصاق..."[1] فنجد أنفسنا هنا أمام مفارقة غريبة، هل المكان هو الذي يسكن الكاتب أم االكاتب هو الذي يسكن المكان؟ إننا امام الوضعين معا، لنقل إن النزعة الرمزية التي تتسم بها "سرادق الحلم والفجيعة" جعلته يتخبط بين الشوق إلى حبيبته نون التي تمثّل المدينة الحلم فيكون الانتقال مزدوجا في الزمان والمكان في آن واحد، تارة يتجه الكاتب إلى الواقع(الحاضر) فيعريه وتارة يبحر بخياله إلى (الماضي) أين يمارس طقوسا من التصوف مع حبيبته نون، فتصبح المدينة موضوعا لقضايا أخرى، بتأنيثها والتغزل بها أو بالنبش في ذاكرتها ومواجعها، فيتحقّق ذلك الترابط وتركيب بين المكان ونفسية البطل ممّا جعل الأزمة تتطور إلى ارتباط مصيره بهذه المدينة، إنه مصير الشرفاء في: «مبغى كبير...

وأنا الغريب... أجرع الفزع المرير...

أنا الغريب أيها الغرباء... السعداء... التعساء..."[2]»

يتبين لنا أن الكاتب يقصد عالما أكبر من مجرد "مدينة مومس" حين يخاطب أمثاله من الغرباء في هذه الأرض« يا غرباء الأرض اتحدوا..."[3]» و يصرح بشمولية أزمته وامتدادها عبر المكان والزمان حين يقول:"قيل إن أول ما أحس به أبو الإنسانية لما خرج إلى الوجود هو الغربة الأجاج... ورغم كل ما نفعل من اجل إشباع نهمه إلا أن هذا الإحساس في ذريته ما فتئ يتنامى لحظة بعد أخرى[4]". إن جلاوجي يصور المدينة مكانا يقدس فيه كل ما هو قذر ويقصى فيه من لم يعلن الولاء " للمدينة المومس" و"الغراب" ومن لم يكن في صف:«البالوعات والمبولة والسجن" وكل ما يبعث العفن "حين حركوا جيوبهم ... تبخرت رائحة العفن... إن المدينة تصب قاذوراتها فيهم ..."[5]» كل هذه الأماكن التي تجتمع في حضرة الغراب هي الشخصيات الموالية له التي « تلتصق بكل تضاريس المدينة حلزونات مختلفة الأشكال والانواع[6]» . ولكن يعود الكاتب لما لمّح إليه في الخاتمة التي جعلها في بداية الرواية بحيث لا يمكن فهمها إلا بعد قراءة الرواية، إنه المفر الذي لجأ إليه من عالم المدينة القذر والهاجس الذي يجد فيه الكاتب روح الانتماء إليه، لكنه ساكن في

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص445.

2- نفسه، ص440.

3- نفسه، ص440.

4- نفسه، 440ص.

5- نفسه ص441.

6- نفسه، ص441.

خياله فقط، إنه "حبيبته نون" التي رآها فعلق به طيفها ليبدأ رحلة البحث عنها صار التفكير في هذه الحبيبة متنفسه وأمله المنشود:«لقد قررت أن أكتب رسالة لحبيبتي نون التي لم أرها منذ أمد بعيد حبيبتي التي لم ترد على رسائلي قط[1]» ، وما هذه الحبيبة التي يتشبث الشاعر بطيفها إلا حياة أخرى (مدينة أخرى) تخالف قيمها كل ما هو سائد في المدينة المومس، إنها مكان لم يجد الكاتب له أثرا سوى في خياله: «ولعلها أقرب إليه من حبل الوريد...[2]» لكن ماذا يقصد بأنه رآها لبرهة ثم اختفت؟ لاشك من أنه عاش هذه الحياة السليمة المتوازنة في مرحلة ما، في مكان ما، وتنفس عبير القيم الإنسانية لفترة من حياته، ولعله يقصد بها مراحله الأولى، أي حياة القرية، قد لا يتبادر هذا إلى فكر القارئ لرواية(سرادق الحلم والفجيعة) منفردة، لكن من يقرأ روايات جلاوجي يستشف هذا الاشتراك في هذه الثنائية الكبرى:(الحلم) أو القرية أين الحياة البسيطة و أين تسمو القيم الإنسانية، ذلك الموطن الذي يحلم به الأديب ويعيش فيه على سبيل التجاوز الفني، و(الفجيعة) الحياة المظلمة التي تمثلها المدينة، كما يلفت انتباهه ارتباط القرية بالماضي في قالب فني يبرز تمكن جلاوجي من تلوين الزمان بصبغة المكان، وما أكثر الأمثلة على ذلك، منها قول "سعيد" "لصالح" في (راس المحنة) يحثه على الانتقال إلى المدينة: «صدقني يا صالح مادمت هنا ترى القبور في الصباح والعشية ستعيش على التاريخ فقط.. على الماضي.. وعلى الموتى.. الناس الآن يا صالح تعيش على المستقبل.. الناس طلقوا الماضي.. هكذا يا اخي صالح ستضيع وتضيع عائلتك وأولادك.. لابد أن ترحل إلى المدينة.. من حقك يا صالح أن تعيش سعيدا[3]». هذا الارتباط بين القرية والزمن الماضي يمتد على طول الروايات الجلاوجية في الأعمال غير الكاملة، ففي رواية(الفراشات والغيلان) تقول خالة البطل: « تعسا لي يوم فرطت في أرضي وقريتي وبيتي... تعسا لي يوم فرطت في ذاكرتي[4]».

والاسم (نون) الذي اختاره الكاتب يعبر عن حالته النفسية فهو مناسب للتعبير عن بصيص الأمل الذي يراود الكاتب حيث جاء الاسم من حرف ليبقى الغموض يخيم عليه، كما يدل على بعد منال هذا اللقاء بين الكاتب وحبيبته "نون". وهذا ما يظهر من خلال فزعه من المدينة المومس التي

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص441.

2- نفسه، ص441.

3- راس المحنة، ص17.

4- الفراشات والغيلان، ص419.

اتفق أهلها على صنع إلههم بأيديهم، كما أن الكاتب يبحث عما يلوذ به الغرباء فيلقى «الشيخ المجذوب...عند سفح صخرة كبيرة أحاطت بها حشائش خضراء يانعة[1]" لم يكن هذا الملاذ في إحدى زوايا المدينة أو بين زقاقاتها وإنما خارج المدينة، حيث يمارس "المجذوب" طقوسه الخاصة، أين "أشرقت الأرض... سرق المنظر مني الغفلة ليغوص بي في دهليز الحيرة[2]» ثم يتساءل الأديب «لماذا تشرق الشمس هنا بالذات؟؟ لماذا تتوهج؟؟ لماذا هي مدينتي صفراء شاحب لونها كوجه شمطاء عليلة تفزع الناظرين؟[3]» المشهد نفسه يتكرر في رواية(الرماد الذي غسل الماء) أين يفر "فاتح اليحياوي" الشاب المثقف من ضغط المدينة إلى «صخرة في مكان مستوٍ(...) هذا مكانك الطبيعي يا فاتح.. يجب أن تفر من تلك الكتل البشرية المريضة، ومن مدنهم الموبوءة(...) لست أنت الأول ولن تكون الأخير، لقد فر أبو العلاء إلى عماه وإلى غرفته الضيّقة، وفرّ حي بن يقظان، وفرّ محمد بن عبد الله، كل الفلاسفة والمفكرين والأنبياء، وكل أولي العقول كانوا يفرون من الزيف والكذاب والخداع إلى صفاء الطبيعة ورونقها وصدقها[4]» في(الرماد الذي غسل الماء)، كما في باقي روايات(الأعمال غير الكاملة)، يصوّر الأديب الطبيعة على أنها مكان يختلى فيه ومصدر للراحة النفسية والارتخاء من تعب المدينة فبين "خليفة" والمزرعة "عشق كبير يحس فرح التربة، ورقصات البذور، وهي تنتشي بين أنامله وأغاريد الشتلات والبراعم.. وحدها الأرض تعيد له ألقه وحبه للحياة، معها يغتسل من أدرانه(...) يردد دائما لا فرق بين الأرض والإنسان هو الأرض الصغرى وهي الإنسان الأكبر[5]» ، حتى غرباء القوم الذين تربط الكاتب بهم ذكريات جميلة رحلوا، « لماذا رحل الجميع وبقيت أنا...؟؟ اللعنة على يوم قررت البقاء فيه لأعاشر هؤلاء الأوغاد الأنذال ضيعت حبيبتي نون والأسمر ذو العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح و...كلهم طلقوا المدينة ثلاثا...[6]». الصورة القاتمة نفسها تظهر فيها المدينة في(راس المحنة) حيث «الأزِقة ضيقة.. الجدران سوداء.. الأرض مفعمة بالجرب.. كلاب راقدة قريب منها

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص462.

2- نفسه، ص463.

3- نفسه، ص465.

4- راس المحنة، ص233.

5- نفسه، ص219.

6– نفسه، ص479.

قطط.. لحظات شاهدت سكران يبول في الطريق.. لحقه آخرين معربدين.. رائحة الخمر تملأ الهواء.. كل شيء متعفن.. سجن في سجن..[1]».

المدينة مصدر اغتراب الكاتب كما رأينا في رواية(سرادق الحلم)، إذ يبلغ الشعور بالاغتراب أقصاه حين ينام "صالح" بطل (راس المحنة) وسط الموتى هاربا من المدينة،« ماذا أفعل؟ لم تركتموني خلفكم لم يبق غيركم ألجأ إليه.. اسمحوا سأنام الليلة هنا وسطكم..أعطوني قبرا لألحق بكم[2]» ، فإذا لجأ البطل في(سرادق الحلم) إلى "المجذوب" ومناجاة أصدقاءه "شهد العسل" و"سنان الرمح" والآخرين هربا من المدينة، فإنه يلجأ، هنا، إلى رفقاء الدرب الذين قضوا. وهو في الحالتين مشغول بالحنين إلى الماضي المرتبط بالقرية، التي يمكن أن نسميها "بالمكان الحلم" بالنسبة للكاتب، لأنه طالما جسد القيم السامية والنفوس الطيبة، إنها مصدر الراحة النفسية للبطل في(راس المحنة):

« قطعت جبلا.. واديا.. سهلا.. وجدت نفسي فجأة قرب قريتي.. فرحت كطفل صغير ضيع أمه فلما اشتد بكاؤه وفزعه وجدها فجأة..[3]» ، لا شيء ولا أحد يحقق توازن الشخصية في هذه الرواية غير القرية، إنها تلعب دورا لا يضطلع به أي عنصر آخر، أمر مألوف أن نقول إن جلاوجي يصور القرية على أنها، وحدها، من تستحق الوفاء في زمن كل ما فيه مزيف، وإذا تنكرت المدينة في رواياته للبطل الذي يمثل المواطن

ذا المبادئ والشرف، فإن القرية البارزة في رواياته في صورة الحضن الدافئ والأم الحنون والحبيبة التي أبعد عنها مرغما، ولكن تبقى فاتحة ذراعيها تنتظر عناق العودة: « وأين تهرب؟ الدنيا ضيقة.. الأرض ضيقة.. السماء ضيقة.. أين تهرب ياصالح؟

القرية..آه تذكرت القرية..خيل إلي انها في فستان فرحها تفتح لي ذراعيها وتحرضني على الارتماء في حضنها الدافئ.. وأطلقت ساقي للريح.. القرية.. القرية[4]». وتتساءل حسناء:

« أيجد والدي في هذه القرية الوادعة عوضا عن أمه التي فقدها وهو صبي؟ وفي حضنها ودفئها وسماحتها عوضا عما حرم منه صبي؟ أم عوضا عن الزوج؟ أم عوضا عن الوطن..؟[5] » القيمة نفسها يمثلها الوطن(القرية) في رواية(الفراشات والغيلان) حيث يصير حضنا يضم أبناءه عند

1- راس المحنة، ص30.

2- نفسه، ص31.

3- نفسه، ص32.

4- نفسه، ص36.

5- نفسه، ص146.

الفزع، ويغدو جزءً لا يتجزء من كيان أفراده. هذا ما نلمسه في رد فعل الخالة، فمع أن عبورها الحدود الألبانية كان يحمل الأمان والابتعاد عن الخطر إلا أنها لم تفرح لذلك وقالت: « اليوم بهذه الخطوة الصغيرة وقعنا صك موتنا وإلى الأبد...

ماذا نساوي دون أرضنا؟؟

ماذا نساوي دون حضننا الدافئ؟؟

سنعيش أغرابا ونموت أغرابا[1]».

كما يظهر الكاتب شدة تأثر أهل القرية لفراق وطنهم بقوله: « إلى هذا الحد عظيم هو الوطن في نفوس أبنائه...كل الذين لاحظتهم يبكون وينتحبون...كانوا يفعلون ذلك حبا في الوطن[2]».

الهاجس البارز الذي يبدو أنه أرق الكاتب إلى درجة أنه يلفت القارئ "للأعمال غير الكاملة"من حيث المكان هو هاجس التغيير الذي تتفرع منه ثنائية (التغيير/الامتثال)، والتغيير نفسه قد يكون إما بالانتقال من المكان أو يكون بالصراع والبقاء فيه، وهو نابع من فكرة يتشبع بها الكاتب وهي ضرورة الثورة ضد السائد. ففي(سرادق الحلم والفجيعة) يقرر الأديب أن يجابه الظرف العصيب في المدينة بالبحث عن أسرار هذا الفساد الذي يكتشف أن مصدره "النسور" التي تعمل في الخفاء، لم يقرر الفرار أو الاختفاء خارج المدينة بل عزم على البقاء وكشف الحقيقة رغم أنهم « فروا جميعا... مولاي الشيخ المجذوب... الأسمر ذو العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح... كلهم حذروني ورحلوا إلى غير رجعة وبقيت وحدي لقد قبلت التحدي رغم صعوبته[3]». يأبى الكاتب البقاء في غربته ويقرر الاندماج بالمكان الذي اصبح يحمله في صدره ويطارده في خياله، فالمكان يلعب دورا ثانويا إذا لم يشمل آهليه، لأن هذا ما يثبت فيه الحياة، وقد نجح جلاوجي في خلق هذا الالتحام بين البطل والمكان، فجعلنا نشعر بأن سيرورة الأحداث ومصير الشخصيات مرتبط بالمكان وذلك بالانتقال إلى مكان آخر أين يتغير الوضع أو بمواصلة الصراع في مكان الإقامة(الأصل). وإذا ربطنا الثنائيتين الكبيرتين في روايات جلاوجي نحصل على المخطط التالي:

1- الفراشات والغيلان، ص419.

2- نفسه، ص419.

3- نفسه، ص480.

راس المحنة	الرماد الذي غسل الماء	سرادق الحلم	الفراشات والغيلان
بقاء / انتقال(+)	بقاء(+)/انتقال	بقاء(+)/انتقال	بقاء/ انتقال(+)
القرية / المدينة(+)	المدينة(+)/ القرية	المدينة(+)/ القرية	القرية /المدينة(+)

في رواية (راس المحنة) تمثل القرية مكان الإقامة بالنسبة للكاتب لكن الأحداث تسير نحو الانتقال إلى ذلك المكان الذي لا يرغب فيه فنحصل على ثنائية(مدينة_ انتقال).

أما في رواية(الرماد الذي غسل الماء) فيكون البقاء في مدينة الرماد مصير الكاتب الذي يغير من خلاله الوضع السائد فيها فتنجح ثنائية(مدينة_ بقاء). كذلك الأمر في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) حيث يصارع الكاتب من أجل تغيير موازين المدينة المختلة فيغلب صوت الانتماء على صوت الفرار ويتحقق البقاء في(مدينة- بقاء). أما في رواية(الفراشات والغيلان) فيكون الانتقال القسري إلى المدينة وترك الكاتب لقريته تحت وقع القهر الاستعماري، لتبرز في الأخير ثنائية(مدينة- انتقال).

لكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، فإذا غصنا في دلالة كل من القرية والمدينة في روايات جلاوجي نجد أنها غير مرتبطة بالإقامة أو الانتقال، لنجد أنفسنا أمام تناقض صارخ وغريب في آن واحد، فالمدينة في روايات جلاوجي تحمل دلالة سلبية: الرتابة، الغربة، الظلم، انحطاط القيم، التهميش... والبيوت فيها تبقى«مجرد قبر بارد لا غير..قبر لا تنتظر فيه إلا الدود والحشرات المتوحشة[1]» حتى وإن قرر الكاتب البقاء فيها، في حين تتشكل القرية كمكان للنقاء والهدوء الروحي الذي يبحث عنه الإنسان، هذا هو الهاجس المشترك الذي يبحث عنه جلاوجي في جميع رواياته. فالبقاء أو الانتقال بين القرية والمدينة في روايات جلاوجي غير مرتبط بإيجابية الدلالة، مثلا "سي صالح" انتقل إلى المدينة لكن الصورة المرتسمة في ذهن القارئ في النهاية هي صورة القرية الإيجابية وصورة المدينة السلبية التي بانتقاله إليها لم يجد ما فقده في القرية[2]، كما أن بقاء "خليفة وكريم السامعي" في مدينة عين الرماد لم يمح تلك الصورة السلبية للمدينة وكل مرافقها وعلاقات

1- راس المحنة، ص23.

2– ينظر، المرجع نفسه.

أهلها[1]، بل يصرح في نهاية الرواية أنه "ليس يهمني أنا والمدينة ولا أهلها.. لقد آمنت أخيرا أن الحياة في عين الرماد عبث، ولا معنى أن أعيش لعبث[2]" وكذلك في(سرادق الحلم) يصور الكاتب مسخ المدينة التي كانت حلما راود العلماء وأهل الحكمة قبل أن تلعن وتتحول إلى مومس يمارس عليها "الغراب" والسيد "نعل" رغباتهم القذرة.

مع انغلاق هذا المكان(المدينة المومس) (مدينة عين الرماد) (القرية والمدينة في راس المحنة) (القرية والمنفى في الفراشات والغيلان)إلا أن الكاتب استطاع بلا شك، أن ينفتح به على العالم من خلال الحوارات التاريخية التي شكلتها الرواية فإذا كان "المجذوب" في سرادق الحلم و "سي صالح" في راس المحنة يمثلان الحوار الحضاري بين الماضي والحاضر بمواقفهما الصلبة، فإن الثقافة التاريخية مرتبطة أكثر بالمكان في " الفراشات والغيلان" وفي "الرماد الذي غسل الماء" وفي "راس المحنة"التي حاول الكاتب فيها أن يبرز العلامات الثقافية لمدينته بلاده ليثبت أن للمكان(المدينة أو القرية) في رواياته، موحياته التي توحي بالخصوصية المحلية وذلك بإلباس فضاءاتها تجارب ذات بعد إنساني لها طابعها المميز، سواء أكان ذلك في الملبس أو في المأكل أو في العادات والمناسبات والتقاليد، أو في اللهجة التي يتكلم بها المحليون. المكان عند جلاوجي لا يسمح للقارئ بالكف عند رؤيته كمنبسط أو صلب، مفتوح أو مغلق، مضاء أو مظلم..، وإنما يمثل الذاكرة في أرقى تجلياتها الفكرية والروحية والفنية والجمالية، "فالدار القبلية[3]"التي توجه بابها نحو القبلة تبرز الطابع العمراني في قرى الشرق الجزائري و"سيجارة البرزيلي[4]" التي تصنع من أوراق الدخان والعرعر انتشرت بكثرة في الأوراس والهضاب في زمن ما بعد الاستقلال، وغيرها من مظاهر الحياة والعادات، وحتى أسماء وألقاب الشخصيات "امّا علجية" و "رابح البسكري[5]" كلها قد تحملك معها إلى زمن ومكان يتميزان بثقافتهما المحلية، ولا نظن أن التصريح به من طرف الكاتب فيما بعد أتى بجديد، فسطيف، هي حاضرة في ذهن المتلقي قبل أن يصرح بها الكاتب من خلال شخصيات الرواية وبيئتها. كما أن الكوخ المصنوع من الخشب في رواية راس المحنة يدل على بيئة أوروبية أين الغابات الكثيفة تستغل في صنع البيوت من الخشب بينما لا نجد هذا النوع في البيئة العربية

1 - ينظر، الرماد الذي غسل الماء.

2 - نفسه، ص398.

3- راس المحنة، ص14 .

4- نفسه، ص15.

5- نفسه، ص25.

عموما. ربط جلاوجي الثقافة بالمكان بكل انسيابية ، فالذي يخيف الكاتب في ذلك ليس تغير المكان بقدر ما يخاف من اندثار هذه المظاهر والقيم التي تنفسها مع الهواء العليل في القرية، ويوفق جلاوجي في دمج المكان وزيادة تأثيره التصاعدي إلى أن تتجاوز المسألة مجرد التعلق بقطعة أرض أو منطقة ما، فيتحول المكان إلى حامل لدلالات مكثفة، حتى ليبدو لنا وكأنه لا شيء ،غير المكان، يمثل مركز الرواية ومحورها، مثلما نلمس ذلك في قول "سي صالح" متذكرا وصية أبيه: « ياولدي لا تخن أرضك ولا تخن عهد الرجال[1]» ثم يواصل كلامه حتى يخيل لك أن القضية التي يهدف الكاتب لمعالجتها هي المكان نفسه الذي تجري فيه هذه القضية، قائلا: «صحيح كان أميا لا يعرف القراءة والكتابة.. ولكنه علمنا كيف نحب هذه الأرض.. وهذا الوطن.. وكيف نضحي من أجلها.. وكيف نقلع من أعماقنا الأنانية[2]» ، بل تأزُّم الأحداث وصراع الشخصيات(الداخلي أو الدائر فيما بينها) يتبدى لنا أنه مدفوع من المكان حيث لا قضية غير المكان ولا مكان غير قضية الرواية:«اتركاني أرجوكما إذا كنتما تحباننني فاتركاني لحالي.. أنا خواف.. أخاف المدينة.. المدينة عاهرة فاجرة ستفسدني.. تبدلني.. تغيرني.. تبلعني.. المدينة ياناس قذرة وسخة ستوسخني.. خذوا كل شيء.. كل شيء.. المال.. الجاه.. السلطان.. الفيلات ودعوني لحالي.. دعوني لحالي[3]».

إن المكان في روايات جلاوجي ينبض دائما بالحياة ولا يشعر القارئ للرواية الجلاوجية بصورة المكان الكلاسيكي الذي هو مجرد مسرح للأحداث، بل يجد دائما ذلك المكان الذي يثير فيه الإحساس بالمواطنة، فهو مكان حي معاصر يجعل الكاتب فنه شاهدا على المكان وأحداثه وصموده أو أفوله، كما هو الحال في رواية الفراشات والغيلان حيث يجعل منه جزءً من فاعلية الوعي بالقضية، أما تغريب المكان في فجعل حضوره جماليا في الإبداع، وهذا يكون بتدميره وإعادة تشكيله، وجعله مكمن التقاء الحلم باليومي والتاريخي بالأسطوري، مثلما اجتمعت في "سرادق الحلم والفجيعة" حكمة الشيخ المجذوب وأسطورة تحول الفئران وصخرة موسى(عليه السلام) كرمز للأمن وسفينة نوح(عليه السلام) كسبيل نجاة البطل من الطوفان، وقصة أهل الكهف كرمز للفرار إلى

1- راس المحنة، ص16.

2- نفسه، ص16.

3- نفسه، ص17.

القيم الروحية التي يرى الكاتب أنها الخلاص الأخير لإنقاذ المدينة، وكما ارتبط هابيل بالقرية وقابيل بالمدينة في "راس المحنة" حيث يقول «هابيل هنا يزرع الحياة.. قابيل هناك يزرع الموت[1].

2- شعرية الزمن:

شكل الزمن منذ بدء الوعي به إحدى المعضلات العصية على الحل، فهو لا يأبه بالأفراد أو بالمجتمعات، وسيره حثيث باتجاه مغاير لسلوك الاشياء، فكان تقسيمه الى زمن اللحظة المُعاشة وزمن اللحظة التي غادرت لتوها وزمن لحظة آتية، فكانت (الآن) نقطة تماس تلك اللحظات، وبتراكمها حين تنصرم تخلق تاريخ الأشياء الذي اتفق عليه عرفاً انه (الماضي)، والذي يُمثّل التيار المعاكس لخط سَيرنا الذي يمخر عباب الزمن الآتي (المستقبل) مستفيدا من لحظة التماس بينهما وهو (الحاضر). وبذلك يتشكل وعينا بالزمن عبر تقسيمه وإيجاد وسائل اصطلاحية تساعدنا على فهمه ومن ثم إدراكه، ليخلق ذلك الفهم والإدراك الوعي به. كما أنه لا يمكن تصور أدب خارج الزمن بل إن «الرواية، على حد تعبير لوسينغ، هي فن الزمن مثلها مثل الموسيقى، وذلك بالقياس إلى فنون الحيز كالرسم والنقش[2]» وتنوع الأزمنة فيها لا يؤدي بنا إلى الاضطراب والتناقض، كما هو الحال في الخطاب الفلسفي، عندما نتمكن من الاتفاق على التمييز بين ترتيب زمن وقوع الأحداث على أرض الواقع وبين سرد الروائي لهذه الأحداث في الرواية أو على الورق «لا خلاف اليوم، حول أهمية الزمن في تيارات الأدب الحديث، على المستوى العام... ولعل خير ما يصور هذه الأهمية، لا عدد البحوث الفلسفية التي كتبت في هذا الموضوع وحسب، وفي طليعتها بحوث برغسون وهيدغر، بل بتلون النتاج الأدبي منذ بروست وجيمس جويس وفرجينيا وولف بما لفكرة الزمن من قيمة في القصة الطويلة، وبهذه الدراسات الكثيرة التي كتبت حول إبراز الدور الذي يلعبه الزمن في مختلف الفنون الأدبية وفي نتاج عدد كبير من الأدباء[3]».

إذا كان المكان هو الإطار الطبيعي لأحداث الرواية، ومسرحا لتحرك شخصياتها، فالزمان هو الرباط الذي ينظم أحداثها، والسلسلة التي تربط بين حلقاتها، ومن دونه تصبح الأحداث مشوشة

1- راس المحنة، ص146.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص171.

3- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1978، ص67.

مضطربة لا يمكن فهمها: «الزمن مظهر نفسي، لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي، لكنه متسلط، ومجرد لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة[1]» لكن أنواع الزمن عديدة منها الزمن النفسي، ومنها الزمن الفلكي، ومنها الزمن البيولوجي، الخ، ولكن بما أننا بصدد الحديث عن الشعرية نهتم باللغة التي تنظم المعطيات أو العناصر التي تدل على الزمن فيها، حسب نظام الزمن النفسي، لذلك نظفر بخطين يكوّنان بنية الزمن في اللغة:

« أولهما يضبط موقع الحادثة على محور الزمن.

ثانيهما يضبط المدى الذي تشغله تلك الحادثة أو الأحداث.

إذا تحديد الواقعة يكون من زاويتين:

أولاهما زاوية التتابع، كأن تكون سابقة لنقطة زمانية ما معطاة في النص، أو تكون مزامنة لتلك النقطة أو لاحقة عليها.

ثانيتهما تمثل درجة أمضى في التحديد والتدقيق، إذ يتوفر في اللغة وسائل تفصّل المدى الفاصل بين نقاط الزمن المختلفة[2]».

فليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث -في رواية ما- مع الترتيب الطبيعي للأحداث على الواقع، بل حتى الأحداث التي تجري في وقت واحد تفرض علينا الكتابة أن نعرضها متتابعة في البناء الروائي، إن زمن القصة هو الذي يخضع للترتيب المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التسلسل المنطقي، يُميّز "جيرار جينيت" في كل رواية بين زمنين: زمن السرد وزمن القصة. ولا يمكن أن يكون نظام الزمن الحاكي

(زمن الخطاب) أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي(زمن التخيّل)[3]

يمكن أن نمثل للمراحل الحدثية وتتابعها منطقيا في القصة بالتالي:

أ ------ ب ----- ج ------ د

بينما يمكن أن يتخذ سرد الأحداث في رواية ما الشكل التالي:

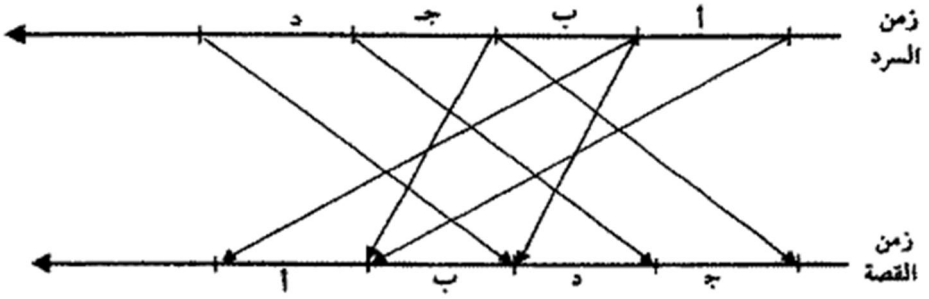
ج ----- د ----- ب ----- أ

1- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية، ص173.

2- الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1993، ص73.

3- ينظر، تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص50.47.

نلاحظ أن زمن السرد لا يطابق زمن القصة أي هناك مفارقة بين زمن السرد وزمن القصة يمكن توضيحها بهذا الرسم البياني:



[1]Anachronies narratives

إن الإمكانيات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لاحدود لها، ذلك أن الراوي قد يبدأ السرد بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، فمثلا إذا كانت الوقائع في زمن القصة كالآتي:

أ ------ ب ------ ج

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ------ ج ----- ب

وهناك إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ على الأحداث قبل أوان حدوثها في الزمن الطبيعي(زمن القصة).«وهكذا فإن المفارقةإما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية(Rétrospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة(Anticipation)[2]» وستعترضنا دون شك هذه التقنيات وغيرها في روايات جلاوجي حيث استعملها بصورة واضحة إذ أن طريقة نسج معظم رواياته، كما سنرى، توهم المتلقي لأن الترتيب الذي جاءت عليه الرواية هو الترتيب الزمني الأصلي للوقائع المحكية نفسه، وهذا مقصود من الروائي لأنه يبتغي الجمالية والفنية، لكن الارتدادات والرجوع إلى الماضي والاستشرافات خلقت نوعا من المفارقات السردية، وهذا أمر عاد في الرواية لأن «الكتابة تفرض عند التعبير تتابعا في الأفعال. فحادثان وقعا في وقت واحد لا

1- J.L.Dumortier et Fr. Plazanet, Pour lire le recit, Ed Duclot, 1980, p72.

2- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء، ط1، 1991، ص74.

يمكن أن يعرضا إلا واحدا بعد الآخر[1]» كما سنحاول ألاّ نغفل أثر الزمن في خلق البنية الدلالية في هذا الأنموذج الرّوائي الذي يتيح لنا إمكانية تتبع ذلك الأثر، لتنوع مستويات السرد فيه بين سرد سابق على تشكل المتن الحكائي، وسرد لاحق عليه، وسرد متزامن معه، كان لها الأثر الواضح في الواضح في خلق قيم دلالية عبر تشكل البنى التي توختها، معبرة بذلك عن رؤية المؤلف للوصول إلى غايات تم تحديدها في محلها من الدراسة.

كذلك استثمارها جملة معارف تراثية موغلة في القدم، كانت تؤدي في الأصل الذي وجدت فيه وظائف معرفية مختلفة عن الوظائف التي أدتها في النمط الإبداعي الذي استثمرت فيه. من بينها أساليب الإسناد التراثية، ونظرية وحدة الوجود الصوفية، كان استثمارها قد أدى إلى خلق وظائف دلالية جديدة عبر البنى التي شكلها السرد بأزمانه المتعددة في الرواية التي ككل عمل فني تحمل«بعدين: بعد اجتماعي (منطلق من الواقع المعاش). وبعد فردي (منطلق من خيال الفنان)[2]». وإذا كانت«... قابليتنا للتخيل هي قابليتنا لتذكر ما خبرناه مسبقا ونطبقه على موقف مختلف [3]». فإن خيالنا نفسه يتحول الى ضرب من ضروب التفاعل مع الزمن، أو أن الزمن يمثل جانبه الحيوي. لذا فإن الزمن في الخطاب الأدبي، وإن تنوعت أساليب استخدامه، لا يمكن إغفاله او استبعاده من العوامل المؤثرة. فالخطاب الأدبي نفسه لا يمكن أن يمتلك فاعليته الحقيقية في التأثير ان لم يكن قد ارتبط بزمن سواء كان ذلك الزمن تاريخياً ام مفترضاً ام وهمياً ام نفسياً، ففي جميع الأحوال لا بد للخطاب الأدبي ان يرتبط بزمن وإن كان على درجة متفاوتة من الظهور والفعالية. ففي حين يمثل الزمن الإطار العام الذي تنمو فيه الاحداث سواء في علاقتها السببية، كما في (الحبكة) التي تعطينا في النهاية شكل العمل الروائي. أم في علاقتها الزمنية التعاقبية، كما في (القصة)، فإن تلك العلاقات يشكلها الزمن أولا، ثم تكون لأدوات الفنان الخلاق قدرة تشكيلها بالطريقة التي يعدها مؤثرة في خلق قناعتنا أو تغيرها أو توكيدها. فإذا كان«الأدب موجودا في الزمن وخارجه معا..[4]»على ما يرى (هوجارت)، إلا أن الأدب لا يمكن على وفق هذه الرؤيا، أن

1- عبد العالي بوطيب، الكتابة والوعي، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة، ط1،2007، ص31.

2- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982، ص38.

3- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص38.

4- طائفة من الأساتذة المتخصصين، حاضر النقد الأدبي، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1977، ص45.

يفهم انه خارج الزمن حقيقة، بل في زمن غير قابل للتحديد، أو زمن يستغرق مدى أوسع« يكاد يكون مستحيلا[1]». وبهذا فلا يمكن تصور وجود أدب خارج الزمن بل لا يمكن أن يكون هناك نشاط نعيه ما لم نربطه بزمن، وإن تنوع بين زمن خارجي أو زمن داخلي، أو زمن واقعي، أو زمن تخيلي، شأنه في ذلك شأن الخيال العصي على الإمساك. فالزمن على وفق رأي (ستايجر) يمثل«.. توقا داخليا وهو توتر، وهو القاعدة الهامة التي تدعم تركيبة العمل الفني[2]».

ينقل لنا عز الدين جلاوجي في رواياته أحداثا ماضية في تسلسل زمني خاص، فرواية (راس المحنة) تعتمد على الزمن الصاعد، الذي يدفع بالوقائع الحكائية إلى غايتها... فقد بدأت هذه الوقائع بحديث الشخصية المحورية "صالح" مع "الربيع" و"السعيد"، هكذا نجد أن الرواية تحمل نوعا من الاسترجاع والارتداد إلى الماضي المتمثل في زمن الثورة التحريرية أو في حياة القرية، يقول "صالح": « لمّا خرجت إلى هذه الدنيا أسماني والدي صالح...كسرة الشعير وطاس اللبن كانا طعامنا جميعا[3]» يستعمل الكاتب أزمنة الأفعال بذكاء فيأتي بفعل في الزمن الماضي ثم يتبعه بفعل في المضارع حتى يوهم القارئ أنه يتحدث عن الزمن الحالي، فانظر إليه حين يقول:« هذه القرية الصغيرة تنام حالمة بريئة كرضيع في حضن جبل جبار.. كل شيء جميل ورائع ليس هناك مكان للنفاق والخديعة ولا للزيف والمكر[4]» ويضيف: « نرقد كلنا في فراش واحد.. مخدة واحدة.. حائك واحد.. وقلب واحد.. الحب ينثر فوق رؤوسنا أكاليل الورد[5]». هكذا تتوالى وحدات الأفعال في الرواية بنسق زمني يبدو في الظاهر حاليا بينما هو في حقيقة الأمر تتابع للفعل "كان" في الماضي واسترجاع لذكريات عاشها، كذلك نجده في رواية(الفراشات والغيلان) يروي مأساة البوسنة والهرسك مع بطش الصرب ويقص البطل ما علق في ذاكرته من أحداث منذ صباه، لكن استخدام الكاتب للفعل المضارع في بداية الرواية يترك انطباعا لدى القارئ بأن البطل طفل يتحدث عن وقائع في الوقت الذي حدثت فيه، أي في زمن طفولة البطل، لا على أنها حدثت في الماضي، ويوضح هذا قوله :«أجري... أتعثر... أنهض... أعدو... أتعثر... تنهش الحجارة زبدة ركبتي... نباح جنود

1- طائفة من الأساتذة المتخصصين، حاضر النقد الأدبي، ص45.
2- نفسه، ص138.
3- راس المحنة، ص12.
4- نفسه، ص12.
5- نفسه، ص12.

يلسع قلبي الصغير خوفا... أغمض عيني...[1]» وبعد ذلك يبدأ فعل الماضي يسيطر على السرد ليتجلى للقارئ شيئا فشيئا أن البطل يتحدث عن وقائع مضت:

« ورميت بنفسي على الأرض... تدلت يداي وجذعي كله(...) كنت أجهش بالبكاء و لا شيء بقي في نفسي إلا لعبتي[2]» وهكذا«تنتج عن نسق التعارض للحاضر مع الأزمنة الأخرى، قيم تجعله قابلا للتعبير عن الماضي مثل حاضر السرد...والسياق هو الذي ينفذ فيه أثر هذا المعنى أو أثر هذه القيم[3]»، يكثر الاستذكار في هذه الرواية وفي غيرها من روايات الأعمال غير الكاملة ومنها ما تستعيده "الجازية" في(الرماد الذي غسل الماء)من ذكريات مع رفيقها منذ الطفولة "ذياب" في الطريق إلى المدرسة فتقول:

«كان الجو ربيعا..

