الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات
قسم: اللُّغة والأدب العربي

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

تخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر

التّجريب في رواية" الرّماد الذي غسل الماء"

لـ:عز الدين جلاوجي

مذكرة مقدَّمة لاستكمال متطلَّبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:

- سعاد دحمان
- مريم بوزيد

إشراف الأستاذ:

لعريبي عواج

لجنة المناقشة:

1- أ/	جامعة البويرة.	رئيسًا
2- أ/ لعريبي عواج..... ....جامعة البويرة.		مشرفًا ومقرِّرًا
3- أ/	جامعة البويرة.	مناقشًا

السنَّة الجامعيَّة: 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــة

تعدّ الرّواية الجزائريّة حديثة العهد مقارنة بالرّواية المشرقيّة، وذلك راجع إلى الظّروف السّياسيّة والاجتماعية والثّقافيّة الّتي مرّت بها، والمتمثّلة في الاستعمار الفرنسي الّذي منع مختلف أشكال التّعبير، وقمع أيّ محاولات لإبداء الرّأي. غير أنّ الجزائر لا تخلو من المواهب الإبداعيّة إذ سرعان ما ظهر جيل من الرّوائيين الموهوبين الّذين أجادوا الكتابة الرّوائيّة، فعبّروا عن قضايا وهموم الشّعب الجزائري بلغة المستعمر أمثال: **كاتب ياسين، محمد ذيب، ومولود معمري** وغيرهم ممّن يمثّلون الدّعامة التّأسيسية لميلاد الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية. حيث ظهر مجموعة من الكتّاب **كعز الدين جلاوجي وأحلام مستغانمي وواسيني الأعرج**، والّذين أخذوا على عاتقهم لواء التّجديد متأثّرين بالرّواية الغربيّة سواء من ناحية اللّغة أو المضمون أو الأسلوب. باعتبار أنّ الرّواية جنس منفتح قابل للتّغيير، ولذلك فقد سعى الرّوائيون الجدد إلى تخطّي الأشكال التّقليديّة المستهلكة مقابل تجريب أشكال فنيّة جديدة تتماشى مع التّقدم الحاصل في مجال الأدب عموما والرّواية بشكل أخص.

ومصطلح التّجريب يعتبر من المفاهيم النّقدية الحديثة، يندرج ضمن الإبداعات العربيّة ذات التّوجهات الفنيّة لما يستعمله من تقنيّات جديدة. وهو يدلّ على التّجاوز والخروج عن المألوف والسّائد والانزياح عن النّمطيّة. فلا إبداع بلا تجريب ولا تجريب بلا إبداع.

كما أنّه ليس تقنيّة بقدر ما هو تعبير عن مواقف ورؤى وتصوّرات تخدم مجمل العمليّة الإبداعيّة، ومنذ ظهور هذا المصطلح حدث اختلاف كبير حول تسميته فهناك من يطلق على هذا النّوع من الرّواية الّتي تحمل التّجريب اسم "**الرّواية التّجريبيّة**"، أو "**الرّواية الطّليعيّة**" أو "**الرّواية الجديدة**".

وقد أصبح التّجريب الرّوائي غاية ينشدها كلّ روائي مبدع. رغبة منه في الاستمراريّة والتّجديد وكسر معايير الكتابة التّقليديّة.

ويعدّ عز الدين جلاوجي من الكتّاب الّذين سعوا إلى خوض غمار التّجديد، حيث تبنّى مشروع التّجريب الرّوائي وتحدّى الأطر القديمة ناشدا التّغيير.

ومن هنا كانت انطلاقتنا في اختيار موضوع بحثنا المتمثّل في " **التّجريب في رواية الرّماد الّذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي**"، وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع بالذّات كون هذه

الرّواية من أهمّ الأعمال الّتي تضمّنت تقنيّات التّجريب، كما أنّها ترصد الواقع الجزائري وتصوّره بأدق تفاصيله. حيث تعبّر عن مرحلة حسّاسة من تاريخ الجزائر، وتطرح قضايا مستمدّة من عمق المجتمع. فضلا على أنّ هذه الرّواية تجمع بين الأصالة والمعاصرة حيث تنهل من الموروث الشّعبي والدّيني، وفي الوقت نفسه تحاكي الرّواية الغربيّة من خلال نمط الكتابة البوليسيّة.

وجاءت هذه الدّراسة لسدّ النّقص الحاصل في الدّراسات النّقدية الّتي لم تتطرق إلى التّجريب في رواية الرّماد الذي غسل الماء بصفة خاصّة، وإنّما اهتمت بالتّجريب في الرّواية الجزائريّة بصفة عامّة. وهذا ما دفعنا إلى اختيار هذه المدوّنة محاولين تحليلها ودراستها دراسة مفصّلة وكاملة.

وقد جاءت إشكالية بحثنا على النّحو التّالي:

- ❖ كيف نشأت الرّواية الجزائريّة؟ وماذا يقصد بالتّجريب الرّوائي؟
- ❖ كيف تجلّت مظاهر التّجريب في رواية الرّماد الّذي غسل الماء؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة بنينا خطّة بحثنا على مقدّمة، مدخل وفصلين تطبيقيين، خاتمة وملحق.

المدخل(التّجريب في الرّواية الجزائريّة المعاصرة): تطرّقنا فيه إلى التّعريف بالتّجريب لغة واصطلاحا، وواقع التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة.

الفصل الأوّل(التّجريب في بناء العتبات النّصية): تناولنا فيه تقنيّات التّجريب على مستوى العتبات النّصية من عنوان وغلاف وتصدير وإهداء.

الفصل الثّاني(تقنيّات التّجريب على مستوى البنية السّردية): الّذي تحدّثنا فيه عن التّجريب في الشّخصيات والزّمان والمكان واللّغة.

ثمّ **خاتمة** والّتي تعدّ حوصلة لأهمّ النّتائج والنّقاط الّتي توصّلنا إليها في نهاية بحثنا.

وأتبعنا الخاتمة بالملحق الّذي يتضمن نبذة عن حياة المؤلّف، وأهم الأعمال الّتي قام بها. إضافة إلى قائمة المصادر والمراجع والفهرس.

ومن أهمّ المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها رواية الرّماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، بنية النّص السردي لحميد الحميداني، بنية الشّكل الروائي لحسن بحراوي، الخطاب الموازي للقصيدة العربيّة المعاصرة لنبيل منصر. إضافة إلى الدّراسات السابقة من بينها: مذكرة التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري لعبد الواحد رحال المقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه، ومذكرة زهرة بولفوس المعنونة بـ: التّجريب في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر المقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه، وغيرها من المراجع الّتي لازمتنا طوال بحثنا.

ولهذا البحث اخترنا المنهج الوصفي التّحليلي، الوصفي لأنّنا قمنا برصد ظاهرة التّجريب وواقعها في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، والتّحليلي لأنّنا بصدد تحليل نموذج من الرّواية الجزائرية ودراسته واستنباط مظاهر التّجريب فيه.

وكأيّ بحث واجهتنا بعض الصّعوبات من قلّة المصادر والمراجع، وصعوبة الإحاطة بالموضوع الّذي يمتاز بالشّساعة.

وفي الأخير نتقدّم بالشّكر إلى المولى عزّ وجلّ، وإلى الأستاذ **لعريبي عواج** الذي وقف إلى جانبنا ومنحنا كامل الحريّة في التّصرف، إضافة إلى نصائحه وتوجيهاته القيّمة.كما لا يفوتنا أن نتقدّم بجزيل الشّكر إلى كلّ من أسهم في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.

المدخـــــل

المدخل:

التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة

أوّلا: ماهية التّجريب

1_ لغة

2_اصطلاحا

ثانيا: واقع التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة

أوّلا_ ماهية التّجريب:

لضبط ماهية التّجريب (**Expérimentation**) علينا تحديد الدّلالة المعجميّة والاصطلاحيّة لهذه الكلمة.

1_ **لغـــة:** ينحدر مصطلح التّجريب من الجذر اللّغوي (جرّب) بتشديد الرّاء، وهو من الأفعال صحيحة اللاّم الّتي تأتي مصادرها على الوزنين (تَفْعيل) و (تَفعلة).[1]

ترتكز دلالة التّجريب في أغلب المعاجم اللّغوية على معنيين اثنين هما: الاختبار والمعرفة،

فقد جاء في **لسان العرب لابن منظور** قوله:« جرّب يجرّب تجربة وتجريبا: الشّيء حاوله واختبره مرّة بعد أخرى... ورجل مجرّب: قد عرف الأمور وجرّبها... والمجرّب: الّذي جرّب في الأمور وعرف ما عنده... ودراهم مجرّبة: موزونة»[2].

جاء في **قاموس المحيط:** « جرّبه تجربة: اختبره، رجل مجرّب: عرف الأمور، ودراهم مجرّبة: موزونة».[3]

وجاء في **المعجم الوسيط:**« جرّبه تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى. ويقال: رجل مجرّب: جرّب في الأمور، وعرف ما عنده، ورجل مجرّب: قد عرف الأمور وجرّبها».[4]

نلاحظ أنّ الدّلالة المعجميّة للتّجريب في أغلب المعاجم العربيّة تصبّ في معنيين اثنين هما: الاختبار والمعرفة. أو البحث عن المعرفة بخوض العديد من التّجارب والاختبارات.

---

[1]–عبده الرّاجحي، في التّطبيق النّحوي والصّرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،1992،ص446.

[2]–ابن منظور، لسان العرب، مادة(جرّب)، مج 01، دار صادر بيروت للنشر، لبنان 1997، 399/398.

3–محي الدّين يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج 01،ط03،المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999، ص49.

4–إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج01، ط02، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، ص114.

5–ينظر: زهرة بولفوس، التّجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009، ص06.

وبالعودة إلى المعاجم الغربيّة نجد أنّ أصول كلمة التّجريب **(Expérimentation)** ترجع إلى الكلمة اللاّتينية **(Experiemtum)** ومعناها البروفة أو المحاولة.

حيث ورد في **المعجم الفرنسي لاروس (La Rousse)** بمعنى الدّربة والمران قصد الإفادة[1] وفي **معجم أكسفورد الانجليزي (Oxford)** تدلّ على التّجربة والخبرة ومدى الإفادة منها[2].

نخلص إلى أنّ الدّلالة المعجمية للتّجريب في المعاجم العربيّة تتشارك إلى حدّ كبير مع الدّلالة المعجمية الغربية فكلاهما تعتبران التّجريب اختبارا قائما على تجارب بغية الوصول إلى معرفة ما والاستفادة منها.

2_ اصطلاحـــا: إنّ المتتبّع لمفهوم التّجريب اصطلاحا يدرك أنّه من المفاهيم المتشعّبة الّتي يصعب القبض عليها « نظرا لتعدّد زوايا النّظر، ولكونه نشأ في رحم طبيعيّة هي العلوم التّجريبية المرتكزة على ثوابت الفيزياء، ومنطق الرّياضيات »[3].

كما تجدر الإشارة إلى أنّ هذا المصطلح قد عرف في الحقول العلميّة أوّلا قبل أن ينتقل إلى الحقول الأدبيّة وذلك باعتباره « عمليّة تتأسّس على المعرفة، والقدرة على القياس والاختبار تصدر عن ذات مجرّبة واعية بما تفعل، ومقبلة عليه حتىّ تمتلك الخبرة والدّراية بالأمور المجرّبة، أي أنّها عمليّة إخضاع شيء أو ظاهرة للتّجربة، ومتابعتها من أجل دراستها وتقنينها»[4]. كون الغاية الرّئيسية لأيّ علم من العلوم هي الوصول إلى قوانين ثابتة. كما أنّ التّجريب مرتبط بالتّجربة ولا يمكن الوصول إلى أيّة نتيجة إذا لم تخضع الظّاهرة للتّجربة.