وكانت السنابل تمارس طقوس الرقص على إيقاع نسمات الصباح الخفيفة..

وأعشاب الطريق تزحم أقدامنا فتدغدغ اسفل سيقاننا...[4]»

لكن ما يشد الانتباه أكثر هو استرجاع "عزيزة" المتكرر لذكريات طفولتها القاسية المؤلمة في رواية(الرماد الذي غسل الماء) وتعنيف أبيها لوالدتها «تقلب صفحات الطفولة.. وهي تحاول أن تحمي أمها بيديها الصغيرتين من ضربات سوط أبيها التي كانت تنزل عليها صواعق ماحقة..[5]» هذا المشهد ظل يطارد "عزيزة" تكرر عدة مرات في الرواية:« كان الليل حالكا، وكانت الأمطار غزيرة حين عاد يوسف ثملا.. دق الباب بعنف.. فتحت عرجونة ترتجف.. انهال عليها صفعا وشتما وبصاقا(...) تجهش عزيزة بالبكاء كطفلة صغيرة وهي تضغط يديها وأسنانها دون أن تتحرك من مكانها...[6]» ، هذا القهر الذي عاشته "عزيزة" في طفولتها جعل منها امرأة قاسية لا تأبه بالرجال ولا تهاب شيئا حتى عرفت "بعزيزة الجنرال"، وكأنما يريد الكاتب أن يخبرنا أنه كلما تذكرت أحداث طفولتها اشتعلت نار القوة والصلابة والحقد في قلبها، وتستعيد "عزيزة" هذه الكوابيس كلما

1- الفراشات والغيلان، ص380.

2-نفسه، ص381.

3- بيير جيرو ، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط2، ص116.

4- الرماد الذي غسل الماء، ص19.

5- نفسه، ص169.

6- نفسه، ص220.

أوت إلى غرفتها أين تذكرت ذلك اليوم«هو المساء الحزين والسماء مكفهرة التضاريس.. دخل الأب البيت، وعلى ملامحه لوحات للتعب.. دق على الطاولة بيديه، وهو يصطنع ابتسامة لابنته الصغيرة التي ارتفع عويلها ففرت منه إلى أحضان أمها.. صرخ يطلب قهوة.. اعتذرت الأم لعدم توفر البن.. نزع الأب حذاءه، ورمى به الأم فأصابها في أنفها.. هطل الدم مدرارا.. هال عزيزة منظر الدم، وهالها صراخ أمها تستغيث[1]».

في مقابل عزيزة التي تلعب دور المرأة الثرية المتسلطة، هناك زوجها "سالم بوطويل" الذي سئم من تغطرسها فنجده في كل مرة يندم على ارتباطه بها ويعيد إلى ذاكرته "ذهبية بنت الطاهر" التي أحبها في شبابه، هذا الاستذكار أيضا يتكرر في الرواية مرارا، وهو يشير إلى فتور االعلاقة بين الزوج وزوجته وذلك ما يرفع من درامية الحدث الحكائي: «وانسابت ذاكرته تعود به إلى المحطات الأولى التي بدأ قلباهما يخفقان بالحب، وبدأ كل منهما يختصر العالم في الآخر.. لم يجرؤ كي يقول لها أحبك، ولم تجرؤ هي أيضا.. ولكن كل نبضة في جسديهما كانت تدل على ذلك..[2]» ويؤكد تذكر "سالم" "لذهبية" أن ارتباطه "بعزيزة" يعد غلطة عمره«عادت إلى ذاكرته أيامه الجميلة مع ذهبية بنت الطاهر، ثم عبست ملامح وجهه وقد قفزت إلى ذاكرته أيامه الجميلة مع ذهبية بنت الطاهر ثم عبست ملامح وجهه وقد قفزت إلى ذاكرته مشاهد ذلك اليوم العصيب، والموكب يخرج بذهبية لتزف عروسا لرجل لم يعرفها ولم تعرفه..[3]» .

بالإضافة إلى توظيفه الاستذكار بكثرة، ومثلما استهل جلاوجي (راس المحنة) باسترجاع أيام الماضي، استهل (الرماد الذي غسل الماء) بالتمهيد لحكاية يريد أن يقصها على شخص لم يفصح عنه«ولست أدري كيف أقص هذه الحكاية العجيبة.. وقد صارت لها طرق عديدة مشهورة.. منها شائعات الناس.. ومنها محاضر الشرطة والمحكمة..[4]» .

تظهر براعة الروائي في توظيف الاستذكار حين يوظفه لإزاحة العتمة عن الشخصيات، فتجده يعرفنا على جوانب شخصية ما من خلال هذه التقنية، فإذا كان الزمن يمثل البعد المضاف على بعض الفنون ومنها التشكيلية، فيمنحها بذلك أفقاً دلالياً جديداً ينأى بها عن الانطباع ليُدخلها

1- الرماد الذي غسل الماء، ص236.

2- نفسه، ص175.

3- نفسه، 180.

4- نفسه، ص167.

في دائرة الإيحاء ويزيد من زخمها الدلالي والانفعالي في المشاهد، فإن الزمن في الأعمال الأدبية والسردية منها خاصة، لم يكن عنصراً مضافا إلى عناصر بنائها، فهو إطار عبرها تُمنح الشخصيات فرصتها في النمو والتكامل، وتبين أثرها في الأحداث التي تنشؤها أو تنشأ منها، وهذا ما نلمسه حين ذكر "سي صالح" اسم "عرجونة بنت عمر" لأول مرة في رواية (راس المحنة) فراح الكاتب يعرف القارئ عليها بتذكر "صالح" لزواجه بقوله:« وخرجتُ فارّا إلى عرجونة بنت عمر.. هذه المرأة التي اختارها لي والدي وكان يقول لي عنها دائما: يا صالح بنت عمر نسخة من أمك ولذلك اخترتها لك.. إياك أن تخونها.. حين تحتار استشرها[1]»، ويتكرر ذلك حين يعود إلى "خليفة السامعي" الذي توفيت زوجته فيفتش في صفحات ماضيه ليخبرنا عن زواجه الثاني فيقول: «وتحت إلحاح الجميع تزوج فطّومة العقيم، لم يكن يريد ذرية ولا جمالا ولا حبا جديدا، كان يريد أن يرضي ولديه فقط، وليعش على ذكريات الحب الأول[2]» هكذا وبذكاء يتجنب الكاتب، في كثير من الأحيان، التعريف المباشر(الجامد) للشخصية فيدلنا على خباياها عن طريق تقنية الاستذكار الذي يكون تارة داخليا وتارة أخرى خارجيا، وإذا كان الاستذكار يساعد الكاتب على تدارك ما فاته فإن جلاوجي استغل هذه الميزة أفضل استغلال، فنجده يوظفه أحيانا لسد الثغرات التي يحدثها القفز الزمني، أو الحذف لفترات زمنية تجنبا للإطالة...وكذلك لتقديم إضافات وإشارات تساهم في إغناء الحدث وتجلية بعض وقائعه، كما يعطي للقارئ صورة عن حالة الشخصيات وسبب تأزمها وأن حالتها الحالية لها ارتباطات بالماضي... وكل هذه الاسترجاعات تخدم النص الروائي وتسهم في جماليته. والدليل على هذا الحواشي التي تتوالى في رواية(الرماد الذي غسل الماء) لتخبرنا بالأسباب والظروف التي جعلت الشخصيات على ماهي عليه ، ففي "الحاشية7" يعود بنا إلى ماضي "فتيحة الطارتا" المتشردة المجنونة وتآمرها مع اختها وأمها على الأب الذي تسلط عليهن بعد عودته من الغربة[3]. وفي "الحاشية8" يفرد صفحة كاملة ليرجع بنا إلى طفولة "عمار كرموسة" الذي صار ضائعا بين المخدرات دون بيت ولا أسرة وحقيقة أمه "زهيرة الزينة" الحنون التي« كانت تقضي نهارها وجزء من الليل تشتغل وحين تعود وقد ظمئ على دفء صدرها.. تضغطه إليها.. تحضنه بكلتا يديها، ويحس بدفء أنفاسها تُهَدْهِده.. ويحس بدموعها تنساب متلصصة كي لا

1- راس المحنة، ص18.

2- الرماد الذي غسل الماء، ص185.

3- ينظر، الرماد الذي غسل الماء، ص188.

توقظه.. ويدس رأسه الصغير بين نهديها وينام(...) ذات ليل حزين كئيب بارد مرتعش الأضلاع.. وقد طرده الطفولة من رحابها.. وصله نبأ موت أمه(...)

ومذ ذاك توزّعته البيوت...

والشوارع...

والأزقة.....[1]» .

هذا النوع من الاسترجاع يوظفه جلاوجي في رواية(سرادق الحلم والفجيعة) حيث يعود في كل مرة إلى ماضي الشخصيات ليسرد لنا حقيقتها ومنه: «والعبسي سمي كذلك لطول عبوسه حزنا على ما وقع في المدينة... ثم خرج منها مغاضبا فكان بذلك أول من يمارس الصعلكة أقصد المعارضة... وقد قال فيه الغراب يوما "عبس وتولى أن جاءه الغراب يسعى..."[2]» وقد كثرت الروايات في (سرادق الحلم والفجيعة) فكلما يذكر الكاتب شخصية من شخصياته الرمزية يعود ليقص طريقة دخولها للمدينة وسبب ما هي عليه، منها ما يقصه من روايات مختلفة عن سر شحوب "القمر" وحزنه:« وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تم له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفرّ فأمسكت به فقدّت قميصه من قبل(...)[3]».

مع أن بناء الزمن في هذه الرواية متماسك ويخضع لمنطق السببية إلا أن كثرة العناوين والروايات في (سرادق الحلم والفجيعة) تجعله يقترب من الزمن في الشعر الذي يتميز بالتداعي وتوارد الخواطر والانفعالات. وقد انطلق الزمن فيها بصورة دائرية إذ استهلها الكاتب بالخاتمة التي لا يمكن فهمها إلا بعد قراءة الرواية. هذه الرواية التي يأخذ فيها الكاتب المتلقي إلى عوالم حالمة يسبح فيها بين الأسطوري والواقعي في سلوك كتابي متميز يضرب كل ما هو نمطي ومألوف ليصور واقعا مريرا يبحث الكاتب عن الثورة عليه في اللغة والزمان أيضا، فتميزت هذه الرواية بتفتيت الزمن حيث وجد البطل نفسه ضائعا في حيز الزمن منذ بداية الرواية، ومما زاد هذا التفتت العالم الخيالي الذي صوره الكاتب لدرجة يتقلب فيها البطل بين الوعي واللاوعي حين يخاطب "الشيخ المجذوب" وحين يناجي طيف حبيبته "نون" فيخلق الكاتب أجواء صوفية. تشكل البنية

1- الرماد الذي غسل الماء، ص189.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص451.

3- نفسه، ص465.

الزمنية في(سرادق الحلم) أحد الأوجه التي تجعل الرواية تختلف عن الروايات جميعها، مع حفاظها على نصيب من الواقعية.

يكثر الاسترجاع أيضا في رواية (الفراشات والغيلان) خاصة الاسترجاع الخارجي، الذي تتمثل وظيفته في إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه الحكاية أي لحظة أن يتداخل مع الحكاية الأولى، فالكاتب يطلعنا على بعض الشخصيات من خلال هذا الاسترجاع مثلا حين يقول البطل:«وكانت أمي تكبر هذا الحسن في عمتي المعوقة فتقعدها امامها الزمن الطويل لتتجب مثلها... وما أكثر ما كانت تمازحنا قائلة !

لا تخافوا إذا انقطعت الكهرباء... عمتكم شمس تبدد كل ظلام مهما اشتدت حلكته[1]» وكذلك بعد وصوله إلى بيت خالته ورؤيته بعض السكان«ذلك الكهل المفتول العضلات هو الذي سلخ كبش العيد الأقرن في بيت خالتي المرة السابقة...

الأصلع صاحب النظارة بجواره معلم في مدرسة القرية والحكواتي الذي يجتمع إليه السكان كل مساء فيقص عليهم القصص الممتعة[2]» يطلعنا الكاتب، من خلال هذا الاسترجاع، على بعض جوانب الحياة و الطقوس المرتبطة بطبيعة العيش في القرية فيحمل دلالات عديدة منها التضامن بسلخ جار خالته لأضحية العيد، والسمر في جو حميمي يخلقه المعلم كل مساء بقصصه الشيقة.

هذا أيضا ما نجده في قوله: « تذكرت أيام الصيف حيث كنت أقصد والعائلة شواطئ البحر، فنتمتع برماله الذهبية ومياهه الدافئة الناعمة، أو حين نقصد غاباتنا العذراء المفعمة بالعذوبة والفتنة.

وكيف كانت العائلات تلتقي على الطعام الواحد...

ننضجه جميعا...

وناكله جميعا...

نغني...ونرقص إلى آخر الليل...[3]» هكذا يعيد البطل شريط ذكرياته كلما اشتد حنينه إلى قريته وإلى الحياة الجميلة فيها:«وعملية التذكر هذه ليست إعادة بناء آلي أو استعادة مختصرة للماضي كما كان، وإنما هي تفسير للأحداث مشحون بالعاطفة، ويتغير ويتحول تبعا لنمو الذات المفسرة في

1- الفراشات والغيلان، ص383.

2- نفسه، ص395.

3- الفراشات والغيلان، ص409.

الزمن وتغيرها به[1]» فالبطل يحيي أيامه الحلوة وفي نفسه ضغوط كبيرة تلف حاضره الذي يأمل في تعديله ليحظى بمستقبل يعج بالأمل. فيتحول الزمن في الرواية الجلاوجية من إطار يمكن في ضوئه تفحص القصة والحبكة في الأعمال الروائية، إلى عنصر من عناصر العمل يشترك في خلق البنية الدلالية التي تمنحنا فرصة وعي الخطاب الأدبي إضافة إلى عناصره الفاعلة الأخرى. فيبين لنا الكاتب، مدى تعلق الإنسان(الشخصية) بأخيه الإنسان وطبيعة الروابط بين الإنسان والمكان، وهذا هو محور الرواية، عن طريق استخدام تقنية الاسترجاع أو الاستذكار في تناغم وانسجام عميق بين طبقات الزمن وتدرجاته المنصرمة منها والحاضرة، التي بدا الروائي متحكما فيها وموجها إياها بمهارة وحذق كان الغرض من ذلك التصوير الصادق للواقع ومعاناة البشر في زمن معين بعد أن كانوا ينعمون بما يطيب الخاطر، فلم تكن ذكريات البطل المتداعية إلا وسيلة لرسم ملامح هذا الزمن الذي توحي بعض الإشارات(في رواية راس المحنة وسرادق الحلم والفجيعة) بأنه يمثل نسائم طفولة الكاتب، وبهذا تعددت وظائف الاسترجاع في روايات جلاوجي واكتسبت أهمية كبيرة في رسم الشخصيات وفي تطوير الأحداث، فالاسترجاع الذي استخدمه الكاتب في (الرماد الذي غسل الماء) يدل على قدرته الفنية في البناء الزماني، ونقصد تذكر "كريم" وهو في السجن:« تذكرت أني قبل وصولي إلى المكان الذي وجدت فيه الجثة رأيت سيارة من نوع 406 حمراء وكانت تتأرجح يمينا وشمالا لست أدري إن كان صاحبها سكران أم خائفا[2]» هذا الاستذكار كان مركزا لتصاعد الأحداث في الرواية إذ كان تذكر "كريم" لما حدث خيط نور في قضيته وسببا للإفراج عنه فيما بعد لأن السيارة الحمراء التي رآها كانت "لفواز" القاتل الحقيقي، وقد وظفه الكاتب في وقت تأزمت فيه الأوضاع ووصلت العقدة ذروتها إذ أغلقت الشرطة القضية معتقدة بجرم "كريم" لكن هذا الاسترجاع كان سببا في بعث القضية مرة أخرى فتواصلت الأحداث واستمر التشويق، ليكون عنصرا مهما في الرواية.

يكشف جلاوجي عن قدرته على توظيف تقنيات الزمن حين تتغير دلالة هذا الاسترجاع، وذلك حين تتغير الشخصية التي تقوم بعملية التذكر من "كريم" إلى "فواز"، فإذا كان الكاتب قد وظف الاستذكار السابق كسبب لفرج "كريم" فهو يعود ليوظفه مرة أخرى كإدانة "لفواز" وذلك في

1- أ. أ مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس. مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص38.

2- الرماد االذي غسل الماء، ص353.

مكتب الضابط حين سأله عن نوع سيارته ولونها، ثم عن التي كانت قبلها«فاضطرب فواز ولم يعجل بالإجابة.. لم يكن يفكر في الجواب ولكنه كان يفكر في الهدف منه.. ولاحظ الضابط عليه ذلك وقد كان يقرأ ملامحه فقال:

غاب عنك الجواب..؟ هل أخبرك؟

لا عفواً.. لقد غيرنا كثيرا من السيارات.. كانت عندنا 406 حمراء ثم بعدها..

ابتسَم الضابط وقد أحس أنه قد وضع أصابعه على الجرح وقال مقاطعا:

وبها وقع لك حادث على الطريق الوطني رقم 28 في حدود التاسعة ليلا وكان المطر غزيرا[1]».

يمكننا القول إن الرواية الجلاوجية تتحرك بحرية من الماضي إلى المستقبل ومن المستقبل إلى الماضي أو الحاضر، لأن الماضي عند جلاوجي مثله تمامًا مثل المستقبل أو مثل الحاضر، مرحلة يمكنك أن تعود إليها في أي وقت تريد، فتعددت الاسترجاعات، لكن الاستشرافات (الاستباقات) التي استخدمت في روايات الأعمال غير الكاملة قليلة إذا ما قورنت بالاسترجاع، ولعل مرد ذلك إلى أن الاسترجاع يفيد النص الروائي عموما والجلاوجي بصفة خاصة أكثر مما يفيده الاستباق، فالاسترجاع يؤدي إلى ربط حاضر الرواية بماضيها، أما الاستباق فهو لا يكسب الرواية تشويقا مثلما هو الاسترجاع، لكن قد لا يصدق دائما قول الناقد: «الاستباق...وهي السابقة تسمية نادرة الاستعمال بالمقارنة مع الاسترجاع، لأنها تتنافى وفكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص السردية الكلاسيكية التي تسعى جادة نحو تفسير اللغز، وكذا مع مفهوم السارد الذي يعلق نهم القارئ في معرفة مآل الأحداث، وهذا ينطبق على الاستباق بأقسامه الخارجي والداخلي والمختلط[2]». بالإضافة إلى هذا فالروايات التي تناولناها بالدراسة تقوم على فكرة استرجاع المجد الضائع والحفاظ على القيم المندثرة، وهذا يتناسب مع توظيف تقنية الاسترجاع أكثر من الاستباق، لكن هذا لم يمنع من وجود استباقات في روايات الأعمال غير الكاملة أكثرها في رواية (راس المحنة) منها خشية "صالح" من العيش في المدينة وردّه على "سعيد" و"الربيع":«المدينة عاهرة فاجرة ستفسدني.. تبدلني.. تغيرني.. تبلعني.. المدينة يا ناس قذرة وسخة

1- الرماد الذي غسل الماء، ص364.

2- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مجلد12، عدد2 صيف 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص135.

ستوسخني..[1]» وهذا ما حصل فيما بعد إذ تغيرت حياة "صالح" وساءت أحوال عائلته منذ حلوله بالمدينة، لكن هذا الاستباق لم يلغ عنصر التشويق وإنما زاد منه حيث يبقى القارئ يترقب ما سيحدث بعد انتقال "صالح" إلى المدينة. كما جاء الاستباق في كثير من الأحيان بضمير المتكلم حاملا لأحلام الشخصيات والأفكار التي تراودهم حول مستقبلهم فها هي "الجازية" تتحدث في قرارة نفسها كأنها تخاطب "ذياب" محذرة إياه من كيد بنات المدينة:«بنات المدن الكبيرة إرهابيات.. مخادعات.. ولن يستطيع بدوي ساذج مثلك أن ينجو من حبائلهن..[2]» وها هو "عبد الرحيم" يحلم بالسعادة في الضفة الأخرى«آه حين أتمكن من عبور هذه البحيرة الزرقاء..! عند ذلك سأصرخ في التعاسة.. لك الويل اذهبي إلى غير رجعة[3]» بينما يصر "امحمّد املمّد" على الظفر ب"الجازية" فيتحدى أباها قائلا:«والله لآخذنّها أو لأقتلنّكم جميعا أيها الأنذال[4]»هذا الأمر أقلق صالح الذي صار يخاف من مستقبل أبنائه المجهول«عبد الرحيم مازال دون زواج.. ولكي يتحقق هذا الحلم لابد له من سكن ومن مال وهذان ضرب من خيال.. لا يهم هو رجل.. الكارثة في الجازية.. أمر الجازية يؤرقه ليلا ونهارا.. أينعت وغدت نضرة.. مطمعا لكل العابثين.. هذه المرة إن لم يتقدم ذياب بعد عودته من العاصمة سأزوجها لأول خاطب..[5]» منير هو الآخر يحلم بحياة هنيئة مع "حسناء"«غدا أحضر إلى بيتكم.. نستأذن والديك نحمل ما ترغبين في أخذه معك ونرحل على بيتنا الجميل حيث نحقق حلمنا الجميل[6]». على خلاف الاسترجاع، فإن الاستباق على قلّته في هذه الرواية لم يكن ذا أهمية في تطور الأحداث أو مؤثرا على مسار القصة، كذلك هو الحال في رواية(الرماد الذي غسل الماء) إذ تأتي الاستباقات في جمل قصيرة لا تحمل دورا رئيسيا في التأثير على أحداث القصة، فمثلا زواج "فواز" من "بدرة" من عدمه لم يكن ليؤثر على اكتشاف أنه الجاني مع أنه جرى كما خططت له عزيزة «الخير عميم.. سنزوج فواز هذا العام.. سنقيم له حفلا تتسامع به الدنيا[7]» وحصول عائلة سمير المرنيني على مسكن، كما قال صديقه "عمار كرموسة"، لم يغير

1- راس المحنة، ص17.
2- نفسه ، ص48.
3- نفسه ، ص50.
4- نفسه، ص63.
5- نفسه، ص86.
6- نفسه، ص134.
7- نفسه، ص245.

شيئا«ستفرح قريبا لقد وظفت العطرة، وسيوظف الوالد، وربما أنت أيضا، وستمنحون مسكنا ينقذكم من الخم الذي أنتم فيه[1]».

كما رأينا فإن جل الاستباقات التي وردت في هذه الرواية داخلية كما أنها لم تؤثر سلبا على عنصر التشويق مثل قول "مراد لعور" وهو ينتظر بيع كيس المخدرات:« سيأتون اليوم بكثرة، وقد نبيع كل ما عندنا هنا(...)

ويواصل ليرد على "سمير": بعض رجال الشرطة أكثر إدمانا منا، وستراهم بعد لحظات كالكلاب يحبون أمامك يترجونك في لفافة.. بل في مصة[2]».

بل حملت أحيانا شيئا من التشويق،مثل قول عزيزة:« أريدك أن تذهب غدا إلى أبيها الشيخ عبد الله وتتعرف عليه.. اختلق أي سبب.

وغيرت كلامها باتجاه فواز:

وأنت يجب أن تبدأ من الغد.. وفي المساء يجب أن أعرف نتائج تحركاتكما[3]»

إن طريقة أمر عزيزة لزوجها بالتعرف على والد البنت التي تريد تزويجها لفواز وأمرها لابنها بالتعرف على زوجته المستقبلية يترك لدى القارئ شغفا لمعرفة النتيجة، فيتشارك في ذلك مع عزيزة، فالكاتب جعل الاستباق وسيلة لتقريب المتلقي من أحداث الرواية تجعله يتفاعل معها كأنه شخصية من شخصياتها فيكون عنصر التشويق حاضرا حتى في الاستباق الذي يرى فيه كثيرون أنه مما يلغي عنصر التشويق، بهذا يمكن القول إن جلاوجي نجح فيما فشل فيه الكثيرون، هذا ما نلمسه في رواية(الفراشات والغيلان) بعد أن فر البطل من قريته إذ يرد على سؤال صديقه عثمان بقوله:«لا تحمل هما نحن نسعى إلى هذه القرية التي تراها أمامك.. فيها خالتي وستكون لنا حضنا دافئا.. إنها تشبه أمي في كل شيء[4]».

3- شعرية الشخصيات:

تعد الشخصية مكوناً مهماً من المكونات الفنية للرواية، وهي عنصر فاعل في تطور الحكي، إذ يؤدي عنصر الشخصية أدواراً عدة في بناء الرواية وتكاملها وطريقة عرضها للأحداث، ومن

1- راس المحنة، ص258.

2- نفسه، ص260.

3- نفسه، ص265.

4- الفراشات والغيلان، ص391.

خلال مواقفها يمكن تبيان المضمون الأخلاقي أو الفلسفي للرواية، فالكثير من أفكار الكاتب ومقاصده ورُؤاه ومواقفه من القضايا المتعددة تصوّرها الشخصيات، فهي المسؤولة بدرجة أكبر من بقية المكونات الأخرى عن طريق عرض الأفكار والتحكم بخط سير الأحداث أو مواجهته، كما تعد الشخصية«العمود الفقري في الرواية والشريان الذي ينبض به قلبها، لأن الشخصية تصطنع اللغة و تثبت الحوار وتلامس الخلجات، وتقوم بالأحداث ونموها وتصف ما نُشاهد[1]».

كما تحتل الشخصية موقعاً هاماً في بنية الشكل الروائي، فهي أحد المكونات الأساسية للرواية إلى جانب السرد والبيئة[2]وتتأتى للشخصية أهميتها كعنصر أساسي في الرواية، من اهتمام الرواية بتصوير المجتمع الإنساني الذي يشكل فيه الشخص العمود الفقري، والقوة الواعية التي يدور في فلكها كل شيء في الوجود. وقد جعل هذا المركز الهام الذي تبوّأَتْه الشخصية في الرواية أحد النقاد يعرف الرواية بأنها«قصة لقاء الشخصيات بعضها مع بعضها، وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها [3]».لكن، مع ذلك، تكاد تجمع آراء النقاد على الغموض الذي يكتنف مقولة الشخصية فميشال زيرافا يعترف أنه«من الصعب تحديد تعبير الشخصية الأدبي[4]». لم يكن الاهتمام بالشخصية كبيرا إلا في القرن التاسع عشر حيث انتشرت الفردانية في المجتمع وعبر الروائيون عن هذا التحول فصارت الشخصية الروائية أكثر بروزا من ذي قبل. فالمقاربة التقليدية كانت تربط الشخصية بكاتبها ومبدعها بناء على منطق الإحالة والمحاكاة كما في الدراسات الاجتماعية الساذجة، أو دراسات الإسقاط النفسي كما في المقاربات السيكولوجية، أو بناء على الانعكاس الواقعي كما في المقاربات الواقعية الجدلية أو الأبحاث السّوسيولوجية، أو بمراعاة خاصية التماثل الجدلي كما في البنيوية التكوينية.

وكان أهم منعرج في تطور الشخصية ما جاء به الشكلانيون الروس إذ اعتبروا الشخصية مظهرا لسانيا تتفكك بموجبه إلى دال ومدلول، وهي (الشخصية) تشبه العلامة اللغوية، حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ سيمتلئ تدريجياً بالدلالة كلّما تقدمنا في قراءة النص، لذا لا تكتمل صورة الشخصية إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته[5]»وهذا ما سنعتمده في تحليلنا محاولين توضيح طبيعة الشخصية في روايات عز الدين جلاوجي بوصفها دالا «حين تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص

1- حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، 2003، ص45.

2- ينظر، رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص226.

3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص269.

4- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998، ص126.

5- حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص51.

هويتها[1]» مثلما يرى "فيليب هامون" الذي سنوظف بعضا من آراءه في تحليلنا. ثم الشخصية كمدلول باعتبارها مجموع ما يُقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يُقال، ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يكوّن، بالتدريج وعبر القراءة، صورة عنها، وذلك بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة، هي:

1 . ما يُخبر به الراوي.

2 . ما تُخبر به الشخصيات ذاتها.

3 . ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتب عن هذا التصوّر أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدّد القراء، واختلاف تحليلاتهم.

ثم ننتقل إلى رصد طبيعة المنظور السردي الذي شغله الكاتب في تقديم الشخصية، وعرض الطرائق المباشرة وغير المباشرة في تقديم الشخصية من قبل الراوي أو من قبل الشخصية ذاتها أو من قبل الشخصيات الأخرى، وتحديد موقع الشخصيات الرئيسية والثانوية داخل الرواية، وذلك بغية معرفة أهميتها البؤرية، وتبيان قيمتها الوظائفية والوجودية.

1- الشخصية بوصفها دالا:

يحاول عز الدين جلاوجي وضع « أسماء منسجمة و مناسبة لشخصياته، بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها[2]» وبمقدوره أن يطلق عليهم ألقابا مهنية، أو أن يعيّنهم بألفاظ القرابة، كما بوسعه تسميتهم نسبة إلى مواطن إقامتهم، أو أن يطلق عليهم صفات أو عاهات تميزهم أو تجعلهم مختلفين عن غيرهم، أو يضع لهم أسماء مجازية أبعد ما تكون في الدلالة عليهم، أو قد يستعيض عن كل ذلك باستعمال الضمائر النحوية المختلفة فشخصية "صالح" في رواية (راس المحنة) تتناسب مع اسمه تماما، فهو إنسان خيّر لا يؤذي أحدا كما أنه يحاول إصلاح كل ما يراه أمامه من فساد في المدينة ولا يسكت عن قول الحق ولو كلفه ذلك طرده من عمله مثلما رأينا في الرواية. وحتى لقبه "صالح الرصاصة" يوحي بدوره إبّان الثورة التحريرية كما يدل هذا اللقب على الأوضاع في فترة الاستعمار، حيث كانت تطلق على السكان ألقابا غير التي يحملونها، هذا ما نلمسه في قول صالح:« كان عمري إذ ذاك سبعة عشر عاما.. أول معركة

1- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص51.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص247.

خضتها أسماني الإخوة صالح الرصاصة..[1]». كما أن اسمه ليس مجرد ميزة يناديه الناس به، فالكاتب يكثف من دلالة هذا الاسم على لسان صالح «لما خرجت إلى هذه الدنيا أسماني والدي صالح.. على اسم جدي حتى يبقى الاسم حيا متداولا[2]» فاسم "صالح" إرث عن جده ممتد في الزمان بلا انقطاع. كذلك تبرز مهارة الكاتب في اختيار الأسماء المناسبة لشخصياته من حيث مراعاة الزمان والمكان/ الجيل والمنطقة، فصديقا "صالح" هما "الربيع" و"السعيد" وهذان الاسمان يعطيان القارئ انطباعا على أن الأحداث تجري في الجزائر حتى لو لم يخبره أحد بذلك، لا لأنها أسماء لا نجدها في دول أخرى، وإنما لأن الكاتب أصرّ، بذكاء منه، على تعريفهما بالألف واللام، وهذا ما أدى إلى تقريب الشخصيات من الواقع أكثر. أما من حيث الزمن فهما اسمان مناسبان لشخصيتين عاشتا الثورة التحريرية، إذ ستفقد الشخصيتان كثيرا من ألقها لو أطلق عليهما الكاتب اسما حديثا مثل إسلام أو بلال كما أنه من غير الممكن لشخصيتين باسم جواد أو رامي أن يعبّرا عن شخصيتين جزائريّتي الأصل والمنشأ. لهذا فإن "عز الدين جلاوجي" اختار لشخصياته أسماء ذات إيقاع ملائم لبيئة الحكي وزمانه. حتى في رواية (الفراشات والغيلان) التي تروي مأساة البوسنة والهرسك، يوظف الكاتب أسماء مناسبة لهذا البلد غير العربي، فتحمل شخصيات هذه الرواية أسماء مستمدة من الإسلام مثل البطل "محمد" و ابن خالته "سليمان" وصديقه "عثمان" وأخته الطفلة "عائشة" ، وهذا الاسم له دلالة أخرى وهي دلالة على الحياة، أي أن هذه الطفلة نجت من مجزرة الصرب لتعيش، فكان اسم "عائشة" مناسبا لها. إن هذه الشخصيات لا يمكن أن نستبدل أسماءها بأسماء الشخصيات في الروايات الأخرى مثل اسم "سالم" و"عبلة" و"عرجونة" و"خليفة"... وغيرها من الأسماء التي يمكن القول عنها إنها عربية قبل أن تكون إسلامية.

قد يفضل الكاتب عدم مناداة الشخصيات بأسمائها، وهذا التنويع قد يؤدي دورا إيجابيا كما قد يكون سلبيا، بحسب مهارة الكاتب وتخيّره الموقف المناسب لتغيير الاسم، فزوجة "صالح" اسمها "عرجونة" لكن حين تتكلم شخصية "صالح" أو "السعيد" بضمير المتكلم "أنا" يسميها غالبا "بنت عمر أو "أم الأولاد" مثال ذلك قول صالح:« جاءت بنت عمر أم الأولاد بمثرد كسكس وطاس من الرايب أكلا.. أنا ما كنت آكل الطعام لكني كنت آكل الذكريات..[3]» وكذلك قول السعيد: «بمَ أشارت بنت اعمر؟[4]». هذا التغيير اعتمده الكاتب بطريقة متناسقة مع طبيعة الشخصية المتحدثة والشخصية المتحدّث عنها،

1- راس المحنة، ص13.

2- نفسه، ص12.

3- نفسه، ص15.

4 - نفسه ص19.

ف"بنت عمر" لقب أكثر تعبيرا وملاءمة من "عرجونة" لأنه يأتي من زوج عاش زمن الثورة التحريرية ومن صديق له، لكن لو جاء هذا اللقب من شاب إلى زوجته لما أدى نفس الدلالة لأن المسنين هم من كان ينادي زوجاتهم بمثل هذه الألقاب، فجلاوجي، مرة أخرى، عرف كيف ينسق بين اسم الشخصية وزمانها وكيف يكيف الأسماء المتعددة لشخصية واحدة بطريقة سلسة تخلو من الرعونة ومن الإسقاط المباشر. فحين نقرأ رواية (الرماد الذي غسل الماء) نلمس تناسبا بين اسم "عزيزة الجنرال" وبين شخصيتها الصلبة المتمردة الثائرة على الرجل، فعزيزة اسم يوحي بالعزة، وهو الأنسب لشخصية« حاولت أن تظهر بمظاهر الطبقة الراقية في كل حياتها، فهي تختار لنفسها أرقى السيارات، وتغير لباسها وتسريحة شعرها وفق الموضة، وهي تمارس الرياضة... ورغم الثراء الذي تتمتع به عزيزة ظلت ترفض وجود خادمات في بيتها[1]» أمّا لقب الجنرال فيعبر عن قوة هذه الشخصية وسيطرتها على أفراد أسرتها حتى زوجها الذي اختار له الكاتب اسم "سالم" الذي يحمل الهدوء والطيبة التي تحملها الشخصية في الرواية، ف"سالم" شخصية مسالمة تخضع لبطش "عزيزة" التي«لا تحترمه، وهي أقوى منه[2]» كما أنها تحب أن« تمارس سيادتها، وتلقي بأوامرها، وتجد اللذة الكبرى وهي ترى الجميع خدما ملبّين[3]».

اختار جلاوجي كثيرا من الأسماء التي تعبر عن شخصيتها منها إطلاقه اسم "الخبطة"على أخ نصير الجان الذي« صار في يفاعته مهربا للسلع على الحدود الجزائرية التونسية و الليبية، واستطاع في الأخير أن ينال ثقة الكبار الذين يجتمعون في ملهى الحمراء، فسمحوا له بفتح ملهى صغير في الغابة جنوب المدينة...[4]» كما أطلق اسم "عزوز الدود" على مجنون حارة الحفرةواختار اسم "قدور الخبزة" على سائق االسيارة الذي« كلما سئل عن أجرته قال: أعطوني ثمن خبزة[5]»

أما في رواية (راس المحنة) فقد اختار جلاوجي أن يسمي أستاذا باسم "السيد معرفة" وهذه إشارة صريحة منه إلى حال المثقف المزرية في البلاد، لكن لو أطلق عليه اسم علم مثل "عارف" لكان أنسب حسب رأينا، لأن اسم "معرفة" يجعل من الشخصية أكثر جمودا ولو أنها شخصية ثانوية. نفس الشيء نجده مع اسم "الحلوة" فجلاوجي يؤكد على جمال "عبلة" باستعماله اسم "الحلوة" في الرواية من طرف الشخصيات، بينما المجتمع الجزائري محافظ لا يستعمل هذه الألقاب في أحاديثه بل يفضل الأسماء الحقيقية، خاصة إذا تعلق الأمر بحي شعبي فقير« كنت مع عبد الرحيم قريبا

1 - الرماد الذي غسل الماء، ص271.

2 - نفسه، ص266.

3 - نفسه، ص335.

4 - نفسه، ص210.

5 - نفسه، ص206.

من المقهى حين مرت بنا عبلة أو الحلوة كما يحلو لسكان حارة الحفرة أن يسموها..[1]» أو بأبيها "إبراهيم"«الذي كان يتنقل في الحارة سائلا كل من يخرج من منزله عن الحلوة..[2]».

كما أن اسم "مختار الدابة" في (الرماد الذي غسل الماء) صريح إلى حد كبير في دلالته على طبيعة هذه الشخصية ولا يقدم الكاتب له بديلا في الرواية حتى حين يتحدث "فواز" إلى محافظ الشرطة يقول:« زرت مختار الدابة في مكتبه ثم عدت إلى البيت...[3]» مع أن علاقة فواز برئيس البلدية "مختار الدابة"ليست سيئة ومع أنه في حضرة محافظ الشرطة إلا أنه كنّاه بمختار الدابة، قد يكون عدم تغيير الكاتب لهذا الاسم اختيارا غير مناسب للموقف لكن من المحتمل أنه أراد أن يبين مدى سلطة عزيزة التي يحتمي بها ابنها فلا يبالي باسم "مختار الدابة" لرئيس البلدية.

يعمد جلاوجي أحيانا تسمية شخصياته أسماء لا تبدو أنها تعبر عن شخصياتها مثل اسم "سليمة" في رواية (الرماد الذي غسل الماء) الذي هو، في حقيقة الأمر يرمز للسلامة والصحة، لكن هذا ما افتقدته الشخصية، فقد كانت تعاني من عدة أمراض جعلتها تسقط أثناء عملها ثم تسببت فيما بعد في وفاتها، هاهي زميلتها في العمل تؤنّبها:

« يا سليمة قلنا لك ألف مرة أنك مريضة وتستحقين الراحة، لكن رأسك..[4]» كأن الكاتب يعوّض الشخصية عما تفتقر إليه في حياتها من خلال الاسم مثلما فعل حين أعطى اسم "كريم" لشخصية الشاب الذي ترك الغناء بعدما تعفن مجال الفنون حفاظا على كرامته، لكن عمله في خدمة الأرض لم يحقق له الكرامة التي يستحقها«لما كنت مغنيا كنت أحسن.. كل أصحابي اشتهروا وجمعوا أموالا طائلة.. هذا الشعب يا بدرة أختي شعب لهو وعبث لا يؤمن بالعلم والثقافة ولا بالعمل الشريف..[5]».

على الكاتب أن يختار بعناية الاسم الذي يحمل الإيقاع المناسب للشخصية الروائية حتى يستقر في ذهن القارئ من بداية الرواية إلى نهايتها،فكأن الروائي يضع اسم هذه الشخصية؛ بغية وسم أفعالها و طبع دخيلتها بكل ما هو جميل و خيّر وممدوح، انطلاقا مما يحمله هذا الاسم من معاني ومدلولات جميلة. وهذا التناسب بين الاسم والشخصية الروائية لا يكون فقط من خلال المعنى الذي يحمله الاسم، مثلما رأينا سابقا، ولكن قد يكون من خلال طبيعة الحروف و صيغة التركيب الصوتي التي يحملها هذا الاسم وهذا ما يبدو لنا من خلال العديد من أسماء روايات جلاوجي، من أبرزها اسم"امحمّداملمّد" في (راس المحنة) بتداخل حروفه الساكنة وتكرر الميم يعبر

1- راس المحنة، ص68.

2- نفسه، ص71.

3- الرماد الذي غسل الماء، ص253.

4- نفسه، ص192.

5- نفسه، ص279.

عن تلك الشخصية الضخمة الجثة التي عرفت بغبائها وماديتها وأصبحت بعد الاستقلال ذات مال وسلطة تشتري بهما ذمم الناس.كذلك اسم "لعلوعة" في (الرماد الذي غسل الماء) فتردد حرفي اللام والعاء "لعلوعة" بهذا الوزن (فعلولة) يبعث في ذهن القارئ معنى يحمل الجمال والفتنة التي تحملها هذه الشخصية«التي تركت الجميع يلهث خلفها بمن فيهم الجنرال الذي شغفته حبا[1]» ، والملفت للانتباه أن هذه الصيغة يستعملها الكاتب للشخصيات غير السوية أو الشريرة مثل "زربوط" تاجر المخدرات الكبير، والحاج حشحوش الذي كان يتردد على بيت "كوثر" الذي تقيم فيه بمفردها وكان يضطهد عمّاله العتّالين رغم ماله الكثير فكان« في قلوب العتّالين تشفّ وحيرة مما سيلقاه الحاج من عذاب أليم...

قال دعاس لحمامصي:

-يستحق ما وقع له.

كان يقصد بيت كوثر المرنيني عليه لعنة الله[2]».

لكن هذا الاسم "حشحوش" استمدّه الكاتب من مهنة الحاج الأولى إذ كان يبيع الأعشاب.

كذلك نجد اسم "عياش لبْلوطة" مستمدا من مهنته، فهو نجم فريق المدينة لكرة القدم«كان يعشق الكرة مذ كان تلميذا في المدرسة حتى لقبه أترابه بعياش لبلوطة... وحتى شكله كان كذلك[3]».

كما أن "دعاس لحمامصي" سمّي كذلك لمهنته التي يزاولها، فهو يبيع الحمص الساخن بجانب مقهى الحي، بالقرب منه "علي الخضار" الذي يملك عربة لبيع الخضار[4].

من خلال اختيار عز الدين جلاوجي لأسماء أبرز شخصيات روايات الأعمال غير الكاملة نستنتج أنه اعتمد أحيانا على أسماء علم و أحيانا أخرى على ألقاب تواضع عليها الناس لينادوا بها تلك الشخصيات، وأغلب هذه الأسماء أو الألقاب يحمل دلالة تتطابق أو تقترب من طبيعة الشخصيات الحاملة لها، وهذا التطابق يكون من خلال معنى الاسم أو من خلال الجانب النطقي له. فيدل أحيانا على ميزة في الشخصية، معنوية:(عبلة الحلوة، عزيزة الجنرال، صالح الرصاصة...)

أو مادية: (مراد لعور) كما يكون التطابق بين الاسم والشخصية من خلال العمل الذي تمتهنه الشخصية(الحاج حشحوش، دعاس لحمامصي، عياش لبلوطة).

لكن القارئ لرواية (الفراشات والغيلان) سنجد أسماء أعلام لا نجد أسماء أو ألقابا مثلما هي في رواية (راس المحنة) أو (الرماد الذي غسل الماء) وهذا يرجع إلى اختلاف المكان وطبيعة

1- الرماد الذي غسل الماء، ص266.

2- نفسه، ص223.

3- نفسه، ص190.

4- نفسه، ص271.

الناس، إذ تجري أحداث هذه الرواية في أرض البوسنة التي تختلف عن الجزائر، والسبب الثاني هو أن السرد في هذه الرواية يتم من طرف "محمد" الطفل الصغير الذي لا يعرف أغلب شخصيات الرواية تمام المعرفة لأنهم من قرية غير قريته. فنجد في هذه الرواية تردد ألفاظ القرابة لأن معظم الشخصيات من عائلة الطفل "محمد":

« لماذا لم يخرج أبي لمواجهتهم وقد كان دائما يظهر أمامي بمظهر الرجل الشجاع الذي لا يخاف؟ الآن يجب أن أستفسر عن الأمر...

يجب أن أجلو الحقيقة الغامضة...

سألت بصوت خافت:

- أمي...

ردت بصوت خافت أيضا

- اسكت إنها الغيلان... ستلتهمنا جميعا... فقط يجب أن تسكت لكي لا تتفطن إلينا.

قطعت أختي الصغيرة أنفاسها في الوقت الذي كنت أسمع دقات قلبها الصغير بوضوح[1]».

يوظف الكاتب ألفاظ القرابة دون ذكر الأسماء لأنه يريد أن ينقل لنا مأساة شعب بعيون طفل، وهذا ما يبرر توظيف ألقاب القرابة دون ذكر الأسماء، ولا شك أن هذا يقربنا من الحدث وبهذا يكون الكاتب قد نقلنا إلى جو الرواية وبشاعة الصورة مثلما نقرأ في هذا المقطع:« جدتي وقد تهشم رأسها... والدي وقد غطى الدم صدره... قريبا منه عمتي تتكئ جثتها على الحائط وقد فغرت فاها وتسايل الدم من ثقب في جبهتها... أمي وقد تكومت في بركة كبيرة حمراء...[2]». ويستمر الكاتب في توظيف ألفاظ القرابة بعد لجوء البطل إلى بيت خالته في االقرية المجاورة فنجد "خالتي، و "زوج خالتي"[3].

أما أسماء العلم في هذه الرواية فلم تتردد كثيرا في الرواية وتتمثل في الشخصيات التالية("عثمان" صديق محمد، "عائشة" أخت محمد، "سليمان" ابن خالة محمد، "مريم" الفتاة التي تعرفوا عليها في االمخيم،"زينب" ابنة خالة محمد). كما أن بعض الشخصيات لم يذكر اسمها سوى مرة واحدةٍ("حكمت" حارس مدرسة القرية، السيد "فرانك" ممثل جمعيات الإغاثة، "الحاج إبراهيم" الألباني).

قد يلجأ بعض الروائيين إلى«اختزال أسماء الشخصيات باستعمال الضمائر وأسماء الإشارة، كبدائل لاسم العلم. هو. هم. هذا. الخ. كما اعتمد بعض الكتّاب على حرف واحد كدال للشخصية

1- الفراشات والغيلان، ص382.

2- نفسه، ص385.

3- نفسه، ص391.

مثل(K) عند فرانز كافكا[1]»، الذي جاراه كاتبنا في تسمية حبيبته "نون" في رواية (سرادق الحلم والفجيعة).

استعمل الكاتب في هذه الرواية شخصيات رمزية يمكن تقسيمها إلى شقّين: شخصيات خيّرة وشخصيات شرّيرة. وبما أن جلاوجي اختار ما لكل شخصية اسما دالّا عليها فإن القارئ لا يجد صعوبة كبيرة في تحديد أي نوع تنتمي إليه هذه الشخصية أو تلك. ف"الغراب" هو صانع القرار في البلاد، يجتمع مع مواليه لينصّب رئيسا يتماشى مع رغباتهم«وهل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا... ننحته بأظفارنا... ننفخ فيه من أرواحنا؟؟؟ ولقد سماه لعن السارمي ولكني استقبحت هذا الاسم الشنيع، واخترت له اسما رائعا... إنه قبحون... قبحون العظيم...[2]» فاسم "قبحون" يدل على الشر والقبح، كذلك يعمد الكاتب إلى تبديل تسمية "لعل" ب"لعن" ليجمع بين معنيين، الأول أنه دخيل ليس من أبناء هذا الوطن الأوفياء والثاني أنه أفاك شر[3].

أما الشخصيات الإيجابية في الرواية فيمنحها الكاتب اسم النسور الذي يرمز للإباء والكرامة وهم "الأسمر ذو العينين العسليتين" "عسل النحل" و"سنان الرمح"و" نور الشمس" الذين يمثلون المثقفين الذين والوا الإسلاميين ثم هجروا الوطن بعدما تعرضوا للمضايقات، يقول الشاهد: «وتذكرت عسل النحل حين كان يودّعني لقد اغرورقت عيناه دموعا... أمسكته من يده كأنما أريد أن أمنعه من الهجرة لكنه جذبها بعنف... حمل كتبه فوقظهره...[4]» كما يقول في موضع آخر:« وكان الأسمر ذو العينين العسليتين أكثرنا نهما لقراءة الكتب والنظر فيها وسبر أغوارها، ولا يكاد يملك في بيته غير الكتب[5]».

نجد شخصية "الشيخ" الرجل الصالح الذي حاول القضاء على "الشياطين" الذين يرمزون للإسلاميين في التسعينيات بالجزائر ثم وضعهم في كيس(سجن) «حتى إذا بلغ هذه المدينة المومس وهي آخر نقطة له ليمضي بعد ذلك إلى الجبل فيحرق الشياطين ويخلص الإنسانية من شرهم وكيدهم إذ ذاك انفتح الكيس وفرت كل الشياطين وسكنت أرجاء هذه المدينة(...) وتعاهدت جميعا على الحياة بها وتقديم القرابين على مذبحها(المجازر) كل عام وسمتها المنجية» أما "الشيخ المجذوب" الذي يرمز لزعيم الجماعة الإسلامية للإنقاذ فهو يلوم البطل على صمته على ما

1- Hamon, Philippe, Pour un statut sémiologique du personnage poétique du récit, EDT Seuil, 1977, p50

2 - سرادق الحلم والفجيعة، ص442.

3- نفسه، ص493.

4- نفسه، ص468.

5- نفسه، ص479.

يجري:« وأنت بقيت هنا شاهدا سلبيا على كل ما وقع أنت رأيت المنكر ولم تغيره أنت شريك في الجريمة أيها النذل الحقير.[1]»

2- تقديم الشخصيات:

إن مفتاح جماليات الشخصية أن تكون جزءاً من الصورة الفنية التي تقدمها الرواية بمقوّميّها اللغة والخيال. وإذا ما سلّمنا بهذا، فإننا نرى أن اهتمام الدراسات الشعرية بالشخصية يجب أن ينصبّ أيضاً على الشخصية ذاتها، وعلى تقديمها تقنيةً ولغةً ولكن ليس من خلال الفصل فيما بينها بل بها بوصفه كلاً. ومن هنا ستكون عنايتنا بما نرى أن ذلك كله يتمثل فيه من الشخصية نعني: رسمها وتقديمها عبر أشكال التقديم غير المباشر/ الإظهاري، وبشكل محدود المباشر/ الإخباري. ولكن قبل هذا ستكتسب لدينا علاقة المؤلف بالشخصية أهمية من حيث الخلق والذات والمجتمع واللاشعور.

ولكي يتم التعرف على الشخصيات من أجل تصنيفها دلاليا يقترح "فيليب هامون" مقياسين هامين:

المقياس الكمي : ينظر إلى كمية المعلومات المعطاة صراحة حول الشخصية .

المقياس النوعي : مصدر تلك المعلومات حول الشخصية هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تصدر عن الشخصيات الأخرى،أومن قبل المؤلف[2].

إن تقديم الشخصية الروائية يتم بإحدى طريقتين أو بكليهما. الطريقة الأولى هي طريقة التقديم المباشر/الإخباري أو التقريري، وفيها يقوم الروائي، بنفسه أو عن طريق الراوي، بتقديم الشخصية مما ينجم عن ذلك شخصيات جاهزة كلّياً أو جزئياً. أما الثانية فهي طريقة التقديم غير المباشر/الإظهاري أو التمثيلي، وفيها تظهر الشخصية لنا بنفسها أو بعملها وتفكيرها وسلوكها، وقد يكون ذلك من خلال حوارات أو شخصيات أخرى خلال سير السرد. ويقود هذا إلى أن تكون الشخصيات، غالباً، من عالم الرواية وحركتها. وواضح أن الطريقة الأولى حتى وإن كانت مستخدمة بشكل محدود في روايات هذه الأيام، فإنها كانت في الأصل الطريقة المهيمنة، إن لم تكن الوحيدة في الكثير من الأحيان، في الروايات التقليدية حيث يهيمن الروائي مباشرة أو من خلال الراوي على عالم روايته بكل ما فيه ومنه الشخصيات. لكن أي الطريقتين اعتمدها جلاوجي في "الأعمال الروائية غير الكاملة"؟ وهل اكتفى بالطريقة الثانية لتقديم شخصياته أم أنه وظف الطريقة المباشرة أيضا؟.

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص460.

2- Hamon Philippe, pour un statut sémiologique du personnage: poétique du récit, p116.

1-2/ التقديم المباشر(التقريري/الإخباري):

يقوم فيه الروائي، بنفسه أو عن طريق الراوي، بتقديم الشخصية مما ينجم عن ذلك شخصيات جاهزة كلّيا أو جزئيا وفي هذا التقديم تتجلى الشخصية عند كاتبنا في (الأعمال الروائية غير الكاملة) ، هي عالمه معبراً عنه من خلال الصورة أو الصور الفنية التي تذلل، بقدرة الكاتب على التعامل مع الموضوع، ومع أداة التعبير عنها وتقديمها. وانطلاقا من كون شخصياته من أبناء بيئة يعرفها بتفصيلاتها تجربةً وقراءةً، فإنه غالباً ما يقدمها بجمالية لغة وأسلوب يتناغمان مع الشخصية ويوظفان البيئة، وكأنهما مُحضران لهذه الشخصية تحديداً وليس لشيء آخر. وفي النتيجة ترتسم عادةً بصور فنية تقترب من الشاعرية، التي يمكن أن نقول إن الشخصية ذاتها تشترك في صياغتها، ولكنها صورة لا تستغني أبداً عن الواقعية التي هي من واقعية الرواية، منه ما ورد في رواية (راس المحنة) من تقديم الجازية لأمها:

«دقات أناملها على الباب تشبهها تماما..نحيفة رقيقة وحنونة مثلها.. كانت صفراء ممتقعة اللون تدهورت صحتها كثيرا مذ رحلت إلى المدينة.. عيناها الخضراوان تدوران في محجريها كأنهما حبتا زيتون.. بدا وجهها غائر الخدين.. ضفيرتاها الحمراوان تتدليان على صدرها عن يمين وشمال[1]».

يمكننا أيضا أن نلفي أساليب أخرى من التقديم المباشر مثل تقديم "صالح" لشخصية مديره بالمشفى بطريقة ساخرة :« ومديرنا هذا وطنيّ حقا لمّا عيّنوه كان كسلك الحديد.. كأنه مستورد من إثيوبيا.. البذلة الرمادية وحدها تمشي..

اليوم صار بضخامة ثور يكاد يسقط للخلف.. سرواله القديم لا يسع إصبعه..

مديرنا إنسان وطني ضرب الرقم القياسي في احترام وقت عمله.. يدخل لمكتبه بعد العاشرة يتصفح الجرائد التي تشترى على حساب المشفى.. يوقعالوثائق..يطّلع على المراسلات.. يرشف قهوة.. يحتضن السكرتيرة القنبلة التي اختارها بنفسه بعدما طرد السكرتيرة التي كانت قبلها.. يتّفق معها على موعد السهرة ويخرج»[2].

مع أن هذا التقديم يمتاز بالطول (بالنظر إلى أنه يصدر من راو وليس من الروائي) بدلا من توزيعه على مناطق مجرى الأحداث، إلا أنه يبدو تقديما مبررا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار معرفة الراوي لأسرار هذه الشخصية وحياتها بسبب علاقته بها، وأن الرواية، في بدايتها، مروية غالبا عن "صالح" الشخصية المركزية الذي يقدم شخصية زوجته "عرجونة" بقوله:« تأملتها.. مازالت حلوة

1- راس المحنة، ص26.

2- نفسه، ص24. 25.

رغم التجاعيد التي أحكمت قبضتها حول عينيها وراحت تمد جذورها حتى الرقبة.. ورغم آلام الرأس الحادة التي صارت تنتابها من حين لآخر..[1]»

إذن فجلاوجي يقدم بعض شخصياته في افتتاحيات ظهورها بشيء من التقليدية الإخبارية المباشرة، لتنطلق بعد ذلك بتقديم نفسها عبر الطريقة الإظهارية غير المباشرة. ولكنها لا تأتي مجردة في هذا من فنية التقديم غير المباشر، بل حين يلجأ إلى التقديم المباشر لا يختار التوصيفات العادية غالباً بل المعتمدة على التعبيرات الخاصة والمفردات التي تمثل تعالق الشخصية بالبيئة ومسار الأحداث وطبيعة هذه الأحداث والشخصيات الأخرى، وبتكامل جمالي فريد في الرواية العراقية، كما في تقديمه ل"فريدة" ابنة"عزيزة" في رواية (الرماد الذي غسل الماء) :«ما إن أكمل الطبيب فحص فواز حتى أمر بحمله إلى السيارة الإسعاف، وعجل الممرضان إلى نقله على المحمل، وبقيا ينتظران الطبيب الذي وجد لذة في البقاء داخل البيت مع عزيزة.. ثم ما فتئ أن فطن لحاله فاستأذن في الخروج، وراح يغادر البيت وعيناه مثبتتان على فريدة ذات الخامسة والعشرين ربيعا، ينساب شعرها الأسود الفاحم على كتفيها بكثير من الفرح والابتهاج، وبكثير من الانسجام مع ثوبها الأبيض الكاشف الذي لم يستطع أن يكتم أنفاس نهديها المتطلعين إلى الأعلى.. ولاحظ فيصل الطبيب ما في عينيها من سحر واهتمام صعب عليه التخلص منه، كأنه رآهما للمرة الأولى[2]».

نجد أيضا ما يشبه التقديم التقليدي الذي عرفت به في الروايات الكلاسيكية وهذا بصفة أكبر في الحواشي التي أوردها الروائي في رواية (الرماد الذي غسل الماء) ففي "حاشية2" يسهب في تقديم الراقصة "لعلوعة": « لا أحد يدري بالضبط من أين جاءت لعلوعة، ولم يكلف أحد نفسه طرح هذا السؤال فقد ملكت على الجميع نفوسهم وقلوبهم، وشغلتهم بجمالها، فصارت حديث مجالسهم وسمرهم، ولكنها هي تذكر جيدا أنها درجت صغيرة في ضاحية منعزلة من ضواحي مدينة عين الرماد...[3]».

هذا التقديم الذي تبرز فيه هيمنة الراوي العليم في مجال السرد يضيء به الروائي بعض جوانب الشخصية بعد أن يذكرها ذكرا عابرا بطريقة غير مباشرة أثناء السرد، فتأتي هذه الحواشي لتعود بالقارئ إلى هذه الشخصية التي مرت به في الصفحات السابقة، وتتميز هذه التقديمات بالطول مقارنة بالأخرى.

تتعدد التقديمات المباشرة للشخصيات أيضا في رواية (الفراشات والغيلان) حيث الراوي "محمد" هو شخصية مركزية تتعرف عبر امتداد الرواية على أناس جدد، كما أن كونه طفل من أسباب اعتماد

1- راس المحنة ، ص33.

2- الرماد الذي غسل الماء، ص174.

3- نفسه، ص171.

التقديم المباشر مقارنة براس المحنة مثلا، ولو أن جميع روايات (الأعمال غير الكاملة) تزخر ثناياها بالتقديم غير المباشر، وهذا ما نلمسه في قوله:« لقد صدقت أمي... لقد رأيتهم... إنهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير... طوال عراض يحملون قطعا حديدية تلمع... يلبسون أحذية ثقيلة... مخالب أيديهم طيلة حادة... مناخيرهم مدببة... آذانهم ممتدة إلى الأعلى أصواتهم نباح وتكشير[1]»

أما في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) فتشترك في أسلوب تقديم الشخصيات المباشر مع رواية (الرماد الذي غسل الماء) فكلاهما يقدمهما الكاتب عبارة عن أسطورة تناقلها الناس ويظهر هذا بوضوح في تعدد الروايات الذي يسردها الراوي في (سرادق الحلم والفجيعة) فنجده يقدم شخصيات الرواية في هوامش اعتمدها في هذه الرواية لها تقريبا نفس دور الحواشي في رواية (الرماد الذي غسل الماء) وكأن الكاتب يستدرك مالم يذكره في متن الرواية. من الأمثلة العديدة نأخذ قوله: « والعبسي سمي كذلك لطول عبوسه حزنا على ما وقع في المدينة... ثم خرج منها مغاضبا فكان بذلك أول من يمارس الصعلكة أقصد المعارضة... وقد قال فيه الغراب يوما "عبس وتولى أن جاءه الغراب يسعى..."[2]»

كما نجد الكاتب في كثير من الاحيان يسمي عناوين الرواية بشخصيات مثل: الأحذية والموز*، هولاكو والأحذية الخشنة*، وكر النسور*، قصة الغراب والقمل والشياطين*، فيقدم لنا شخصيتين او أكثر مرة واحدة.

2-2/ التقديم غير المباشر:

حين نتحول إلى طريقة التقديم غير المباشر أو الإظهاري فإن أول ما سيواجهنا بالضرورة هو ما تشترك فيه هذه الطريقة مع الطريقة الأولى، نعني بعض التقديم بواسطة الشخصية ذاتها أو شخصيات أخرى. وإذ يقترب هذا التقديم شكلاً من التقديم المباشر الذي ساد في الرواية التقليدية ورواية الريادة، فإنه لا يكاد يخلو منه أي عمل من أعمال المرحلة الفنية من مسيرة الرواية الجزائرية.ولكن إذ يكون مقدِّم الشخصية هناك دخيلاً غالباً ويكون التقديم نفسه دخيلاً على السرد، فإنه هنا ينبع من السرد.

وقد تقوم الشخصية بتقديم نفسها تقديماً غير مباشر، عن طريق تفكيرها وتداعياتها ومُنلوغاتها الداخلية. وما أكثر هذا في روايات (الأعمال الروائية غير الكاملة) منه تقديم "صالح" لنفسه في

---

1 -الفراشات والغيلان، ص382.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص451.

*- نفسه، ص472.

*- نفسه، ص473.

*- نفسه، ص477.

(راس المحنة):« لم أستطع أن أسكت.. ما سكتنا على الذين كانوا يصوّبون في صدورنا الرصاص والمدافع فكيف نسكت اليوم على هؤلاء الفئران؟ كيف نتركهم يدمّرون البلاد ويمتصون دمها؟ لم أجاهد إذن أو كنا نلعب..؟ أتذهب تضحيات الملايين من الرجال في مهب الريح؟

إذا انطلقت ماذا سأخسر؟ يطردونني من العمل.. منصبي يضعونه قلادة في رقابهم..

لاحظ في عيني الغضب.. نبت في عينيه الخوف.. تركته وخرجت.. في نفسي يتصارع رأيان يلتهبان كألسنة اللهب تأكل بعضها بعضا..

دخولي المدينة زيف لي الواقع..

دخولي المدينة زيف لي الحقيقة[1]» .

وإذ تقدم هذه الوسيلة الشخصية لا بصورتها الخارجية إلا في النادر، فلعلها تسهم، لا بتقديم الشخصية كما تعرف بالضرورة عبر الآخرين وعبر وسائل أخرى، بل في كثير من الأحيان بما تُعرف به، لأنها في الغالب الأعم تقدمها في طبيعتها الحقيقية، التي قد لا تريد هي للآخرين أن يعرفوها بها. فهذا (امحمّد املمّد)، في رواية (راس المحنة)يقدم لنا بعض طبيعة شخصيته (السرية) في المقطع الآتي:« في طريقي لم أكن أرى الناس أمامي.. وما كنت أحب أن أراهم.. يخيّل إليّ أن أياد تلوح بالتحية بين حين وآخر لكني ماكنت آبه بهم.. أولاد الكلب كلما أمعنت في إذلالهم ازدادوا لي خنوعا.. جوّع كلبك يتبعك[2]».

وإذا كان هذا التقديم والتعريف بطبيعة الشخصية طبيعياً كون الشخصية تقدم نفسها بنفسها ولنفسها عبر وعيها، فإن مثل هذا التقديم قد يعرّفنا حتى بحقائق طبيعة شخصيات أخرى غير صاحبة الوعي التي تقوم بالتقديم. فهذا "منير"شخصية (راس المحنة) يقدم لنا شخصيتي "صالح العلواني" و"نانّا علجية" مرة واحدة، مظهراً وجوهراً،وكل ذلك من خلال مجيء التعريف من خلال وعيه، وخلال جريان السرد، خصوصاً حين يرسم الكاتب وهو يفعل ذلك صورة فنية:« كان كجميل الذي ضيّع حبّه وأهدر دمه فراح يتشتت في العراء حتى قضى بمصر.

أحسست أن هذا الرجل الذي يقف أمامي ليس غريبا عني.. ممتد القامة كان.. أسمر اللون نحيلا تتوّج رأسه عمامة خفيفة.. في ملامحه كبرياء ظاهر وفي عينيه حيرة وغضب..

(...) سألني

- هل تعرف مسكنا للكراء في هذا الحي؟

ازددت التصاقا بهذا الرجل.. لقد جُبلت على حب الفقراء.. سحبت يدي من بين أصابعه وقلت:

- قد تكون محظوظا.. بجوارنا مسكن شغر منذ يومين.. ولكنه ضيق إن..

1- راس المحنة، ص25.

2- نفسه، ص59.

فقاطعني بنبرة حزينة:

- الضيق في القلوب يا وْليدي..

يا وْليدي(...)

- المهم أن نخفي رؤوسنا.. ويفعل الله ما يشاء

- مرحبا بك جارا جديدا.. سعدت حارة الحفرة بك..أدعوك لتناول قهوة في بيتنا.. لا أحد يحضّر قهوة الجزوة كنانّاودون أن يعترض أو يعلّق اندفع يسير بجواري كأنما يعرفنا منذ الأمد الطويل.

دققت الباب ثلاث مرات ورفعت صوتي

- نانّا نانّا ضيف يطرق بيتنا

وأنا أعرف ما تفعل نانّا كلما سمعت ماذكرت.. تترك كل شيء في يدها وتهرع باشّةً مرحبة ليس أحب إليها من الضيف.

أطلّت نانّا ملفوفة بشالها الأبيض كالنورس.. وتجمّدت ملامحها فجأة وظهرت عليها علائم الدهشة..[1]».

ومن التقديم غير المباشر/ الإظهاري التقديم الذي يتم عن طريق أفعال الشخصية وسلوكها وحركتها. ويمكن أن نقول، بدايةً، إن هذا التقديم غالباما يتم عبر الرواية على امتدادها. ولكننا نشير إليه هنا منفرداً ومسمًّى على اعتبار أن فعلاً واحداً قد يختصر أو يعبر عما يقترب من كامل الشخصية أو الكثير منها، كما في دلالة اختفاء (صالح)، بطل رواية (راس المحنة)، وهزء (عزيزة) في رواية (الرماد الذي غسل الماء) بالضابط "سعدون"، وبصق سمير المرنيني في رواية (الرماد الذي غسل الماء) في وجه مختار الدّابة.

وأكثر من ذلك أن مقاطع بعينها في أية رواية قد تنفرد بأن تقدم جزءاً كبيراً من صورة الشخصية أو، بالأحرى، طبيعتها، مما قد يغني عن تقديمها تقديماً مباشراً أو غير مباشر عبر وسائل أخرى، من شخصية أخرى أو حوار أو تداعيات...إلخ، مما يُكسبها جماليتها الخاصة. من ذلك مثلاً المقطع الآتي الذي يأتي عند التقاء "منير" و"بلعوط":« بعد صلاة العشاء جاءني بلعوط إلى البيت.. كانت حالته تبعث على الشفقة من شدة ما تناول من خمور رخيصة.. كنت في العادة ألومه من الغد حين يصحو.. لكنّي لا ألومه أبدا وهو في حالة سُكْر.. قدّمت له قهوة مرّة.. كان يبكي ويقبّل يدي ويقول بلسان متلعثم: لا أحب أن يراني عمّي صالح سكران أنت أوصيتني به خيرا.. أنت خُيَّ.. أقسم أنّي لا أحب غيرك.. أنت خُيَّ.. أعظم خُيَّ.. وعزَيَّزْ خُيَّ.. لا هو صديقي العزيز.. تعرف لماذا؟ لأنه يسكر معي وأنت لا تسكر.. يارب اغفر لنا وارحمنا.. يارب حقق أحلام منير.. والدتي وزوجتي يدعوان لك دائما.. كلما أوصلتني إلى البيت مخمورا نزلا عليّ شتما ونزلا عليك بالدعوات الصالحات.. أقسم بالله أنت محبوب يا منير.. ادع لي.. إنيّ أرغب في التوبة..

1- راس المحنة، ص 43،44.

أنا وعزيَّز خسرنا كل شيء و...

ودفع آخر جرعة من قهوته المرّة وهو يتجشّأ.. أمسكته من يده وخرجت معه لأعود به إلى البيت..[1]».

آخر أوجه أو وسائل تقديم الشخصية تقديماً غير مباشر هو كلام الشخصية أو حوارها. فالحوار يسهم في رسم وتقديم الشخصيات وهذا واضح في روايات (الأعمال الروائية غير الكاملة) ولعل مما عزز من إسهام الحوار، وكلام الشخصيات عموماً، في تقديم الشخصية، مجيئه بلغة متناسبة مع طبيعة المتكلم به أو مع ما يراد للمتكم أن يكون عليه من نوع وطبيعة وثقافة...إلخ. وهكذا كانت لغة الحوار متلائمة فعلاً مع الشخصيات، كما هي وكما يُراد لها أن تكون، عند الكثير من الروائيين،من ذلك هذا الحوار في رواية (الرماد الذي غسل الماء):

« وغيرت عزيزة الحديث فسكت الجميع ينصتون إليها:

-لعل الذي لا يعرفه أكثركم هو أن كريم كان في بداية حياته قبل أن يتحوّل إلى الزراعة فنانا.. وفنانا كبيرا يجيد العزف على العود والبيانو.. وله صوت عندليبي

وأثار الأمر المفاجئ بدرة فتمهّلت في تقشير حبة التفاح الحمراء، ورنت ببصرها تتابع ملامح أخيها الذي كان يرتشف كأس العصير.. ورمى سالم بقشرة الموز على المائدة وراح يلوك على مهل ما في فمه يخضّه يمينا وشمالا كأنما يستخرج زبدته وفي ذهنه سؤال كبير: ما السر في اجتماع الأسرة لأول مرة بهذا الشكل؟ أليس هذا الذي ينقصنا؟ أليس هذا الذي يكمل سعادتنا؟.

ذاك زمان الشباب أمّا اليوم فأنا زوج وأب

قال كريم فرد فواز:

أنت مازلت في ريعان شبابك.. والفن...

وقاطعته أمه مواصلة

-الفن لا يعرف سنا.. ومن الخسارة أن تضيع موهبتك في هذا الوطن الذي لا يحسن إلا قتل المواهب.. لكن... الدنيا نأخذها..

ورفعت رأسها إلى زوجها تستنجد به ففهم فاستوى في جلسته وهو يقول:

قال شوقي:

..... *** إنما تؤخذ الدنيا غلابا

[1]- راس المحنة، ص46.

وردّد الشطر مرارا يبحث عن أوّله فلم يفلح فتدخّل فوّاز مكمّلا:

على قدر أهل العظائم...

وانفجر الجميع ضاحكين فتدخلت بدرة منقذةً الموقف، وقد تغيّر مزاجها:

وما نيل المطالب بالتمنّي *** ولكن تؤخذ الدنيا غلابا[1]».

ولنتأمّل كيف ترتسم صورة المرأة، التي كانت قد ودّعت ابنها ليلتحق بالمحاربين ضد الصرب، وطبيعتها الشجاعة من خلال كلامها وتصرفها في هذا الحوار من رواية (الفراشات والغيلان):

«وراح وقع أقدام يقترب منا... التصق بعضنا ببعض أكثر من قبل... سمعت زينب تقول:

- أقدام من هذه التي تضرب الوحل والماء؟

أمسكتني مريم من رجلَي الدافئتين... فضمّتهما إلى صدرها وقالت:

- أقدام تخيف، فماذا ترين ي خالة؟

ردّت خالتي بلهجة الواثق مطمئنة.

- أقدام رجالنا... لن يصل الأعداء إلى الحريم إلاّ على جثثهم.

وصلت الأقدام إلينا... اتّضح لي صوت الشيخ، وصوت زوج خالتي.

- أنتم بخير؟ لقد بدأ المطر ينسحب وسيصفو الجو لا تخافوا.

وردت خالتي على زوجها:

- نحن بخير[2]».

بعد هذا التعريج على الشخصيات الروائية "عند عز الدين جلاوجي"، بتعبير أدق مع شعريتها وجماليات تقديمها، سواء أكان ذلك نتيجة ارتباطاتها بخالقيها الروائيين وذواتهم ودواخلهم ولا شعورهم، أو باستقلاليتها التي تحصل عليها باعتراف الآخر - المؤلّف- بها أم بالثورة والتمرد عليه والقتال لانتزاعها منه، قد نتساءل عمّا إذا كانت هناك من خصوصية في شخصية الرواية الجلاوجية؟ فنقول إنه لا يمكن أن نجيب عن هذا السؤال بنعم أو لا، مفضلين أن يجد قارئ هذه الورقة بنفسه مثل هذا الجواب. ولكن الذي نريد أن نقوله هو إنه لا ننسى أن لِجلاوجي ربطا مميّزا بين شخصيّات الرواية وبين المكان الذي تنتمي إليه كما يجعلها تنتقل في الزمن بصورة جمالية فيها كثير من التميّز. كما أنأن شخصياته محلية في الغالب بالطبع، كما أن هناك بلا شك الكثير والكثير مما تلتقي فيه هذه مع الشخصية في الرواية العربية والعالمية عموماً.

1- الرماد الذي غسل الماء، ص320.

2- الفراشات والغيلان، ص411.

الفصل الثاني: شعرية الوصف والحوار في الأعمال الروائية غير الكاملة.

1- شعرية الوصف.

1-1- شعرية الوصف.

1-2- وصف المكان.

1-3- ممهدات وحدود المقاطع الوصفية.

1-4- وصف الشخصيات.

2- شعرية الحوار.

2-1- لغة الحوار.

2-2- دراسة إحصائية للحوار.

2-2-1- الجدول.

2-2-2- شرح الجدول.

2-2-3- الاستنباط.

2-2-4- تمثيل النسبة المئوية للحوار في دوائر بيانية .

2-3- خصائص الحوار.