يرى **كلود برنارد (Cloud Bernard)** أنّ التّجريب يزيد من معرفتنا وقدرتنا على التّنبؤ بالأحداث والتّحقق من صدق الفرضيّات فيقول:« ينبغي بالضّرورة أن نقوم بالتّجريب مع وجود فكرة

---

[1]–زهرة بولفوس، التّجريب في الخطاب الشّعري الجزائري المعاصر، ص 07.

[2]– نفسه، ص07.

3–محمد عروس ، التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة العربي تبسي، تبسة، 2010/2009، ص10.

4–كلود برنارد، عن بيير شارتيه: مدخل إلى نظريّات الرّواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، ط01، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 2000، ص 15.

متكوّنة من قبل، وعقل صاحب التّجريب يجب أن يكون فعّالا، أعني أنّه ينبغي عليه أن يستوعب الطّبيعة ويوجّه إليها الأسئلة في كلّ اتّجاه وفقا لمختلف الفروض الّتي ترد عليه»[1].

أي أنّ التّجريب قائم على إخضاع الأفكار إلى تجارب بغية التّأكد من صحّة الفرضيّات والوصول إلى نتائج نهائيّة.

وقد انتقل مصطلح التّجريب إلى الحقول الأدبيّة بفضل مجهودات **إميل زولا**(Emile Zola) من خلال روايته "**الرّواية التّجريبية**" **(Le Roman Expérimental)** حيث رسّخ فيها مبادئ الاتّجاه العلميّ الطّبيعي في مجال الرّواية، كما لخّص أغلب الفرضيّات الّتي تأثّر فيها بـ "**داروين**" و "**كلود برنارد**".

حيث يرى **زولا** بأنّ: « الرّواية التّجريبية هي نتيجة التّطور العلميّ للقرن، إنّها تستبدل دراسة الإنسان المجرّد –الإنسان الميتافيزيقي– بدراسة الإنسان الطّبيعي الخاضع للقوانين الفيزيائيّة الكيميائيّة، والمحدّد بتأثيرات الوسط، إنّها بكلمة واحدة أدب عصرنا العلمي».[2]

أي أنّه نتيجة لتأثّر **إميل زولا** بالتّطور العلمي الّذي شهده القرن، قام بإسقاط مبادئ المنهج التّجريبي على الرّواية. معتبرا الرّوائي مجرّبا في مختبر الحياة الاجتماعية. أي أنّ الرّواية التّجريبية تجسيد لتطور العلم، وبحث مستمر عن نظريات جديدة.

فإذا كان التّجريب في الحقول العلميّة ملتصقا بالتّجربة و تطوّرات العصر. فما هو مفهوم التّجريب في الأدب؟

يرى **صلاح فضل** أنّ:« التّجريب يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التّعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل».[3]

1–كلود برنارد، عن عبد الرحمان بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفة، ط01، وكالة المطبوعات، الكويت 1985، ص80.

[2]–كلود برنارد، عن بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ص151.

[3]–صلاح فضل، لّذة التّجريب الرّوائي، الأطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر 2005، ص03.

لأنّ عملية الابتكار هي منبع كلّ فنّ وإبداع، فالإبداع مرتبط بالتّجاوز والخروج عن السّائد والمكرّس. لأنّه لا تجريب بلا إبداع ولا إبداع بلا تجريب. « فالتّجريب قرين الإبداع والمسكون به لا يهدأ له بال. بحثا عن الأفضل والأكمل ونزوعا إلى المطلق».[1]

إذن التّجريب في الفنّ والأدب هو خلخلة للقوالب الفنّية السّائدة والمكرّسة من أجل فتح آفاق جديدة والتّحرر من الأشكال العتيقة. و هو مرتبط بالمغامرة والتّجاوز إذ: « الإبداع هو فنّ المغامرة الجمالية ويتجلّى في أعتق صوره في العملية الشّعرية الّتي تعبّر عن فعل اختراقي من طراز رفيع».[2]

أي أنّ التّجريب قائم على مبدأي التّجاوز والاختراق، والمغامرة الجمالية وهو:« اختبار مستمر للكتابة وبحث دائم عن صياغة متجدّدة للإبداع. تشمل أشكال التّعبير وقضايا التّفكير كما تتعلّق بنمط العلاقة بين المبدع والمتلقّي، وهي علاقة يجب أن تكون متغيّرة مفتوحة على مغامرة البحث وصدمة التّلقي»[3]، وهو« عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة: اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة وإثارة تساؤلات جديدة، والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتّواصل».[4]

ومنه فإنّ مفهوم التّجريب يرتكز على أنّه:

- ✓ اختبار لأساليب الكتابة الإبداعيّة، وبحث عن صيغ تعبيريّة جديدة ومتغيّرة تتغيّر بتغير الأحوال والمواقف.
- ✓ يتعلق بالتّغير الّذي يلحق بالجوانب الشّكلية أو المضمونيّة أو كلاهما معا.
- ✓ يرتبط بالعلاقة بين المبدع والمتلقّي. فالمبدع عليه بتطوير آليات الإبداع، والمتلقّي عليه بتطوير آليات التّلقي والقراءة. « فالفنّ التّجريبي يخترق مساره ضدّ التّيارات السّائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقّين دفعة بل يمتدّ إلى أوساطهم بتوجّس وتؤدة».[5]

1-الطّاهر الهمامي، التّجربة والتّجريب في الشّعر التّونسي الحديث، فصول، مجلة النقد الأدبي، مج16، العدد 01،صيف 1997، ص273.

[2]-محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنّص القصصي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الأردن 2010، ص93.

[3]-محمد عروس، التّجريب في الشّعر الجزائري المعاصر، ص11.

[4]- نفسه، ص11.

[5]-صلاح فضل، لذة التّجريب الرّوائي، ص03.

- ✓ خلخلة السّائد والمكرّس من أجل فتح آفاق جديدة.
- ✓ إثارة التّساؤلات والبحث عن الصّيغ الجديدة من أجل الخطاب والتّواصل.

ثانيا- واقع التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة:

ولدت الرّواية الجزائرية في سياق تاريخي حرج بتحوّلاته و مساراته المتأزّمة نتيجة لتداعيات الاحتلال الفرنسي ، و ما تركه من انعكاسات جارحةُ « فقد كان الإبداع الرّوائي الجزائري المكتوب بالعربية دوما وليد تحوّلات الواقع الجزائري زمن الاستقلال منه يستمدّ أسئلة متنه الحكائي، و بسببه يبحث عن الأشكال و الأبنية الفنيّة القادرة على استيعاب إشكالاته المستجدّة و صياغة المواقف الفكريّة و الإيديولوجية ».[1]

و منه فقد مرّ المجتمع الجزائري بمجموعة من التّغيرات بعد فترة السّتينات ، بدءا بمرحلة السّبعينات حيث عرفت الكتابة الرّوائية الانطلاقة الفعلية، و استوفت جميع الخصائص الفنيّة شكلا و مضمونا لتعبّر عن الواقع المعيش و تصبح مرآة عاكسة لأوضاع الشّعب الجزائري .

و من أهمّ الموضوعات الّتي عالجتها هذه الفترة : واقع الثّورة الزّراعية، الكفاح المسلح وواقع النّقد الذّاتي .

نمثّل لهذه المرحلة بمجموعة من الأعمال الرّوائية من بينها : **ريح الجنوب و نهاية الأمس و بان الصّبح لعبد الحميد بن هدوقة ، مالا تذروه الرّياح لمحمد عبد العالي عرعار ، اللّاز و الزّلزال للطّاهر وطار**[2] .

و من هنا فقد تكوّنت تجربة روائية جزائرية ناضجة و متكاملة من سماتها الشّجاعة في طرح القضايا ، الحرّية السّياسية ، نقد الواقع و حتّى التّاريخ .

أمّا في فترة الثّمانينات فقد ازدهرت التّجربة الرّوائية و شهدت العديد من التّحولات مع روايات **واسيني الأعرج** المتتالية ففي 1981 ظهرت رواية "**وقع الأحذية** "، و أتبعها سنة 1983 " **أوجاع**

---

[1]. بوشوشة بن جمعة ، سردية التّجريب و حداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية ،ط01 ، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار ، تونس 2005 ، ص8.

[2]_ينظر:نفسه، ص11.

رجل عابر صوب البحر " ، إضافة إلى رواية "**زمن النمرود** " لحبيب السائح سنة 1985[1]. حيث جنح أصحاب هذه المؤلّفات إلى ممارسة التّجريب ، فنجد الحبيب السائح يطعّم اللّغة الفصحى باللّهجة العامية في روايته " زمن النمرود" فضلا عن التّناص مع الأمثال و الأغاني الشّعبية.

و في فترة التّسعينات شهدت الجزائر أسوأ مراحلها عقب أحداث **أكتوبر 1988** حيث عرفت هذه المرحلة بالعشرية السّوداء نظرا لتفشّي الإرهاب و انتشار العنف و جرائم القتل البشعة ، و كنتيجة لهذا الوضع ظهر أدب التّسعينات أو ما يعرف **بالأدب الإستعجالي** أو **أدب الأزمة** .

و قد كانت الرّواية الشّاهد على هذه الأوضاع حيث نقلت مختلف هذه التّحولات ، و نمثّل لهذه المرحلة بروايات واسيني الأعرج "**فاجعة الليلة السابعة بعد الألف**" ، و"**رمل الماية**" 1990، " **سيدة المقام** "**1991**، "**ذاكرة الماء**" 1997 ....، و روايات الطاهر وطار" **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" **1999**....و غيرها من الروايات [2].

و سعت الرّواية الجزائرية المعاصرة إلى الخروج من القالب النّمطي في الكتابة ، و الانفتاح على تقنيات و أشكال جديدة بغية اللّحاق بالركب المشرقي و الغربي الّذي سبقها بأشواط ، و بذلك جنحت الرّواية إلى التّجريب منطلقة من الواقع و مختلف التّغيرات المرتبطة به لتعبّر عن قضايا اجتماعية ، إنسانية و إيديولوجية .

شكّل التّجريب في الرّواية الجزائرية ظاهرة فنّية اتّسمت بالتّجديد و الحداثة بفضل الجيل المؤسّس في السّبعينات ، و الجيل المجدّد في الثّمانينات، بالإضافة إلى الجيل الجديد الحامل للواء التّجريب من بينهم : عز الدين جلاوجي في "الفراشات و الغيلان" ، " العشق المقدنس" ، الرّماد الّذي غسل الماء" ، و بشير مفتي في "المراسيم و الجنائز " ، و كمال بركاني "امرأة بلا ملامح" و غيرهم الكثير ، إضافة إلى ما يعرف بالأدب النّسوي و مساهمته في تطوير التّجريب الرّوائي نذكر على سبيل المثال أحلام مستغانمي الّتي شعرنت اللّغة الرّوائية من خلال أعمالها المختلفة مثل "ذاكرة الجسد "، و " الأسود يليق بك".

---

[1] _ بشوشة بن جمعة ، سردية التّجريب و حداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية ، ص 09.

[2] _ نفسه، ص 12.