1)_ شعرية الوصف:

إنّ العناصر والمكوّنات السّردية التي تؤلّف العمل الرّوائي تتداخل فيما بينها وتتجانس، وهذا ما يرقى بالمستوى الفنّي للرّواية، بحيث يأخذ كلّ عنصر من مكان وزمان وشخصيّات نصيبا من الأهمّية في تكوين الرّواية. «وتعمل تقانة الوصف من جهة وتقانة السّرد من جهة أخرى على الوصول بهذه المكوّنات والعناصر إلى أبلغ مستوى في التّشكيل والتّكوين، إذ إنّ تضافرهما مع تقانة الحوار كلّما كانت ضروريّة لوجودها، تسهم في دفع حركة الرواية إلى مزيد من التّطور الذي يوصلها إلى بلاغتها السّردية، وينتج رواية ناجحة من كلّ الوجوه[1]» كما يعتبر الوصف:«من أبرز وأهمّ الأساليب الفنّية، التصويريّة والتعبيريّة التي حفل بها الأدب في مختلف العصور في شتّى أشكال القول الأدبي، إلى الحدّ الذي جعل منه تقليدا أدبيا يتفاضل فيه الأدباء ويتمايزون ويتميّزون عن بعضهم البعض[2]» ويساهم في تقديم المكان حيث يربطه بدلالات وقيم عميقة ومعبّرة عبر الشخصيّات، كما يعطي الوصفُ الرّوايةَ حيويّة وإيقاعا من خلال وصف تحرّكات الشّخصيات في المكان، حيث أنّ «ارتباط الشّخصية الرّوائية بالمكان والحدث يمثّل الجزء الأهمّ من حيويّة الشّخصية وقدرتها على النّمو في الفضاء الرّوائي... وحين يتجسّد ذلك على أرض المكان الرّوائي فإنّ الرّواية تتماثل للتّكوين والتّشكيل على أكمل الوجوه وتصبح قادرة على الوصول إلى المتلقّي[3] » ويعدّ وصف المكان والشّخصيات أبرز ما يميّز روايات عز الدين جلاوجي المُتناوَلة بالدّراسة.

1-1: وصف المكان:

في البداية نحاول الإجابة عن السّؤال: ما الوصف وما مكانته في الرواية؟ فنقول بالتّأكيد للوصف أهمّية كبيرة في الرّواية، فهو الذي يشكّل عالمها الحسّي، ويرسم المساحة والخلفيّة التي تقع فيها أحداثها، ويجسّد الأشياء التي تشغل الحيز والفراغ ويقدّمها لعين القارئ، فالرّواية، كما نعلم، كغيرها من فنون الأدب ماعدا المسرح، فنٌ مقروء، يعتمد على ما تُحدثه الكلمات من تأثيرات لدينا. فالوصف يرتبط لامحالة بعنصر بنائي هام في الرّواية وهو المكان.

1- أحلام عامل هزاع، ، المكان في الرواية بين تقانة الوصف وتقانة السرد، مجلة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد 16، العدد 1، كانون الثاني، 2009، ص183.

2- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها، 1996-1997، رسالة دكتوراه، ص92.

3- أحلام عامل هزاع، المرجع السابق ص185.

ومن بين الحركات الأدبيّة المختلفة، اهتمّت الحركة الواقعيّة بالوصف اهتماماً بالغاً، فحظي بتركيز أدباء الواقعيّة في القرن التاسع عشر عليه، فاحتفوا به وأفردوا له الصفحات الطّوال، وبالغوا فيه لدرجة كانت تصل في كثير من الأحيان حدّ الإملال.

كانوا يعتبرون الوصف أبرز سمات الواقعيّة، فاهتمّوا بتحرّي الدّقة فيه، لذلك فكتاباتهم تعدّ شاهداً أميناً على عصرهم:«فالوصف عند الرّاوي الواقعي(الذي يتحدّث بضمير الغائب غالبا) هو وصف تسجيلي تفصيلي دقيق للأشياء من خارجها[1]» حتّى أنّ دارس التّاريخ يمكنه العودة إلى كتاباتهم كمرجعٍ للمظاهر العامّة لتلك العصور، من حيث المأكل والمشرب والأثاث والبيوت والحوانيت، وغيرها من التّفاصيل. لكنّ المبالغة في نقل التّاريخ أو تصوير الواقع يُخرج العمل الأدبي من أدبيّته.« فالنّص الأدبي وإن كان يستمدّ شرعيّته من مادّة تاريخيّة، فإنّه يتحرّر من مختلف سماتها، ويتعامل معها بشكل طليق، كما أنّ الرّاوي والمروي له لا يهمّهما التّاريخ أو الواقع[2]».

مثلا في وصف (فيكتور هوجو) المسهب لحياة الأسقف مع أخته وما يحيط بها من تفاصيل في رواية "البؤساء"، نستخرج صورة لواقع حياة رجال الدّين في فرنسا في ذلك العصر. وفي وصف (تولستوي) لشخصيّاته في رائعته "الحرب والسلام"، نجد تسجيلاً لمظاهر حياة نبلاء روسيا في أوائل القرن التّاسع عشر.

أمّا (دانييل ديفو) فقد كان لا يترك مكاناً من لندن القرن التّاسع عشر إلّا ويصفه وينقل إليه أبطاله.

كما نجد (نجيب محفوظ) في روايته (القاهرة الجديدة) التي نُشرت في الأربعينات، يتحدّث عن "ترام الجيزة" "وشارع رشاد باشا" و"قصور الدقي الهادئة".

يتوقّف نجاح الوصف على مهارة الكاتب لأنّ:«وراء الشّخوص والأشياء كاتبا يستعمل مهاراته الحكائيّة ليوهِمنا بإمكانيّة الأشياء والشّخوص، والأحداث وبمنطقيّتها [3]» وهذه المهارات مرتبطة بمستوى اللّغة والأسلوب الذي يوظّفه الكاتب في وصفه للشّخوص أو الأشياء والأماكن، وهذا ما نريد الكشف عنه من خلال دراستنا للوصف عند عز الدين جلاوجي في رواياته الأربع من

1- ينظر سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص280 وما بعدها.

2- محمد الباردا، السرد الواقعي في ثلاث روايات تونسية، القصص: دورية تصدر عن منشورات نادي القصة أبو القاسم الشابي، تونس، أفريل، 1986، ص41.

3- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، سوريا، ط1، 1997، ص94.

(الأعمال الرّوائية غير الكاملة) محاولين الفصل بين هذه العناصر المترابطة: المكان والوصف والشّخصيات وحتّى الزمان، لكي لا نُكرّر ما تطرّقنا إليه في الفصل الأوّل.

يبدأ كاتبنا روايةَ (راس المحنة1+1=0) بجملة وصفيّة ينقلنا بها إلى جو الاغتراب الذي يعيشه، في المدينة:

«ها المدينة باهتة بليدة بطعم الغباء...

غبراء بذوق الرماد...

مُرّة بلون القر.. والحزن.. والانكسار..

عفن يعرش..

موت ينشر أشرعته السوداء..

ذباب يغنّي في جنباتها..

يشتدّ أنين البائسين..

الرّعب يسكن قلوب البيوت الواطئة الجاثمة كالوباء.. يتغلغل في أوردة الأزقة.. يحدّق كالمفجوع عبر كلّ الجدران..[1]».

تتميّز هذه الجملة الوصفيّة بالعموم بالنّظر إلى علاقة الوصف بالموصوف، إذ يصف الكاتب المدينة بصورة عامّة لا يفصّل في أزقّتها وأماكنها كما أنّه ينقل حالته النّفسية للقارئ دون أن يتّبع الطّريقة الكلاسيكيّة التي يسهب أصحابها ويفصّلون في وصف مكان ما.

أمّا من حيث علاقة الوصف بالواصف فقد عمد الكاتب في بداية وصفه إلى الجمل الإسميّة والنّعوت(المدينة باهتة، غبراء، مرّة) ثم إلى أفعال الحالة(عفن يعرش، موت ينشر، ذباب يغنّي...).

بينما إذا نظرنا إلى الحقل المعجمي لهذا الوصف فنلاحظ بروز الحقل المعجمي المتعلّق بالحواس: (طعم الغباء، ذوق الرماد، مرّة بلون القر) ومن الواضح أنّ الكاتب أراد بهذه الصّيغ تقبيح الموصوف(المدينة).

هذا التّقبيح الذي يحضر بقوّة في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) بوصفها رواية مُتأتّية من نهوضها على التّراكم الحدثي المكثّف من جهة وعلى التّعقيد والتّركيب في طرح ذلك المكثّف ممّا أنتج نصّا عصيّا يصعب على الباحث أو الناقد فكّ تشنّجاته لأوّل وهلة، فضلا عن تعتيم الوظيفة الإحاليّة

1- راس المحنة، ص10.

للّغة وتدمير علاقاتها المرجعية حدّ العتمة، مما يغيّب الإشارة الواقعيّة موسّعا فاعليّة التّأويل الصّعب، كما تتجلّى شعريّة الوصف في هذه الرّواية في إحداث «صدمة مدهشة تولّد إحساس الإعجاب بتصوير القبح والاستمتاع العميق بقدرة الفنّ على الاكتشاف[1]» كما أنّ الرّواية تخطّ طريقها *بالنّظُم* الشّعرية التي تعتمد البوح الحميم المتدفّق، وأوّل سمات هذا البوح هو اعتماد ضمير المتكلّم (أنا) أو ما يحيل عليه ليس إيغالا بالذّاتية ولكن دخولا في تجربة معرفيّة خاصّة لا يمكن لراوٍ آخر أن ينوب فيها عن الذّات.

من أمثلة الوصف في الرّواية المقطع الآتي:«جحافل الدود المثبور تغزو المدينة أمواجا... تحتلّ كل شبر فيها كل درب... كل فضاء... العفن يغطّي كل شيء يتسلق الجدران... الأسوار... يلتهم الأبواب... النوافذ... يدثر السقوف... يتأرجح على القلوب[2]».

وغالبا ما يوشّى الوصف في هذه الرواية بغلالة من الغموض الشّفاف الذي لا يفصح عن اسم المكان بقدر ما يحاول الإيحاء به، كما في هذين المقطعين:

«كانت الفضلات تملأ الشّارع أقصد التّجويف... الذّراع... الإصبع... وكانت روائح النّتانة تتعرّش داخل خيشومي مستعرضة عضلاتها... [3]».

«حين دلفت خارجا من حنجرة الدّيناغول وقعت على مؤخّرتي وسط المبولة مُمدّد الرّجلين كانت الارتطامة قويّة فانقلبت منبطحا على بطني ينغمس وجهي في الحمأة التي شكّلت طبقة سميكة تسلّل إلى أنفي وفمي من ذلك شيء...[4]».

من الواضح أنّ الرّوائي تمكّن بطريقته في الوصف من تحويل المكان الواقعي إلى مكان أسطوري في العالم السّردي القصصي والروائي.

حين تجتمع هذه الصّفات فإنّنا نجد أنفسنا أمام وصف تأمّلي ذي وظيفة جماليّة وقد زاد في إبرازها استعمال المجاز الذي كسا كلّ عبارة من هذا الوصف فأضفى عليه طابعا شعريّا.

ومن أمثلة هذا الانتقال في لغة الكاتب من المستوى الوظيفي المباشر إلى المستوى المجازي الإيحائي، وصف المستشفى الألباني الذي يستقبل البوسنيّين المضطهدين في رواية(الفراشات

1- صلاح فضل، شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2002، ص157.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص464.

3- نفسه، ص450.

4- نفسه، ص502.

والغيلان):« وكان المستشفى خليّة نحل أصابها العطب... عشرات... بل مئات من الجرحى والمرضى... امتلأت بهم الأسرّة فاضطرّوا إلى النّوم على أفرشة فوق الأرض مباشرة[1]». فالكاتب، كما نرى، لا يُغالي في استعمال الانزياحات اللّغوية إلى حدّ يُجانب فيه الإيهام بواقعيّة المكان، كما أنّه لا يعبّر عن هذه الواقعية بلغة مباشرة تتميّز بالجماد والبرودة.

هذا ما يتجلّى في هذا المثال من رواية(راس المحنة):« أشعّة الشمس تفتح عينيها في تكاسل.. تتثاءب على الروابي.. منذ لحظات غادر عبد الرحيم والجازية البيت باتّجاه المدينة.. تركت أمّ الأولاد تحضّر الطعام وخرجت أتفقّد الأرض التي ازدهت فرحا.. وضحكت بالأعشاب والورود.. وكان الجبل يفتح ذراعيه كالعاشق الولهان يضمّ قريتنا فتنام في حضنه في وله شديد[2] ».

يستعمل الكاتب هنا لغة شعريّة وأسلوبا يجعل كل ما حوله ينبض بالحياة (الشمس والأرض والجبل والقرية) فيزرع نفحة الأمل في القارئ بطريقة غاية في الجمال، وكما هو معروف أنّ الوصف من النّاحية الزّمنية حالة سكون تعمل على تعطيل السّرد وإيقاف سيرورة الزّمن فى النّص السردي:

« فهو من أبرز التّقنيات التي تقوم بإبطاء السّرد وتعطيل وتيرته[3]» لكنّ الكاتب وظّف الوصف في هذه الرّواية دون أن يؤثّر ذلك على تدفّق السرد حيث أنّه استخدم الوصف المقرون بالأفعال والحركة فى كثير من صفحات هذه الرواية.

يستعمل الكاتب مثل هذا الأسلوب الذي يحمل طابعا شعريّا عبر أدوات التّصوير من مجازات وتشبيهات ومشاهد بصريّة نابضة بالحيويّة والحركة في وصف الأماكن خاصّة لمّا يستحضر الكاتب القرية مثل قول "منير" متذكّرا أيّام طفولته:« كان الخريف قد استفحل وراح يلفّ حبله المتين حول رقبة الصّيف ليأتي على ما تبقّى فيه من رمق ويستلّ آخر أنفاسه.

أسراب اللّقالق تستعرض مقدرتها على الطّيران في سماء مدينتها الصّغيرة.. وحدها هذه الطّيور الرّائعة تمارس طقوس الوفاء عبر رحلتَي الخريف والربيع[4]».

نلاحظ أنّ الوصف في كل مرّة يكون ذا طبيعة متحرّكة حيث يبعث الكاتب الحياة في الجماد، والواقع أنّ الكاتب في كثير من الأحيان لا يأتي بالمقطع الوصفي إلّا بعد شعوره بضرورة مناسبَتِه لأحداث الرّواية، فالذي جعله يختار هذا الطّائر هو مناسبته للتّعبير عن الرّغبة الجامحة لشخصيّته "منير" في التحرّر، كما يعبّر عن تلاشي القيم النّبيلة في قلوب النّاس مثل الوفاء والإخلاص إذ يقول:« .. وكنت أحدِّث نفسي أن اللّقلق كان إنسانا طيّبا وفيّا مخلصا ولذا مسخه الله طائرا جميلا بقي محافظا على ممارسة طقوس الوفاء.. ولا يختار مسكنا له إلّا الأماكن العالية الطّاهرة كقِمم

1- الفراشات والغيلان، ص426.

2- راس المحنة، ص14.

3- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص165.

4- راس المحنة، ص129.

الأشجار ومنارات المساجد والكنائس.. لو مسخنا اللهُ الآن لمسخنا فئرانا وخفافيش(...) وحدها اللّقالق كانت تنال ثقتنا[1]». فإذا كان الوصف في الرّواية الكلاسيكيّة ذا طبيعة جامدة ووظيفته لا تتعدّى التوثيق والتّوضيح، فإنّه في الرّواية الجديدة اتّخذ طبيعة متحركة ووظيفة جماليّة فنّية.

يستمرّ هذا الطّابع الشّعري لجلاوجي في وصفه الطّبيعة في رواية (الرّماد الذي غسل الماء) حيث ينتقل من العام إلى الخاص فيضعنا في الصّورة الخارجيّة لموقع المدينة في بداية الرّواية قبل أن يبدأ بوصف جوانبها وأعماقها مع امتداد الرواية:« وحين تخرج من مدينة عين الرّماد جنوبا تنهض غاية الصّنوبر في وجهك، تدثّر ضفّتَي الجبلين الصّغيرين ثم ما تفتأ أن تبدأ في الانطفاء رويدا رويدا فاسحة المجال لفضاء يتنفّس بعمق، شجرة هنا وأخرى هناك، وربوة صغيرة عليها شجرة يتيمة لا يدري أحد من أيّ نوع هي، ولا في أي زمان غرست وتحتها تنبع ماء عين شحيحة[2]».

ثمّ يصف أجواء مدينة (عين الرماد) العامّة بطريقة غير مباشرة حين يقول:« كان عبد الله يقضي الوقت كلّه في لعب الضّامة وأحجار الدّومنو مع العشرات الذين يجتمعون متحلّقين حول مبنى المسرح البلدي، لا يغادر الواحد منهم مكانه إلّا لطعام أو قضاء حاجة، حتّى إذا بدأ الليل يزحف تفرّقوا إلى بيوتهم كالحشرات.. أمّا بعد الزوابع التي عصفت به فصار صباحه يطوّف بأزقّة المدينة وشوارعها، عين الرّماد وحدها بغبارها، بقذارتها، ببؤسها بواديها النّتن الذي يبقرها نصفين، بأبنيتها الحزينة، بسكّانها الذين يملؤون شوارعها حركة بلهاء، وحدها عين الرّماد تزيد رماده رمادا فتنسيه همومه ومآسيه، ووحدها بمرآتها الغبشة تعكس نفسه المحطّمة[3]».

لقد لجأ الرّوائي إلى توظيف الصّور البيانيّة من تشبيه واستعارة من أجل هتك البنية المعماريّة للّغة، والعدول عن الاستعمال العادي لها، وتكثيفها، كما نجد ذلك في قوله: "تنهض غاية الصنوبر في وجهك، تدثّر ضفّتَي الجبلين الصّغيرين" فهي استعارة مكنيّة حقّقت غاية فنّية جماليّة.

ونرى من المثال الثّاني أنّ وصف المكان في الرّواية له مدلوله النّفسي لأنّ شخصيّة "عبد الله" جسّدت إحساسها و أحوالها النّفسية العابسة الحزينة في المدينة لأنّها تحمل دلالة الأعباء النّفسية. ولجأ الكاتب في هذا الوصف إلى توظيف اللّغة الشّعرية النّابعة من عمق الوجدان الإنساني التي تدغدغ خبايا النّفس البشريّة وتؤثّر في القارئ بعباراتها الشّعرية. أمّا في القسم الأوّل فاختار الكاتب

1- راس المحنة، ص129.

2- الرماد الذي غسل الماء، ص190.

3- نفسه، ص209.

استعمال اللّغة الطّبيعية لتناسُبها مع الواقع البسيط الذي يعيشه أهل المدينة، وكأنّنا نلمس بساطة هؤلاء في هذه اللّغة العارية من المحسّنات والمبالغات اللّفظية وهذه الألفاظ الشّعبية العامّية(الضامة، الدومنو).

وهنا يظهر الجانب التّجديدي حيث لم ينحُ الكاتب نحو الأدباء الواقعيّين في وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي كنوع من التّصوير الفوتوغرافي وإنّما نظر إلى الأشياء على أنها صدى للشّخصية والأحداث:«ومن هنا الفرق بين الوصف الفوتوغرافي الذي يصوّر الأشياء كما هي، والوصف التّعبيري الذي يصوّر الأشياء من خلال إحساس المرء بها[1]». بل إنّ المكان ليس مجرّد امتداد ونتوء وإسمنت وإنّما هو ذو بعد رمزي يُكسبه قيَما ثقافيّة، يتجلّى هذا بوضوح في وصف البيت في رواية(راس المحنة):«دخلتُ الحجرة الأرضية.. وقفتُ وسطها متأمّلا.. منذ أن رحلَت نانّا عن الفانية وأنا أنظر إليها نظرة قداسة أحاول أن أترك كلّ شيء مكانه كما تركته بالضّبط.. الموقد.. حلقات النّول المثبّتة بالجدار.. الصّندوق الخشبي المنقوش.. الهيدورة البيضاء.. زربية الصلاة.. والإطار الخشبي الذي يحمل صورتها وزوجها الشّهيد في ثياب الجنديّة أيّام الثّورة التحريريّة[2]».

يصف الكاتب الحجرة الأرضيّة بعيون "منير"، كما يصف الأثاث والأشياء الموجودة فيه، لكنّ الميزة التي زادت من شعريّة هذا الوصف هو ربط هذا البيت وهذه الأشياء بشحنة عاطفيّة كبيرة ودلالة غير الدّلالة المادّية التي نعرفها، فلو كان الوصف على لسان شخصيّة لا تعرف "نانّا" ولم تعش في هذا البيت لتلاشت هذه الدّفقة الشّعورية وجاء الوصف باهتا لا يحمل غير وصفٍ لجماد، وهذا ما لا يعمد إليه كاتبُنا كثيرا لأنّه يصف المكان بطريقة التّجديديّين فيصوّر الجماد على أنّه مرتبط بروح الإنسان وبحضوره مثلما يحمله هذا الوصف للحديقة العامّة بمدينة عين الرّماد:«وحديقة الأمير التي تتوسّط المدينة كانت تحفتها وعروسها، تتربّع على مساحة مستطيلة تملؤها أشجار الزّان والفلّين والزّينة من كلّ نوع.. وتزيّنها أشكال وأنواع من الأزهار.. وتضحك في جنباتها بِرك فوّارة تقذف بابتساماتها في أوجه الزّوار.. وتتنوّع فيها الممرّات الإسفلتيّة والحجريّة التي تناثرت عليها كراسٍ حديديّة مزخرفة هنا وهناك.. ووقفت في كلّ زاوية منها أعمدة وتماثيل رومانيّة تُذكّر الجميع بالحضارات والشّعوب التي مرّت على هذه المدينة.. وعصفت بها يد الزّمن، فلم يمض إلّا

1- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص69.

2- راس المحنة، ص138.

عَقدان أو أكثر بقليل حتّى تناهَبها جشع البطون الكبيرة، لتتقلّص أمتارا أمام زحف الإسمنت المسلّح الذي كوّمه حشحوش وعزيزة من كلّ جانب[1]».

يحمل هذا المقطع الوصفي مزجا عجيبا بين لغة اقتربت من الشّعر في رقّتها وتمرّدها على القواعد المعروفة، دون أن تمنع القارئ عن التوهّم بأن هذه الحديقة واقعيّة، وكأنّنا أمام مُنَمنمات رسّام يمتزج فيها اللّون القاتم بالألوان الزّاهية« فمثلما يكون الرسّام قادرا على تقديم الأشكال والألوان والظّلال فإنّ اللّغة لا تقلّ عنه شأنا في تقديم وصف يقدّم المظاهر الحسّية للأشياء[2]»

على غرار ذلك الوصف الذي يشرع فيه الكاتب عندما يستحضر ماضي "فاتح اليحياوي":«عند الصّباح كان فاتح اليحياوي يخرج إلى خلوته بجبل المدينة.. كانت الشّمس شاحبة.. والشّوارع مزيّنة بلون الغبار.. والنّاس في كلّ مكان من المدينة كالخنافس يلتصقون بالجدران وبالأرض.. في عيونهم زيف.. وعلى ملامحهم انكسارات رهيبة.. في كلّ مكان فغرت الدّكاكين والمقاهي أفواهها.. وعلى قارعة الطّرق تكوّمت سلع صينيّة ويابانيّة وتركيّة من أعواد تنقية الأسنان، ومناديل الورق، حتّى الدّراجات النارية، مرق كالسّهم بين الجميع، وراح ينحدر إلى الوادي الجاف الذي يقسّم المدينة قسمين، ثمّ يرتفع مرّة ثانية في اتّجاه مستقيم ما يفتأ بعده أن تلوح له قمم أشجار عجائز على أوراقها حزن طافح، تقف صامتة تفتح عيونها شاهدة على رماد نبع فغمر الماء، فكانت مدينة عين الرّماد.. كانت الأشجار الأولى ملتوية منكسرة فقدت كثيرا من ألقها وانسجامها، متباعدة فقدت كثيرا من دفء المحبّة بينها، في أجسادها تنغرز نصال هنا وهناك، وتظهر ضربات فؤوس وسواطير.. بعدها تبدأ الغابة في الاكتظاظ، يملأ فاتح اليحياوي رئتيه هواء، ماذا لو لم تترك لنا فرنسا هذه الغابة؟ هل نقيم مثلها؟ تناهى إلى سمعه نعيق السّكارى، لم يبال به، وراح يرتقي صخرة كبيرة حيث يستوي غار كبير، طار سرب الحمام خادشا محيا الصّمت الرّهيب، ثم ما فتئ أن عاد إلى مكانه آمنا مطمئنّا، لقد ألف فاتح اليحياوي منذ زمن طويل..

استوى فاتح اليحياوي على الصّخرة في مكان مستو.. ثنى ساعديه.. جذب إلى رئتيه نفسا عميقا وثانيا وثالثا، كأنّما خرج لتوّه من مغارة ملوّثة، وراح يتأمّل رؤوس الأشجار الخضراء وقد

1- الرماد الذي غسل الماء، ص214.

2- نبهان حسون السعدون، شخصيات قصة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، 2003، ص103.

استوت منحدرة تغطّي السّفح الآخر كلّه متّصلة بالسّهول الفارغة العذراء.. وفوقها تنتصب قبّة السّماء زرقاء صافية، تقف الشّمس في نهايتها، تقف الشّمس في نهايتها آيلة للانتحار..[1]».

جمع الكاتب في هذا المقطع الوصفي بين الوظيفة الجماليّة التي تعتمد على رسم اللّوحات التّصويرية، والوظيفة التّفسيرية التي تساعد في الكشف عن الأبعاد النّفسية والاجتماعيّة والوظيفة الإيهاميّة حيث يُدخل المؤلف قارئه إلى عالم الرّواية عن طريق الإيهام بواقعيّة المكان والأحداث

أمّا الوظيفة الجماليّة فنلمسها في الانزياح اللّغوي والمجاز مثل الكناية في قوله: "الشوارع مزيّنة بلون الغبار" والاستعارة في قوله: "خادشا محيا الصّمت الرّهيب" التي أضفت مسحة جماليّة على التّعبير.

بينما عبّر الكاتب عمّا تعيشه شخصيّات روايته من خلال وصفه للغابة: فيقابل الأشجار "الملتوية المنكسرة التي فقدت كثيرا من ألقها بأهل المدينة الذين عبست وجوههم "في عيونهم زيف.. وعلى ملامحهم انكسارات رهيبة"، كما يسقط حالة النّاس على الأشجار حين يصفها بأنّها "متباعدة فقدت كثيرا من دفء المحبّة بينها"، والنّصال التي تنغرز في أجساد الأشجار ما هي إلّا تعبير عن الجروح والمآسي التي تمرّ بها الأمّة، ولا أحد يحسّ بها أكثر من "فاتح اليحياوي" المثقّف. هذا يقترب كثيرا من وصف جلاوجي في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) حين يصف المدينة المومس التي تعكس اغتراب الشّاهد وهروبه منها، من ذلك قوله:«أصبحت المدينة اليوم نائمة تغطّ في شخير مالح يشوي طبلة الأذن بئس الشّخير وساء نغما... ظلل من الغواشي الغرابيب تغلّف كلّ شيء حتّى الجدران والأرصفة... غبشٌ يشبه دخان احتراق المطّاط المستهلك... حرور يتثعبن ماردا يصفع الوجوه...[2]».

بعودتنا إلى المثال الأوّل تتجلّى الوظيفة الإيهاميّة في التّعبير المباشر عن واقع الطّبقة الشّعبية ويوميّات النّاس، وذلك بعرض الكاتب لحركة الشّوارع ونشاطات المقاهي والمحلّات التّجارية، وخاصّة السّلع المختلفة المعروضة على قارعة الطّريق، وكأنّنا نتجوّل في إحدى مدن الجزائر المعروفة بهذه المظاهر، لكنّ الكاتب يسير على منهج أدباء الرّواية الجديدة الذي

لا ينقل الواقع بشكل آلي وإنّما يعيد صياغة هذا الواقع انطلاقا من رؤيته للعالم، أو هو يخلق واقعا يعيشه مع قارئه في فضاء الرّواية. كما حاول التّجديد في الوصف عن طريق النّظر إلى الأشياء

1- الرماد الذي غسل الماء، ص233.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص482.

نظرة مختلفة، والتّركيز على تفاصيل معيّنة قد يتّخذ الشيء الموصوف شكلاً أبعد من معناه المباشر، كأن يكون رمزاً لشيءٍ ما، حينها يصف الأديب الشّيءَ اعتماداً على ما يريد إيصاله من خلاله، وليس باعتبار صفاته الحقيقيّة، هنا تخلق الكلمات لنفسها واقعا ثالثا هو غير الواقع المعيش وهو غير واقع الرّواية، وإنّما هو واقع يتوارى تحت ظلّ الكلمات، «وهذا يدلّ على أدبيّة النّص أو شعريّته ذلك لأنّه يساعد القارئ على خرق النّص وتجاوزه إلى مخبوئه المعرفي وما يريد أن يقولَه النّص ولا يقولُه[1]». مثال ذلك هذا المقطع من رواية (سرادق الحلم والفجيعة) التي تزخر بالرّموز:«انبسط أمامي بور شاسع بكر لا شِية فيه أحسست بالرّاحة، لأوّل مرّة منذ زمن طويل أرى مكانا مفتوحا كهذا رغم الجثث المتعفّنة المترامية على صدره مبعثرة هنا وهناك طورا، والمتهالكة فوق بعضها في كوم واحد طورا آخر، وقد اختلطت معها كتب... ورايات... وأسلحة... ولوحات فنّية مكسّرة أو مشقّقة أو مخرّبة فلم يبق من ألوانها الجميلة إلّا أطلال تذرف الدّمع[2]» فالكاتب يصوّر لنا جثثا منتشرة ثم يخصّص أصحاب هذه الجثث فالرّايات تحيل إلى الإسلاميّين، والأسلحة تحيل إلى عناصر الجيش، والكتب تحيل إلى القمع الذي تعرّض له المثقّفون والأدباء، واللّوحات الفنّية إلى الفنّانين وركود الحركة الإبداعيّة.

بالإضافة إلى تنوّع وظائف الوصف، تظهر قدرة جلاوجي في:«فسخ الحدود الفاصلة بين نص سردي ونصّ وصفي، وبين نصّ عملي... ونصوص خياليّة[3]» فبالرّغم من امتداد هذا الوصف إلى ما يقارب الصّفحة إلا أنّنا لا نشعر بأنّنا خرجنا من السّرد لأنّ الكاتب يُدخل الوصف وهو بصدد سرد يوميّات فاتح اليحياوي، فنجد أفعالا حركيّة (يخرج، مرق، يرتفع، يرتقي، طار...) ووصفيّة (يلتصقون، تكوّمت، فقدت، تنغرز، تظهر...) في آن واحد، وبما أن لكلّ حدث الفعل الذي يناسبه «فاختيار فعل بعينه هو انتقاء لحالة وصفيّة تحدّد نوعيّة الحدث أو نوعيّة الوعي به أو التّفاعل معه حتّى نجابه مع كلّ فعل عمليّة وصفيّة ذائبة في العمليّة السّردية أو خاضعة لها[4]» «ومن هذا

1- عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دال الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2011، ص97.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص475.

3- فيليب هامون، في الوصفي، تر: سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، ط2، 2003، ص187.

4- محفوظ، عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر، المغرب، ط1، 1989، ص30.

المنطلق تكثر الأفعال في العمليّات السّردية لتدل على الحركة وتبرز كافّة الأحداث والأعمال ممّا يبرز المقاطع الوصفيّة من الجمل السرديّة لذا تغدو الأفعال السّردية في خدمة الوصف[1]».

هذا النّمط من الوصف هو الأكثر اقترابا من السّرد، ولا نجده في رواية واحدة فقط، وإنّما يلجأ إليه عز الدين جلاوجي في جميع رواياته ليصف الأمكنة المفتوحة رواياته خاصّة رواية (الفراشات والغيلان) حين يقول البطل: «ونظرت خلفي حيث القرية بدأت تغيب بناياتها بين الأشجار العالية... قزعات بيضاء كانت تحوم في صفحة السّماء، ومازال الدّخان يلفّ القرية وقد اشتدّ سواد وكثافة، ومنارة الجامع وحدها مازالت تقف شامخة وسط المأساة[2]».

ويقول في موضع آخر:« بدأت القافلة الآن تغوص وتتوغّل بين الجبال الشّامخة... جبال اكتست حلّة خضراء من الأشجار الملتفّة السّامقة... وكلّلت رؤوسهم عمائم بيضاء من الثّلج... كانت تظهر كالشيوخ يجلسون في وقار... [3]».

«كانت السماء صافية إلّا من قزعات بيضاء تفرّقت هنا وهناك... وكانت الشّمس ترسل بدفء محتشم يلفّ أجسادنا ومخيّماتنا...[4]».

تمثّل هذه النّصوص اقترابا بين السّرد والوصف إذ يمكن القول إنّ الكاتب:«بهذا النّمط يفسح المجال لاكتشاف حقائق أخرى في العلاقة بين السّرد والوصف[5]» من خلال توظيفه للأفعال بانتقاء كبير:(نظرت، بدأت، كانت، ، تغيب، تحوم، يلف، اشتدّ، تقف، بدأت، تغوص، تتوغل، اكتست، كلّلت، تظهر، يجلسون، كانت، تفرّقت، ترسل، يلف) فضلا عن النّعوت الوصفيّة:(العالية، بيضاء، سواد، كثافة، شامخة، خضراء، ملتفة، سامقة، صافية، محتشم)، وقد ساهم هذا التّواشج بين الأفعال والنّعوت في إيضاح المشهد والدّقة في التّعبير عنه خاصّة أنّ الكاتب يصف المشاهد كما يراها البطل(الطفل محمد) فيجعله يراقب المشهد ويصفه بضمير المتكلّم.«والكاتب حين يمتلك ثقة كبيرة

1- أبو ناضر، موريس، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، دط 1989، ص133.

2- الفراشات والغيلان، ص390.

3- نفسه، ص407.

4- نفسه، ص434.

5- محفوظ عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، ص36.

في ذاته كمبدع، وقدرة بارزة على استبطان العالم من خلال رؤيته الشّخصية، ويمتلك شجاعة البوح المنقّب بضمير المتكلّم...تصبح رسالته الإبداعية لأبناء جيله كلّهم[1]».

1- صلاح فضل، تحليل شعرية السرد ، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2002.

1-2- ممهِّدات وحدود المقاطع الوصفية:

للوصف أهمّية كبيرة في إنجاز النّصوص الرّوائية مع حضور عنصرَي المكان والشّخصيات، لأنّ:«ضوابط المكان في الرّوايات متّصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطّعة أيضا تتناوب في الظّهور مع السّرد أو مقاطع الحوار، ثمّ إنّ تغيير الأحداث وتطوّرها يفترض تعدّدية الأمكنة واتّساعها أو تقلّصها حسب طبيعة موضوع الرّواية[1]»، وقد جاءت مقاطع الوصف في الرّوايات الأربع (للأعمال الروائية) مختلفة طولا وقصرا واحتلّت من النّصوص مواقع مختلفة، كما جاءت بطرائق متنوّعة سنحاول الكشف عن أهمّها وأكثرها اعتمادا من الكاتب دون أن ننكر أنّ ما يعلن عن الوصف قد يكون في الوقت نفسه معلنا عن غيره. «وذلك يعني أنّه لا توجد مشيرات لغويّة على الوصف مختصّة به وحده بأتمّ معنى الكلمة. لكنّ ذلك لا يمنع إشارتها إليه والتحاقه بها» ولا يمنع أن نهتمّ بهذه الظاهرة.

1- يذكر الرّاوي اسم شخصيّة أو مكان في جملة ثمّ يشرع في وصفه: مثلما يفعل "صالح" في رواية(راس المحنة): «ما أحلاها كلمة لم أسمعها صادقة إلّا من فم نانّا علجية..

نانّا التي تربطني بها وشائج الإخلاص والوفاء دون وشائج الدّم.. فأنا مقطوع من شجرة.. لست أعرف لي أمّا ولا أبا.. كلّ ما أنبأتني به نانّا أنّ والدتي قضت شهيدة.. وأنّها احتضنتني في الجبل ثم طوّحت بنا الأقدار هاهنا.. لقد نذرت نفسها بعد استشهاد زوجها أن تربّي ابن شهيد وكنت صاحب الحظّ[2]».

يكون الاسم الذي يريد الكاتب وصفه في آخر الجملة، ويتّضح ذلك في المثال الآتي حين همّ أن ينتقل إلى المدينة، إذ لم يصف المدينة ولكنّه وصف المسكن، آخر مكان ذُكر في الجملة:«بعد أيّام دخلت المدينة.. وجدا لي مسكنا وسطها.. كان زمن الاستعمار لأحد المعمّرين الفرنسيّين.. فيه كلّ الضّروريات.. الماء.. الكهرباء.. التّدفئة.. أمامَه حديقة تحضن أشجار زينة.. أرضيّته مبلّطة بالبلاط الأحمر.. [3]». يتبادر إلى ذهن الموصوف له أنّ "صالح" مُعجب بالبيت لأنّه لم يصف شيئا غير لائق، لكنّه يعود ليلغي هذا التصوّر بقوله:« كنت أجيل الطّرف في كلّ أركانه.. في كلّ

1- حميد لحمداني، النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص92.

2- راس المحنة، ص44.

3- راس المحنة، ص22.

شبر فيه.. وكانت فرائصي ترتجف.. كأنّ جدرانه مَلأى بالعيون المفترسة.. دخلنا.. تنقّلنا بين حجراته الواسعة أشبه بغرف الكنيسة المقفرة.. غبار يدثّر الطّلاء فيُلبسه قناعا حزينا..[1]».