و من أبرز مظاهر التّجريب في الرّواية الجزائرية:

1_ إحياء الماضي بالعودة إلى زمن الثّورة: تعرّض العديد من الرّوائيين الجزائريين إلى تيمة الثّورة مركّزين على جوانب لم تدرس من قبل. من خلال استحضار التّاريخ النضالي في أعمالهم الرّوائية حيث« منحت الثّورة حالة جمالية للرّواية الجزائرية أنتجت كثقافة بأكملها تجلّت فيها الثّورة من خلال رموز و علامات دالّة».[1] و هذا ما نلمسه في رواية أحلام مستغانمي " **ذاكرة الجسد**" حين استرجعت أحداث الثّورة التّحريرية معتمدة على تقنية التّلاعب بالزّمن السّردي ، فحينا تعود الذّاكرة إلى حرب التّحرير، و حينا آخر تستشرف المستقبل .

2_ إحياء التّراث العربي التّاريخي أو الشّعبي أو الدّيني: شكّل التّراث بنية هامة في محكي الرّواية التّجريبية و بات إستراتيجية مهمة في الكتابة، فالرّواية باعتبارها فنّ من فنون الأدب لا يمكن أن تنبت من عدم، إذ لا بدّ لها من تربة خصبة تزدهر فيها و تولد وهذه التّربة هي "**التّراث**"

فقد لجأ الرّوائيون إلى توظيف التّراث الدّيني، الأدبي، التّاريخي، و الشّعري بغية إضفاء صبغة التّجريب على أعمالهم مؤمنين بضرورة الانفتاح على التّراث« ليس من أجل الانغلاق على الذّات، و تقديس الأجداد، و تمجيد الماضي... بل لمساءلة الذّات من خلال مساءلة الماضي، و الوقوف على الخصائص المميزة و الهوية الخاصة».[2]

3_ سرد المحنة الجزائرية: ظهر في التّسعينات من القرن العشرين أدب جديد أصطلح عليه بأدب الأزمة أو المحنة، و هو الأدب المعبّر عن العشرية السّوداء، حيث برز مجموعة من الكتّاب الجزائريين الّذين جنحوا إلى تجريب آليات جديدة في الكتابة الرّوائية تتوافق مع الواقع الرّاهن.

4_ الرّغبة في التّجاوز و التّجديد: سعت الرّواية الجزائرية المعاصرة إلى اللّحاق بالرّواية الغربية و المشرقية. من خلال تجريب أشكال فنيّة جديدة إيمانا منها أنّ الإبداع الحقيقي مرتبط بالتّجاوز و الخرق و الخروج عن المألوف « لتحقيق المغايرة الرّوائية عبر الضّرب في مسالك

[1] _ آمنة بالعلي ، المتخيل في الرّواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ،دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر2006، ص57.

[2] _ بوجمعة بوشوشة، التّجريب و إرتحالات السّرد الرّوائي المغاربي ، المغاربية للنشر، المغرب، 2003،ص80.

المغامرة الشّكلية و اللّغوية ، و هو ما جعلها تستثمر العديد من العناصر الّتي كانت مغيّبة داخل المشهد الأدبي الجزائري عامّة و الرّوائي خاصّة ، كتوظيف التّراث المحلّي و العربي ، و الإسلامي و العالمي، و استلهام التّاريخ في شتّى تجلياته و أبعاده ، و إقحام المحرّمات السّياسية و الجنسية و الدّينية ».[1]

و كنتيجة لهذه التّجاوزات و الخروقات شهدت الرّواية الجزائرية خلخلة و انتفاضة لتسير في طريق التّجريب، و الانفتاح متخطّية الكتابة النّمطية القديمة و مكسّرة للطّابوهات من خلال الجرأة في الطّرح ، فتناولت موضوعات لم يسبق ذكرها من قبل : كالجنس، الاغتصاب، السّياسة و غيرها و الكثير .

[1] _ بوشوشة بن جمعة، سردية التّجريب و حداثة السّردية في الرّواية العربية الجزائرية، ص55.

الفصـــــل الأول

الفصل الأول:

التجريب في بناء العتبات النصية

أولا: عتبة الغلاف

1_الصورة

2_الألوان

3_اسم المؤلف

4_التجنيس

5_دار النشر

ثانيا: عتبة العنوان

ثالثا: عتبة الإهداء

رابعا: عتبة التصدير

خامسا: عتبة الحواشي

أوّلا: التّجريب في بناء العتبات النّصيّة:

لقد تعدّدت العتبات النّصية و تنوّعت و أصبحت معبرا للمتلقي يلج من خلالها إلى النّص الرّوائي ، بحيث تمثل بؤرة أولى و مؤشّرا أوّليا دالا على عالم الرّواية ، يقول **حميد لحميداني** في هذا الصدد : « العتبات النّصية يقصد بها ذلك الحيّز الّذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعيّة على مستوى الورق، و يشمل ذلك نظريّة تصميم الغلاف ، ووضع المطالع ، و تنظيم الفصول ، و تغيّرات الكتابة المطبعيّة ، و تشكيل العناوين و غيرها ».[1]

و أيضا يقول **عبد الحق بالعابد** في هذا الصدد:« تفتح العتبات النّصيّة مسارا للقارئ نحو أفق التّوقع و التّأويل... إنّها بحسب جونيت البوابة الرّئيسة للولوج إلى بهو النّص الرّوائي و التّعرف على متاهاته و تلمّس أسرار لعبته و إدراك مواطن جماليّته ».[2]

فمن خلال التّعريفين يمكن القول أنّ العتبات النّصية تقوم بحصر عناصر محيطة بالكتاب أو النّص، فهي عبارة عن مفاتيح إجرائيّة يستعملها المتلقّي لاستنطاق النّص و تفكيكه.

كما أنّ العتبات النّصية تحمل خاصيّة دلاليّة و جماليّة وحتّى بلاغيّة لارتباطها الوثيق بسياق المتن فهي:« علامات دلاليّة تشرّع أبواب النّص أمام المتلقّي و تشحنه بالدّفعة الزّاخرة بروح الولوج إلى أعماقه... لما تحمله هذه العتبات من معان و شفرات لها علاقة مباشرة بالنّص ».[3]

و منه فالعتبات النّصية تسمح للمتلقّي بإمساك خيوط أساسيّة لقراءة النّص و تأويله من جهة ، و تحديد العناصر المؤطّرة لبنائه من جهة أخرى. و من هنا يمكن حصر العتبات النّصية فيما يلي:

1_ عتبة الغلاف (le couverture): يعتبر الغلاف من أهم العتبات النّصية باعتباره مكوّن معرفي يساهم في ترجمة أهداف الكتاب و تجسيدها في لوحة فنيّة تسهم في فهم ما هو محتوى

[1] _ حميد لحميداني ، بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب 1990، ص55.

[2] _ حبيب بوهرور ، العتبات و خطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة ، آداب الكوفة،جامعة قطر ،المجلّد01، العدد29، 2016،ص 154/153.

[3] _ نورة فلوس ، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية ، (رسالة ماجستير)، الجزائر 2012، ص 14.

داخل الكتاب من أفكار وآراء ومضامين ، فهو إذا بمثابة عنصر تشويق للقارئ يتمكّن من خلاله من استيعاب النّص :« الغلاف أوّل ما نقف عنده و هو الشّيء الّذي يلفت انتباهنا بمجرّد حملنا للكتاب و رؤيتنا للرّواية لأنّه العتبة الأولى من عتبات النّص الهامّة ، و تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف النّص بغيره من النّصوص المصاحبة له ».[1]

و بما أنّ الغلاف هو الهيكل الخارجي للكتاب فمن الطّبيعي أن يكون أوّل شيء يلفت انتباه القارئ ، إذ يساهم بكلّ ما يحتويه في إقناعه على شراء الكتاب من عدمه ، فهو إذا فضاء مكانيّ محدود لا علاقة له بالمكان الّذي يتحرّك فيه أبطال الرّواية إنّما له علاقة بعين القارئ.[2] و بالتّالي فهو عتبة ضروريّة تساعد على التّعمق في مستويات النّص بعناصره الدّاخليّة و الخارجيّة.

تعرّف **سوسن البيّاتي** الغلاف على أنّه :« مجموع اللّواحق الّتي تحيط بالنّص و تشارك في مقروئيّته ، والّتي لها موقع بنائه الخارجيّ الّذي يحوي معظم المعلومات ، إذ يتضمّن عنوان الكتاب اسم المؤلّف، لوحة الغلاف ، دار النّشر و سنة الطّبع و التّعيين الأجناسي ، قد يتمّ أحيانا الاستغناء عن بعض المعلومات كدار النّشر و سنته على سبيل المثال و لكن لا يمكن الاستغناء عن تفاصيل أخرى كالعنوان، و اسم المؤلّف و لوحة الغلاف ».[3] يعني أنّ الغلاف يساعدنا على تكوين صورة مبدئيّة عن مضموم الكتاب أو الرّواية .

و ينقسم الغلاف إلى قسمين : غلاف أمامي و غلاف خلفي .

أ _ الغلاف الأمامي: « هو العتبة الأماميّة للكتاب الّتي تقوم بوظيفة عمليّة هي افتتاح الفضاء الرّوائي ».[4] أي أنّه يمثّل الواجهة الأماميّة للكتاب والّتي غالبا ما تتضمّن عنوان الكتاب، اسم المؤلّف، المؤشّر الجنسي، أيقونة دار النّشر.

---

[1] _ حسن محمد حماد ، تداخل النصوص في الرّواية العربيّة ، مطبعة الهيئة المصريّة للكتاب ، 1997مصر ، ص 148.

[2] _ ينظر ، حميد لحميداني ، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي ، ص 124.

[3] _ سوسن البياتي ، عتبات الكتابة (بحث في مدونة محمد صابر عبيد النقدية)، ط01،دار وائل للنشر و التوزيع عمان، 2011، ص36.

[4] _ محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث ، المركز الثقافي الأدبي ، ط 01، المغرب 2008،ص 134.

ب_ الغلاف الخلفي : «هو العتبة الخلفيّة للكتاب الّتي تقوم بوظيفة عمليّة هي إغلاق الفضاء الورقي » [1]. وهو لا يقلّ قيمة عن محتويات الغلاف الأماميّ، فهو امتداد طبيعي لها و لمحتوياتها «تضمّ كلمة النّاشر، التّعريف بالكاتب ومجموعة من الألوان القابعة فيها، صورة الكاتب إن وجدت وإعادة شعار دار النّشر»[2].

و كثيرا ما تتميّز صفحة الغلاف الأماميّة أو الخلفيّة بحضور ملفت للصّورة و الألوان وغيرهما من الوحدات الغرافيكيّة المكونة للغلاف.

1_1 الصّورة: تعدّ عنصرا مهما و فعّالا ، فهي عبارة عن رسالة بصريّة، ووسيلة تعليميّة تعمل على تقريب المفاهيم لذهن المتلقّي فهي إذا:« أيقونة بصريّة و علامة تصويريّة و تشكيليّة ، هي عبارة عن رسومات كلاسيكيّة واقعيّة ورومانسيّة ، و أشكال تراجيديّة و لوحات فنيّة لفنّانين مرموقين لعالم التّشكيل البصري ، أو فنّ الرّسم بغية التّأثير على المتلقّي و القارئ و المستهلك».[3]

لذلك يمكن أن نستخلص أنّ الصّورة عبارة عن علامة لغويّة تتشكّل من رسوم وألوان تحكي الفكرة بلغة الشّكل.

و في رواية " **الرّماد الّذي غسل الماء** " نجد الصّورة مرسومة بدقّة وضعت في إطار مربع الشّكل، و هذا الرّسم يتضمّن العديد من الأشياء الغامضة و المبهمة. صورة يستحوذ عليها السّواد و المتأمّل لها يحسّ بأنّها أشبه بثورة حلّت، و بيوت دمّرت، و أكواخ حرقت.