يحمل البيت دلالة سلبيّة بعد أن ينتقّل الرّاوي من الوصف الخارجي إلى الوصف الدّاخلي، فالكاتب يريد إخبارنا بأنّ الأشياء لا تؤخذ بمظاهرها الخارجيّة، وهذا ما يعلنه صراحة فيما بعد بقوله:

«هل المسكن هيكل جامد بارد..؟ المسكن روح.. حياة.. ولن يكون كذلك إلّا إذا صمّمته بانتمائك وخصوصيّتك.. لن يكون كذلك حتّى تنفخ فيه من روحك فيستوي كائنا دافئا..[2]».

يواصل الكاتب وصف هذا البيت، لكنّه يلجأ إلى تناقل الوصف بين الشّخصيات حتى لا يتسرّب الملل إلى هذا النّص الذي يحتلّ صفحة كاملة، وهذا عن طريق مخاطبة "السعيد" ل"صالح" إذ يقول:« انظر يا صالح يا خُيَّ كلّ شيء موجود.. الماء.. الكهرباء.. التّدفئة.. المرحاض.. البلاط.. الطّلاء.. كل شيء يا صالح المغبون.. خلّصك الله من التّعب والشّقاء.. البهائم والبراميل.. وسقف الحلفاء والدّيس.. ومصباح المازوت.. هنا كلّ شيء عصريّ..[3]»

نلاحظ أن السّعيد أعاد ذكر بعض المواصفات التي ذكرها في البداية (الماء، الكهرباء، التّدفئة، البلاط، الطلاء) ولكنّ ذِكرها من طرف شخصين مختلفين والفصل بين وصف كلّ واحد بعبارات تخرج عن الوصف، جعله يبتعد عن الرّتابة، كما أنّ "صالح" ذكر هذه المواصفات في دور راوٍ غير عليم كان يريد للقارئ أن يكتشف معه المنزل فوصفه بضمير المتكلّم، بينما "السّعيد" ذكرها بغرض إقناع "صالح" الذي كان متردّدا فكان الوصف بضمير المخاطب.

كما يتّضح كذلك في هذا المثال من رواية(الرّماد الذي غسل الماء) انتقال الكاتب من الوصف العامّ إلى الخاصّ، فكلّما ذكر شيئا من أشياء الموصوف يشرع في وصفه.

من أمثلة هذه الطّريقة في الوصف وصف "صالح" للمشفى الذي تزيّن بسبب زيارة وزير الصحّة حيث يسبق الوصفَ جملة فعليّة كالعادة ثم يصف المكانَ الوارد فيها «ولجْتُ المشفى يا لطيف! كلّ شيء يلمع.. غيّروا للمرضى كلّ شيء.. البلاط يبرق.. الرّائحة الطّيبة تفوح منه.. وتحوّل الإسطبل إلى جنّة..[4]».

1- راس المحنة، ص22.

2- نفسه، ص22.

3- نفسه، ص22.

4- راس المحنة، ص34.

يمكن القول إنّ ظهور اسم جديد سواء دلّ على مكان أو شخص أو شيء يجعل المرويّ له ينتظر أن يوصف سواء طال الوصف فشكّل مقطعا أو قصُر فكان بضع صفات وسواء تلا الوصفُ الاسمَ مباشرة أو تأخّر قليلا أو كثيرا.

فحين يقول منير:«هذا هو البيت[1]» نتوقّع منه أن يصفه بصورة مباشرة أو من خلال عرض حركة الأشخاص فيه، لكنّه، هنا، يفضّل وصفَه مباشرة:« كان وطيئا.. بابه يكاد ينكفئ إلى مستوى الأرض.. لا يكاد علوّ الجدار يتجاوز قامة الرّجل الممتد.. قرميده قديم عليه ضمادات اسمنتيّة عديدة[2]».

وحين يقول سالم عن زوجته عزيزة:« هي أجمل بكثير من ذهبيّة بنت الطّاهر[3]» فإنّنا ننتظر منه أن يصف لنا ذهبيّة، هذه الشّخصية الجديدة، وهذا ما يحدث إذ يتبع اسمها بوصفها فيقول:« لكنّ ذهبية نبع من الود والسكينة.. كالنّسمة المنعشة.. كالماء العذب النّمير..[4]»

وحين تقول الجازية:« ورحلنا إلى سطيف[5]» ننتظر منها أن يصف لنا هذه المدينة، وهذا فعلا ما يحصل إذ تُتبِع هذه الجملة مباشرة بالمقطع الوصفي التّالي:«على مشارفها يقف سيدي الخيّر ينثر البركات ملء يديه.. يفتح باب بسكرة حضنه ليدخلنا المدينة.. طفنا بشوارعها نودّعها.. وقفنا عند عين الفوّارة..[6]» ثمّ تواصل "الجازية" استرجاع ذكرياتها مع ذياب ويتواصل الوصف من آخر مكان ذكرَتْه أي أنّها تصف عين الفوّارة، وهنا يرتبط الوصف بالجانب التّاريخي:«قلت لك: عين الفوّارة تمثال لامرأة أحَبّها حاكم فرنسي كان في هذه المدينة.. ولم يشأ القدر أن يحقّقا حلمهما فاختطفها إلى غير رجعة.. ولأنّ حبيبها كان وفيّا صرف كل ماله من أجل أن يقيم لها تمثال نصبه هنا وسط المدينة على نبع ماء[7]».

1- راس المحنة، ص44.
2- نفسه، ص44.
3- الرماد الذي غسل الماء، ص179.
4- نفسه، ص179.
5- راس المحنة، ص49.
6- نفسه، ص49.
7- نفسه، ص49.

مثال آخر في نفس الرّواية وبنفس الطّريقة حيث يسبق الوصف جملة فعليّة:« دخلت المكتبة.. سحابة من الكآبة تغشي رفوفها.. وحدها الأوراق تعزف موّالها الحزين.. تتدثّر الغبار..[1]»

2- ممّا يلفت انتباه القارئ لروايات عز الدين جلاوجي طريقة استهلاله للمقطع الوصفيّ وكيفيّة نهايته: تعدّ وجهة النّظر الواصفة من المبادئ المنظّمة لكلّ خطاب وصفي. وبما أنّ الموصوفات من شخصيّات وأمكنة وأزمنة وأفعال وأشياء عناصر من الحكاية فإنّ الرّوائي يعمد إلى تفويض الرّؤية إلى شخصيّة مشاركة في الأحداث لها من المؤهّلات ما يسمح لها بممارسة دورها فلا يختار الأعمى للوصف البصريّ ولا غير المختصّ لوصف ما يتطلّب معرفة مختصّة كالآلات وغيرها. ومن نتائج هذه الضّرورة اعتمادُ رؤية متغيّرة وفقا لنوع الموصوف من جهة وخلقُ وضعيّات تبرّر الوصف وتمهّد له حتّى يكون مندرجا في سياق النّصّ من جهة أخرى، « وكما أنّ إدراج وصف داخل قصة ما يعني العمل على تعليلها وتبريرها[2]» فإن التّمهيد للوصف وإبراز بدايته بما يسمّيه "فيليب هامون" بالملفوظات السّرديّة المزيّفة. وهي من قبيل(قرأت، رأيت، لمحت...) في المقاطع الآتية من روايات(الأعمال الرّوائية غير الكاملة):

«وغيّر سمير اتّجاهه نحو وفي أسنانه اصطكاك عجيب.. وهو يرى عمّار كرموسة يتّكئ على الجدار كأنّه جذع شجرة وسحائب الدّخان تتهادى فوق رأسه..[3]».

نلاحظ أن الكاتب استعمل الفعل(يرى) كجسر ينتقل من خلاله إلى وصف عمّار كرموسة بدل أن يقول: "كان عمّار كرموسة..."، وهذا ما أعطى الوصفَ انسيابيّة وأبعده عن الرّعونة.

كما أنّ هذا الأسلوب الذّكي في التّعامل مع الوصف يضفي عليه شعريّة كبيرة من خلال الوصف دون قطع استمرارية السّرد، فالكاتب حين يستهلّ المقطع الوصفي بالحركات البصريّة لا يُشعر القارئ بالتوقّف الزمني، كما تمكّنه من وصف أكثر شخص(مكان، شيء) دفعة واحدة بدون أن نحسّ بانقطاع الوصف، مثلما هو عليه في المثالين الآتيين:

« لمحت من بعيد الفأر يقف متّكئا على الجدار يضع ساقا على ساق ويطوي يديه إنّها وقفة تحدّ... رآني هو الآخر انفجر ضاحكا حتّى سالت دموعه[4]».

1- راس المحنة، ص51.

2- ينظر، فيليب هامون، في الوصفي، تر: سعاد التريكي، بيت الحكمة، ط2، 2003، ص206 وما بعدها.

3- الرماد الذي غسل الماء، ص202.

4- سرادق الحلم والفجيعة، ص470.

« كان الأب يتأمّل الفقاقيع وهي تتراكم في الفناجين كالهمّ المتراكم في قلبه ثم ما تفتأ أن تتلاشى كما تتلاشى أحلامه الصّغيرة التّافهة وكانت العمّة كوثر تتابع ذراع ابنة أخيها كالبلّور يكاد يضيء وتذكّرت فتونها حين كانت تتباهى بها أمّها...[1]».

يمكن القول إنّ الكاتب في هذا المقطع الوصفي حاز وصف حالة الأب ووصف منظر الفقاقيع في الفنجان مرّة واحدة باستهلاله الوصف بالفعل (يتأمّل) الذي كان نقطة التّحول من الأب إلى المنظر. كما أنّه استعمل الفعل (تُتابع) ليصف حالة العمّة "كوثر" (الفاعل) وحُسن ابنة أخيها "العطرة" (المفعول به)، وهذا في مقطع وصفيّ واحد.

تتوالى أمثلة استهلال الوصف بالحركات البصريّة في روايات عز الدين جلاوجي، منها مايلي:

«حين دخلتُ مخفر الشّرطة قرأتُ على ساعة الجدار الساعة الثّانية.. كان الجوّ باردا.. وكان الصّمت يقمّط المدينة النّائمة.. كان يلفّها كجثّة مومياء.. لم يكن يصل مسمعي إلّا وقع أقدام رجال الشّرطة وهم يذرعون غرف المكاتب والأروقة جيئة وذهابا.. وإلّا الساعة الحائطية التي لم تملّ من توقيع دقّاتها بانتظام رتيب[2]». يتّضح أنّ الكاتب مهّد للوصف بحركة تتعلّق ببصر الشّخصية التي تؤدّي دور الرّاوي ثم شرع في وصف السّكون المخيّم في المخفر.

«ووحدهما عيناي كانتا تسترقان النّظر إلى كلّ تضاريس وجهها كأنّني أكتشف لأول مرّة فتنتها حارة الحفرة ثكلى تتدثّر ملاءة اليأس.. شاهدت بناية مزخرفة تفتح أبوابها الزّجاجية مكتوب عليها بخطّ كبير "مركز الرّحمة التجاري"..[3]».

«وراحت عيناي كالأرجوحة تجولان السّماء الرّحبة أين القمر؟ لا قمر...أين القمر؟؟ ها هو يصارع سحابة سوداء تعصره بكلتا يديها... وها هو قد تملّص منها يبدو مرهفا خافتا أسود الخدّين حزينا[4]».

«قبل أن أغادر مكاني رأيت جمعا من الفئران يمرّ أمامي يتبادلون النجوى كأنّما يحملون همّا عظيما... إنّهم يتكاثرون كلّ يوم في شعاب المدينة... ينسلّون من جوارحها...[5]».

1- الرماد الذي غسل الماء، ص208.

2- راس المحنة، ص109.

3- نفسه، ص126.

4- سرادق الحلم والفجيعة، ص465.

5- سرادق الحلم والفجيعة، ص490.

«وفجأة رأيت الأنظار تشرئبّ إلى الأعلى ورأيت الغراب يتمتم بكلمات وقد تسارعت شفتاه في حين لزم الآخرون الصّمت...[1]».

«ورأيت السّيد لعن ينظر في الغراب نظرة شزراء فيها حقد وبغضاء[2]».

«في كلّ حجرة تشاهد جداريّات مأساويّة تنغرز في القلب النّابض سكينا صدئة... أشخاص فقدوا أرجلهم... آخرون فقدوا أيديهم.... مرضى أنهكهم السّقم... ومصّ كل رحيق من وجوههم...[3]».

«تأمّلت ساعة الحائط على الضّوء الخافت الذي كان ينبعث في استحياء شديد داخل الحجرة كلن العقرب الصّغير عند مشارف الخامسة، في حين راح الكبير يلهث متسلّقا المرتفع ما بين السّابعة والثّامنة»[4].

«نظرت إلى عثمان، فهمت من عينه أنّه لا يريد النّوم، وتلك كانت رغبتي...[5]».

«ولاحظت أنّ الدّم مازال ينزف من فخذ أختي، وأنّ المنديل قد احمرّ تماما وذهب بياضه[6]».

«وبدرت منّي التفاتة إلى الأرض... ما هذا المزروع على تضاريس وجهها؟ يا الله إنّي أخطو فوق جثث الأموات، عشرات هنا وهناك... مقطوعو الرؤوس...[7]».

3- إنّ الكاتب غالبا ما يربط هذه الحركات البصريّة للواصف بأمكنة مناسبة تتيح له القيام بعمليّة الوصف من خلالها « حيث تلتمس الشّخوص المنتدبة للوصف (ويُلتمس لها) جدولا مصطنعا ينهض بافتتاح الأوصاف المتتابعة وبتعليلها: إرادة النّظر، إتقان النّظر، قدرة النّظر[8]». وقد يدفعه الفضول إلى اختيار المكان أو الموقع الاستراتيجيّ الذي يسمح له، دون أن يبرحه، بتوجيه البصر في جميع الاتّجاهات ورصد كلّ مكوّنات المشهد مثل هذا المقطع من رواية (راس المحنة):«أتسلّل إلى حجرة الاستقبال.. أقتعد الأريكة هنيهة.. ثمّ ما أفتأ أن أنهض.. أطلّ من النافذة.. لا شيء غير وقع أقدام لفتيان من الحيّ يعبرون من حين لآخر آيبين إلى بيوتهم.. وغير وقع أقدام منتظمة

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص492.
2- نفسه، ص492.
3- نفسه، ص426.
4- الفراشات والغيلان، ص401.
5- نفسه، ص409.
6- نفسه، 391.
7- نفسه، ص387.
8- فيليب هامون، في الوصفي، ص422.

لمفرزة من الحرس البلدي تقطع الطّريق في دورة ليليّة عادية.. اعود إلى جلستي على الأريكة[1]» فالكاتب يصف الشّارع ليلا بعيون"عرجونة"، ولكي تتمكّن من رؤية ما يجري في الخارج قامت لتنظر من النّافذة، أي أنّ إرادة النّظر موجودة والقدرة أيضا، فالزّجاج لا يحجب الرّؤية، ثمّ ختم الكاتب هذا المقطع بعودة "عرجونة" إلى جلستها على الأريكة.

استعمال الكاتب للنّافذة كمعبر للوصف يبرز كذلك في (الرّماد الذي غسل الماء) ومن أمثلته قول الرّاوي:«وفي البيت ظلّت العطرة عند النّافذة تتسلّل عيناها عبر أضلعها ترقب حركة المارّة، وقلبها يدقّ فزعا ورعبا، وحركة المارّة في الشّارع رتيبة، بعضهم يحيط بعربة علي بائع الخضر وهو منشغل بتقديم سلعه للزّبائن، أو برفع صوته المبحوح من حين لآخر مادحا ما جاء به.. وبعضهم تحلّق بدعاس الحمامصي لالتهام الخبز والحمّص الساخن، أو للحديث عن فريق المدينة، وعن براعة عيّاش لبْلوطة، وعن الملايين التي أغدقتها عزيزة الجنرال على الفريق، وعن الإشاعة في أنّها سعت مع كبار مسؤولي الدّولة لفرض فوز الفريق بكأس الجمهوريّة[2]» فالوصف هو الذي جعل الكاتب يختار هذا الموقع للنّافذة، وليس الواقع، فنافذة بيت خليفة المطلّة على الشارع لها وظيفة فنّية جعلت العطرة تتمكّن كل ما يجري في الشّارع وكانت ملاذ الكاتب الذي يخوّل لشخصيّاته وصف العالم الخارجي« فبما أن المؤلّف(السّارد) لا يجب أن يظهر كثيرا في أحداث ملفوظه ويتظاهر بامتلاكه الحصريّ له(...) فإنّ الشخصيّات هي التي ستقوم بتقديم حالات الوصف داخل الملفوظ واستثارتها[3]» مثلما نقرؤه في هذا الوصف:« قضت العطرة أكثر من ساعة تطلّ من شقّ النّافذة عبر الفضاء.. رأت مراد لعور يتّكئ على الجدار يمصّ دخينته ويرنو بعينه السّليمة إلى النّافذة.. ورأت علي الخضّار يرفع صوته يدعو الزّبائن إلى سلعته ورأت دعاس الحمامصي يركن ظهره إلى الجدار ينضد قطع الخبز فوق بعضها البعض.. [4]». كان الكاتب ذكيّا في وصفه حيث جعل "العطرة" ترى "علي الخضّار" و"دعاس الحمامصي" في المقطعين الوصفيّين، وهذا ما جعل الوصف يقترب كثيرا من الواقع لأنّ النّافذة ثابتة وهذان التّاجرين ثابتين في مكان معيّن، في حين

1- راس المحنة، ص39.

2- الرماد الذي غسل الماء، ص194.

3- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2013، ص 122.

4- الرماد الذي غسل الماء، ص342.

لو أنّها وصفت مكانَين مختلفين من خلال هذه النّافذة لكان وصفا ضعيفا يفتقر لوظيفة الإيهام بالواقع.

مع أن النّافذة كانت مكانا مهمّا لإجراء الوصف خاصّة في رواية (راس المحنة) التي حملت شيئا من خصائص النّصوص الواقعيّة التي درسها "فيليب هامون" من حيث اعتماد كُتّاب هذه النصوص على الباب والنّافذة كمنطلق للوصف[1]، إلا أنّ جلاوجي يختار لشخصيّاته أمكنة أخرى تلجأ إليها للقيام بعمليّة الوصف، منها المكان المرتفع الذي يتيح مجال الرّؤية لوصف أحسن كما في وصف البطل "محمّد" لقريته في (الفراشات والغيلان): «ووجدتني أتسلّل بعيدا عن الجميع أعتلي أكمة صغيرة... ورحت أتطلّع بعينيّ الصّغيرتين إلى القرية... إلى مهدي الدّافئ حيث نبت لحمي، وأينعت ذكرياتي، وأزهرت آمالي الصّغيرة الحلوة.

كانت آخر أردية العتمة قد تهلهلت، وغدت خرقة رثّة بالية تهاوت شراشيفها..

وها الفجر راح يمدّ خيوطه يسعى على الأرض في كبرياء..

وها ملامح القرية تظهر من بعيد عروسا تنام في حضن الجبل، تجلّلها الأشجار الوارفة من كلّ جهة...[2]». صعود الواصف إلى مكان مرتفع سمح له برؤية القرية ممّا جعله يصفها بلغة شعريّة تعبّر عن سحر المنظر بكلمات رقيقة وتعابير مجازيّة تنقل ما يحسّ به الواصف الذي اختاره الكاتب للوصف بضمير المتكلّم الذي يعدّ الأنسب لهذا الوصف الذي يرتبط بالتّعبير عن مشاعر الحنين إلى القرية، كما أنّ الروائي يستعمل في هذا المقطع نوعا آخر من الفضاءات الكاشفة، وخاصّية هذا الصّنف:«تكمن في طريقة تعامل الشّخصية المدركة معه. فإنّها لا تكون داخله ولا ينطلق نظرها منه لأنّه ببساطة يسلّط عليها ويحتويها ويحتوي موصوفها أيضا[3]» فالشّخصية اعتمدت على ضوء الشّمس لرؤية القرية ولولاه لما تمكّن من رؤيتها خاصّة أن المسافة بعيدة.

بينما نجده يستعمل الوصف في المثال الآتي بضمير الغائب:«على صخرة كبيرة جلس الرّفيقان تنتقل عيونهم بين الأجساد العارية لعشرات العاهرات...[4]». مرّة أخرى يظهر الكاتب براعة في توظيف أماكن الوصف، فالمكان الذي قصده "سمير" و"عمّار كرموسة" يقع وسط غابة كثيفة

1- فيليب هامون، في الوصفي، ص426-448.

2- الفراشات والغيلان، ص405.

3- نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص150.

4- الرماد الذي غسل الماء، ص257.

الأشجار لدرجة تحجب أشعّة الشمس، كما أنّ قاصديه يجلسون في السّيارات وتحت الأشجار لذا صعد الرّفيقان على صخرة حيث يمكنهما رؤية ما يجري بوضوح.

1-3- وصف الشخصيات:

اعتمد جلاوجي في وصفه للشّخصيات، كعادته، على الوصف الانتقائي المقرون بالأفعال والحركة وذلك حسب طبيعة حياة كل شخصيّة وثقافتها وطبقتها الإجتماعيّة ، ويرتبط الانتقاء بالوصف الذّاتي، أي وصف التّأثير الذي أحدثه الموصوف على الرّائي، بعبارة أخرى : وصف الشّخص بعيني الواصف، فقد يرى الواصفُ الشّخص على غير حقيقته، نتيجة حالة نفسيّة معيّنة تنتابُه، فالغوص في باطنيّة العالم النّفسي للشّخصية يعدّ بالغ الأهمية في تحويل قصّة هذه الشّخصية إلى عمل فنّي متكامل، لأن للشّخصية طبقة ظاهرة ومتحرّكة في الخارج يكشف عنها الرّوائي من خلال تقنية الوصف الخارجي. وهناك طبقات باطنيّة عميقة على الرّوائي أن ينجح في الكشف عنها من خلال استخدام تقنيّة وصف عميقة كلّما كانت الضّرورة تحتاج ذلك. وذلك باستخدامه وسائل وصف فنّية تساهم في خلق شخصيّة حيّة «فيوضّح ملامحها الجسديّة والنفسية(...) ويحدّد ملامح الشخصية بملابسها أو طريقتها في الكلام أو تناول الطعام
أو النوم(...) وأن يقدّم الشخصية وهي تتحرّك داخل عالمها القصصي وتكون الشّخصية وفيّة لطبيعة النّموذج الذي تعكس صورته في الواقع[1]».

الاستراتيجيّة الوصفيّة، إذن، تتطلّب انتقاءً للصّفات لا مناص منه، فتارة يسهب الواصف في وصف تفاصيل الجسد وجزئيّاته، ويوجز في وصف أغوار النّفس ومكنوناتها وتارة يستغني الواصف بإيحاءات النّفس عن حقيقة الجسد وما يصدر عنه من أفعال. لكن ماهي أهم القواعد والأساليب التي اعتمدها الكاتب في وصفه الخارجي والدّاخلي للشّخصيات؟ للإجابة عن هذا التساؤل سنتعرض لأهمّ القواعد التي هيمنت على الوصف الخارجي والدّاخلي للشّخصيات في روايات (الأعمال الروائية غير الكاملة) ولم نأخذ بعين الاعتبار القواعد التي رأينا أن الرّوائي لم يعتمد عليها بصورة كافية حتّى لا ندخل في عمليّة أقرب إلى التّنظير منه إلى الدّراسة التّطبيقية لعمل أدبي، لأنّ الكاتب استعمل طرقا كثيرة في وصف شخصيّاته الرّوائية ولم تخلُ الرّوايات المدروسة من قاعدة من االقواعد التي أحصاها عبد الله خمار في كتابه "فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف".

1- طه وادي ، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992، ص25.

1-3-1- قواعد الوصف الخارجي للشّخصيات:

لجأ عز الدين جلاوجي إلى طرائق عديدة أثناء الوصف الخارجي لشخصيّاته، وبقراءتنا لروايات الأعمال غير الكاملة انتقينا بعض الأمثلة التي توضّح أكثر هذه الطرائق تواترا وأهمّ ما ميّز هذا الوصف، من أبرزها مايلي:

1-3-1-1- التّركيز على علامة أو سمة مميّزة للشخصيّة:

«كان في العقد الرّابع من العمر أو أكثر بقليل.. مُمتلئ الجسم أشقر اللّون أخضر العينين يميل إلى الطّول.. عليه ثياب أنيقة لكنّ كلامه ينمّ عن أمّيته[1]».

"العطرة" حين تصف "امْحمّد امْلمّد" جعلت القارئ يميّزه عن غيره من الشّخصيات، فلو اكتفت بوصف شكل جسمه أو عمره لكان من الممكن أن يشترك فيهما مع غيره، لكنّ التّفصيل في وصف عينيه ولونه وطريقة كلامه جعلنا نميّزه عن غيره لأنّها صفات من غير الممكن أن نجدها مجتمعة كلّها في شخصيّة أخرى. كما أنّ الكاتب يعرف هذه الشّخصية من قبل لكنّ الوصف جاء بعيون الواصف (العطرة) التي تصف "امحمّد" وصفا خارجيّا فهي رأته لأول مرّة ولا تعرف عنه شيئا لذا وصفت ما يلفت النّظر في هذه الشّخصيّة. نجد مثل هذا الوصف في(الفراشات والغيلان) حين يصف البطل شيخ القرية الذي يراه لأوّل مرّة:« وتركّزت نظراتهم على شيخ في السّتين من عمره، يجلس بالقرب منّي قوي البنية مشرق الوجه، يلبس عباءة بيضاء، غزا الشّيب معظم شعر لحيته، فزاد وسامة وملامحه وسامة، وزاده هيبة ووقارا[2]».

لكن في بعض الأحيان لا يسهب الكاتب في الوصف ومع ذلك يأتي بميزة للشّخصية كما في هذا المثال من(الرّماد الذي غسل الماء):« كان عمّار كرموسة ببذلته الصّينية التي لا يلبس غيرها يتّكئ على عتبة بيت عتيق مغلق منذ سنوات، وكان يمتصّ دخينته بنهم شديد[3]».

نلمس في هذا الوصف تناسبا مع حالة الموصوف الاجتماعيّة، فالكاتب اختار له ما يلائمه من اللّباس وحتّى وضعيّة الوقوف فهو شاب بسيط ضاع في عالم المخدّرات ينتظر نبأً عن أخ صديقه سمير الذي اختفى في ظروف غامضة، «فما قاد الواصف في اختيار موصوفاته وصفاته هو ملاءمتها لحالة الشّخصية الشّعورية بالأساس من ثمّة مقاربة الواصف موضوعه الوصفي مقاربة

1- راس المحنة، ص27.

2- الفراشات والغيلان، ص393.

3- الرماد الذي غسل الماء، ص201.

أسقط عليها ما تعيشه الشّخصية وما يسود الجوّ النّفسي العام من جزع وحزن[1]» ومع أنّ الوصف لم يزد عن سطرين إلا أنّ الكاتب ميّز هذه الشّخصية بلباسها الصّيني، وهذا يجعلها تتثبت في ذهن القارئ بعلامتها المميِّزة. مثلما نجده في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) حيث التّداخل في الأحداث والغموض في الشّخصيات، إذ لا بد أن نضع تصوّرا عن كل شخصية من خلال ما يميّزها، لهذا كثرت الأوصاف الخارجيّة المباشرة التي ترسّخ الشّخصية في ذهن القارئ منها الآتي:«والغراب نسيت أن أحدّثكم عنه.. هو مخلوق متميّز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرّأس معروق الأصابع ركبت فيه كلّ أشكال وأنواع الدّمامات... كل من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال...[2]».

1-3-1-2- استعمال بعض عناصر الوصف المحسوسة التي يحتاج إليها الكاتب في وصف شخصيّته:

ويختار منها ما يلائمه من الأشكال والألوان والأصوات والرّوائح والطّعوم والملموسات، وقد لاحظنا ذلك في مواطن عديدة من روايات الأعمال غير الكاملة، لكن ما يلفت الانتباه هو اعتماد الكاتب هذه الخاصّية بكثرة في الوصف الخارجي للمرأة، من ذلك وصف "منير" "لعبلة" أو "الحلوة" وهي تعبر الشّارع في رواية (راس المحنة):« يتهدّل شعرها الخرّوبي في كبرياء وغنج على كتفيها مفتولا ملتويا..

وجهها استدار وامتلأ كقمر يتربّع على عرش الغسق...

تختال في مشيتها..

تضرب قدميها على الأرض المترية في زهو شديد..[3]».

استعمل الكاتب هذه الخاصّية كلّما همّ بأن يصف امرأة، ورواية(الرّماد الذي غسل الماء) من أكثر الرّوايات احتواء لها، من ذلك وصف الرّاوي "لفريدة" ابنة "عزيزة الجنرال" التي أُعجب بها الطّبيب:« وراح يغادر البيت وعيناه مثبّتتان على فريدة ذات الخامسة والعشرين ربيعا، ينساب شعرها الأسود الفاحم على كتفيها بكثير من الفرح والابتهاج، وبكثير من الانسجام مع ثوبها الأبيض

1- نجوى الرياحي القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص270.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص452.

3- راس المحنة، ص68.

الكاشف الذي لم يستطع أن يكتم أنفاس نهديها المتطلّعين إلى الأعلى.. ولاحظ فيصل الطّبيب ما في عينيها من سحر واهتمام صعب عليه التّخلص منه، كأنّه رآهما للمرّة الأولى[1]».

في نفس الرّواية يصف أمّ "عمار كرموسة" كانت أمّه ربع القامة بيضاء متألّقة كصفحة بدر مشرق.. وكان خدّاها حبّ رمان حلو.. وكان شعرها خرّوبيا يتهدّل أغمارا على كتفيها.. وكانت تعمد إلى كحل تسور به عينيها فتسور به قلوب الرّجال..[2]».

بينما في رواية (الفراشات والغيلان) يصف البطل "مريم":« كانت مريم كالتّفاحة الحمراء الطّازجة.. وجه مستدير أشرب حمرة، رائعة كالشّمس عند المشرق تكتنز فتنة وعذوبة رغم التّعب والإعياء والحزن والسّعال الذي بدأ يراودها منذ ليلة أمس[3]».

أمّا في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) فنجد استعمال العناصر المحسوسة في وصف الشّاهد لحبيبته نون مثل قوله:« وهل تذكرين يا حبيبتي البيضاء ثلجا... العذبة فراتا نيلا... الملساء حجازا... الشامخة سنديانا؟؟

هل تذكرين حين كنّا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك التي تشبه أشعة الشّمس...

ثمّ يضيف قائلا:

حسناء حبيبتي يا لون الفرح والقمح البرّي...

ياطعم الطّفولة والحلم واللّيمون...[4]»

استعمل الكاتب في الأمثلة السّابقة عناصر مشتركة تتمثّل في الألوان: (الخرّوبي، الأسود الفاحم، الأبيض، حمرة، البيضاء، لون القمح)، والأشكال: (امتلأ، مفتولا، ملتويا، استدار، مستدير، المتطلّعين إلى الأعلى، ملساء)، والحركات: (يتهدّل، تختال، تضرب، ينساب، يملأ، يدغدغ)، كما استعمل عناصر الطّبيعة (قمر، شمس، رُمّان، القمح البرّي، اللّيمون، تفاحة).

1- الرماد الذي غسل الماء، ص174.

2- نفسه، ص189.

3- الفراشات والغيلان، ص416.

4- سرادق الحلم والفجيعة، ص449.

1-3-2- قواعد الوصف الدّاخلي للشخصيّات:

1-3-2-1- إبراز الطّباع والأخلاق والعواطف التي تتميّز بها الشّخصية دون غيرها:

إذا استعرضنا الأمثلة التي أوردناها عن الوصف الدّاخلي للشّخصية في الفصل السّابق نجد الرّوائي ركّز اهتمامه على السّمة أو السّمات البارزة في الشّخصية، وما يميّزها عن غيرها. وجدنا أنّ القاعدة الأولى في الوصف الخارجي هي التّركيز على ما يميّز الشّخصية عن غيرها من مزايا أو عيوب، كذلك هي في هذا المقطع حيث يجعل الكاتب "صالح" يتحدّث عن نفسه بطريقة ذكيّة:«بتّ أرقب مركز الشّرطة من بعيد وباتوا يرقبونني بعين خفيّة.. كانوا يعرفون جيّدا من أنا ويدركون أنّ رأسي ناشفة وقد تجّر عليّ الويلات..[1]» فالكاتب بهذا الوصف الدّاخلي يبرز لنا عيبا من العيوب الدّاخلية لشخصيّة صالح التي تتميّز بالعصبيّة وعدم تقبّل الإهانة والمفاضلة بين النّاس من أي هيئة أو جهة كانت، والقارئ لرواية راس المحنة يكتشف أنّ هذه أهم صفة امتاز بها "صالح" عن عامّة النّاس وأنّها كانت سببا في تحوّل حياته وبذلك تحوّل مجرى الأحداث في الرّواية. فالكاتب كما يصف الجانب الخارجي في الشّخصية ويجعلها متفرّدة في الشّكل والهيئة، كذلك حين يصف الجانب الدّاخلي لها، يبرز ما تتميّز به كلّ شخصيّة من عواطف وفكر ومبادئ...الخ، حتّى يأخذ القارئ صورة مكتملة عن هذه الشّخصية يجتمع فيها الوجهان الظّاهري والباطني. فهو مثلا يعطينا أوّل صورة في رواية(الرّماد الذي غسل الماء) عن شخصيّة "فوّاز":«أحسّ أنّه يضيّع شطر عمره بمغادرته أجواء الحفل الرّاقص وقد انطلق لتوّه.. وأنه يضيّع عمره كلّه حين يدع جسد لعلوعة الرّاقصة للعيون الشّرِهة تلتهمه دون شفقة.. ولكن لا مندوحة، شرب قبل الأوان أكثر ممّا يجب، وأنفق على "الشلّة" كلّ ما معه من مال..[2]». لم يبدأ الكاتب بوصف مظهر "فوّاز" الخارجي أو شكله الجسدي وإنّما وصف الجانب الدّاخلي لهذه الشّخصية ليعرّفنا على ميزة من مميّزاتها الدّاخلية الهامّة وهي البذخ واللّهو حيث كانت هذه الصّفات سببا في انطلاق أحداث الرّواية بل منها تولّد محور الرّواية بعدما صدم شخصا بسيّارته أثناء عودته للبيت.
كذلك في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) يصف الكاتب "العبسي" من خلال صفة داخلية مميّزة قبل أن نعرف شكله فيقول:«والعبسي سُمّي كذلك لطول عبوسه حزنا على ما وقع في المدينة...[3]» فشخصيّة "العبسي" الحزينة هي ما جعل النّاس يطلقون عليه هذا الاسم، وما كانوا ليفعلوا ذلك لولا تميّزه بهذه الصّفة، فالكاتب يعطي أهمّية كبيرة لإبراز الصّفات التي تتميّز بها كل شخصيّة أو الطّباع التي تطغى على شخصيّة ما أكثر من غيرها، ونلحظ ذلك حتّى في رواية

1- راس المحنة، ص112.
2- الرماد الذي غسل الماء، ص168.
3- سرادق الحلم والفجيعة، ص 451.

(الفراشات والغيلان) التي لا تحوي شخصيّات كثيرة مقارنة بالرّوايات الثّلاث الأخرى من(الأعمال غير الكاملة) لكنّها مليئة بالعواطف والأحاسيس، من ذلك وصف الطفل "محمد" البطل عن خالته قبيل ترك القرية:«كانت زينب تحاول أن تجمع أكبر قدر ممكن من حوائج البيت... أمّا خالتي فقد جلست إلى كرسي واتّكأت على طاولة تعيش سبحاتها الحزينة، ما زالت تبكي... دموعُها دائما، تشبه إلى حدّ بعيد عاطفة والدتي – رحمها الله –[1]». لا يكتفي الكاتب، هنا، بوصف حزن خالته وإنّما يؤكّد أنّ رهافة الإحساس صفة مميّزة فيها مثلما كانت أمّه.

1-3-2-2- تجنّب الوصف المباشر:

لا شكّ أنّ الوصف غير المباشر يعدّ من أهمّ المزايا التي تتّسم بها روايات عز الدين جلاوجي، وإذا كان الوصف الخارجي للشّخصيات يأتي أحيانا بصورة مباشرة فإنّ الوصف الدّاخلي للشّخصيات من أكثر أنواع الوصف احتواء لأساليب الوصف غير المباشر. «إذ يتنحّى الرّوائي جانبا ليترك للشّخصية حرّية الحركة والتّعبير عن نفسها بنفسها، مستعملا ضمير المتكلّم، فتتكشف أبعادها أمام القارئ بصورة تدريجيّة عبر أحاديثها وتصرّفاتها وأفعالها، وهي تفصح عن مشاعرها الدّاخلية[2]».

هذه بعض الأساليب التي يوظفّها الكاتب في كثير من الأحيان أثناء الوصف الدّاخلي للشّخصيات ولنقل صفاتها الإيجابيّة أو السّلبية، وقد يعمد إلى أساليب غيرها من أساليب غير مباشرة، أهمّها:

أ- **الوصف من خلال التصرّف:** كما يظهر في المقطع الآتي من رواية(الرّماد الذي غسل الماء):«غادر طاولة الطعام تحت وابل من شتائم الأمّ.. وأنهت فريدة طعامها متأفّفة ولحقت بها الأمّ وفوّاز[3]».