و قد توحي هذه الصّورة أيضا إلى مدينة "**عين الرّماد**" الّتي تقع :« **على ضفتي نهر أجدب أجرب ، تملؤه الفضلات الّتي يرمي بها النّاس و الّتي تتقاذفها الرّياح ،تتدحرج فيها البنايات على غير نظام و تناسق ، يسدّ عليها الرّيح من الجنوب أشجار غابة صغيرة... تنزّ قريبا منها عين الرّماد الأصليّة الّتي قيل أنّ السّكان هجروها ثمّ اتّخذوها مزارا و معبدا... و تملئ مدينة عين**

[1] _ محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص147.

2–أبو المعاطي خير الرمادي، عتبات النص ودلالته في الرواية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن"أنموذجا،مجلة المقاليد، العدد07، ديسمبر2014.

[3] _ جميل حمداوي ، سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية ، مجلة عتبات الثقافية ، ص16.

الرّماد بالحفر و ببرك المياه القذرة...يتوسّطها سوق منهار السّور... تتلوّى شوارعها و أزقّتها الّتي تضيق و تتوسّع على غير نظام».[1]

و قد ترمز هذه الصّورة إلى مكان العين الّتي كانت تنبع ماءا ثم أصبحت رمادا: « **... ربوة صغيرة عليها شجرة يتيمة ، لا يدري أحد من أيّ نوع هي، و لا في أيّ زمان غرست ، و تحتها تنبع عين ماء شحيحة قيل أنّها مربض أحد الصّالحين... ثمّ تكاثر الناس حوله و دبّ الفساد بينهم فاختفى الشّيخ الصّالح...ومذ ذاك جفّت المياه المتدفّقة، وقيل إنّ العين رمتهم بحمم من الرّماد».**[2]

1_2 الألوان : يقول **عبد الفتّاح نافع** في هذا الصّدد:« لقد اتّخذ اللّون وظيفة تكنولوجيّة عندما حلّ محلّ اللّغة و محلّ الكتابة، لهذا وجب ربط اللّون بنفسيّة المتحدّث و نفسيّة المتلقّي ثمّ بالوسط الاجتماعي ثمّ بالبيئة المحيطة بالفنّان ، فتساهم دلالات اللّون في نقل الدّلالات الخفيّة و الأبعاد المستترة في النفس البشريّة».[3]

فلا بدّ أن يكون للألوان نصيب في أيّ عمل أدبيّ أو فنيّ لأنّها تحمل دلالات مشفّرة و رموز مختلفة مرتبطة بصفة عامّة بالمحيط الاجتماعي و بصفة خاصّة بنفسيّة المتلقّي.

و بالعودة إلى غلاف الرّواية نجد حضورا قويّا للألوان على سطحه، و اختياره لها لم يكن اعتباطيّا، إنّما نال أهميّة بالغة و عناية من طرف هيئات قراءة متخصّصة لكي تتضّح الدّلالات و الشّفرات لدى القارئ. بحيث يستحوذ **اللّون البنفسجي** على نصف واجهة الغلاف، وهذا اللّون يدلّ على« الاعتدال ويرمز للوضوح ونفاذ البصيرة والعمل العاقل، والتّوازن بين الأرض والسّماء، الحواس والرّوح... هو لون الهدوء والسّكينة»[4] ، و قد وظّفه جلاوجي لربّما لأنّه كان يحلم بحياة تملؤها الطّمأنينة و السّكينة.

---

[1]_ عز الدين جلاوجي ، الرّماد الّذي غسل الماء،ط04، دار الرّوائع للنّشر والتّوزيع، الجزائر2013، ص10.

[2]_ نفسه، ص32.

[3]_ عبد الفتاح نافع، جماليات اللّون في شعر ابن المعتزلة أنموذجا، مجلة التواصل، العدد 02، 1999، ص 125.

4_كلود عبيد، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، مراجعة وتقديم:د.محمد حمود، ط01، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2013،ص122.

وقد وظّف الرّوائي **اللّون الأحمر** في عنونة الرّواية بخطّ عريض بارز على سطح الغلاف هذا اللّون السّاخن المستمدّ من وهج الشّمس والنّار، لون يرمز إلى القوّة و الصّراع. حيث ارتبط في الرّواية بلون الدّم أي إلى الجريمة الغامضة الّتي وقعت، جريمة القتل الشّنعاء الّتي هزّت"**عين الرّماد**"،و الّتي قام بها فواز بوطويل و أكملتها عزيزة الجنرال «**حين خرج فواز بوطويل من ملهى الحمراء... استوى في سيّارته الحمراء...زادت الأمطار هيجانا ، و بدأت الخمرة تسدل ستائرها على عينيه... لم تكن في مخيّلته إلاّ لعلوعة تتهادى بين الصّفوف...وأحسّ جسدا يقطع الطّريق و الغابة تكاد تنهمر. ضغط على المكبح صدمه سقط بعيدا... انحرفت السّيارة و ارتطمت مقدّمتها بآخر شجرة معزولة في الغابة...أحسّ بإغماءة تلفّ شرنقتها على عينيه و مخّه ثمّ ما فتئ أن استفاق و قد بدأ الدّم دافئا مالحا يتسلّل إلى شفته**».[1] و منه فاللّون الأحمر يرمز إلى دم الضّحية عزّوز الّذي فقد حياته نتيجة استهتار و عدم اكتراث فواز.

هذا اللّون هو لون القتل ، لون الخمرة ، لون ملهى الحمراء الّذي كان بداية لحادثة الضّياع لون المكان الّذي غاب فيه بصيص العقل و الإنسانيّة و جاء محلّه اللّهو و المجون و الأنانيّة .

و الرّوائي كتب العنوان بهذا اللّون تحديدا ليدلّ على جريمة القتل الّتي راحت ضحيّتها والدة عزيزة الجنرال، هذه الجريمة الّتي وقعت بسبب الخمرة « **فقدت عزيزة أمّها في مأساة رهيبة حين تجرّأ أبوها فقتلها شرّ قتلة، و هو تحت تأثير الخمرة** ».[2]

كما يحيل هذا اللّون الأحمر إلى الفترة الزّمنية الّتي وقعت فيها الأحداث، فترة التّسعينات و المعروفة بالعشريّة السّوداء ، حيث انتشر الإرهاب و عمّت الفوضى و أزهقت أرواح العديد من الأبرياء أطفالا، شيوخا، رجالا و نساء.

و لقد مزج الرّوائي بين اللّونين **الأسود** و **الرّمادي** و كلاهما يدلّان على الغموض و الإبهام و الانطواء، الاضطراب و عدم الاستقرار النّفسي، فالرّمادي يرمز إلى الماء الّذي تلوّث و كدّر و هو لون الرّماد بعينه، وقد وظّفه الرّوائي ليدلّ على حالة عدم الثّبات.

---

[1] _ عز الدين جلاوجي ، الرماد الذي غسل الماء ، ص 8/7.

[2] _ نفسه، ص41.

أمّا **اللّون الأسود** فقد ارتبط منذ القدم بـ «الحزن والألم والموت كما أنّه رمز للخوف من المجهول والميل إلى التّكتّم، وهو يدلّ على العدميّة والفناء»[1] كما أنّه:« مرتبط بالمزاج القويّ و بالشّجاعة و الثّأر...و الضّغينة ».[2]هذا اللّون يعبّر عن العاطفة الّتي يحملها عز الدين جلاوجي لأهل عين الرّماد و ما يعانونه من مرارة في العيش.

و نلتمس أيضا حضور **اللّون الأصفر** الّذي كان ظاهرا على صورة الغلاف، وهو لون«التّضحية والخداع ويعني المرض والغيرة، وينفرد بمهمّة دلاليّة لا يبتعد عنها وهي إنتاج الزّيف والخداع.»[3] و هو يحيلنا في الرّواية إلى الخراب و الدّمار الّذي حلّ في مدينة "عين الرّماد"، إنّه لون الدّخان المنبعث.

1_3 اسم المؤلّف: يعتبر اسم المؤلّف «من بين العناصر المهمّة فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنّه العلامة الفارقة بين كاتب و آخر، وفيه تثبت هويّة الكتاب لصاحبه و يحقّق ملكيته الأدبيّة و الفكريّة على عمله دون النّظر للاسم إن كان حقيقيّا أو مستعارا».[4] فالمؤلّف إذا يعدّ ركيزة أساسيّة من ركائز النّص الموازي.

أمّا بالنّسبة لمكان ظهوره « غالبا ما يتموضع اسم المؤلّف أعلى صفحة الغلاف بخطّ بارز غليظ للدّلالة على الملكيّة و الإشهار لهذا الكاتب... أمّا متى يظهر فظهوره يكون عند صدور أول طبعة للكتاب و في باقي الطّبعات اللّاحقة ».[5] فوضع اسم المؤلّف في أعلى الصّفحة لا يعطي الانطباع نفسه أسفل الصّفحة، و بالتّالي مكان تموضع الاسم لا بدّ أن يكون له دلالة معيّنة و قيمة مميّزة.

ويمكن لاسم المؤلّف أن يأخذ ثلاثة أشكال ينشر بها فإمّا أن يدلّ على الحالة المدنيّة فنكون أمام اسمه الحقيقيّ، أو أن يكون اسما مستعارا كالاسم الفنّي أو اسم الشّهرة، أو لا يدلّ على أيّ

---

[1] _أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ط02، عالم الكتب للنشر والتوزيع، مصر1997، ص186.

[2] _ نفسه، ص184.

[3] _طاهر محمد هزّاع زواهرة، اللّون ودلالته في الشّعر، ط01، دار الحامد للنّشر، الأردن2007، ص166.

[4] _ عبد الحق بالعابد ، عتبات "جيرار جونيت من النص إلى المناص"،ط01، منشورات الاختلاف،الجزائر2008 ص63.

[5] _ نفسه، ص64.

اسم فنكون أمام اسم مجهول.[1]وقد جاء اسم المؤلّف في رواية الرّماد الّذي غسل الماء صريحا يدلّ على الحالة المدنيّة للمؤلّف، حيث ذكر اسمه الحقيقيّ **عز الدين جلاوجي** في أعلى الصّفحة بخطّ أقلّ سماكة من العنوان، وبلون أسود داكن دال على الحالة النّفسيّة للمؤلّف والّتي غلب عليها الحزن والألم.

1- 4 التّجنيس : إنّ التّجنيس هو الّذي :« يقوم بتوجيهنا قصد النّظام الجنسي للعمل ، أي يأتي ليخبر عن الجنس الّذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك، و لهذا يعدّ نظاما رسميا يعبّر عن مقصديّة كلّ من الكاتب أو النّاشر».[2] فالتّجنيس إذا هو علامة أيقونيّة تساعد المتلقّي على معرفة جنس الكتاب و تعطي تصور خفي عنه ، أي أنّه يحمل وظيفة إخبارية.

و يوضع التّجنيس في أماكن مختلفة من صفحة الغلاف، و قد يكون بعد صفحة العنوان أو في آخر الكتاب. يعني أنّه لا يمكن تحديد مكان التّجنيس فكلّ روائي يضعه في مكان معين .

و في رواية "**الرّماد الّذي غسل الماء**" نجد صعوبة في تحديد جنس هذا العمل الأدبيّ، إذ يصطدم القارئ بمصطلح رواية على الغلاف، ثم يجد مصطلح حكاية عجيبة في الاستهلال. بعدها يصفه بأنّه قصّة في نهاية هذا الاستهلال، و كذا في نهاية الحاشية رقم تسعين (90)، و لعلّ الهدف من هذا التّنويع في تجنيس العمل هو إرباك القارئ و تشويشه، حيث يفسح الرّوائي له مجالا أرحب لتجنيس هذا العمل وفق ما يراه مناسبا، فهو يمنح نفسه حرية مطلقة في الكتابة دون التّقيد بخصائص فنيّة لجنس بحد ذاته.