فالكاتب من خلال في هذا المقطع يصف لنا شخصيّة "عزيزة" (الأمّ) المتسلّطة التي تتحكّم في زوجها ولا تقبل النّقاش والانهزام، ولكنّه لا يخبرنا بذلك مباشرة وإنّما ينقله لنا من خلال التّصرّف البادر منها وشتم زوجها وعدم مبالاتها بأبنائها المجتمعين على طاولة الطّعام.

أمّا في رواية(الفراشات والغيلان) فينقل إلينا البطل إعجابه بشيخ القرية من خلال حركاته وتصرّفاته فيقول:«لم يكن الشّيخ يمرّ على أيّ فرد أو أسرة إلّا وينثر في وجوههم شذا ابتسامته الحلوة، ويبثّ

1- الفراشات والغيلان، ص403.

2- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979، ص98.

3- الرماد الذي غسل الماء، ص220.

في قلوبهم الأمل بالعودة إلى حضن الوطن[1]» وكان لهذا الأسلوب دور كبير في إكساب الوصف شعريّة جميلة من خلال تواصل عمليّة الوصف لشخصيّة واحدة عبر كل الرّواية، بينما لو لجأ الرّوائي إلى الوصف المباشر لكان من المُملّ أن يصف إعجابه بحكمة الشّيخ وروحه المؤمنة في كلّ مرّة، فأسلوب الوصف من خلال التّصرف لم يجعلنا نشعر بالتّكرار والرّتابة التي قد تلحق الوصف المباشر.

بينما في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) نجد هذا النوع من الوصف غير المباشر أقلّ حضورا من غيره مقارنة بالرّوايات الأخرى، من أمثلته:«وتعالت الأصوات منذّدة مطالبة بموت الغراب اللّعين جزاء وفاقا عفوا أقصد بموت الهدهد جزاء وفاقا فكفّ الغراب عن ثرثرته وقصد الهدهد فجزّ رأسه وحمله من أذنه يتقاطر دما، ثمّ غرز رمحا في حلقومه ورفعه إلى الأعلى عند قمّة المبولة ليراه النّاس جميعا، وليكون عبرة لكلّ من تسوّل له نفسه المسّ بمقدّسات الأمّة وثوابتها ودين قبحون...[2]»

إنّ هذا المقطع يحمل وصفا داخليّا لشخصيّتين من خلال تصرّفهما الذي يوحي بما يتّصفان به، الأولى هم النّاس الذين صفّقوا للغراب بعد إمساكه الهدهد وانتهائه من خطبته، وأراد الكاتب أن ينقل لنا من خلال هذا التّصرف نفاقهم وتشدّقهم للأقوى. أمّا الشّخصية الثّانية فهو الغراب الذي تظهر سطوته وجبروته من خلال تنكيله بالهدهد، فتصوير غطرسته من خلال تصرّفاته كان أشدّ وأبلغ وأكثر تأثيرا على القارئ من الوصف المباشر، وهذا مكمن هامّ من مكامن شعريّة النّص الأدبي والرّواية على وجه الخصوص، نراه أكثر في المثال التّالي من رواية (الفراشات والغيلان):«انسحبنا عائدين إلى مأوانا... مريم رفضت ذلك رغم إلحاح خالتي وزوجها... منعوها من البقاء داخل المستشفى لكنّها قرّرت أن تبقى خارجه... تحتضن الجدار... وتعدّ الدقائق لتعود فترى حبيبها يرزق...[3]» إنّ هذا التصرّف من "مريم" كان ملاذ الكاتب الذي يعبّر من خلاله على حبّها لزوجها الذي وجدته بالمستشفى بعد أن فقدته في هجوم جنود الصّرب، فرفضها العودة إلى المخيّم وانتظارها وحيدة خارج المشفى لتحظى بنظرة إلى زوجها كان أبلغ وصف لمدى حبّها ووفائها له. بهذا يمكن القول إنّ الكاتب اختار الوصف من خلال التصرّف عن وعي منه بقدرة هذا الأسلوب على نقل مشاعر وأحاسيس الشخصيّة.

ب- الوصف من خلال الانفعال: يعدّ أكثر الأساليب غير المباشرة حضورا لوصف الشّخصيات في روايات (الأعمال غير الكاملة)، واستخدامه يطغى على وصف الجانب الدّاخلي للشّخصيات مع

1- الفراشات والغيلان، ص422.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص489.

3- الفراشات والغيلان، ص427.

أنّنا قد نجده في الوصف الخارجي. ويكون هذا الوصف مصحوبا بحركة الشّخصيات كما يغلب القِصر على المقطع الوصفي في هذه الحالة. والأمثلة على ذلك كثيرة لكنّنا سنسوق بعضا منها للتّوضيح مثل وصف بطل "الفراشات والغيلان" إحساسَه برؤية رسمه:« وأحسست بالغبطة تغمر كامل القلب الصّغير، وأنا أتأمّل صورتي التي أتقنتها، فرحت أفاخر بها صورة صديقي عثمان[1]»

كما رأينا في هذا المقطع، يصف الكاتب شخصيّاته من خلال الانفعال جرّاء حدوث أمر ما أو رؤيتها لشيء ما، ويكون هذا الوصف نقلا لأثر هذا الحدث في الشّخصية، لهذا غالبا ما يستخدم الكاتب هذا الأسلوب ليصف لنا الجانب العاطفي للشّخصية وهي في حالة انفعال عابرة طرأت عليها كالخوف أو الفرح أو الحزن...الخ. كما نلاحظ في هذين المقطعين: الأوّل من رواية(سرادق الحلم والفجيعة):« نظرت خلفي، انسلخ قلبي هلعا وأنا أشهد المدينة تهرول نحوي في ثوبها الشفاف(...) [2]».

والثّاني من رواية(الرّماد الذي غسل الماء):« حين فتحت العطرة الباب ورأت وجه أمّها الأصفر الممتقع هالها ما رأت صاحت:

- أمّي ما بك كأنّك بلا دم؟[3]».

ينقل الكاتب الحالة الدّاخلية للشّخصية من خلال انفعالها في عبارة قصيرة (انسلخ قلبي هلعا) (هالها ما رأت)، فالأوّل يصف خوف الشّاهد من حبّ المدينة القذرة والثّاني يصف اهتمام العطرة لحال أمّها من خلال انفعالها لرؤية وجهها المصفرّ، كما يكشف الجانب الخفيّ(الحقيقي) للشّخصية لأن نتيجة انفعالها تكون لاإراديّة، مثل حال "سمير" بعد إخبار الضّابط له بأن أخاه هو المقتول في الحادث:

« - هذا الفرد وجدناه مكان الجثّة

- إنّه حذاء عزّوز، أسود، حاد، بمقياس أربعين، إنّه هو بالذّات.

وعاد سمير ليتهاوى على الكرسي وقد شعر بالدّوار..[4]». فضّل الكاتب وصف هذا الانفعال من "سمير" بعد سماعه الخبر ليجعلنا نتصوّر مدى إحساسه بالألم والصّدمة بدل أن يصف لنا حالته النّفسية.

ج- وصف الشّخصية من خلال كلامها:

بإمكاننا القول إنّ هذا الوصف هو الأكثر شيوعا بين وسائل الوصف غير المباشر في روايات عز الدين جلاوجي، حيث يُبرز الكاتب طبيعة الشّخصيّة عن طريق كلامها، مثلما نقرأ في هذا المقطع

1- الفراشات والغيلان، ص429.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص480.

3- الرماد الذي غسل الماء، ص201.

4- نفسه، ص201.

من رواية(الرّماد الذي غسل الماء):«وأراد مراد لعور أن يقول: لو وقعت لعلوعة بين يديّ لمصصتها لفافة، ولسكرت بها طول العمر.

ولكنّ القادمين وصلوا فتركها في نفسه حرقة كحرقة الزّمن الخائن[1]» لا يبدو من الوهلة الأولى أنّ الكاتب وصف "مراد"، ولكنّه فعل ذلك عن طريق الكلام الذي همّ أن يقوله، فالتّشبيه الذي أراد مراد استخدامه هو تشبيه "لعلوعة" بلفافة حشيش، وهذا يدلّ على أنّ "مراد" يتعاطى هذه الممنوعات، وبالفعل هو يبيعها لروّاد ملهى الحمراء، فالكاتب يجعلنا نتعرّف أكثر على شخصيّة "مراد" من خلال مضمون كلامه.

لكنّ طريقة الكلام أيضا تعطينا صورة عن الشّخصية في بعض المواقف منها وصف "صالح" طريقةَ كلام مدير المستشفى معه ليقنعه بعدم المجيء يوم زيارة الوزير:«اقعد اقعد يا سي صالح.. أنت مجاهد كبير.. أنت رمز هذا الوطن وهذا الشّعب.. وخيرك لن يُنسى.. وفضلك فوق رؤوسنا جميعا..[2]» فالكاتب يورد كلام المدير ليكون وسيلة لوصفه، لا على أنّه شخص طيّب، فهو غير ذلك. وإنّما يريد أن يصفه على أنّه منافق ومُتحايل لأنّه غيّر طريقة كلامه مع "صالح" حارس المستشفى وصار طيّبا معه حتّى يواريه عن أنظار الوزير حين زيارته.

أمّا في رواية (الفراشات والغيلان) فلا يمكن أن تتّضح لنا الطّبيعة الدّاخلية لشخصيّاتها من دون اعتبار كلامهم، ومن أبرز الأمثلة على ذلك توضيح الفرق بين شخصيّة شيخ القرية الرّزينة وباقي الشّخصيّات مثل "زوج الخالة"، من خلال كلام كلّ منهما:

«أطرق الشّيخ حزينا وقد تغيّرت ملامح وجهه، وعلاها هم وتقطيب كأنّما ابتلعه وحش المأساة... وراح زوج خالتي يواصل كالواثق من نفسه:

- لقد وضعنا شعبنا في فم أفعى... لقد نجحوا في تشريدنا وفي قتلنا قتلا باردا... أنا نادم كلّ الندم... لو كنت أعرف هذا لبقيت في وطني لأموت شريفا عزيزا لا ذليلا مهانا في أوطان الغير.

وفجأة انتفضت سحنة الشّيخ رافضة سحائب القنوط، وأشرقت بشراها وهي تقول:

- لا بأس إن شاء الله... وإنّ مع العسر يسرا... لا تحزن إنّ الله معنا...[3]».

يتّضح من هذا المقطع أنّ الشّيخ ذو شخصيّة حكيمة، ويعطينا الكاتب من خلال كلامه جانبا كبيرا من شخصيّته لدرجة حتّى لو لم يذكر لنا قائل هذه العبارات لعرفنا أنّه رجل تقيّ متّزن ذو عقل راجح، على غير زوج خالة الطّفل "محمّد" الذي يُظهِر لنا الكاتب جانبا لم نكن نعرفه فيه، فكان

1- الرماد الذي غسل الماء، ص261.

2- راس المحنة، ص34.

3- الفراشات والغيلان، ص424.

الكلام، في هذا المقطع وفي غيره، هو الوسيلة التي عرّفتنا على أنّ زوج الخالة منفعل وعصبيّ أحيانا بعدما أخذنا عنه صورة الرّجل الهادئ الذي لا يُكثِر الكلام.

كما يُظهِر لنا الكاتبُ شخصيّة "النّجوم" في رواية(سرادق الحلم والفجيعة) الجديدة ويُعرّف القارئ عليها عن طريق كلامها دون أن يصفها بصورة مباشرة في المقطع الآتي:«قالت بعض النّجوم إنّها رأتها بين جبال شاهقات في وديان ساحقات تتهاوى عليها الصّخور من كلّ فجّ عميق، وهي تستغيث فلا تغاث إلّا بالإهمال واللّامبالاة، وتستنجد فلا يُنجدها إلّا الصّمت الرّهيب المتوحّش[1]».يعرّفنا الكاتب في هذه الرّواية على قصّة "القمر" والشّخصيّات الأخرى، لكنّ "النّجوم" شخصيّة لا نعرفها كقُرّاء، كما لا نعلم طبيعتها أهي خيّرة مثل سنان الرّمح أم شرّيرة مثل الغراب والفئران، لكنّ الكاتب يفضّل أن يصف جانبها الدّاخلي ويزيح عنّا هذا التساؤل بكلامها مع "الشّاهد" الذي يحمل مساعدة النّجوم له في البحث عن حبيبته "نون".

1-3-3- المزج بين الوصف الخارجي والدّاخلي للشّخصيات:

نجد هذا المزج بين المظهرين الخارجي والدّاخلي في وصف الشّخصية حاضرا بقوّة في روايات عز الدين جلاوجي، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر وصف البطل "محمّد" لزوج خالته:«كان زوج خالتي قد تبعني حيث أنا... كانت ملامحه توحي بالتّعب الشّديد... تعِبَ في جمعنا... وتعب في تضميد آلامنا... وتعب أيضا في كبت جرحه النازف...

الرّجال لا يبكون من عيونهم بل من ملامحهم... الرّجال لا يبكون دمعا... وإنما يركمون سحابا أسود قاتما على وجوههم[2]» يمزج الكاتب بين الوصف الخارجي والدّاخلي حين يصف التّعب البدني والنّفسي لزوج خالته، فهو لم يتعب فقط في تفقّد أهل القرية عند الرّحيل، وإنّما زاده تعبا أيضا في مُداراة ألمه والحفاظ على ثباته أمام الجميع. ويجتمع الوصف الدّاخلي والخارجي أكثر حين يظهر تعبه الدّاخلي على ملامحه، فالإنسان روح وجسد، إذا تألّمت الرّوح ظهر ذلك على الجسد، وهذا ما يعبّر عنه الكاتب في هذا المقطع من رواية(سرادق الحلم والفجيعة):«إرهاق فظيع يقطع خلايا جسدي... براكينه تنفجر داخل مخّي دبابيس حادة صدئة تنغرز في قدميّ المشقّقتين... عجلت إلى مخدعي... دلفْتُه... ارتميت فوق حصير بال قرضَت الفئران جزء كبيرا من أطرافه[3]» فالواصف،

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص485.

2- الفراشات والغيلان، ص405.

3- سرادق الحلم والفجيعة، ص446.

في هذا المقطع كما هو في غالب الرّواية، هو نفسه الموصوف أي أنّ الشّاهد يصف نفسه وهذا أسهل من أن يصف شخصيّة أخرى ويغوص في مكنوناتها النّفسيّة.

مثلما رأينا في المثالين السّابقين يصعب الفصل بين الوصف الدّاخلي والخارجي لتداخلهما الكبير، لكن في بعض الأحيان يمزج الكاتب بين الوصف الدّاخلي والخارجي للشّخصيات في مقطع واحد وينتقل بينهما في مقطع واحد، من أمثلة ذلك وصف شخصيّة "سليمان" في رواية (الرّماد الذي غسل الماء):« ورث سليمان عن أبيه خدمة الأرض، وهو بدوره ورث ذلك عن آبائه واجداده، كما ورث عنهم قوّة البنية وطول القامة وحمرة البشرة وحبّ الأرض حتّى لو كان عطاؤها لغيرهم.. ويمتاز سليمان عنهم أنّه على قدر من العلم، وعلى قدر من الفطانة أيضا جعلته يحتال لكسب قوته[1]» انتقل الكاتب من وصف بنية سليمان ووجهه إلى صفاته الباطنيّة من علم ودهاء، لكن في بعض الأحيان ينتقل من الوصف الدّاخلي إلى المظهر الخارجي كما هو الحال في وصف "إبراهيم جحا" في رواية (راس المحنة):«ومنذ ذلك اليوم انتهى إبراهيم جحا من الحياة.. تحوّل إلى كتلة من اللّحم تسعى في بيع الشّاي.. دون ابتسامة.. دون نكتة.. دون نكهة.. دون فرح.. لقد أثقلته الأقراص المهدّئة فمال جسمه النّحيف إلى البدانة.. وبرز خدّاه وتبلّد حسّه..[2]» فالكاتب يصف التّحول الطّارئ على روح الشّخصية وغياب حسّ الدّعابة عنها ثمّ ينتقل إلى التّغير البدني، وقد يكون إعطاؤه الأسبقيّة للجانب الدّاخلي لأهمّيته وملاحظته أكثر من المظهر، فالنّاس كلّهم معرّضون للزّيادة في الوزن أو للنحافة، أمّا أن تتغيّر شخصيّة أحدهم فجأة فهذا يلفت الاهتمام ويثير التّساؤلات. وفي هذين المقطعين من نفس الرّواية يتوضّح أنّ السبق بين الوصف الخارجي والدّاخلي للشّخصيات لم يكن اعتباطيّا. يقول "منير" واصفا "صالح":«أحسست أن هذا الرّجل الذي يقف أمامي ليس غريبا عنّي.. ممتدّ القامة كان.. أسمر اللّون نحيلا تتوّج رأسه عمامة خفيفة.. في ملامحه كبرياء ظاهر وفي عينيه حيرة وغضب..[3]» وصف الجانب الخارجي للشخصيّة قبل الجانب الدّاخلي أنسب في هذا المثال لأنّ الواصف لا يعرف الشخصيّة الموصوفة وهو يلتقيها لأوّل مرّة، فلا يمكنه أن يعرف الكبرياء والحيرة والغضب التي في نفسها دون أن يتأمّل هذه الشخصية خارجيّا.

1- الرماد الذي غسل الماء، ص247.

2- راس المحنة، ص76.

3- نفسه، ص43.

وفي المقطع الثّاني يصف منير "عزيّز" بقوله:«دخلت الدّكان وجدت عزيّز يجلس خلف المحسب يمرّر بين أصابعه حبّات سبحة بيضاء وقد ظهرت على وجهه الأشقر لحية غير منسجمة وأحزان كدّرت وسامته.. [1]» في هذا المقطع يعطي الكاتب الأولويّة للوصف الخارجي، والظّاهر أنّه كان بإمكانه أن يصف الحزن الذي يطبع "عزيّز" لأنّه متورّط في اختفاء "عبلة" وهذا أهمّ من الوصف الخارجي، لكنّ الكاتب أراد أن يقدّم الجانب الخارجي لهذه الشّخصية لأنّه طرأ عليه تحوّل، فكان من الأَولى أن يصف لنا الهيئة الجديدة التي صار عليها "عزيّز" بعد توبته.

أمّا في الحواشي التي استخدم فيها الكاتب الوصف المباشر للشّخصيات فيكون السّبق للوصف الخارجي على الدّاخلي مثل وصف "كريم" في الحاشية29 من رواية الرّماد الذي غسل الماء:«يميل كريم إلى السمرة.. وفي وجهه تعرّق ممّا يجعل خدّيه مدبّبين وعينيه فارغتين مع انجذاب إلى الخلف.. وفوقهما يقترن الحاجبان الكثّان.. وفي اللّحية تدبب غير محبّب.. في نظرته صرامة وقوّة مع طيبة قلب وحبّ للفن والجمال.. كثيرا ما ينكسر بسرعة.. لقد تعلّم منذ صباه أن يأخذ الأمور ببساطة فإذا صعبت عليه أهملها ولو كانت فيها خسارة..[2]».

1- راس المحنة، ص136.

2- الرماد الذي غسل الماء، ص223.

2)_ شعريّة الحوار:

تعدّ المسرحيّة البيئة الملائمة للحوار لما فيها من صراع صريح بين الشخصيّات، وصراع داخلي بين الشخصيّة وذاتها، إلا أنه ارتبط بفنون الأدب النثرية من رواية وقصّة قصيرة، الأمر الذي منحه أهمية كبيرة جعلت الروائيين يولونه العناية في كتاباتهم «والحوار هو ما يدور من حديث بين الشخصيّات في قصة أو مسرحيّة، وهو يشكل جزءا فنيا هاما من عناصر القصة لأنه يوضح طبيعة الشخصية، والطريقة التي تفكر بها ومدى وعيها بالقضية أو المأساة التي تشكّل حياتها المتخيَّلة، فالحوار يشكل عنصر تكويني مهم في بناء الرواية ووسيلة بيد الروائي الجيد، تجسد رؤيته للكون وإحساسه بالحياة، ومهارته في رسم أبعاد شخصياته الروائية وإمكاناته الفكرية وقناعاتها[1]» . وهي مهمة للقارئ الذي يعتمد إقباله على قراءة الرواية على جاذبية الحوار وقدرته على الإقناع والإثارة، ومن هنا يتنوع الحوار الروائي، ويتعدد وفقاً لقربه من الحدث أو بعده عنه، ووفقاً للوظيفة البنيوية التي يؤديها في السرد.

فلا شك في أنّ عنصر الحوار حاضر في روايات(الاعمال الروائية غير الكاملة) لعز الدين جلاوجي مثلما هو حاضر في أيّ رواية، لكن ما يهمّنا هو كيف أتى الحوار فيها وكيف جاءت لغته؟ وإلى أيّ مدى أثّر حضوره على المستوى الفني للرواية؟ وهل كان للحوار دور في التعبير عن الذات والوعي الاجتماعي وعن طبيعة الشخصيّات؟

2-1- لغة الحوار:

لا شك في أن اللّغة من أهم ما يميّز الجنس الأدبي عن غيره، فلغة الحوار الروائي غير لغة الحوار المسرحي، وغير لغة الحوار الشعري، وإن استخدمت اللغة الأخيرة في الرواية أو المسرح. إن ثمة نقاداً أشاروا إلى هذه المسلمة، فالكلمة في الحوار الروائي لكي تقرأ، بينما وجدت الكلمة في الحوار المسرحي لكي تنطق[2]. فإذا كانت لغة الحوار الشعري غزيرة المجاز كثيفة التخييل، فإن لغة الحوار الروائي أقل من حيث التخييل والمجاز لأنها لغة غالبية البشر، فحتى وإن كنّا أمام روايات تعدّ الشعرية من صفاتها الأساسية، فإننا نجد لغة الحوار، على خلاف لغة الوصف والسرد،

1- ينظر، طه وادي، دراسات في نقد الرواية، ص20 وما بعدها.

2- ينظر، أحمد فتوح، لغة الحوار الروائي، مجلة فصول القاهرة، المجلد2، ع2، كانون الثاني، 1982، ص83-90.

لا تجنح إلى تهديم البناء اللغوي والسّبح في ظلال الكلمات، والأمثلة على ذلك كثيرة لكننا سنورد بعضا منها للتوضيح:

«فهمَت الأمر فقالت:

- وإذا رحلت إلى المدينة تبقى صالح الرصاصة..؟ كلمتك هي رأس مالك.. حياتك هي شرفك..؟

ابتلعت ريقي وقلت:

- لا مس
- تحيل أنا خائف.. إذا رحلت إلى المدينة يا عرجونة يا أمّ أولادي أخشى أن أصير صالح الخيط..

ضربت صدرها بيديها وقالت:

سبحان الله ! من صالح الرصاصة إلى صالح الخيط؟ تبدّل الخيط بالرصاصة؟ الرصاصة الحارة التي تخرج فلا تعود.. والتي تنطلق فلا تميل..[1]» .

يتبيّن لنا من هذا المقطع أن الحوار بين "صالح" و"عرجونة" كأي حوار عادي بين رجل وزوجته، "فعرجونة" تسأل زوجها لتعرف إذا كان مستعدّا للعيش في المدينة، وهو يجيب بكلام يوحي باضطرابه وتشتّت فكره حول هذا القرار الحاسم في حياته خوفا من أن تُبدّله حياة المدينة.

من أمثلة اللغة الواقعية للحوار في رواية(الرماد الذي غسل الماء)، ذاك الذي جرى بين "عمار كرموسة" و"مراد لعور" بعد انصرافهما من مكتب الضابط:

« أخرج دخينته وأشعلها وهو يقول:

- الأمر خطير يا عمار
- ماذا تقصد؟
- نحن متّهمون بالقتل وأخشى أن يكون كيس المخدرات عند الضابط
- داهية عظمى، لابد أن نخبر الزربوط، هو وحده قادر على طيّ الملف مع معارفه[2]».

استخدام الكاتب لغة بسيطة وخالية من الانزياحات جعلت الحوار يوحي بكثير من الواقعيّة

1- راس المحنة، ص18.

2- الرماد الذي غسل الماء، ص226.

مثلما رأينا في الأمثلة السابقة فإن لغة الشخصيّات أثناء الحوار لا تعدو أن تكون لغة مألوفة تطغى على حياة الناس اليوميّة.

إذا ورد شيء من الشعر أو المجاز في لغتهم الحقيقية، فلأن الدواعي الوظيفية هي التي تفعل فعلها في العمل الروائي، كما هو الحال مع المتصوّفين والمشعوذين والفقهاء والفنّانين والمثقفين الحالمين عندئذ تغوص لغة الحوار الروائي في المجاز، وتتحوّل لغة الحوار الروائي إلى استعارة المعاني عوضاً عن الأفعال. فأحيانا تبدو لغة الحوار الروائي في روايات (الأعمال غير الكاملة) أبعد ما تكون عن دعاوي ترجمة الواقع في الفنّ، لأنّ الرواية نسق جمالي ومعرفي في امتلاك الواقع ووعيه وسبيله الكلمة المقروءة، ومهما بالغ غلاة الواقعية، فإنّ الفن ينأى عن التسجيل المباشر والتّوثيق الصارم للّغة في الحياة اليوميّة ويوظّف اللّغة الشعرية التي تجعل منه فنّا، كما في هذا الحوار الذي دار بين مريم وزوجها عند هجوم جنود الصرب في ليلة زفافهما:

« - حبيبي لابد أن نهرّب حلمنا الجميل.

- هرّبيه أنت.

- بل أنتَ.

- لن اتركِكِ 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... هيا... هيا...[1]».

يستغلّ الكاتب هذه اللحظات الدرامية في الرواية حيث يغتال الصرب حلم العروسين فيسعيا لأن يهرّباه، فيختار اللغة الأنسب للتعبير عن هذه اللّحظات أو المقام الذي شغله عن المنطق والواقع، فالصّدق الفني قرين الصدق التاريخي، وهما لا يتأتّيان معا إلاّ بمهارة التعبير اللغوي بمستوياته المختلفة وتخيّر اللّغة الأنسب لكل حوار.

من هنا نجد مناجاة الشاهد حبيبته نون في رواية(سرادق الحلم والفجيعة) أقرب إلى الشعر إذ يقول:

1- الفراشات والغيلان، ص415.

«ألمحك قمرا درّيا متلألئا... أستحم في كوثره... أطّوَف بكعبته... أرتوي من زمزمه...
لا تسأليني لماذا؟ إن العاشق الولهان لا يؤمن بالسؤال...
عيناك زهرتان أينعتا في ربوة القلب...
كوكبان يسبحان في فضاء الفؤاد...
ها قد جئت ابحث عنك... أترجاك... أقسم لك بالعظيم أن تشفقي على حالي وتشرقي على القلب لقد شققه صقيع الهروب...
أن تهزي فوقي جذعك يسّاقط علي الرطب جنيا... دنيا...
يا فيض الشوق...
ياصهيل العنفوان(...)[1]».

لا غرابة في أن يستعمل الكاتب لغة شعرية في هذا الحوار إذا ما قارنّاه بالمثال الذي سبقه، ففي كليهما يوجّه الحبيب كلامه إلى حبيبه، وحين يتعلّق الأمر بالرّومنسية فاللغة الرقيقة التي تسبح معانيها في فضاءات الخيال وكلماتُها في بحور الزخرف والجمال، هي الأقرب للتأثير على المخاطَب في الحوار، وقبله على القارئ.

أما إذا نظرنا إلى لغة الحوار الروائي من جانب استعمال الفصحى والعامية فنجد الكثير من الدارسين والنقاد يعدّونها مشكلة من مشاكل الحوار في الرواية العربيّة، فالدكتور نجم عبد الله كاظم يقرّ بأن:«مايسمّى انفصاما حقيقيا بين اللغة الفصحى واللغة اليومية الدارجة أو المحلّية كان هو بشكل أساس وراء أن صارت كتابة الحوار في الأدب العربي، وتحديدا في الرواية والمسرحية، مشكلة لا نراها عادة في الآداب الأخرى[2]» كما يرى أن هذه المشكلة لم تظهر عند العرب إلا حديثا بظهور الفنون الجديدة التي تشتمل على الحوار بدءًا بالمسرحية ثم الرواية فالقصة القصيرة[3]. حيث آثر بعض كتّاب المسرحية والقصة والرواية، بدعوى الواقعية، أن يكتبوا الحوار بالعامية، والذين نهجوا في معظم كتاباتهم هذا النهج، مؤكدين أن هذه الطريقة تخاطب المجتمع بما يعقل بغض النظر عن كونه فنا أدبيا، فيما عاب بعض النقاد هذا النهج الذي يجعل لغة الحوار من الركاكة

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص500.
2- نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتاب وأدباء الأمارات، 2004،ص12.
3- ينظر، المرجع نفسه، ص14.

والضعف وعدم الارتقاء بالمستوى الثقافي السائد فهاهو طه حسين في تقديمه لأحد كتب يوسف إدريس يوجه إليه النصح ويطلب منه أن يبسط سلطان اللغة العربية الفصحى على شخصياته الروائية كما يبسطها على نفسه، فهو فصيح إذا تحدّث، ويواصل فيقول*:« وما أكثر ما يُخطئ الشباب من أُدبائنا حين يظنون أن تصوير الواقع من الحياة يفرض عليهم أن يُنطقوا الناس في الكتب بما تجري به ألسنتهم في أحاديث الشوارع والأندية، فأخص ما يمتاز به الفن الرفيع هو أنه يرقى بالواقع عن الحياة درجات، دون أن يُقصِّر في أدائه وتصويره[1]» .زلكن ليست اللغة العامية أو الفصحى المعيار الوحيد الذي يحطّ أو يرفع من شأن الرواية أو الحوار وإنما كيفيّة استخدام هذه اللغة أو تلك مع الشخصيّات وتخيّر الوقت المناسب لكل لغة. أمّا حين نقرأ روايات (الأعمال غير الكاملة) نجد الحوار باللغة الفصحى بغض النظر عن الشخصيّة المتكلّمة، حتى شخصية أمّية "كعزوز البهلول" تخاطب "عبد الرحيم" بالفصحى:«عبد الرحيم امنحني مسدسك.. لا.. امنحني رشاشا رشاشا كبيرا.. أحب أن أقتلهم جميعا جميعا جميعا.

عبد الرحيم يجب أن أقتل كل الذين يحلمون بالزواج من الحلوة أنا وحدي أحبها ووحدي أتزوجها.. حين تعود وحدي أتزوجها [2]».

وحتى السجين الذي شارك "كريم" في الزنزانة يخاطبه بالفصحى:«الجالس أمامك دخل السجن مرّتين من قبل.. هل تعتقد أني مجرم؟ وهل تعتقد أن الذين يملأون السجون مجرمين؟ ثق أن أكثرهم أبرياء وأنهم طيبون وخيّرون.. يسجن الجائع الذي يمد يده إلى جيب لصوص كبار عرفوا كيف يحتالون على القانون ويسرقون الملايير من أموال الشعب باسم القانون...[3]».

كان بإمكان الكاتب أن يستعمل عبارات عامية في حوار مثل هذه الشخصيات البسيطة لكنه فضّل اللغة الفصحى، على رأي من يقول إن الكتابة بالعامية هي غاية من يريدون«أن يؤذوا اللغة بتسويد وجهها وتلطيخ جلدها من باب الفوضى والجهالة[4]».

1- يوسف إدريس، جمهورية فرحات، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة، 1954، من تقديم طه حسين، ص6.

*- وجدنا بعض النقاد ينسبون هذا الكلام للدكتور حسين علي محمد الأستاذ بجامعة الإمام بمصر، لكن هذا الأخير نقله عن كتاب يوسف إدريس.

2- راس المحنة، ص84.

3- الرماد الذي غسل الماء، ص352.

4- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص167.

لكن ألا يُحدث هذا الاستخدام للغة الفصحى في حوارات الشخصيات البسيطة شرخا بين الشخصية وكلامها؟ هذا ما جعل بعض الروائيين والنقاد يتقبّلون استخدام العامّية في الحوار الروائي من باب الصدق الواقعي بينما رأى البعض حلّا وسطا، و ما يسمى باللغة الوسطى، التي تقرّب الفصحى بالعامية[1]. وهذا من لجأ إليه "جلاوجي" في حوارات شخصيّاته، إذ لا نجده يستعمل العامية في الحوار لكنه يعطي للفصحى مذاقا شعبيا محليا باستعماله بعض المصطلحات مثل مناداة "نانّا" "لمنير" ب(وليدي) في هذا الحوار:

«سنصعد الجبل ياوليدي..

لن نبلغ قمّته..

لم يعد من يقدر على ذلك الآن..

القمم للذين ذهبوا..[2]».

استخدام جلاوجي لهذه اللغة الوسطى يجعل القارئ يشعر بدورها في تقريب الشخصيات من الواقع دون أيّ انحطاط في مستوى اللغة ويتضح ذلك من خلال الحوار الذي دار بين "منير" و"صالح":

« - قد تكون محظوظا.. بجوارنا مسكن شغر منذ يومين.. ولكنه ضيق إن..

فقاطعني بنبرة حزينة:

- الضيق في القلوب يا وليدي..[3]».

هذه العبارة الأخيرة تعبّر عن واقعية الشخصيات والمحيط الذي تعيش فيه لأنها مستمدة من عمق المجتمع الجزائري لكن استعمالها لم يجعل الحوار سوقيّا او متدنّيا لأنها قريبة من الفصحى بقدر قربها من العامّية، كذلك هي العبارة التي استخدمها "سمير" مخاطبا "عمّار":

«عيشة مرّة يا عمّار يا أخي[4]».

من الأمثلة السابقة يتضح لنا أن "عز الدين جلاوجي" يستخدم هذه اللغة الوسطى التي هي فصحى في ألفاظها وإعرابها في روايتي(راس المحنة) و(الرماد الذي غسل الماء) وعامية في

1- سحر حسين شريف، دراسات نقدية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر والتوزيع، الاسكندرية، دط، 2011. ص167.

2- راس المحنة، ص77.

3- نفسه، ص43.

4- الرماد الذي غسل الماء، ص260.

دلالتها واستعمالاتها، على حساب اللغة العامية التي نجدها غائبة تقريبا في الحوار إلا في هذا الحوار الداخلي ل"صالح" وهو عبارة عن أغنية يغنّيها ليعبر عن حاله:

«خليونا ننطق في لُعْمرْ مَرّه

خليونا ننطق في العمر مرّه

بالله عليكم حياتنا صارت مُرّة

واعمارنا راحت خْسارَه

وتْكسرت كي لْجرّه

خليونا ننطق في لعمر مره

خليونا نتكلم في العمر مره[1]».

يعد استخدام الكاتب للغة العامية في هذا المنولوج استثناءً كما أنه جاء ملائما من حيث اللغة فحتى ولو تكلم صالح بالفصحى فإنه من غير المناسب أن يغني بها لأن الغناء بالعامية يكون أكثر تعبيرا عن حاله وعن شخصيّته.

إذا كانت روايتا (راس المحنة1+1=0) و(الرماد الذي غسل الماء) تتخللها بعض الحوارات باللغة الوسطى فإن روايتي(الفراشات والغيلان) و(سرادق الحلم والفجيعة) جاءت الحوارات فيها باللغة الفصحى. ربما لأن (الفراشات والغيلان) تجري أحداثها في البوسنة فلا يمكن أن يستخدم الكاتب اللغة العامية لأن اللغة التي تتكلم بها الشخصيات هناك هي واحدة. أما رواية

(سرادق الحلم والفجيعة) فطبيعة شخصيّاتها تفرض، أو على الأقل لا تحتاج، اللغة العامّية، لأنها شخصيات رمزية، كما أن الرواية تعالج أزمة كبرى في البلاد أغلب أطرافها الفاعلين يملك نصيبا من الثقافة، وممّا تمتاز به روايات "عز الدين جلاوجي" أن القصة السردية للرواية في كل مشهد يتخللها حوار لا يكاد يذوى بعيداً عن لغة السرد وينهض على ثبات مطابقاً لأجواء السرد نفسه. استنطقت عبر الحوار شخوص الرواية وعناصرها المكانية بلغة الرواية الفصحى مع وجود حوارات بلغة تقترب من العامية لها دواعيها الواقعية مع لغة الشخصية الروائية المُتكلمة بها، وشعورها النفسي وبالتالي وعيها الوجودي[2].

1- راس المحنة، ص40.

2- ينظر، ناصر السيد النور، مقالة بعنوان: رواية تخوم الرماد للسوداني ناصر الصويم: تناص النقد والترجمة والإيقاع السردي، جريدة الزمان الدولية، ع4494، 04 ماي 2013. ص9.