1_5 دار النّشر: يمكن اعتبارها « الهيئة الحقوقية الّتي صدر عنها الكتاب _ الرّواية _ و هذه الدّور ظهرت مع ظهور الطّباعة و تشمل كلّ دور الهيئات العلمية ».[3] يعني أنّ دار النّشر تكمن أهميّتها في استخدام طرق إقناعيّة و تداوليّة جمالية كي تضمن شراء الكتاب .

و تحمل دار النّشر مجموعة من الدّلالات « قد تكون تجاريّة خاصّة إذا كانت من المؤسّسات المشهورة في عالم الطّباعة و الدّقة من حيث الإخراج و التّصميم، أو من حيث الشّهرة

---

[1] _ ينظر:عبد الحق بالعابد، عتبات جيرار جنيت "من النّص إلى المناص"، ص 64.

[2] _ نفسه، ص 89.

[3] _ محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 143.

العلميّة أو النّقابية لمطبوعات هذا النّشر، و قد تكون دلاليّة إعلاميّة لمصلحة الجهة النّاشرة إذا كان الكتاب الّذي تصدره الجهة النّاشرة يعود إلى شخصية معروفة في عالم التّأليف ».[1] يمكن أن يكون لبعض دور النّشر وظائف أخرى تتجاوز النّشر كالإيمان بالرّسالة الّتي يحملها الأدب والأديب إلى جانب وظيفتها الإشهاريّة، و بالتّالي هي تساعد بدرجة أولى في زيادة مقروئية الكتاب أو الرّواية.

و في رواية "**الرّماد الّذي غسل الماء**" يتموضع آخر الصّفحة شكل هندسي يرمز إلى دار النّشر ، وهي دار الرّوائع للنّشر و التّوزيع و قد ورد هذا الشّعار على واجهة الغلاف الأمامية و الخلفية ، كما ورد في الصفحة الرابعة(04)، و تضمّن المعلومات الآتية : دار الرّوائع للنّشر و التّوزيع _ الجزائر، حي 100مسكن رقم 20_سطيف_ الجزائر،فاكس: 36924398(00213)، البريد الإلكتروني:alrawaieedition a Yahoo .Fr.

لقد ساهمت بيانات النّشر كتحديد الدّار المسؤولة عن النّشر والتّوزيع في الحفاظ على ملكية هذه المدونة لدار الرّوائع وحدها فقط.

2_ عتبة العنوان(le titre): يعتبر العنوان من أهمّ عناصر النّص الموازي فهو ركيزة أساسية في العمل الرّوائي ، يمكن من خلاله التّعرف على النّص و خباياه إذ يعدّ :« نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبع دلالته، ومحاولة فكّ شفراته الرّامزة، فالعنوان هو أول عتبة يطأها الباحث السّيميائي قصد استنطاقها واستقرائها بصريّا ولسانيّا، وأفقيّا وعموديّا »[2] .أي أنّ العنوان مشبّع بالإيحاءات والرّموز الّتي تثير المتلقّي وتستفزّه لقراءة هذا النّص وفكّ شفراته، فالغموض والإبهام هي ميزة العناوين المعاصرة.

و يمكن اعتبار العنوان أيضا «علامة جوهريّة للمصاحب النّصي رغم اختلاف النّقد في صياغة وضعه الاعتباري فهو تارة جزء من النّص...و تارة أخرى مكوّن خارجي ، أي العنصر الأكثر خارجيّة ضمن المصاحبات النّصية».[3]

---

[1] _ محمد صابر عبيد ، أسرار الكتابة الإبداعية ،ط01، عالم الكتب للنشر و التوزيع ،الأردن 2012، ص88.

[2] _بسام قطوس، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، ط01، الأردن 2002،ص02.

[3] _ نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة الجزائرية المعاصرة ،ط01، دار توبقال للنشر، المغرب 2007،ص40.

أيضا« يعدّ العنوان من أهمّ العتبات النّصية الموازية المحيطة بالنّص الرّئيس، حيث يساهم في توضيح دلالات النّص و استكشاف معانيه الظّاهرة و الخفية... هو المفتاح الضّروري لسبر أغوار النّص».[1]و من هنا يمكن القول أنّ العنوان هو المدخل الأوّل في قراءة الإبداع الأدبي أو الفنيّ ، و عليه يتوقف فهم المدونة أو النّص لما يحمله من جاذبيّة تجعل المتلقّي متشوق لقراءة الكتاب و تبعث فيه رغبة للغوص في أعماقه، و فكّ شفراته و مكنوناته من أجل الوصول إلى معارف كثيرة.

أمّا عن مكان ظهور العنوان فالباحث في العصور الوسطى لم يجد مكانا محددا له ، فالكتب كانت عبارة عن لفافات يكون العنوان فيها عبارة عن ملصقة ، و بعد أن تطورت صناعة الكتب ظهر الغلاف المطبوع ليكون العنوان عليه ، و لأسباب فنيّة و مكتبيّة أصبح العنوان يكتب على وجه الغلاف، و على ظهره ليسهّل رؤيته لمّا يوضع في رفوف المكتبات.[2]

و للعنوان مجموعة من الوظائف تختلف فيما بينها و تتنوع بتنوّع الأنواع الأدبيّة، و تتجلّى هذه الوظائف حسب ما يقول جيرار جونيت فيما يلي:

_ الوظيفة التّعيينيّة: و هي الّتي تعين الكتاب إذ تساهم في تحديد هويّة النّص و الإشارة إلى جنسه.

_ الوظيفة الوصفيّة: حيث تقوم بوصف النّص بكل خصائصه الموضوعاتيّة و الشّكلية.

_ الوظيفة الإغرائيّة: تقوم هذه الوظيفة بتنشيط قدرة الشّراء والبيع ،و تكتسب بذلك وظيفة أخرى ألا وهي الوظيفة التجاريّة.

_ الوظيفة الإيحائيّة: تأتي مصاحبة للوظيفة الوصفية بحيث تهتم بالجوانب الدّلالية الضّمنية، و تعتمد على مدى قدرة المؤلّف في التّلميح و الإيحاء.[3]

و من هنا يمكن القول أنّ العنوان عندما يكون مكثّفا دلاليا و مغريا بصريا فإنّه يولّد رغبة ملحّة في القراءة ، فهو أوّل عتبة يقع عليها بصر المتلقّي فتستميله، و تثير فضوله، و شغفه و تدفعه إلى قراءة المضمون .

---

[1] _ جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد25، العدد23،الكويت1997،ص08.

[2] _ ينظر ، عبد الحق بالعابد، عتبات"جرار جونيت من النص إلى المناص" ، ص70.

[3] _ نفسه،ص88/78.

و هذا ما نجده في عناوين **عزّ الدين جلاوجي** الّتي تحرّك فينا حسّ المطالعة ، و تستفزنا إلى ولوج عالم الرّواية ، و اكتشاف أسراره و خباياه و نذكر على سبيل المثال عناوين "**سرادق الحلم و الفجيعة**"، "**الفراشات و الغيلان**"، " **الرّماد الّذي غسل الماء**"،" **رأس المحنة**" ، و ما نلحظه أنّ هذه العناوين كتبت وفق أسلوب الإغراء و المفارقة « فالعنونة بحد ذاتها تجربة جماليّة».[1] و هذا الأسلوب يمثّل ميزة أساسية لمميزات الكتابة الرّوائية عند جلاوجي ، حيث تمرّد على المألوف و المعتاد و تجاوز السّائد .

أول ما يشدّ انتباهنا في رواية " **الرّماد الّذي غسل الماء**" هو العنوان الّذي يلفّه الغموض و الإبهام ، إذ يتكوّن من أربع وحدات لغوية مشكّلا جملة اسمية تامة مركبة من مبتدأ(الرّماد)، و خبر (الّذي غسل الماء)، بحيث يطرح العديد من التّساؤلات ، فكيف يمكن أن يغسل الرّماد الماء؟ الأصح أن يغسل الماء الرّماد؟ غير أنّ السّؤال الأهم هو ما الغاية من إسناد مهمة الغسل للرّماد؟

فمن النّاحية اللّغوية الرّماد هو بقايا النّار أو الشّيء المحروق الدّال على الموت، و الفناء و الزّوال ،و الشّقاء، و المعاناة، كما أنّه يحيلنا إلى الماضي.

أمّا الماء فهو الحياة، و الأمل، و النّماء، و البعث و منه **قوله تعالى:﴿ و جعلنا من الماء كلّ شيء حي﴾**[2]. إذا "**الرّماد الّذي غسل الماء**" مركّب لغوي معقّد و لا يتمّ حلّ شفراته و إدراك مغزاه إلّا بعد الإطّلاع على المتن الرّوائي، فالرّوائي بتوظيفه للرّماد يشير إلى الجريمة الّتي حصلت، و الجثة الّتي اختفت لتختفي معها الحقائق، و يصبح الجميع مجرمين و مشتبها فيهم فحين نغمض أعيننا عن الحقيقة، و تفقد العدالة مصداقيتها، يتحوّل المجرم إلى بريء و البريء إلى مجرم، و يتحوّل المثقّف الواعي إلى إرهابي مخرّب و الجاهل الأميّ ذو سلطة وجاه، حين ينعدم الضّمير و يصبح ذوو المال و السّلطة هم السّادة و القادة. يصبح الرّماد هو الّذي غسل الماء.

و قد سمّى الرّوائي المدينة الّتي تجري فيها أحداث الرّواية _ **بعين الرّماد**_ كما أشرنا سابقا فالرّماد هو اللّون الدّاكن و هو يعبّر عن الحياة المظلمة و المأساوية الّتي تعيشها شخصيات الرّواية فكلّ شخصية مسجونة داخل دهليز مظلم تبحث باستمرار عن النّور و الأمل غير أنّها تغرق في الرّماد، فعين الرّماد تشدّ الخناق عليهم، و تمنعهم من التنّفس و هذا ما يجرهم إلى التصارع مع

---

[1] _حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)،ط01، المركز الثّقافي العربي للنّشر،المغرب1990، ص85.

[2] _ سورة الأنبياء ، الآية 30.

ذواتهم و واقعهم المعيش، فجميع هذه الشّخصيات تعيش حكاية مؤلمة ، تشترك هذه الحكايات في انتمائها إلى رقعة جغرافيّة واحدة هي عين الرّماد، فبين باحث عن الحريّة و النّسب و فاقد للحب و الأمل و مريد للعمل و التّخلص من الفقر و القهر تتقاطع دروبهم ، فنجد مثلا شخصية **كريم السامعي** الّذي انقلبت حياته رأسا على عقب بعد أن وجد جثّة مرمية في طريق الغابة ليتوجه إلى مخفر الشّرطة و يبلّغ عنها، غير أنّ هذه الجثّة تختفي و تتجه أصابع الاتهام نحو كريم السامعي أمّا فواز بوطويل فهو المجرم الحقيقي الخاضع لهيمنة و سيطرة أمه و تحكمها في جميع تفاصيل حياته .

يعبّر الرّماد أيضا عن معاناة المثقّف **فاتح اليحياوي** الّذي يتمّ تغييبه و استبعاده من المجتمع فقط لأنّه رفع صوته في وجه الظّلم، وأبى الرّضوخ للذّل، وحكم الجاهلين الّذين عاثوا في عين الرّماد فسادا.

يعكس الرّماد أيضا المعاناة من الفقر المدقع الّذي دفع **سمير المرنيني** و أخوه **عزوز** إلى المتاجرة بالمخدرات و معاقرة الخمر .

خلاصة القول أنّ عين الرّماد قد احتوت على جميع أنواع المعاناة، و المآسي لمختلف الشّرائح و الفئات، فعين الرّماد تئنّ و تحتضر من انتشار الفساد و الرّشوة، و انحلال الأخلاق، و سطوة أصحاب النّفوذ، و استعباد الفقراء، و نتيجة لهذه الآفات صيّر الماء رمادا، و تحولت العين إلى مضخّة للرّماد بعدما كانت منبعا للصّفاء والماء، و هذا ما دفع بسكّانها إلى اعتبارها مومسا عجوزا و مدينة ملعونة تأسرهم و تقيّدهم.

و قد نجح **عز الدين جلاوجي** في معالجة، و طرح العديد من القضايا الاجتماعيّة الّتي عاشها الشّعب الجزائري إبّان العشرية السّوداء كالفقر و بيع الشرف و الكرامة، و فساد القيم الأخلاقية و العنوسة، التّحول الجنسي، سيطرة المرأة على الرجل.

و منه فقد توصّلنا إلى أنّ العنوان " **الرّماد الّذي غسل الماء**" إيحائي غامض تعمّد الرّوائي اختياره، و هو تقنية جديدة من تقنيات التّجريب حيث يحتمل العديد من التأويلات و القراءات التي لا تفهم إلا بعد قراءة المتن النّصي.

3- عتبة الإهداء(le dédicace): يعتبر الإهداء أو الخطاب المقدّماتي من أهمّ العتبات النّصية. حيث يمثّل ركيزة أساسيّة تقوم بإبراز مكانة المهدى إليهم،«وتشتغل عتبة الإهداء على

نقطة محوريّة مهمّة ترتكز على طبيعة العلاقة بين طرفي الإهداء: المهدي والمهدى إليه، وهي بمثابة رسالة باثّة مكثّفة مركزيّة تحمل في طيّاتها الكثير من الدّلالات ».[1]

معنى هذا أنّ الإهداء هو وسيلة تواصل بين المبدع والمتلقّي كما أنّه يعدّ مفتاحا لولوج عالم النّص ، أمّا وقت ظهوره فإنّ: « الوقت القانوني لظهور الإهداء في الكتاب هو صدور أوّل طبعة منه، وربّما يلجأ الكاتب استثناء إلى إلحاق إهداء آخر في الطّبعات التّالية للعمل_ الكتاب _ كما يمكن أن لا نجده في الطّبعة الأصلية».[2] وهو يندرج ضمن النّص الموازي المباشر، ولا تقلّ دلالته أهميّة عن اسم المؤلّف والعنوان، فهو يساعد المتلقّي على اقتحام النّص وهو يرد« على مستوى البنية التّركيبيّة والمعماريّة كلمةً أو نصّا قصيرا أو أقلّه جملة واحدة، وغالبا ما تكون هذه الجملة اسميّة أو شبه جملة أو جملة فعليّة، وقد يكون نصّا طويلا من جهة وقد يكون نصّا أدبيّا قصيرا جدّا»[3].

ويتّسم الإهداء بوظيفتين أساسيتين أوّلهما "الوظيفة الدلاليّة"، وثانيهما "الوظيفة التداوليّة" وكلّ منهما تخدم الأخرى.

وقد جاء الإهداء في رواية "**الرّماد الّذي غسل الماء**" على شكل مقطع شعري حر. حيث بدأ بمرثيّة للواقع العربي الحزين معبّرا عن آلام وأحزان النّاس من ناحية، ومن ناحية أخرى تعبير عن الأمل والرّغبة في الحياة المنبعثين من عمق هذه المآسي.

حيث حاول جلاوجي من خلاله أن يغيّر من الرّتابة المتعارف عليها وهي تقنية جديدة من تقنيات التّجريب. لأنّ الإهداء في السّابق كان عبارة عن جمل أو نصوص أو كلمة.

استهلّ الرّوائي الإهداء بأداة النّداء "**إليكم**" وهذا يعني أنّه موجه إلى عامّة النّاس، واصفا مآسيهم وأحزانهم الّتي كانت تواجههم وتعرقل طريقهم ويظهر هذا من خلال قوله: « **الواقفون على شفير الجمر**»[4]. وفي هذا البيت تناص مع حديث الرّسول صلّى الله عليه وسلّم الّذي يقول فيه: ﴿**يأتي زمان على أمّتي القابض على دينه كالقابض على جمره من النار**﴾.

1_ سوسن البيّاتي، عتبات الكتابة (بحث في مدونة صابر عبيد النّقديّة)،ص89.

[2]_ نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،ص 58.

[3]_جميل حمداوي،شعرية النّص الموازي: عتبة الإهداء،ط01،منشورات المعارف، المغرب2013،ص133.

[4]_ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء ، ص04.

ومجمل القول أنّ عز الدين جلاوجي أراد أن يوصل رسالة إلى جميع النّاس مفادها أنّه سيأتي علينا يوم نغرق فيه بالمحن والبلايا والفتن، الّتي تأذينا وتضرّنا فنصبح مثل القابض على الجمر من شدّة هول هذه البلايا، ولا يصمد إلاّ من كان قويّ الإيمان.

4_ عتبة التصدير (l'épigraphe): يمثّل التّصدير عتبة مهمة تساعد على فهم النّص أو العمل الرّوائي من خلال كشف أسرار الكتابة الإبداعيّة واستيعاب ما يدور في ذهن الرّوائي فهو:« مصاحب نصّي من جنس خطاب الاستشهاد بل إنّه الاستشهاد بامتياز ... يوضع على رأس عمل (نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل) لأجل توضيح بعض جوانبه».[1]

ومنه فإنّ التّصدير هو عتبة إستراتيجيّة مشحونة بالكثافة اللّغوية والدّلالية يلخّص فكرة المؤلّف.

أمّا بالنّسبة لمكان تموضعه فيمكن القول: « يتموضع عامة على رأس الكتاب أو جزء منه، يكون أوّل صفحة بعد الإهداء وقبل الاستهلال ... وهناك مكان آخر محتمل للتّصدير يأتي في نهاية الكتاب أي في آخر سطر من النّص مفصول ببياض».[2]

من هنا يمكن القول أنّ التّصدير يتّخذ أشكال مختلفة فقد يكون شعرا أو حكمة أو فكرة، يأتي ليخدم العمل الرّوائي من خلال ربطه بين المؤلّف والنّص، وباختلاف أشكاله تختلف أماكن تواجده حيث يمكن أن يكون في بداية الكتاب أو في نهايته.

من خلال هذا القول نستنتج أنّ للتّصدير نوعان هما: التّصدير الاستهلالي، والتّصدير الختامي فالأوّل يأتي على رأس العمل في الكتاب ويساهم في توجيه فكر المتلقّي ويكون قبل قراءة النّص، أمّا الثّاني فيأتي في خاتمة العمل أي بعد القراءة الفعلية للنّص أو الكتاب.[3]

ومنه فإنّ التّصدير في رواية "**الرّماد الّذي غسل الماء**" قد جاء على شكل رسالة مستهلّة بعبارة ندائيّة هي "**حبيبي**". غير أنّ محتوى هذا الخطاب يدفعنا إلى الحيرة في تحديد جنسه إن كان مقدمة أو تمهيد أو استهلال.

---

[1] _ نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، ص95.

[2] _ نفسه، ص59.

[3] _ ينظر:نفسه، ص58.

ورد هذا التّصدير كخاطرة تحمل مناجاة بين الذّات الكاتبة والحبيب المجهول الّذي غاب عنها. حيث تعبّر له عن آلامها وحزنها لفراقه متمنّية عودته، واصفة له أحوال المدينة في غيابه. راوية له حكاية عجيبة وقعت في "**عين الرّماد**"، والّتي اختلف النّاس في وصفها، وهناك من حوّلها إلى سيناريو مسلسل فقد تضاربت الآراء في تسميتها، فهناك من لقبّها بـ"**الجثّة الهاربة**" أو "**سوق النّساء**" غير أنّ هذه الذّات الكاتبة ارتأت تسميتها بـ"**الرّماد الّذي غسل الماء**" تاركة لهذا المنادى المجهول الحرية في عنونتها أو تركها بلا عنوان.

أمّا التّوقيع الّذي جاء أسفل الخطاب _**قلب أحبّك بجنون**_ فهو يحمل الكثير من الغموض والإبهام والالتباس. إذ أنّه يستفزّ ذهن المتلقّي ويجعله يتساءل عن علاقة هذه العبارة بالمتن الرّوائي وعن هوية الحبيب المنتظر.

ولعلّ أبرز ما يميز هذه المقدّمة الاستهلالية عن بقية الأعمال الأخرى أنّها تشتمل مختلف الأجناس من تصدير وتمهيد ومقدمة. وتؤدّي وظائف عديدة من بينها التّعليق على النّص والعنوان وتحديد جنس العمل ومراحل تكونه.

وقد ورد التّصدير أيضا في نهاية الرّواية غير أنّه يختلف عن التّصدير الأوّل في استبدال لفظة "حبيبي" بـ" سيدي"، واختلاف التّوقيع ففي الأول نجد _**قلب أحبك بجنون**_ أما في الثاني فوقّعه بـ"**قلب مازال يخفق بحبك**". تأكيدا على شدّة حب الذّات الكاتبة للحبيب المفقود، واستمرار انتظارها له. وقد استمرت بتصوير ما يحدث في مدينة عين الرّماد متسائلة عن حالته بعد قراءته لهذه الرّسالة وإن كان سيحزن على ما آل إليه حال سكانها.

وقد ضمّن الرّوائي هذا التّصدير اقتباسا من القرآن الكريم من قوله تعالى:﴿ **فكأيّن من قرية أهلكناها وهي ظالمة فهي خاوية على عروشها وبئر معطّلة وقصر مشيد**﴾ والّتي تنطبق على حال عين الرّماد.

5_عتبة الحواشي: تعدّ الحواشي: « ملفوظ متغير الطّول مرتبط بجزء منتهي تقريبا في النّص إمّا أن يأتي مقابل له وإمّا أن يأتي في المرجع »[1]، كما أنّه:« إضافة تقدّم للنّص قصد تفسيره أو

[1]_ عبد الحق بالعابد، عتبات جرار جنيت "من النّص إلى المناص"، ص127.

توضيحه أو التّعليق عليه»[1] ومنه فالحواشي هي عبارة عن تبسيط وشرح فكرة ما في المتن الرّوائي من أجل توضيحها وتسهيل استيعابها من قبل المتلقّي.

وقد كانت الحواشي في العصر الوسيط تتموضع في جنبات الكتاب أمّا بعد الثّورة الصّناعية أصبحت تتّخذ أماكن مختلفة. فيمكن أن تظهر أسفل صفحة النّص أو بين أسطره أو في آخر الكتاب، وباختلاف أماكن تواجد الحواشي تختلف أيضا وظائفه من بينها الوظيفة التفسيرية والتّعريفية وقد تكون تعليقية إخبارية.[2]

وبالعودة إلى رواية "**الرّماد الّذي غسل الماء**" نجد أنّ الرّوائي قد وظّف تقنيّة الحواشي بشكل كبير. والتي جاءت في شكل مقاطع تتخلل الأجزاء المكونة للأسفار، حيث تتابع هذه الحواشي وتؤدي وظيفة إخبارية وصفية، من خلال إيراد شروح وتفسيرات تتمم ما جاء في المتن. وتعد هذه التقنية قديمة، وهي تمثل استرجاعا فنيا واستحضارا للتراث العربي القديم. بلغ عدد هذه الحواشي تسعين حاشية فمرة يعرفنا الروائي بالشخصيات ومرة أخرى بالأماكن .