2-2- دراسة إحصائية للحوار:

2-2-1- الجدول:

أ- رواية راس المحنة(1+1=0):

الحوار الخارجي		الحوار الداخلي	الصفحة
ربيع	صالح		15
سعيد	صالح		15
عرجونة	صالح		18
سعيد	صالح		19
ذياب	الجازية		21
الجازية	ذياب		21
سعيد	صالح		22
ربيع	صالح		22
سعيد	صالح		22
		صالح	23
		صالح	23
مدير المشفى	صالح		23
		صالح	25
		الجازية	26
الجازية	الأم		26
		الجازية	27
مدير المشفى	العمال وصالح		28
		صالح	28
		صالح	29

		صالح	29
عرجونة	صالح		29
		صالح	29
		صالح	32
		صالح	32
		صالح	33
عرجونة	صالح		33
		صالح	33
مدير المشفى	صالح		35
		صالح	35
		صالح	35
		صالح	36
	أب ذياب	ذياب	37
		ذياب	37
		عرجونة	38
	عرجونة	عبد الرحيم	39
		عرجونة	39
		صالح	40
		عرجونة	42
		عرجونة	42
صالح	منير		43
نّا علجية	صالح		45
	منير		45
منير	خيّر بلعوط		45
خيّر بلعوط	منير		45

صالح	عبد الرحيم		47
		صالح	47
		الجازية	48
الجازية	ذياب		49
ذياب	الجازية		50
	عبد الرحيم		50
	عيد الرحيم		51
عبد الرحيم	منير		51
صالح	عبد الرحيم		53
إبراهيم جحا	عبد الرحيم		55
عبد الرحيم	صاحب الحمام		56
عبد الرحيم	امحمد		56
		عبد الرحيم	56
منير	عبد الرحيم		57
		عبد الرحيم	58
امحمّد	عمال المخمرة		59
امحمّد	أهل الحي		60
		امحمّد	60
		امحمّد	60
		صالح	61
امحمّد	صالح		61
عبد الرحيم	صالح		64
عرجونة	صالح		64
منير	صالح		64

صالح	عبد الرحيم		66
		عبد الرحيم	66
		صالح	66
		صالح	66
العطرة	امحمّد		67
		امحمّد	68
منير	عبد الرحيم		68
العجوز عكة	منير		71
منير	صالح		72
نانّا	منير		72
إبراهيم جحا	منير		73
إبراهيم جحا	منير		74
عزوز	منير		74
منير	صالح		75
	منير		75
صالح	الشرطة		76
نانّا	منير		77
		منير	79
الجازية	منير		80
ذياب	الجازية		81
الجازية	منير		81
		منير	82
الجازية	منير		82
حسناء	منير والجازية		82
فتى ملتحِ	حسناء		83

الجازية	منير		83
منير	حسناء		83
عزوز البهلول	عبد الرحيم		84
صالح	الربيع		85
عزوز البهلول	صالح		85
		صالح	86
ربيع	صالح		87
صالح	منير		87
الهاشمي	صالح		88
عزوز البهلول	أهل المدينة		89
إبراهيم جحا	صالح		90
إبراهيم جحا	زوجته		90
صالح	إبراهيم		90
		صالح	90
شيخ	شاب		91
امحمّد	منير		91
		منير	92
هجيرة	منير		92
سائق التاكسي	عبد الرحيم		93
هجيرة	عبد الرحيم		94
سائق التاكسي	عبد الرحيم		94
وهيبة	المجموعة الإرهابية		94
عبد الرحيم	المجموعة الإرهابية		95
	الهاشمي		98
	الهاشمي		99

		صالح	102
صالح	الخيّر		102
الخيّر	مجموعة إرهابية		103
السيد معرفة	منير		104
		منير	105
		منير	106
الوزير	الصحفيون		106
		منير	106
		منير	107
منير	رجال الشرطة		107
		منير	107
صالح	رجال الشرطة		108
شرطي	منير		109
		منير	110
		منير	110
		منير	111
		الجازية	111
رجال الشرطة	صالح		113
الضابط كريم	صالح		113
		صالح	114
		الجازية	114
		صالح	114
		منير	116
الضابط كريم	منير		116
		منير	116

		منير	117
امحمّد	الضابط		118
		الجازية	119
خادمة الفندق	الجازية		119
		الجازية	119
ياسين	الجازية		120
		امحمّد	122
محافظ الشرطة	امحمّد		123
العجوز عكة	امحمّد		124
الضابط كريم	منير		124
		منير	126
		منير	126
حسناء	منير		127
منير	حسناء		127
		منير	128
شاب	سائق الحافلة		131
		حسناء	132
منير	حسناء		133
		منير	134
منير	عزيّز		137
منير	الجازية		138
	منير		140
العجوز عكة	الجازية		140
الضابط كريم	منير		142
		منير	142

		حسناء	144
منير	حسناء		144
الجازية	حسناء		144
منير	حسناء		144
		الجازية	145
		الجازية	146
منير	الجازية		146
صالح	منير		147
منير	الجازية		148
		منير	148
حسناء	منير		149
امحمّد	أم حسناء		150
أم حسناء	حسناء		150
		منير	152
الجازية	منير		152
الجازية	منير		152
		امحمّد	154
الطبيب	امحمّد		154
الجازية	منير		156
نانّا	منير		157
		منير	158
منير	الجازية		159

ب-رواية الرماد الذي غسل الماء:

		الراوي	166
فوّاز	عزوز المرنيني		169
عزيزة	فوّاز		169
		كريم	172
كريم	الشرطي		172
الطبيب فيصل	عزيزة		173
عزيزة	الطبيب فيصل		174
		الطبيب فيصل	174
الضابط سعدون	كريم		175
نوارة	بدرة		176
بدرة	نوارة		177
عزيزة	سالم		178
		سالم	178
		سالم	179
عزيزة	فواز		180
		سالم	180
فواز	سالم		180
		سالم	181
بدرة	كريم		181
نوارة	كريم		181
خليفة	كريم		182
نوارة	خليفة		182
خليفة	كريم		183
		خليفة	183

كريم	فاتح اليحياوي		184
		الضابط سعدون	184
شرطي	الضابط سعدون		184
		الضابط سعدون	185
		سمير	186
سحنون	سمير		186
عمّار كرموسة	سمير		186
		عمار كرموسة	189
		فاتح اليحياوي	190
سمير	العطرة		191
خادمة البلدية	خادمة البلدية		192
سمير	ضابط الشرطة		192
خليفة	كريم		194
الأب	العطرة		195
الطبيب فيصل	فواز		196
		فواز	197
عزيزة	سالم		197
سالم	نورة وفريدة		198
		سمير	199
صالح	سمير		199
		الضابط سعدون	199
كريم	الضابط سعدون		199
الضابط سعدون	سمير		200
العطرة	سليمة		201
		سمير	202

عمار كرموسة	سمير		202
العطرة	سمير		203
الأب	سمير		204
خليفة	كريم		204
خليفة	عبد الله		205
مراد لعور	عمار كرموسة		206
سمير	خيرة راجل		207
الخبطة	عمار كرموسة		207
		خيرة راجل	207
قدور الخبزة	رجل سكران		208
كوثر	العطرة		208
كوثر	عبد الله		
		الضابط سعدون	212
		سالم	213
سالم	فريدة		213
سالم	صالح الميقري		215
الشرطي	بدرة		216
كريم	نوارة		217
رجال الشرطة	خليفة		218
عزيزة	فواز		219
سالم	فواز		220
		عزيزة	220
كريم	عبد الله		221
كريم	خليفة		222
		كريم	222

مراد لعور	عمّار كرموسة		223
		مراد	223
		عمّار كرموسة	224
		ضابط شرطة	224
		الضابط سعدون	224
الضابط سعدون	سمير وعمّار ومراد		224
		سعدون	225
مراد لعور	عمّار كرموسة		226
علي الخضار	دعاس الحمامصي		228
عمّار كرموسة	مراد لعور		228
علي الخضار	دعاس الحمامصي		228
علي الخضار	نصير الجان		228
		مختار الدابة	229
مختار الدابة	عبد الله		229
نصير الجان	عبد الله		229
سمير	مراد لعور		230
عمّار كرموسة	سمير		230
		فاتح اليحياوي	232
		سالم	234
عزيزة	سالم		234
سالم	فواز		235
عزيزة	فواز		235
سالم	عزيزة		235
عزيزة	فواز		236
صالح الميقري	سالم		237

عبد الله	سمير والعطرة		238
ممرضة	عائلة عبد الله		238
ممرضة أخرى	عائلة عبد الله		239
ممرض	عبد الله		239
ممرضة	عبد الله		239
عمار كرموسة	سمير		240
مختار الدابة	نصير الجان		241
كريم	عبد الله		243
سمير	كريم		243
العطرة	عبد الله		243
		عبد الله	243
كريم	خليفة		243
		كريم	244
عزيزة	سالم		245
سليمان	عزيزة		246
سليمان	صورية		246
		سالم	246
عزيزة	سليمان		246
عزيزة	صورية		247
سليمان	صورية		247
نصير الجان	مختار الدابة		248
نصير الجان	العطرة		249
مختار الدابة	العطرة		250
		فواز	251
الضابط سعدون	فواز		252

عزيزة	فواز		253
نوارة	بدرة		253
		نوارة	254
		بدرة	254
نوارة	بدرة		254
كوثر	العطرة		255
		العطرة	255
		العطرة	256
عمار كرموسة	سمير		257
		سمير	257
عمار كرموسة	سمير		258
		عمار كرموسة	258
الزربوط	عمار وسمير		258
سمير	عمار كرموسة		260
مراد لعور	سمير وعمار		260
		سمير وعمار	261
	خيرة		262
عمار وسحنون			262
عزيزة	فواز		264
عزيزة	سالم		265
	فواز		266
	بدرة		267
	فواز		267
خليفة	سالم		268
كريم	خليفة		269

خليفة	سالم		271
		عمار كرموسة	272
عمار كرموسة	سمير		272
النادل	سمير وعمار		273
		سمير	273
سمير	النادل		274
كوثر	عبد الله		274
العطرة	سمير		275
فطوم	خليفة		277
بدرة	كريم		278
		بدرة	279
كريم	فاتح اليحياوي		280
		فاتح اليحياوي	280
مختار	العطرة		282
سمير	العطرة		283
عبد الله	العطرة		283
		عبد الله	284
سالم	خليفة		285
صالح	سالم		286
سالم	خليفة		286
قدور الخبزة	دعاس وشيبوب		286
شيبوب	قدور الخبزة		287
دعاس الحمامصي	قدور وشيبوب		287
سحنون النادل	دعاس وشيبوب		287
صالح	سالم		287

كوثر	العطرة		288
		فواز	292
العطرة	فواز		293
نصير الجان	أهل المدينة		294
		نصير الجان	295
مختار الدابة	نصير الجان		295
الحاج حشحوش	مختار الدابة		295
فواز	عزيزة		297
		فواز	297
مختار الدابة	سمير		298
		خليفة	300
		خليفة	302
خليفة	الضابط سعدون		303
الضابط سعدون	سليمان		304
سمير	الزربوط		306
		سمير	306
دعاس الحمامصي	سمير		306
الزربوط	عمار كرموسة		307
عمار كرموسة	سمير		308
عياش لبلوطة	فاتح اليحياوي		310
عياش لبلوطة	فاتح اليحياوي		310
		فاتح اليحياوي	311
عزيزة	فواز		314
بدرة	عزيزة		314
عزيزة	فواز		315

عزيزة	فواز وسالم		315
		سالم	315
سليمان	عزيزة		316
العطرة	فواز		318
عزيزة	فريدة		318
عزيزة	كريم		319
		سالم	319
عزيزة	كريم		319
سالم	عزيزة		319
كريم	عزيزة		319
عزيزة	العائلة		320
		سالم	320
كريم	فواز		320
عزيزة	كريم		321
عزيزة	كريم		321
		كريم	321
		بدرة	321
عمار كرموسة	الزربوط		322
دعاس الحمامصي	قدور وشيبوب		323
مختار الدابة	نصير		323
خليفة	نوارة		325
نوارة	كريم		326
فاتح	كريم		327
عمار كرموسة	مراد لعور		328
مراد لعور	عمار كرموسة		329

		عمار	329
مراد لعور	سمير		329
سمير	عمار		329
مراد وعمار	سمير		329
عبد الله	سمير		330
		عبد الله	331
سالم	عزيزة		331
عزيزة	بدرة		331
بدرة	سالم		332
		سالم	332
		سالم	332
عزيزة	سالم		332
سالم	خليفة		333
العطرة	كوثر		334
		العطرة	334
كوثر	العطرة وعزيزة		335
الضابط سعدون	الشرطيان		336
		الشرطيان	336
الشرطيان	الضابط سعدون		336
		سعدون والشرطيان	336
خليفة	رجال الشرطة		337
		الضابط سعدون	337
كريم	الضابط سعدون		338
		بدرة	339
فطوم	خليفة		340

سجين	كريم		340
		كريم	341
بدرة	سالم		343
خليفة	نوارة		346
		نوارة	347
بدرة	نوارة		348
		كريم	348
صورية	سليمان		350
فريدة	العطرة		350
		كريم	351
سجين	كريم		352
سجين	كريم		352
		كريم	353
نوارة	كريم		353
كريم	نوارة		353
		نوارة	354
عبد الله	سالم		354
		سالم	355
		سالم	355
شرطي	الضابط سعدون		356
نوارة	خليفة		357
خليفة	بدرة		357
كوثر	عبد الله		358
عزيزة	سالم		358
		عزيزة	358

عزيزة	سالم		359
		خليفة	360
بدرة	خليفة		360
نوارة	خليفة		360
أستاذ	بدرة		360
أستاذة	بدرة		360
		نوارة	361
نوارة	خليفة		361
سالم	وردة		362
عزيزة	فواز		362
فواز وعزيزة	الشرطة		363
الضابط سعدون	فواز		364
		فواز	365
عزيزة	سالم		365
فيصل الطبيب	عزيزة		366
		فيصل	366
فيصل الطبيب	سعدون		368
		فيصل	368
		خليفة	368
بدرة	خليفة		370
عمار كرموسة	أهل المدينة		371
سمير	عمار كرموسة		372
عبد الله	العائلة		372
عمار كرموسة	العائلة		372
كوثر	العائلة		372

بدرة	نوارة		374
		عزيزة	375
سالم	عزيزة		375
عبد الله	كوثر		376
كوثر	سمير		376

ج- رواية الفراشات

والغيلان:

		محمد	380
		محمد	380
محمد	الأم		383
		محمد	382
الأب	جنود الصرب		383
الأم	محمد وعائشة		383
العمّة	الجدّة		383
		محمد	385
		محمد	386
		محمد	386
		محمد	387
عثمان	محمد		389
الخالة	محمد		391
		محمد	391
عثمان	الخالة		392
شيخ القرية	الناس		392
الخالة	محمد		392
		محمد	395

الشيخ	الخالة		396
سليمان	أهل القرية		397
شيخ القرية	أهل القرية		398
الخالة	زوج الخالة		399
		محمد	399
عثمان	محمد		402
		محمد	402
عثمان	محمد		403
الخالة	محمد		404
		محمد	405
		محمد	407
زوج الخالة	الخالة		408
سليمان	زوج الخالة		408
		محمد	409
شيخ القرية	أهل القرية		410
		محمد	411
زينب ومريم	الخالة		411
الشيخ وزوج الخالة	الخالة		412
		محمد	412
		محمد	413
مريم	زوجها		415
حكمت	مريم		416
الخالة	مريم		417
الخالة	محمد		417
		محمد	417

		محمد	418
الخالة	زوج الخالة		419
الخالة	محمد		420
		محمد	420
شيخ القرية	الخالة		421
		محمد	422
شيخ القرية	محمد وعثمان		423
		محمد	423
زوج الخالة	شيخ القرية		424
شاب	زوج الخالة		425
زوج الخالة	محمد		425
		محمد	426
عثمان	محمد		428
		محمد	429
زينب	الخالة		430
شيخ القرية	الخالة		430
شيخ القرية	العائلة		431
الخالة	العائلة		431
زوج الخالة	العائلة		431
عثمان	محمد		433
شيخ القرية	اللاجؤون		433
		محمد	434
محمد	زينب		434
زوج الخالة	محمد		434
		محمد	434

		محمد	435
الأميرة	اللاجؤون		436

د- رواية سرادق الحلم والفجيعة:

		الشاهد	439
الغراب	الجمع		442
		الشاهد	444
الشاهد	الشيخ		444
		الشاهد	446
الشيخ الصالح	الشاهد		447
		الشاهد	448
		الشاهد	448
الغراب	الجمع		451
النخلة	الشاهد		454
		نعل	455
نعل	الشاهد		456
الغراب	الشاهد		457
الفأر	الغراب		458
الشيخ الصالح	الشاهد		459
النخلة	الشاهد		461
		الشاهد	461
		الشاهد	463
الشاهد	المجذوب		464

المدينة	القمر		466
الزوبعة	الشاهد		467
		الشاهد	467
عسل النحل	الشاهد		468
الصوان	الشاهد		469
		الشاهد	469
		الشاهد	470
		الشاهد	471
		الشاهد	475
سنان الرمح	الشاهد		476
		الشاهد	476
سنان الرمح	أهل المدينة		476
		الشاهد	478
		الشاهد	480
المجذوب	الشاهد		481
المجذوب	الشاهد		481
الغراب	الجمع		483
النجوم	الشاهد		485
		الشاهد	487
الهدهد	أخدان الغراب		487
الغراب	أتباعه		489

		الغراب	490
		الشاهد	490
		الشاهد	491
		الشاهد	495
الغراب	النسور		497
فأر	الشاهد		498
المبولة	القذارة		498
القذارة	الشاهد		498
المدينة	الشاهد		499
		الشاهد	500
سنان الرمح	الشاهد		502
		الشاهد	502
الفئران	الشاهد		503
		الشاهد	504
المدينة	الشاهد		504
الشاهد	المدينة		505
		الشاهد	506
الشاهد	المجذوب		507
الشاهد	أهل المدينة		509
المجذوب	الشاهد		510

2-2-2- شرح الجدول: يحوي هذا الجدول على الحوارات الواردة في روايات(الأعمال الروائية غير الكاملة) وعددها(677) حوارا، وقد قسّمناها قِسمين: حوار داخلي وحوار خارجي، دون أن ننسى ذكر الشخصيات المشاركة في كل حوار.

مع العلم أننا أحصينا حوارات كل رواية على حدة ليتبيّن لنا تفسير النتيجة بعد حساب نسبة تردد كل نوع من الحوار في الرواية الواحدة، ثم في مجموع الروايات الأربع لعز الدين جلاوجي. وهذا لغرض أخذ لمحة عن عنصر الحوار في هذه الروايات وتحديد نوعيّته.

2-2-3- الاستنباط:

1- تواتر الحوار في رواية راس المحنة:

*الحوار الخارجي: 114 مرة 64 بالمائة.

*الحوار الداخلي: 65 مرة 36 بالمائة.

2- تواتر الحوار في رواية الرماد الذي غسل الماء:

*الحوار الخارجي: 215 مرة 80 بالمائة.

*الحوار الداخلي: 55 مرة 20 بالمائة.

3- نسبة الحوار في رواية الفراشات والغيلان:

*الحوار الخارجي: 45 مرة 58 بالمائة.

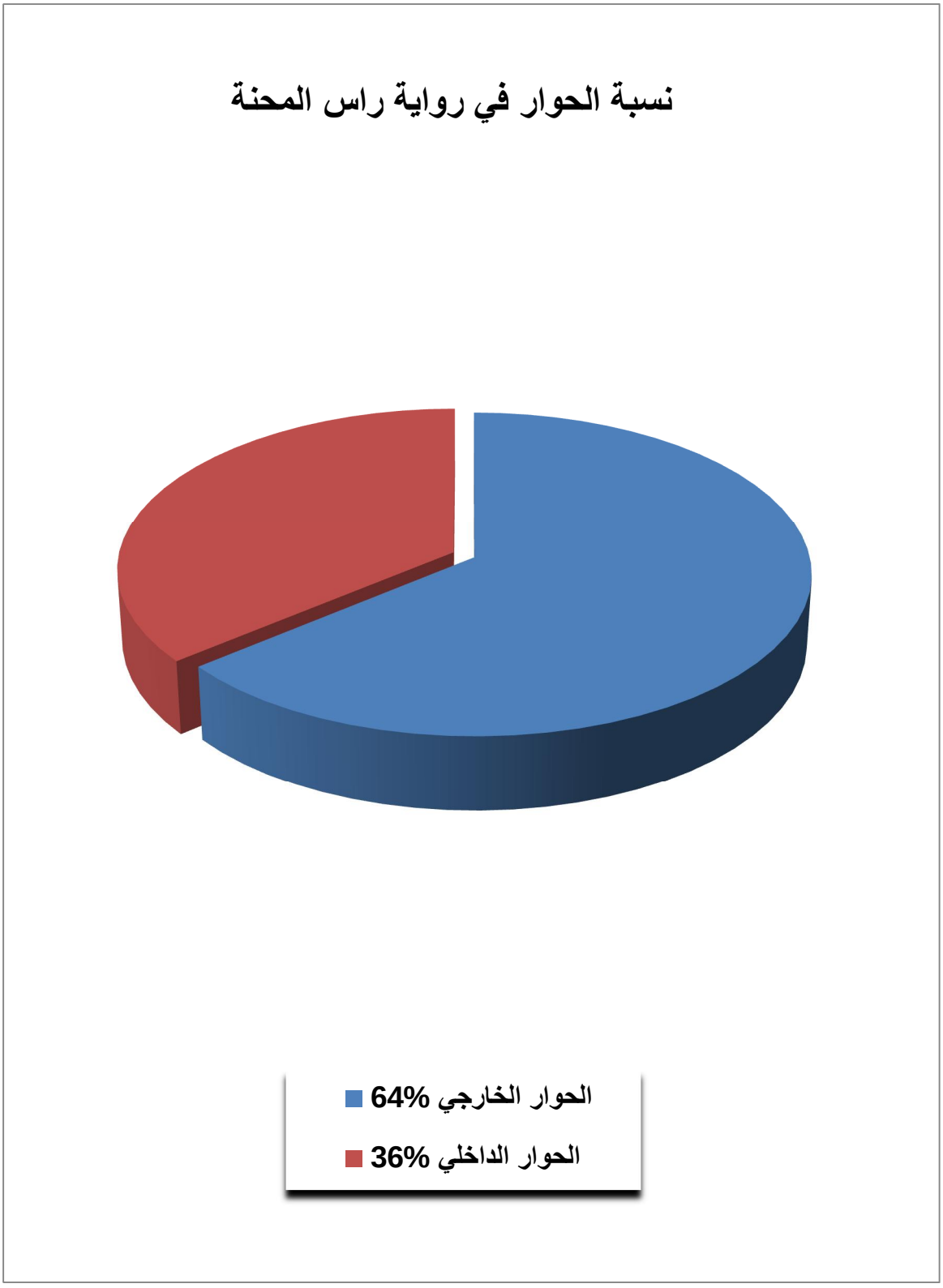
*الحوار الداخلي: 32 مرة 42 بالمائة.

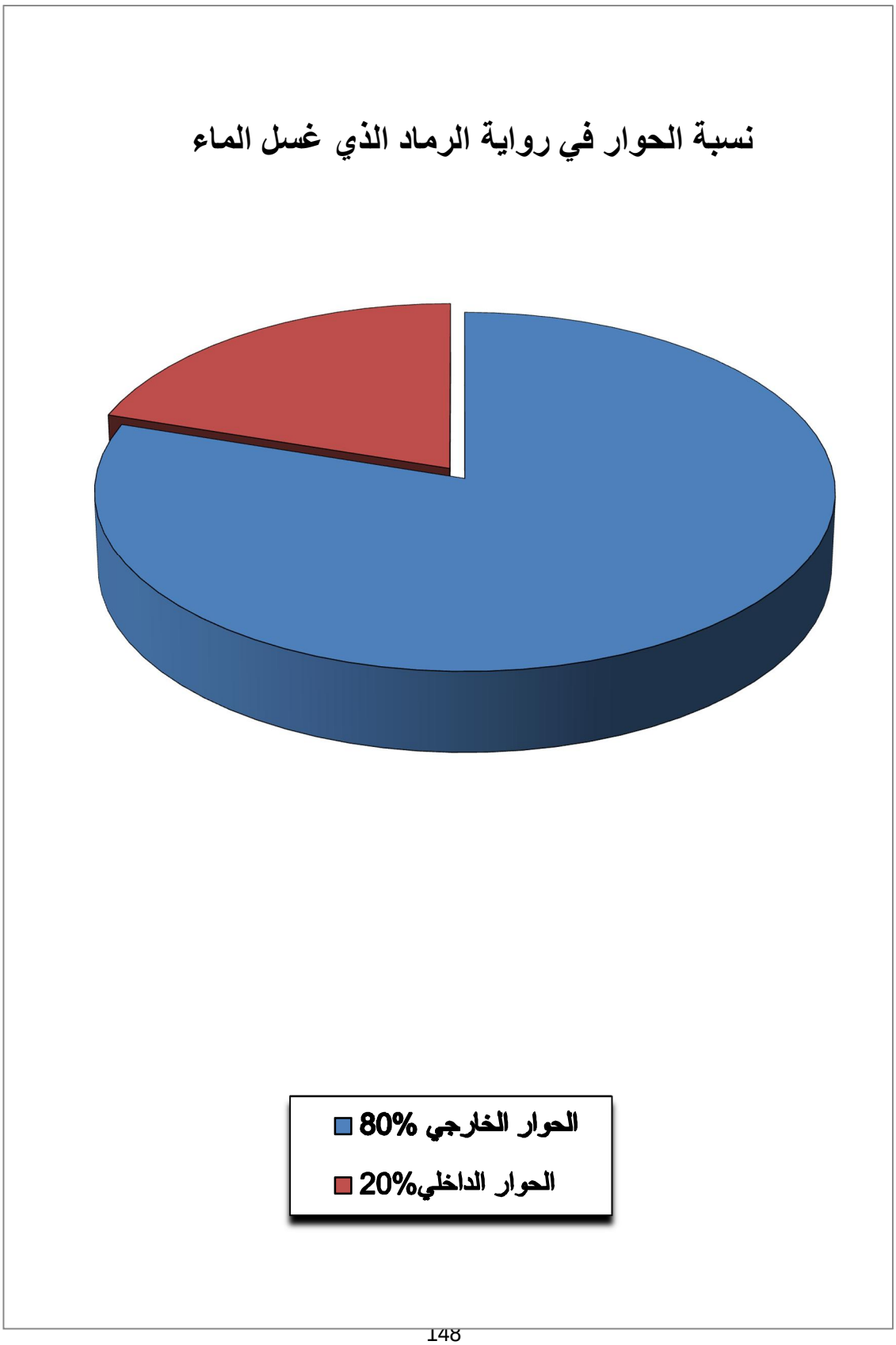
4- نسبة الحوار في رواية سرادق الحلم والفجيعة:

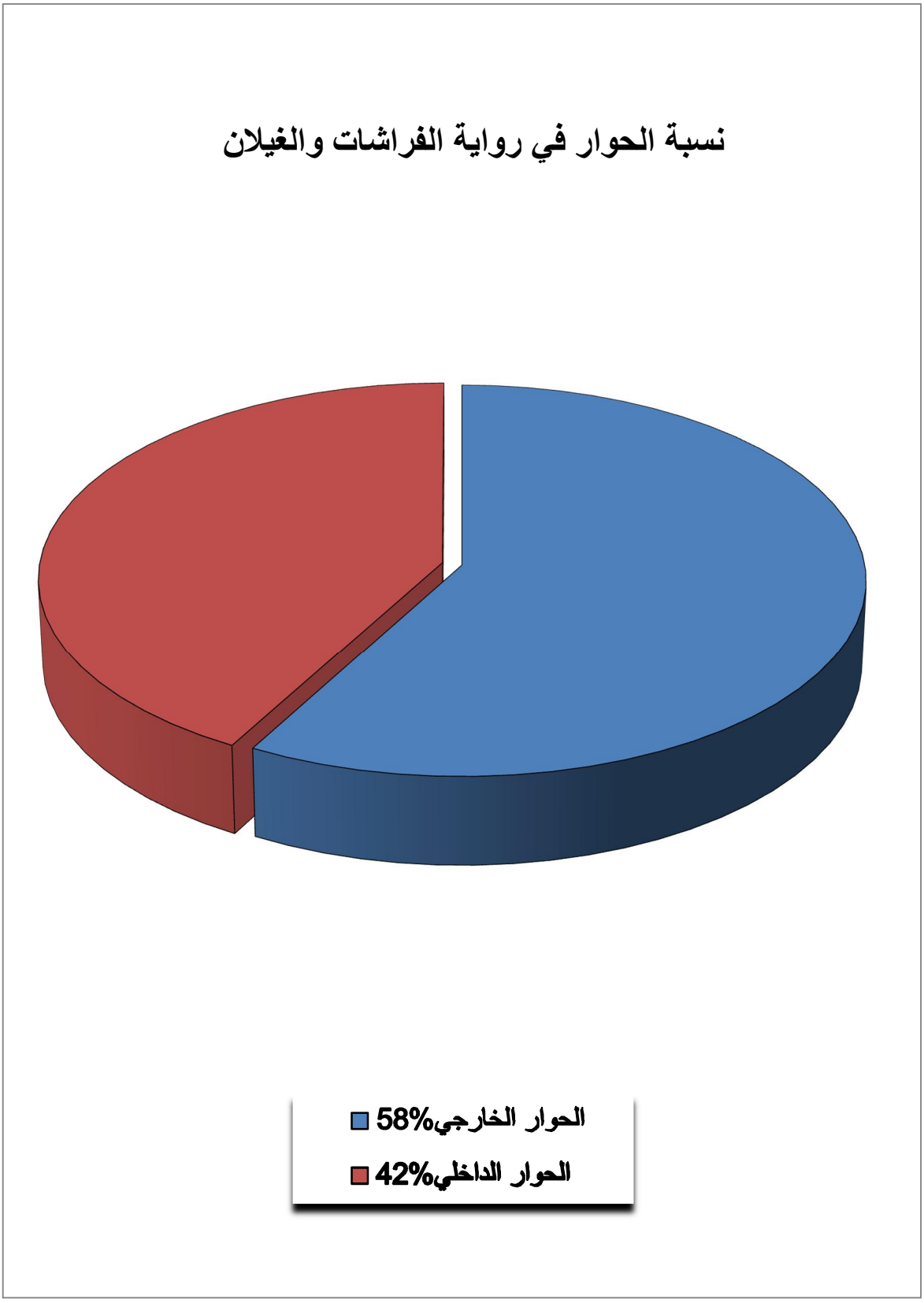
*الحوار الخارجي: 34 مرة 56 بالمائة.

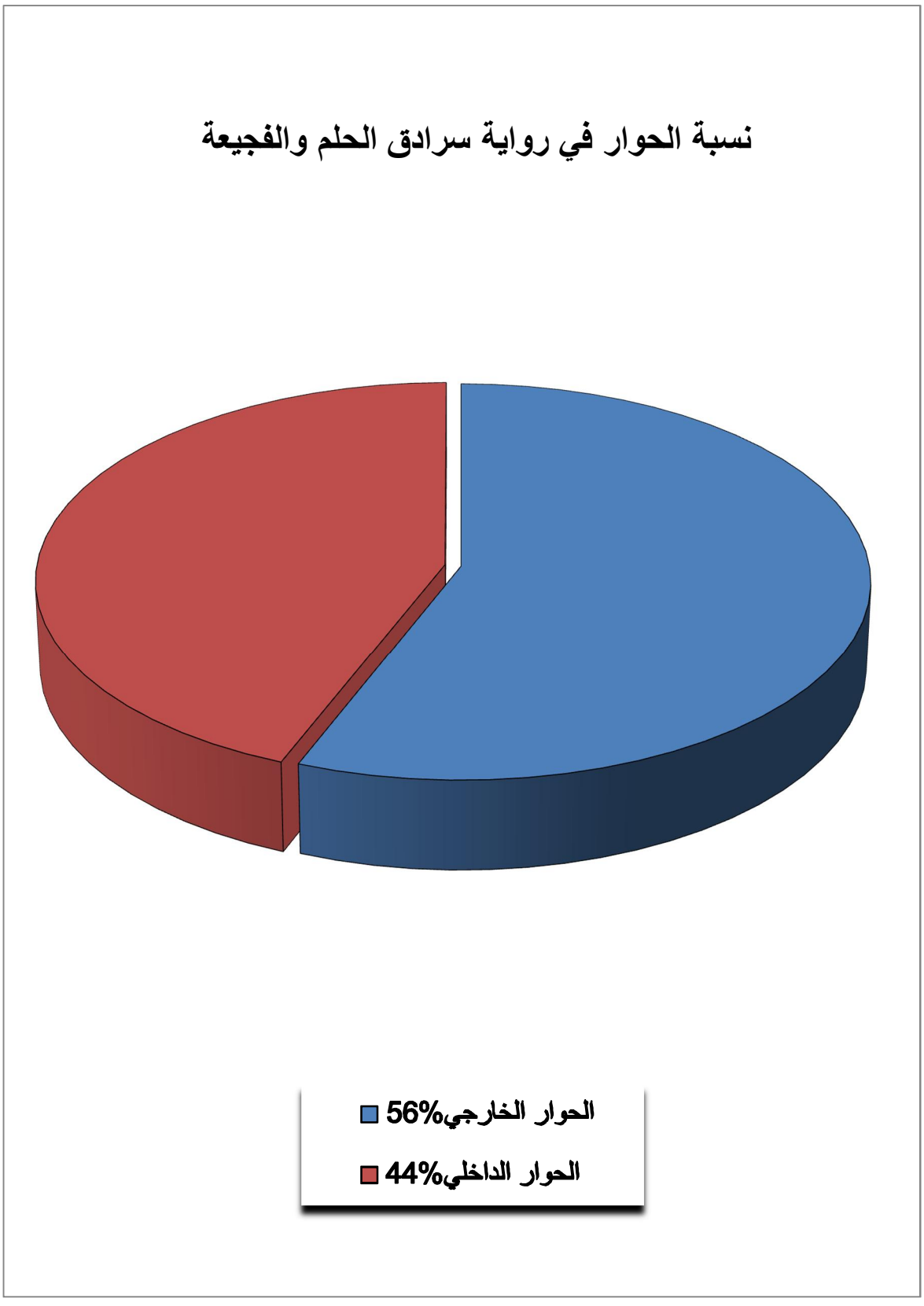
*الحوار الداخلي: 27 مرة 44 بالمائة.

2-2-4- تمثيل النسبة المئوية للحوار في دوائر بيانية:




نسبة الحوار في رواية الرماد الذي غسل الماء
الحوار الخارجي 80%
الحوار الداخلي20%


نسبة الحوار في رواية الفراشات والغيلان
الحوار الخارجي58%
الحوار الداخلي42%


نسبة الحوار في رواية سرادق الحلم والفجيعة
الحوار الخارجي56%
الحوار الداخلي44%

2-3- خصائص الحوار:

2-3-1- التّكرار: يعدّ التّكرار من المميّزات التي نجدها في روايات (الأعمال الرّوائية غير الكاملة) وقد اعتمد عليه الكاتب في الحوار الدّاخلي:«كأنّه يريد لرواياته أن تتقمّص لغة الشّعر الخارجة عن نظام لغة التّعليم(...) إنّها لا ترضى بأن يكون شعار لغتها شعار النّثر الذي تُمثّل لغتُه الخطّ المستقيم وإنّما تسعى الرّواية إلى أن تتماسّ مع الشّعر الذي شعار لغتِه الخطّ المُنحني[1]» خاصّة حين نجد هذا التّكرار ضمن حوار داخلي يتضمّن الوصف كما هو في هذا المثال:« ماذا لو.. ماذا لو رأوها؟

لو رأوا فتنة عينيها النّاعستين؟

موسيقى بسمتها؟

جدول كلامها ينساب من ثغرها قوزحا أسطوريّا؟

لو رأوها ما قالوا شيئا غير الصّمت باهتين..

صدق فولتير خلق الله المرأة ليروّض الرّجل فقط[2]».

تتكرّر عبارة (لو رأوها) في هذا المنولوج لكن لا نشعر بركاكة في الأسلوب لأنّ الكاتب وظّف التّكرار بطريقة جعلته يعبّر عن الحالة النّفسية ل"منير" الذي يصف "حسناء" بعينيه ويتساءل ماذا لو رآها شعراء الغزل.

من أنواع التّكرار التي استعملها الكاتب لام جواب الشّرط متبوعة بفعل ماض كما في هذا الحوار الدّاخلي "لعمّار كرموسة" من رواية (الرّماد الذي غسل الماء):

«آه أيها الموت! لو كنت رجلا لقتلتك.. لفقأت عينيك.. لقطعت أصابعك.. لقلّمت مخالبك.. وأياديك..[3]» .

هذا التّكرار للاّم والفعل يعبّر عن مدى حقد "عمّار كرموسة" على الموت الذي أخذ منه أمّه التي كانت مصدر الحنان الوحيد له فكلّ فعل يحمل معه شرارة من بركان يفيض في نفس "عمّار" وكلّما

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص12.

2- راس المحنة، ص148.

3- الرماد الذي غسل الماء، ص189.

تكرّر بهذه الصّورة أراح نفسه منها كما أنّ الحوار:«نافذة لمرونة يحتاجها البناء السردي، ولعلّه رئة تتنفّس القصّة من خلالها هواءً جديداً يُضخّ في أجزائه[1]».

إذا كان التّكرار في المثال السّابق مرتبط بتركيب معيّن فإنّه يأتي أحيانا في التّركيب النّحوي وفي الكلمات منه قول الأمّ أثناء هجوم جنود الصّرب:

«ضيّعتكم يا أولادي... ضيّعتكم، رحماك ياربّ، رحماك[2]»

فبالإضافة إلى تكرّر الصّيغة النّحوية "الفعل المتبوع بالنّداء" نجد كلمة "ضيّعتكم" تكرّرت مرّتين، وكذلك كلمة "رحماك"، وهذا التّكرار المزدوج في اللّفظ والتّركيب خلق إيقاعا خاصّا يقترب من النّحيب و يناسب التّعبير عن الأسى.

كما تعدّ رواية (سرادق الحلم والفجيعة) الأكثر حضورا من حيث التّكرار ومن أمثلته هذه المناجاة من الشّاهد للمدينة:

«أيّتها المدينة المومس...

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟؟

إلى متى ترضعين الحمقى والأغبياء...؟؟

إلى متى أيّتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطّحالب... والفئران... والخنافس... تعلي قصورا... ؟؟[3]»

2-3-2- تقديم الشّخصيات: يقوم الحوار، بنوعيه، بدور هامّ في إزاحة السّتار عن جوانب الشّخصيات التي لم يوردها الكاتب في السّرد والوصف، فإذا كانت طبيعة الشّخصية تتحكّم في الحوار من جانب الموضوع والمفردات فإنّ حوار الشّخصية يفسح المجال لمعرفة طبيعة هذه الشّخصية، خاصّة لمّا يكون الحوار في بداية الرّواية مثل هذا الحوار الدّاخلي ل"صالح":«لم أستطع أن أسكت.. ما سكتنا على الذين كانوا يصوّبون في صدورنا الرّصاص والمدافع فكيف نسكت اليوم على هؤلاء الفئران؟ كيف نتركهم يدمّرون البلاد ويمتصّون دمها؟ لمَ جاهدنا إذن

أو كنّا نلعب..؟ أتذهب تضحيات الملايين من الرّجال في مهبّ الرّيح؟

1- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنيات وعلاقات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999.

2- الفراشات والغيلان، ص383.

3- سرادق الحلم والفجيعة، ص439.

إذا نطقتُ ماذا سأخسر؟ يطردونني من العمل.. منصبي يضعونه قلادة في رقابهم..[1]».

يكشف لنا هذا الحوار الدّاخلي عن شخصيّة "صالح" الأصيلة وعن شجاعته وتمسُّكه بمبادئَ نبيلة ورثها عن جيله وعدم سكوته عن قول الحقّ ورفض الباطل، «فالشّخصية لا يمكن أن تبدو كاملة الوضوح والحيوية إلّا إذا(سمعها) القارئ وهي تتحدّث[2]».

كما استخدم الكاتب الحوار الدّاخلي للتّعبير عن العالم الدّاخلي للشّخصية في المثال السّابق، نجده يستعمل الحوار الخارجي ليعبّر عن طبيعة الشّخصية الخارجيّة:« وكانت تعاليقهم تصله سهاما صدئة:

- عاشت عاهرة، وماتت عاهرة، عليها اللّعنة.
- إذا مات الفاسق استراحت منه كلّ مخلوقات الأرض
- لقد أفسدت نساءَنا ورجالَنا
- لو طال عمرها لصار الهواء زانيا والشّمس والقمر[3]».

لكن هذه المرّة لم تكن الشّخصية المقدَّمة طرفا في الحوار، فهذه التّعليقات من النّاس بعد موت أمّ "عمّار كرموسة" تكشف للقارئ ما لم يكن يعلمه عنها، وهو طبيعة عمل هذه المرأة الذي لم يكن يعلمه حتى ابنها "عمّار"، وكان الحوار بين النّاس يوم موتها أفضل سبيل ليقدّم الكاتب صورة هذه الشّخصية لابنها وللقارئ دفعة واحدة بدل أن يخبرنا، هو بنفسه أو عن طريق المتحاورين، بذلك مباشرة مثلما نجد في رواية(الفراشات والغيلان) حين تخبر "مريم" العائلة بقصّتها:

«... قريتنا في الشّمال، على منبسط من سهل خصب... فيها نشأت وتلقّيت تعليمي الأوّل... رحلت بعدها إلى المدينة حيث أكملت دراستي... هناك تعرّفت إلى شابّ أُغرم بي إلى حدّ الجنون، وبادلتُه الشعور نفسه...[4]» وتواصِل مريم خطابها وقصّة افتراقها مع خطيبها الذي سيظهر فيما بعد، أي أنّ هذا "الحوار" يعرّفنا على مريم الشّخصية (المخاطِب) الجديدة في الرّواية إلى جانب تقديم مسبق لخطيبها (موضوع الحوار) الذي ستجده أثناء زيارتها "عثمان" في المستشفى.

1- راس المحنة، ص25.

2- حسين القباني، فن كتابة القصة، بيروت، دار الجيل، 1979، ص95، ضمن، نجم عبد الله كاظم ، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص77.

3- الرماد الذي غسل الماء، 189.

4- الفراشات والغيلان، ص413،414.

كما رأينا فإنّ توظيف الحوار عند جلاوجي لا يخدم تقديم الملامح الخارجيّة والبنية الفيزيولوجيّة للشّخصية وإنّما« يسهم في رسم الشّخصية الفنّية بالدّلالة الفنّية الواسعة للرّسم(...) كما قد يسهم الحوار فيها حين يأتي على ألسنة الشّخصيات الأخرى بشكل خاص[1]» فها هو "الشّاهد" في حوار مع "الشّيخ الصّالح" حول حبيبته:« (...) أخبرني يا سيّدي عن حبيبتك وأنا مستعدّ لأبحث معك.

هو: هي أعظم ما درج على الأرض...

أعظم ما سرى في الماء...

أعظم ما طار في الهواء...

هي ابتسامة بريئة على ثغر الصغير...

دفقة الحب في القلب الكبير...

دهشة الشوق الغزير...

هي مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على بال أحد[2]».

2-3-3- ذكر اسم المخاطِب أو أفعال القول قبل مباشرة كلامِه: لا غرابة في أن نجد هذه الميزة في روايات عزّ الدين جلاوجي إذا ما عرفنا أنّه من كُتّاب المسرح والمهتمّين به، ولعلّ هذا ما يفسّر:«لُجُوءَه إلى كتابة "الحوار" أحيانا على صورة الحوار في المسرحيّة بأن يضع اسم كلّ شخصيّة قبل الأقوال التي بها حتى نستطيع أن نفرّق بين ما تقوله كلّ شخصيّة عنه الشخصيّات الأخرى[3]». لكنّ الكاتب يتّخذ سبلا مختلفة وأساليب متنوّعة ليذكر اسم القائل في الحوار، سنسوق أمثلة عنها :

أ- يذكر اسم القائل مسبوقا بالفعل قال قبل الحوار مباشرة: نجد هذا الأسلوب بنسبة أكبر في رواية (راس المحنة) ولكنّه يتجلّى أكثر في (سرادق الحلم والفجيعة) مثل هذا الحوار:

« ...قال السّيد لعن:

- لنقطعنّ رجله ويده من خلاف

قال الغراب مؤيّدا:

1- نجم عبد الله كاظم ، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص77.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص460.

3- عبد المحسن طه بدر، حول الأديب و الواقع، دار المعارف، مصر، ط1، 1971، ص115.

- ولنصلبنّه في جذع النّخلة

قال الجميع مبايعة:

- جزاء نكالا...

وسكتت الهمهمة فهمّوا إليّ... غرابهم... ونعلهم ولعنهم... وأتباعهم... وقضهم... وقضيضهم.

وتعالت من بعيد قهقهة الفأر اللّعين سكّينا صدئة فجمدوا حيث هم... قال قائل منهم لم أتبيّنه:

- إنّ في القهقهة سرّا.

قال الفأر:

- أتقتلون كتلة تسعى تدفعها الريح فوق تحت إنّي أراكم من الضّالّين؟

قال الغراب:

- إنّه حيّ بن يقظان.

قال الفأر:

- تعسا لحواسّك إذا كان لعن لا يملك أنفا فأنفك خرطوم.... هأ...ذأ...القارح بن التالف والذي يُدعى أيضا الفاني بن غفلان... ودخل بن دغل... وهيان بن بيان... فلا تشغلوا بالكم... ولا تبخعوا أنفسكم...

قال الغراب:

- عليه الويل.. الثّبور الهلاك.. تحنّده.. تدثّره.. تزمّله.. كلّ هذه الألقاب ثمّ هو لازب... لاصق؟!![1]».

ب- يلمّح إلى القائل بضمير متّصل ضمن جملة وصفيّة تسبق القول: كثيرا ما يعمد الكاتب إلى هذه الطّريقة خاصّة في روايتي (الرّماد الذي غسل الماء) و(راس المحنة) التي يدور فيها هذا الحوار بين "صالح" و"امحمّد املمّد":

«.. وهممت بأن أعود لكنّه بادرني:

- مالك يا صالح لا ترحّب بضيوفك أم تراني ضيفا ثقيلا؟

رددت عليه:

- أنت تعرف مكانتك عندي

ونزل خلفي يتبعني كالكلب

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص458، 459.

- لا بأس إذا كنت تصرّ على أن ننزل لنشرب القهوة فإنّني لا أمانع ولكن اعذرني جئتك فارغ اليدين.

قلت وأنا أسند ظهري للجدار:

- نحن لا نعطي قهوتنا لكلّ من هبّ ودبّ فازرع ينبت يا امحَمَّد امْلَمْد

ولمحته يتلمّظ كلماتي وهو يقول:

- الماضي ماضي يا الشّيخ صالح.. والذي فات مات.. يجب أن نفتح صفحة جديدة بيضاء ناصعة لا نكتبها إلّا بالذّهب الخالص

ابتسمت باستهزاء وقلت:

- وهل تركت في الدّفتر ورقة واحدة بيضاء بريئة؟[1]».

ج- يستعمل ضميرا منفصلا يدلّ على المتحاور قبل القول مباشرة: يستعمل الكاتب هذا الأسلوب في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) حين يكون الحوار بين الشّاهد والشّيخ الصّالح لكي يحافظ على الصّورة المجهولة التي قدّم بها هذا الشيخ والشّخصية الغريبة التي يتميّز بها.

« هو: أين هي؟ أين ذهبت؟ أين ضيّعتموها؟

تدلّى قلبي حتّى أمعائي هلعا وراح يتأرجح كبندول الساعة... أردت أن أسأله من هو؟

وعمّن يبحث؟ غير أنّي لم أستطع... لقد انقلب لساني حتّى دخل بلعومي... دفعني حتّى ضمّني الجدار وأعاد سؤاله.

هو: هكذا تسكتون... تلجمون حين تواجهون بالحقيقة المرّة... أين هي؟ أين ذهبت؟ ضيّعتموها يا أوغاد؟

اشتدّ غضبه... لحظت حمرة شديدة في عينيه كأنّما داهمتها حمرة الشّفق... وما فتئ أن تكسّرت أمواج غضبه على شفتيه تاركة زبدا رابيا، يتجمّع ثم يندفع نازلا... أعادتني صدمة الخوف إلى وعيي... سألته بحيرة:

أنا: من أنت سيدي؟

هو: إني أبحث عنها... هنا كانت...

أنا: من هي؟

1- راس المحنة، ص61.

هو: (وقد أطلقني) من هي؟؟ من هي؟؟[1]».

2-3-4- **إثارة مواضيع سياسيّة واجتماعيّة:** لا يمكن لكاتب مهما كان أن يتنصّل من قضايا مجتمعه أو العالم الذي يعيش فيه ويعدّ جزءً منه، وكذلك كان جلاوجي في روايات الأعمال غير الكاملة، وكثيرا ما لجأ إلى الحوار لإثارة النّقاش بين شخصيّات مختلفة في الآراء والخوض في قضايا سياسيّة واجتماعيّة وحتّى تاريخيّة، مثل هذا الحوار بين "ذياب" و"الجازية" في رواية (راس المحنة):« كان يقول لي دائما يا الجازية أنا وأنت خير من الأمير عبد القادر والمقراني.. أبطالنا الأسطوريّون خير من أبطالنا الحقيقيّين.. الشّعب هو الذي صنعهم.. وهو الذي مازال يعطيهم القداسة.. الرّسميّون لم يعطهم القداسة إلّا الرّسميّون لأغراض أخرى أوّلها تخدير الشّعوب.. ألا تعرفين أنّ الأمير حين استسلم لفرنسا خان القضيّة وخان الذين حملوا معه السّلاح واستشهدوا..[2]» هكذا جاء الحوار في (الأعمال الرّوائية غير الكاملة) يشكّل مادّة مهمّة نتتبّع من خلالها وعي الكاتب بالواقع وكيفيّة مباشرته له وفهمه دور المثقّف بالنّسبة لهذا الواقع كما وظّف الرّوائي الحوار« كوسيلة من أحسن الوسائل الموصلة إلى الإقناع وتغيير الاتّجاه الذي قد يدفع إلى تعديل السّلوك إلى الأحسن، واحترام الآخرين[3]» فهاهو يمرّر صورة من صور الإهمال في المدرسة الجزائريّة من خلال هذا الحوار بين "بدرة" و"فواز" :

«وجلسا.. وهي تلحظ نظراته المتفحّصة ملامحها.. سألته:

لأوّل مرّة مذ بدأتُ هذه المهنة يزورني وليّ تلميذ

وابتسم في وجهها، وشجّعتها ابتسامته فواصلت:

- الأسرة تخلّت عن واجبها.. والمجتمع تخلّى عن واجبه.. والمدرسة وحدها لا تصنع جيلا عظيما[4]».

إذا كان تفضيل الكاتب للحوار الخارجي حتّى يكون وعاءً للقضايا المطروحة في رواياته فذلك يعود لمُلاءَمته في حال النّزعة والخلاف بين الشّخصيات[5]وإثارة النّقاش حول القضايا المختلفة، لكن هذا لا يعني أنّه لم يوظّف الحوار الدّاخلي، ففي رواية (الفراشات والغيلان) يحاور البطل "محمّد" نفسَه

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص447.

2- راس المحنة، ص21.

3- هاني سليمان، الحوار، دار الإسراء للنشر، عمّان، ط1، 2005.

4- الرماد الذي غسل الماء، 267.

5- ينظر، هاني سليمان، الحوار، ص6.

البريئة عن وحشيّة البشر التي لم يكن يعرفها وشراستهم التي نسفت كلّ ما كان لديه من أفكار فاضلة عن بني الإنسان إذ يقول: «وفهمت عندئذ الأمر... هل يمكن للإنسان أن يصل إلى هذه الدّرجة من الوحشيّة فيقتل أخاه، بمجرّد أن يختلف معه في لغة أو دين أو جنس...؟؟؟

وما كان يلقّنه لنا معلّمنا في المدرسة من الفضائل الإنسانيّة التي يجب أن تتميّز بها... ألم يكن يقول لنا: أنّ الإنسان أخو الإنسان مهما اختلف معه؟ ألم يقل لنا أنّ الاختلاف رحمة؟ فكيف صار في لحظة نقمة وهلاكا ودمارا؟[1]».

أمّا رواية(سرادق الحلم والفجيعة) فبإمكاننا القول إنّها رواية تعالج قضيّة سياسيّة في مجملها لأنّ أحداثها تدور في فترة الصّراع حول السّلطة بين ما يسمّى بالإسلاميّين والجيش. لكن في لغة الحوار هذه الرّواية جاءت، كما شخصيّاتها، تجنح إلى التّلميح، من الحوارات الدّائرة فيها ما جاء على لسان الغراب بعد أن صاح الهدهد في النّاس أنّ هذا الغراب خائن:« أضع جسدي كلّه في النّار إن لم يكن أولئك المارقون هم السّبب ليس في ذلك شكّ ولا ريب الأسمر ذو العينين العسليّتين وعسل النّحل ونور الشّمس وشذا الزّهر وسنان الرمح... ومن غيرهم بعد أن شرّدنا بهم وطاردناهم في الفيافي والصّحارى وضيّعوا كلّ شيء هاهم يرسلون بسمومهم... مازال الأوغاد يحلمون بكرسي الزّعامة الدّافئ لقد حرّم عليكم ما دمت حيّا وستحيون صعاليك لا وزن لكم ولا قيمة[2]» فالكاتب، على شاكلة كليلة ودمنة، يجسّد الصّراع حول السّلطة بين الحاكم المستبدّ والجماعة التي اختفت بعد أن لم تطق العيش في المدينة المومس.

2-3-5- صيغ الاستفهام: من أهمّ مميّزات الحوار عند جلاوجي كثرة صيغ الاستفهام، فالشّخصيّات في روايات الأعمال غير الكاملة لا تتحكّم في ما يجري من أحداث ولا تملك القدرة على تغيير واقعها المرّ الذي يعبّر عن حال المجتمع، لذلك جاء الحوار الدّاخلي مليئا بالتّساؤلات والتّشوّش الذّهني الذي تعيشه الشّخصيات نتيجة اضطراب حياتها:«فيفصح الكاتب عن أعماق الذّات ويعبّر عن أغوارها السّحيقة الأبعاد(...) بلغة يجعلها تنطبع بطابعه وتعْتلم بشخصيّته

1- الفراشات والغيلان، ص390.

2- سرادق الحلم والفجيعة، ص490.

الأدبية[1]». فهاهي (عرجونة) زوجة (صالح) تؤنّب نفسها على عدم منعها له من الانتقال إلى المدينة:« هل كنتُ السّبب فيما حصل؟ ماذا لو وقفتُ في وجه صالح وأبَيت عليه الرّحيل إلى المدينة وبقينا في الرّيف حيث العزلة والبساطة وراحة البال؟ لست أدري على وجه التّدقيق.. بل لست أدري هل كنت السّبب أم كانَه؟؟[2]».

كذلك يتحسّر (سالم) في (الرّماد الذي غسل الماء) على عدم زواجه (ذهبية بنت الطاهر):«وتزوّجت ذهبيّة شابّا جاء من بعيد.. التقتها أمّه في الحمّام، وأعجبت بها، وتمّ الزّواج.. هل هو قدر الله؟ أم هي خيباتنا ننسبها زورا وبُهتانا لله؟[3]».

أمّا في رواية (الفراشات والغيلان) فالتّساؤلات في الحوار الدّاخلي جاءت معظمُها من البطل (محمّد)، هذا الطّفل الذي تدور في نفسه الكثير من الأسى على من فقدهم، وتراوده الكثير من المخاوف من المستقبل المجهول فيتساءل:« وحين نعبر الحدود هل سنجد بيوتا كبيوتنا التي ألفناها؟؟ فتجمعنا من قرّ هذا الجوّ المتقلّب وأمطاره التي روت أجسادنا ورؤوسنا كما روت الأرض؟؟

وحين نعبر الحدود هل نجد مدارس نجلس إلى طاولاتها، ومعلّمين نتلقّى منهم العلم والمعرفة؟؟

وحين نعبر الحدود هل نجد دفء الحبّ يحضن قلوبنا الصّغيرة كما تحتضن الأعشاش فراخها؟؟

وحين...

هل... ؟؟؟[4]».

لا يختلف الأمر كثيرا في رواية (سرادق الحلم والفجيعة)، فالشّاهد تائه في المدينة بعد تحوّلها إلى وكر للفساد وملجأ للطّامعين، لذلك نجده حائرا كثيرا ما يخاطب نفسه متسائلا مثل هذا المقطع:«... لست أدري لا بحر رحب... ولا حرب في البحر أين سأذهب؟ وماذا أفعل؟؟ وكيف أستطيع أن أقيم في مدينة بلا بحر... مدينة يعشقها الغراب؟؟

صدق الذين رحلوا أوَلم يكن لك في الأرض مندوحة... دحو؟؟

1- عبد الملك مرتاض، ، سؤال الكتابة ومستحيل العدم، الملتقى الدولي الأول حول السرديات، المركز الجامعي بشار، 13.12.11 أكتوبر 2003.

2- راس المحنة، ص42.

3- الرماد الذي غسل الماء، ص175.

4- الفراشات والغيلان، ص417.418.

ولمن تترك المدينة؟؟ للغراب... للدّود اللّدود... للثّعالب تأتي من أقصى المدينة تسعى؟؟...[1]».

إذا كان الاستفهام في الحوار الدّاخلي يأتي بفعل الاغتراب، بأنواعه، الذي تعيشه الشّخصيات في روايات (الأعمال غير الكاملة)، فإنّه جاء في الحوار الخارجي كأسئلة ضمن حوار عادٍ بين النّاس فيه كثير من الواقعيّة، مثل ذاك الذي يدور بين (عبد الرّحيم) وأمّه في رواية (راس المحنة) بعد أن لامته على عدم بحثه عن أبيه:« وما عساني أفعل له؟ هل تريدين منّي أن أراقبه كالصّغير؟ لقد جنّ الرّجل فليتحمّل تبعات جنونه لوحده.. لست مسؤولا عنه[2]» عبد الرّحيم لم يرد بهذا الاستفهام أن يعرّف شيئا أو انتظار جواب لكنّ الغرض من هذا الاستفهام توضيح موقفه لأمّه. هذا النّوع من الاستفهام يغلب على الحوار في (الأعمال الرّوائية غير الكاملة) يظهر بوضوح في رواية (سرادق الحلم والفجيعة) مثل:

«وقالت نجمات وحيدة موردة الوجنتين:

- يالخيبتك أيّها العاشق الفاشل تقعد مع القاعدين وتتخلّف مع المخلفين وتدع حبيبة القلب للهمج المتوّحشين؟؟!![3]».

وكثيرا ما استعمله الكاتب في الخطاب مثل خطاب (سليمان) لأهل القرية في رواية (الفراشات والغيلان):« وهل هناك ما هو أثمن من ذلك وأعزّ وأغلى؟ وماذا نساوي نحن دون الأرض غير كتلة لحم بلا جذور... بلا انتماء... تتقاذفها الحوادث لتنتهي في مكان ما... في زمان ما... وتنتهي إلى الأبد؟؟؟[4]».

مع أنّنا نجد أحيانا في الحوار الخارجي الاستفهام الحقيقي الذي يتطلّبه النّقاش فينتظر المتكلّم من المخاطَب جوابا، مثل هذا الحوار من رواية(الرّماد الذي غسل الماء) بين أفراد عائلة (عزيزة الجنرال):

« - لم نفعل شيئا.. بعض الناس يدوسون القانون كما تدوس نعالهم التّراب.. ونحن يجب أن نكون تحت القانون ليذلّنا ويشهر بنا؟ فوّاز لم يفعل شيئا سوى أنّه داس طائشا خطأ وفرّ.. هل تريدنا أن نفضح أمرنا وقد سترنا الله؟

1- سرادق الحلم والفجيعة، ص469.

2- راس المحنة، ص39.

3- سرادق الحلم والفجيعة، ص 485.

4- الفراشات والغيلان، ص 398.

(...) وعادت الحياة للأب فوقف مكانه وقد امتلك بعض الرّجولة فقال لابنتيه: ماذا تقولان؟

- قالت نوّارة:
- ومتى كنّا نستطيع أن نقول في هذا البيت؟ نحن وأنت على السّواء(...)
- قالت فريدة وهي تتصفّح الجريدة:
- ولكن ما معنى اختفاء الجثّة؟[1]».

1- الرماد الذي غسل الماء، ص198.

خاتمة:

بعد هذا التّطواف في تجليّات الشّعرية في "الأعمال غير الكاملة" للرّوائي عز الدين جلاوجي يجدر بنا أن نقف على أهم النّتائج والملاحظات التي خرجنا بها كحصيلة عمل يحتاج للتّقويم ولمواصلة البحث فيه.

فقد انتهى البحث في شقّه النّظري إلى التّأكيد على أنّ:

- الشّعرية غير مرتبطة باالإيقاع أو الوزن وحدهما وهي تشمل النّثر والشّعر وقد يكون فيها الأول أكثر شعريّة من الثاني.

- النّقاد العرب لازالوا متفرّقين حول تسمية موحّدة للشّعرية وهذا يظهر بوضوح في ترجماتهم للمصطلح من اللّغات الأجنبية، كما أنّهم لا يُجمِعون حول مفهوم موّحد لها مع أنّهم يتّفقون على فكرة عامّة موحّدة حول الموضوع.

- الشّعرية مصطلح تطوّرت حدوده مع مرور الزّمان فما كان يوسم بالشّعرية في زمن ماض قد يغدو اليوم بعيدا عنها.

- أهمية الشّعرية عند العرب القدامى من خلال حديث الفلاسفة والنقاد والبلاغيين عن هذه الفكرة في بيئاتهم المختلفة لكن دون أن تكون لهم في ذلك نظريّة مُحكَمة.

أمّا في شقّه التطبيقي فقد استخلصنا ما يلي:

- المكان عنصر فاعل في روايات الأعمال غير الكاملة لعز الدّين جلاوجي لما يتوفّر عليه من أهمّية كبيرة في تأطير المادّة الحكائية، وأكثر ما يُميّز المكان ويضفي عليه شعريّته عند جلاوجي، تلك العلائق التي يقيمها مع عناصر السّرد الأخرى كالشّخصيات والزّمان والوصف، وهي من الخصوصيّات التي تميّز بها الكاتب.

- يكتسب المكان شعريّته من خلال القيمة المعنويّة التي يُحمِّلها إيّاه الكاتب على حساب القيمة العمرانية، فالمكان يعيش في الشّخصيات ويرتبط بمصيرها، إذ جعله الكاتب يمضي مع المعنى في سياق واحد بدل أن يخضع له كما هو عند كثير من الروائيين.

- لا تتغيّر قيمة المكان ولا تتراجع مكانته في الرواية، حيث نلاحظ أن قيمة المكان ثابتة على طول الرواية.

- يمثل الزّمن بحقّ العنصرَ الأساسيَّ للعالم التّخييلي في روايات الأعمال غير الكاملة فكان بمثابة السُّلم الذي يرتقي به خيال القارئ خاصّة في رواية سرادق الحلم والفجيعة.

- استدعاء جلاوجي لقصص وشخصيات من الزمن الغابر، كشخصيّتي السّيرة الهلالية: ذياب الهلالي والجازية في رواية (راس المحنة1+1=0)، كان بغرض تقديم درس في الحاضر باستدعاء الماضي، فالرّجوع إلى الماضي لتنشيط الحاضريعد توظيفا أدبيّا راقيا زاد من أهميّة الزّمن في الرّواية وزاد بذلك من شعريّته.

- توظيف تقنيّة الاسترجاع كان أكثر من الاستباق في روايات 'الأعمال غير الكاملة"، وهو ما أذكى عنصر التشويق والتّرقُّب لدى القارئ، وجعل عنصر الزمن مُهمّا في التعريف بالشخصيات.

- ترتبط الشّخصية في "الأعمال الروائية غير الكاملة" بعُنصرَي الزمان والمكان، ما جعل بعض الشّخصيات تحمل في طباعها وفي ملامحها طبيعة المكان الذي تنتمي إليه.

- لا تُمثّل الشّخصية في روايات جلاوجي مجرّد فاعل أو ومشارك في سيرورة الأحداث وحسب، وإنما حمّلها الكاتب دلالات عديدة واعتمد في ذلك طُرقا متنوّعة من الأسماء والنعوت التي تحيل إلى طبيعة الشّخصية إلى التصرّفات التي تقوم بها الشّخصيات وهذا ما جعلها تتمتّع بشعريّة كبيرة، في حين أن تقديمه للشّخصيات بطريقة مباشرة جعل نصوصه تقترب أكثر من التّقريرية.

- استعمل الكاتب لغة تتّسم بالشّعرية في وصف المكان المفتوح حيث اقتربت من لغة الشّعر في كثير من الأحيان.

- الأساليب غير المباشرة التي اعتمدها الكاتب في وصف شخصيّاته تأتي من صميم العمل الفني وكانت سببا رئيسيّا في ردّ الملل عن القارئ لروايات جلاوجي.

- ارتباط الوصف بالمكان لم يكن من خلال جعله وسيلة لمعرفة المكان فقط و إنما جعل الكاتب المكان خادما للوصف حين اختار لشخصيّاته الأمكنة المناسبة التي تتيح لها مجال الرّؤية.

- مع أن لغة الحوار عبّرت عن الحياة العاديّة للنّاس إلاّ أنّ الكاتب استعمل لغة شعريّة ذات دفقة شعوريّة كثيفة حالت دون خروج الروايات عن نسقها الفني ودون انسياقها لتسجيل الوقائع والتّصوير الفوتوغرافي للواقع. فلم يغالِ في هذا الجانب أو ذاك.

- جاءت لغة الحوار فصحى في أغلبها، وكان هذا الخيار مناسبا للقضايا التي تعالجها روايات "الأعمال غير الكاملة" خاصة لمّا استعمل الكاتب لغة وسطى اقتربت كثيرا من العامية فقلما نجد خطابا ينافي القدر والمستوى الثّقافي الذي تتمتّع به الشّخصية.

- نجد أنّ نسبة الحوار الخارجي أكبر من نسبة الحوار الداخلي في جميع روايات "الأعمال غير الكاملة" وأكثر ما ميّز كلا النوعين هو التّساؤلات وكثرة علامات الاستفهام التي تنمّ عن مشكلة المجتمع التي يطرحها الكاتب.

- من الصّعب، في هذه الدراسة، أن نزعم أننا قد أحطنا إحاطة شاملة بالشّعرية وتجلياتها في روايات عز الدين جلاوجي، رؤية ومنهجا وتعبيرا، لأنّ التّعامل مع مفهوم الشّعرية ومع الرّواية صعب لا جدال فيه، غير أننا نأمل أن نكون قد أبرزنا بعض ظواهرها الرّئيسية بشكل مقبول على الأقل، والمؤكَّد أنّ هذا البحث مازال يحتاج للمواصلة والاجتهاد في سبر أغواره.

فهرست المصادر والمراجع:

- جلاوجي، عز الدين، الأعمال الروائية غير الكاملة، دار الأمير خالد، الجزائر، دط، 2009.

1- ابن جعفر، قدامة ، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1979.

2- ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد، ، المقدمة، تح: عبد الله محمد الدرويش، ج2، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004.

3- أبو ناضر، موريس، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، دط 1989.

4- إدريس، يوسف، جمهورية فرحات، سلسلة الكتاب الذهبي، القاهرة، 1954، من تقديم طه حسين.

5- أرسطوطاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

6- الأحمر، فيصل ، ودادوة نبيل ، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2009.

7- الباردا، محمد، السرد الواقعي في ثلاث روايات تونسية، القصص: دورية تصدر عن منشورات نادي القصة أبو القاسم الشابي، تونس، أفريل، 1986.

8- الجاحظ أبو عمرو بن بحر ، الحيوان، تح. عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي بيروت، ج3، 1969.

9- الجاحظ، أبو عمرو عثمان ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الكتاب الثاني، ج1، ط7، 1989.

10- الجرجاني، أبو الحسن ، الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، د ط، 1992.

11- الجرجاني عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ط.

12- الجمحي، محمد ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء، جدة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني للنشر، ط3، د ت، السفر الأول.

13- الجوة، أحمد ، بحوث في الشعريات، مطبعة النشر الفني، تونس، د ط ، د ت.

14- الرقيق عبد الوهاب، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998.

15- الرياحي القسنطيني، نجوى، في نظرية الوصف الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008.

16- الزناد، الأزهر، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1993.
17- السجلماسي، أبو محمد القاسم ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1980.
18- الشايب، أحمد، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، القاهرة، ط 10، 1994.
19- الشرع، علي ، ترجمة لمقدمة كتاب نورثروب فراي "تشريح النقد"، مجلة أقلام، ع9، 1989.
20- العاني، شجاع، البناء الفني في الرواية العربية، الوصف وبناء المكان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2000.
21- الغذامي، عبد الله محمد ، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998.
22- الغذامي، عبد الله محمد ، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. بيروت، ط2، 2006.
23- الفيصل، سمر روحي، بناء الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.
24- الفرابي، أبو النصر، كتاب الحروف، تح. محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، د ط، 1970.
25- القرطاجني أبو الحسن حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 3، 1998.
26- القرطاجني، أبو الحسن حازم ، منهاج البلغاء وسراج الدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، د ط، د ت.
27- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن ، شرح ديوان الحماسة، تح. أحمد أمين، عبد السلام هارون ، القاهرة، ج1.
28- المسدي، عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس، ط3، دت.
29- المناصرة، عز الدين ، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية، عمّان، ط1، 2010.
30- الموسى، خليل ، جماليات الشعرية، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د ط، 2008.
31- النور، ناصر السيد، مقالة بعنوان: رواية تخوم الرماد للسوداني ناصر الصويم: تناص النقد والترجمة والإيقاع السردي، جريدة الزمان الدولية، ع4494، 04 ماي 2013.
32- الواد، حسين ، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، ليبيا. تونس، ط3، 1977.

33- الواد، حسين ، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2005.
34- بارت، رولان ، مبادئ في علم الدلالة، تر: البكري محمد، تونس، دت.
35- بدر، عبد المحسن طه ، حول الأديب و الواقع، دار المعارف، مصر، ط1971،1.
36- بدري، عثمان، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، جامعة الجزائر، معهد اللغة العربية وآدابها، 1996-1997، رسالة دكتوراه.
37- بحراوي، حسن ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2009.
38- بن خليفة، مشري ، الشعرية العربية، مرجعيّتها وإبدالاتها النصّية، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، د ط، 2007.
39- بودوخة، مسعود ، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-عمّان- بيروت، ط1، 2011.
40- بورنوف، رولان ، ريان أونيليه ، عالم الرواية، تر: التكرلي نهاد، دار الشؤون الثقافية، بغداد،1999.
41- بوطيب عبد العالي ، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مجلد12، عدد2 صيف 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
42- بوطيب، عبد العالي، الكتابة والوعي، دار الحرف للنشر والتوزيع، القنيطرة، ط1،2007.
43- تودوروف، تزفيتان ، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط1، 1996.
44- تودوروف، تزفيتان ، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.
45- جاكبسون رومان ، قضايا الشعرية، تر: الولي محمد وحنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
46- جوف فانسان ، رولان بارت والأدب، تر: سويرتي محمد، أفريقيا الشرق، ط1، 1994.
47- جيرو بيير، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز النماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب، ط2.
48- حسن محمد، عبد الناصر، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، 1999.

49- حسون السعدون، نبهان، شخصيات قصة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، 2003.
50- حسين شريف، سحر، دراسات نقدية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية للطبع و النشر والتوزيع، الاسكندرية، دط، 2011.
51- دي لويس، سيسل، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
52- سليكي، خالد ، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني(الشعرية البنيوية نموذجا)، مجلة عالم الفكر، مجلد23، العدد1،2، الكويت، يوليو/سبتمبر، أكتوبر/ديسمبر، 1994.
53- سليمان، هاني، الحوار، دار الإسراء للنشر، عمّان، ط1، 2005.
54- شحيد جمال، في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1982.
55- صمود، حمادي ، التفكير البلاغي عند العرب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط3، 2010.
56- طائفة من الأساتذة المتخصصين، حاضر النقد الأدبي، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، ط2، 1977.
57- عامل هزاع، أحلام، المكان في الرواية بين تقانة الوصف وتقانة السرد، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد 16، العدد 1، كانون الثاني، 2009.
58- عبد الله كاظم، نجم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دط، 2004.
59- عبد المطلب محمد ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان – الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، بيروت، ط1.
60- عبد الناصر، حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، دط، 1999.
61- عباس إحسان ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1978.
62- عبد السلام، فاتح، الحوار القصصي تقنيات وعلاقات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999.
63- عبد الواحد، حسن الشيخ ، البديع والتوازي، مطبعة الاشعاع الفنية، المعمورة، مصر، ط1، 1999.
64- عزام، محمد، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

65- علوش سعيد ، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د ط، د ت.
66- علوش، سعيد ، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2005.
67- عميش، عبد القادر، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دال الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1، 2011.
68- عودة، ناظم ، تحولات النظرية النقدية الحديثة، مجلة علامات، مجلد14، ج53، رجب1425هـ، سبتمبر2004م.
69- فتوح، أحمد، لغة الحوار الروائي، مجلة فصول القاهرة، المجلد2، ع2، كانون الثاني، 1982.
70- فضل، صلاح، تحليل شعرية السرد، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2002.
71- فهد، حسين ، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، 2003.
72-
73- كوهن، جون، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، تر. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000.
74- كوهن، جون، النظرية الشعرية: اللغة العليا، تر. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2000، ص264.
75- لحمداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1991.
76- لحمداني حميد ، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000.
77- مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.
78- محفوظ، عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر، المغرب، ط1، 1989.
79- مرتاض، عبد الملك، سؤال الكتابة ومستحيل العدم، الملتقى الدولي الأول حول السرديات، المركز الجامعي بشار، 13.12.11 أكتوبر، 2003.

80- مرتاض، عبد الملك ، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998.
81- مرتاض، عبد الملك ، قضايا الشعريات، دار القدس العربي، ط1، 2009.
82- مصلوح، سعد ، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب للنشر، ط1، 1980.
83- مندولا، أ. أ ، الزمن والرواية، تر: بكر عباس. مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.
84- موافي، عثمان ، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، السويس، ط1، 2000.
85- ناظم، حسن ، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1994.
86- نجم، محمد يوسف، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979.
87- نشيط، نجية، بعض مكونات الشعرية العربية، مجلة علامات، ع26، 2006.
88- هامون، فيليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2013.
89- هامون، فيليب، في الوصفي، تر: سعاد التريكي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، ط2، 2003.
90- وادي، طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992.
91- وغليسي، يوسف ، تحولات الشعرية في الثقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة عالم الفكر، المجلد37، عدد3، يناير - مارس، 2009.
92- ويليك، رينيه، ووارين، أوستن، تر. محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3.
93- يقطين، سعيد، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006،.
94- يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.
95- Hamon, Philippe, Pour un statut sémiologique du personnage-poétique du récit, Edition du Seuil, 1977.
96- J.L.Dumortier et Fr. Plazanet, Pour lire le recit, Edition Duclot, 1980.

ROMAN JAKOBSON, Question de poétique, Edition du Seuil, Paris, 1973. -97

Tzvetan TODOROV, Dictionnaire encyclopedique des sciences du lanegags, Edition du Seuil, 1972. -98