فإعادة الاعتبار للهامش على حساب المتن مظهر من مظاهر التجريب الذي اعتمده عزالدين جلاوجي فهو:« حيلة سردية تهدف إلى إعادة الاعتبار للهامش وتأكيد قيمته بما يوازي المتن، بعيدا عن العلاقة التقليدية التراثية التي تستند إلى تفضيل المتن على الهامش».[3]

وعلى الرغم من أن هذه التقنية قد تعرقل القارئ، وتقطع عليه متعة القراءة من جهة أخرى. إلى أنها تساهم في اندماجه مع النص مثل الحاشية رقم ثمانية عشر (18) التي تصف لنا حياة عزيزة الجنرال، ومن خلالها يمكن أن نفسر تصرفاتها العنيفة. « **فقدت عزيزة أمها في مأساة رهيبة حين تجرأ أبوها فقتلها شر قتلة، وهو تحت تأثير الخمرة وجمعت عزيزة خيوط المأساة كلها بين أصابعها الصغيرة البريئة، و توزعتها الدور هنا وهناك ولسعتها نظرات الإشفاق ونظرات الرفض والكره، وما كادت تبلغ الثامنة عشرة حتى ورثت عن عمتها كل ما ورثت عن زوجها الثري من أراضي وأموال، وتحولت عزيزة من مضغة للشفقة إلى إعصار للرفض والتحدي، وخاضت في لجة**

---

[1] _عبد الحق بالعابد، عتبات جيرار جنيت "من النّص إلى المناص"، ص127.

[2] _ ينظر :نفسه، ص129/128.

3_ أسئلة الحداثة في الرّواية الجزائرية، محاضرات الملتقى العربي الثالث في الرّواية، رابطة أهل القلم، سطيف،2008، ص21.

الحياة حتى استوت سيدة المجتمع وخصوصا بعد اقترانها بسالم بوالطويل وضمها الثروتين معا في قبضتها.»[1] تقدم لنا هذه الحاشية نبذة عن حياة عزيزة الجنرال من طفولتها إلى شبابها، ومن خلالها نستطيع أن نفهم شخصيتها وأسباب تصرفاتها .

[1]_عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص41.

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

التجريب على مستوى البنية السردية

أولا: بنية الشخصية الروائية

1_ مفاهيم حول الشخصية

أ_ الشخصيات المرجعية

ب_الشخصيات الواصلة

ج_الشخصيات الاستذكارية

2_استلاب الشخصية

ثانيا: بنية الزمن الروائي

1_ المفارقات الزمنية

أ_ الاسترجاع

ب_ الاستباق

2 تقنيات تسريع السرد

أ_ الخلاصة

ب_ الحذف

3_ تقنيات إبطاء السرد

أ_ المشهد

ب_ الوقفة الوصفية

ثالثا: بنية المكان الروائي

أ_ الأماكن المغلقة

ب_الأماكن المفتوحة

رابعا: اللّغة

أوّلا: بنية الشّخصية الرّوائيّة:

تعدّ الشّخصية المحرّك الّذي يدير سير الأحداث في الرّواية ولا وجود لرواية دون شخصيّات. فهي تقوم بتصوير الحياة وبثّ الحركة فيها لأنّها تمثّل مرآة للقارئ يرى من خلالها نفسه.

حيث ترى **جميلة قيسمون** أنّ: « الشّخصية هي القطب الّذي يتمحور حوله الخطاب السّردي، وهي عموده الفقري الّذي يرتكز عليه.»[1]

وجاء في **المصطلح السّردي**: «كائن موهوب بصفات بشريّة وملتزم بأحداث بشريّة، ممثّل متّسم بصفات بشريّة، والشّخصيات يمكن أن تكون مهمّة أو أقلّ أهمية (وفقا لأهميّة النّص)، فعّالة(حين تخضع للتّغيير)، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحيّة (بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة يمكن التّنبؤ بسلوكها)...»[2] من خلال هذا المفهوم يتّضح لنا أنّ الشّخصية تمثّل صورة الشّخص داخل العمل الأدبيّ، حيث تكتسب أهميتّها وفعاليّتها من خلال الدّور الّذي تقوم به.

وقد تمّ تصنيف الشّخصيات إلى عدّة أنواع كالشّخصيات الرّئيسية والثّانوية، ويعدّ تصنيف فيليب هامون الأشهر حيث يصنّفها إلى ثلاث فئات:

أ_الشّخصيات المرجعيّة (les personnages référentiels): تحيل إلى خلفيات ثقافيّة ثابتة « وهي مرتبطة بمدى استيعاب القارئ لها، حيث يتطلّب منه الاستعانة بكلّ المعارف الخاصّة بهذه الكائنات الّتي تعيش في الذّاكرة لتصبح مرجعا أساسيّا يحيلنا إلى النّص.»[3] أي أنّها ترتبط بالدّرجة الأولى بالقارئ، ومدى اتّساع ثقافته، وتشتمل على الشّخصيات التّاريخيّة ، الأسطوريّة، المجازيّة، والاجتماعيّة.

1_جميلة قيسمون، الشّخصية في القصّة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، قسم اللّغة والأدب العربي، العدد 06، الجزائر 2006، ص195.

2_جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003، ص 42.

[3]_محمد التّوتجي، المعجم المفصّل في الأدب، ج01، ط02، دار الكتب العلمية، لبنان، 1999، ص 548.

ب_ الشّخصيّات الواصلة(les personnages embrayeurs): تعتبر هذه الشّخصيات «دليلا على حظور المؤلّف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النّص، شخصيّات ناطقة باسمه....»[1] أي أنّ دور هذه الشّخصيات يتمثّل في الرّبط بين القارئ والمؤلّف ويصعب الكشف عن هذا النّوع من الشّخصيات بسبب تداخل بعض العناصر.

جـ_ الشّخصيات الاستذكارية(les personnages anaphoriques): يقول **هامون:**«... فالشّخصيات الّتي تقوم بنسج شبكة من الاستدعاء، والتّذكير بأجزاء ملفوظة وذات أحجام متفاوتة كجزء من الجملة، كلمة، فقرة ووظيفتها وظيفة تنظيميّة وترابطيّة بالأساس، إنّها علامات تشحذ ذاكرة القارئ إنها شخصيّات للتّبشير وشخصيّات لها ذاكرة...»[2] ما يفهم من هذا القول أنّ هذه الشّخصيات تساهم في تحقيق تقنيّات الاسترجاع والاستدعاء وتنظيم النّص السّردي.

ويرى هامون بأنّ هذه التّصنيفات الثلاث يمكن أن تتداخل فيما بينها.

ركّز عز الدين جلاوجي في تقديم شخصيات روايته "**الرّماد الّذي غسل الماء**" على جانبين أساسين هما الجانب الفيزيولوجي، والجانب السّيكولوجي من خلال المونولوجات الدّاخلية الّتي تعتري كل شخصيّة.

وإذا تأمّلنا في شخصيّات هذه الرّواية فإنّه يمكن أن نصنّفها إلى نوعين، صنف يمثّل شخصيّات الرّماد الّتي ترمز للقوّة والجبروت والموت والظّلم، وصنف يمثّل الماء أي الحياة والأمل فمثلا الشّخصيات الّتي تمثّل الرّماد هي: عزيزة الجنرال، مختار الدّابة، نصير الجان، فواز بوالطويل... أمّا الشّخصيات الّتي تمثّل الماء فهي: خليفة السّامعي، كريم السّامعي، فاتح اليحياوي، بدرة السّامعي، الضّابط سعدون وغيرهم ممّن كانوا ضحيّة الرّماد.

1-شخصيّات الرّماد:

_عزيزة الجنرال: شخصيّة أساسيّة تتمحور حولها أحداث الرّواية. حيث تتحكّم في مصير العديد من الشّخصيات بدأ بأفراد عائلتها، وحتى سكان مدينة عين الرّماد. ومن المعروف عنها أنّها

1_ينظر: فيليب هامون، سيمولوجيا الشّخصيات الرّوائية، ترجمة: سعيد بلكراد، تقديم: عبد الفتّاح كليوط، دار الكلام، المغرب، 1990،ص24.

2_ نفسه، ص 24.

صارمة متسلّطة، عنيدة، منعدمة المشاعر والأحاسيس لا تهتمّ بالفقراء وذلك راجع لانتمائها إلى الطّبقة البرجوازية حيث تدير ثروة طائلة، وجميع هذه الصّفات جعلت من عزيزة تلقّب بالجنرال وهي رتبة عسكرية عالية « **هي تعرف الجميع، تمدّ خيوطها السّحرية فإذا الحق باطل والباطل حق، وقد سمّاها النّاس الجنرال لقوّتها ولعلاقتها بالجنرال...**»[1] .

ومن النّاحية السّيكولوجية فإنّ عزيزة قد نشأت يتيمة بعدما أقدم والدها على قتل أمها، وهذا ما ولّد لديها عقدة اتّجاه الرّجال حيث أصبحت تحتقرهم، وتحطّ من شأنهم وهذا ما يظهر جليّا من خلال معاملتها لزوجها سالم. حيث تقول:« **اللّعنة على كلّ الرّجال**»[2].

إنّ افتقار عزيزة للمحبّة والحنان في طفولتها جعلها تطمح إلى بلوغ أسمى مراتب السّلطة من أجل أن تفرض سطوتها واحترامها على جميع من يحيطون بها، وتلميع صورتها والظّهور بأحسن مظهر « **قطعت عزيزة الأشرطة معلنة عن نهاية ترميم المقبرة، وألقت كلمات ذكرت فيها بمجهوداتها الجبارة....**»[3].

-**فواز بوالطويل:** هو شخصيّة متحرّكة وفاعلة والّتي من خلالها تطوّر المتن الرّوائي فهو ابن الطّبقة الرّاقية أنيق المظهر غير أنّه مثال عن فساد الأخلاق وانعدام الضّمير، وقلّة المسؤولية فنتيجة تهوره يفقد عزوز حياته حيث يصدمه بالسّيارة وهو تحت تأثير الخمر، ودون أيّ شفقة يقدم على تهشيم رأسه وتركه جثّة مطروحة في طريق الغابة.

من النّاحية النّفسية فواز هو ضحيّة لجبروت أمّه عزيزة، وضعف شخصيّة والده سالم هذا ما جعل منه إنسانا منعدم الشّخصية متهوّرا ومستهترا كوالده، أمّا من ناحية الظّلم وانعدام المشاعر فهو بذلك مرآة ونسخة طبق الأصل عن والدته عزيزة.

-**مختار الدابة:** أوّل شيء نفهمه من هذا الاسم هو أنّه يدلّ على الحمق والجهل، وذلك لارتباطه بكلمة الدّابة أي الحيوان، فليس من ميزة الدّواب إلا الجنون والغباء فضلا عن افتقارها للعقل والذّكاء. غير أنّه قد كان لمختار الدّابة حظّ وفير في هذه الرّواية حيث عرفت حياته نقلة

[1] _عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص12.

[2] _ نفسه،ص 63.

[3] _ نفسه، ص112.

كبيرة فبعدما كان مجرّد بائع للخضر أصبح رئيس البلديّة فصار جميع سكان عين الرّماد دوابّا تحت سلطة الدّابة. يتحكّم فيهم ويحدّد مصائرهم وذلك راجع لدعم عزيزة الجنرال له فهي من أتاحت له الفرصة لتولّي مثل هذا المنصب الحسّاس من أجل خدمة مصالحها وأهدافها الشّخصية .

2_شخصيّات الماء:

-**كريم السّامعي:** شخصيّة هادئة وبسيطة مثال عن ربّ الأسرة الصّالح والابن البار. ذو أخلاق حميدة يعمل في مزرعة والده وهو متحصّل على شهادة جامعيّة في الفلاحة. كريم هو أنموذج عن الإنسان الطّيب الّذي يدفع ثمن صدقه وصحوة ضميره، فضلا عن كونه محرّك رئيسي لأحداث الرّواية بعد أن يكتشف الجثّة ويصبح المشتبه الأوّل في هذه الجريمة، حيث يتمّ زجّه في السّجن وتجريمه بفعل لم يقم به، ليكون بذلك ضحيّة الواقع الّذي انعدمت فيه العدالة « **يؤكّد لصاحبه أنّه بريء، وأنّ العدالة لا معنى لها إذا كانت تتّهم الأبرياء لمجرّد دلائل لا يدري كيف دسّت له...**».[1]

-**سالم بوالطويل:** زوج عزيزة غير أنّها دائما ما تعتبره خادما لها فهو إنسان بسيط، مسالم ضعيف الشّخصية. فعلى الرّغم من انتمائه إلى الطّبقة الرّاقية إلاّ أنّه لطالما مقت الحياة الّتي يعيشها، متمنيا لو كان مجرّد فلاّح بسيط، تمنّى لو لم يولد من الأساس فما معنى حياته مع زوجة لا تحترمه و ترعاه، وأولاد يعصونه و لا يستمعون إلى كلامه.« **تمنّى لو كان مجرّد فلاّح فقير يرعى شويهات... ويأكل كسرة الشّعير تصنعها أنامل زوجته... تمنّى لو لم يكن أصلا في هذا الوجود، ما معنى أن تملك المال والعقّار والمزارع ثمّ أنت لا تملك نفسك؟... ثمّ أنت مضطرب الرّوح والنّفس...**»[2].سالم دائما يلعن هذا الزّمن الحاضر ويحنّ إلى الماضي الجميل حين كان طفلا بين أنامل أمّه الحنون ووالده، يشتاق إلى حبّه الأوّل ذهبية الّتي لو تزوّجها لما كان هذا حاله.

-**سمير المرنيني:** تنتمي هذه الشّخصية إلى الطّبقة الفقيرة الكادحة الّتي تواجه مشقّات الحياة من أجل توفير لقمة العيش. فسمير هو ضحيّة الرّماد والفقر المدقع الّذي دفعه إلى ولوج عالم المخدّرات و الخمرة، حيث أصبح بائعا لها بعد أن تخلّى عن مقاعد الدّراسة ليحتضنه الشّارع الّذي

[1]_عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص215.

[2]_ نفسه، ص300.

حوّله إلى إنسان سيّء الخلق. وسمير أيضا هو أخ عزوز صاحب الجثّة المفقودة حيث شكّل موت أخيه نقطة محورية في حياته. بعد أن تخلّى عن المخدّرات والخمرة، ووجد لنفسه عملا شريفا متمثلا في بيع الكتب و الأشرطة الدّينية، وأصبح متمسّكا بتعاليم الدّين الإسلامي، محافظا على الصّلاة.

« وكان سمير المرنيني قد صار سلفيّا حرّم على نفسه الجرائد والتّلفزيون، وفتح محلاّ لبيع الأشرطة الدّينية والمسك وأعواد السّواك... وصار ملازما للمسجد...»[1].

3_استلاب الشخصية(Aliénation): يعدّ الاستلاب سمة مميزة في الكتابة الرّوائية المعاصرة، وهو يشير إلى انسلاخ الفرد عن المجتمع والانطواء على الذّات، والعجز عن الانسجام مع الأوضاع السّائدة، والشّعور بعدم الانتماء وبالتّالي انعدام الإحساس بالحياة، وصعوبة فهم الفرد للواقع الّذي يعيش فيه. وقد تمثلت الرّواية المعاصرة هذا المفهوم بشكل بارز[2].

وبحكم الأوضاع القاهرة الّتي عاشها المجتمع الجزائري عقب الاستقلال حيث شعر بالاستلاب وفقدان الإحساس بالأنا و الآخر. فضلا عن الأزمات الدّموية الّتي شهدتها الجزائر والمتمثّلة في العشريّة السّوداء، ممّا زاد من حدّة هذا الشّعور بالضّياع والانسلاخ الذّاتي والاجتماعي.

ويعدّ جلاوجي من الرّوائيين الّذين اعتمدوا على تقنيّة الاستلاب من خلال شخصيّة "**فاتح اليحياوي**"كنموذج عن المثقّف الواعي الّذي يعيش في عزلة عن واقعه ومجتمعه بعدما فشل في تغييره. فالاستلاب« يوجد عند المثقّفين الّذين ينتسبون إلى الطّبقات الكادحة والفقيرة، وهي الّتي تكوّن الغالبيّة العظمى للمجتمعات النّامية، ذلك أنّهم لا يشعرون بانتمائهم إلى النّظام الاجتماعي الّذي تسيطر عليه أحيانا الشّكلية، وبعض الأنظمة الّتي لم يختاروها بأنفسهم.»[3]

فاتح اليحياوي: أستاذ جامعي تخصّص علم الاجتماع، نموذج عن المثقّف الواعي الّذي يتدفّق حماسا وحيوية، والّذي لطالما حمل لواء محاربة الظّلم والاستبداد. داعيا إلى التّمرد على الواقع، ومحاولة تغييره من خلال محاربة الانحراف الاجتماعي والسّياسي، وذلك راجع لوعيه وإدراكه بأنّ مدينة عين الرّماد ومن يسكنونها هم ضحيّة لأصحاب المال والسّلطة.

---

[1]_عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص255.

[2]_عبد الواحد رحّال، التّجريب في النّص الرّوائي الجزائريّ، ص226.

[3]_حسن حنفي، ندوة حول مشكلة الاغتراب، عالم الفكر، مجلد10، وزارة الإعلام، الكويت 1979، ص137.

غير أنّ عزيزة الجنرال هي أكبر عقبة وقفت في وجه فاتح اليحياوي، حيث منعته من تحقيق حلمه بالإصلاح والتّغيير. وذالك لتضارب مصالحها وطموحاتها الشّخصية مع ما يدعو إليه حيث واجهها وقام بفضح أعمالها غير الشّرعية، وبالتّالي أضحى خطرا وتهديدا لها. خاصّة بعد أن التفّ من حوله سكّان عين الرّماد، ووافقوه في آرائه، وهذا مادفعها إلى أن تزجّه في السّجن وتتخلّص منه. يقول السّارد:« **وكان يدرك جيّدا أنّ سكّان عين الرّماد هم ضحيّة مؤامرة بين من يملكون الدّينار ومن يملكون القانون، وما كادت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلّاحين البسطاء...وما كادت تشتري شركة البناء الّتي تشغّل مئات العمّال، وما كادت تضع يدها على أملاك دولة فتشتريها بأسعار رمزيّة حتّى ثار في المدينة يقود النّاقمين.**»[1] ويضيف« **كانت عزيزة الجنرال العقبة الكؤود الّتي تحدّته واعتبرته خطرا عليها، وما زالت خلفه حتّى زجّت به في السّجن**»[2].

ونتيجة لذلك فقد فاتح إيمانه بالقضيّة الّتي كان يناضل من أجلها، وتوصّل إلى أنّ العزلة والانسلاخ عن هذا المجتمع الّذي تخلّى عنه عند أوّل عقبة خير له و أفضل. فاختار العيش في غرفة واحدة بين كتبه وأشعاره بعيدا عن جميع النّاس. يقول فاتح اليحياوي:« **كأنّي من ذريّة علي وكأنّ سكّان عين الرّماد من ذريّة أهل العراق... عليها اللّعنة أمّة تجمعها الزّرنة والبندير، وتفرّقها العصا**»[3]. فهو بذلك ينقم على سكّان عين الرّماد الّذين خانوه وغدروا به متمثّلا بالإمام علي كرّم الله وجهه لمّا غدر به أهل الكّوفة، وتركوه تحت سيوف بني أميّة.

من خلال دراستنا لشخصيات هذه الرّواية نلاحظ أنّ عز الدين جلا وجي لم يوظّف هذه الشّخصيات اعتباطيا، وإنّما قام بانتقائها واختيارها بعد تفحّص ودراسة مطوّلة. فكلّ شخصيّة تعكس جانبا من الواقع وتعبّر عنه. ليحاول الرّوائي من خلالها معالجة ما يعانيه الشّعب الجزائري خلال التّسعينات .

[1]_عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص43.

[2]_نفسه، ص43.

[3]_نفسه، ص43.

ثانيا: بنية الزّمن الرّوائي:

لم يعد الزّمن الرّوائي يستمدّ أهميّته من كونه مجرّد عنصر ينخرط في تخليق البنية السّردية في الرّواية فحسب. إنّما بات يستمدّ أهميّته أيضا باعتباره جزءا من اللّعبة السّردية على حدّ رأي جيرار جنيت. فالزّمن هو: « المادّة المعنوية المجرّدة الّتي يتشكّل منها إطار كلّ حياة، وخبر كلّ حركة، بل إنّها لبعض لا يتجزّأ من كلّ الموجودات، وكلّ حركتها ومظاهرها وسلوكها.»[1] وقد تغيّرت طريقة الاشتغال على الزّمن حيث أصبح الرّوائيون يعمدون إلى كسر الرّتابة الزّمنية وزعزعة خطّيتها المستمرة، وذلك ضمن خيارات تجريبيّة الغاية منها كسر أفق توقعات المتلقّي.

فالأصل في المتواليات الحكائيّة أنّها تأتي وفق تسلسل زمني متصاعد. يسير بالقصّة سيرا حثيثا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب. غير أنّ تلك المتواليات قد تخرج من المجرى الخطّي للسّرد، إمّا بالعودة إلى الوراء باسترجاع أحداث ماضية أو القفز إلى الأمام واستشراف المستقبل وهذا ما يعرف بالمفارقات الزّمنية الّتي « تعني دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما، ومقارنة الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصّة.»[2]

وبما أنّ الدّراسات السّردية العربيّة تتّكئ بالدّرجة الأولى على انجازات جيرار جنيت فإنّنا سنحاول تتبع طريقته في مقاربة الزّمن في النّص الرّوائي الجزائري من خلال التّركيز على علاقات ترتيب الأحداث بين القصّ والخطاب حيث يتمّ التّلاعب بالزّمن عبر تقنيتي: الاسترجاع والاستباق إضافة إلى دراسة" **وتيرة الزّمن**" المتمثّلة في علاقات المدّة، والّتي تنعكس داخل النّص من خلال تقنيتي: المشهد والخلاصة، والحذف والوقفة الوصفيّة.

1-الاسترجاع(Analepsie): « مفارقة زمنيّة تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الرّاهنة و استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللّحظة الرّاهنة أو اللّحظة الّتي يتوقف فيها القصّ الزّمني لمساق الأحداث»[3]. فالاسترجاع من أكثر التّقنيات الزّمنية حضورا وتجليا في النّص الرّوائي فهو ذاكرة النّص ومن خلاله يتحايل الرّوائي على تسلسل الزّمن السّردي. لأنّه:« مخالفة لسير

[1] _ جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 166.

[2] _ ينظر: نفسه، ص 166.

3_ د لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ط01، دار النّهار للنّشر، مكتبة لبنان، بيروت 2002، ص18.

السّرد، ويقوم على عودة الرّاوي إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق، وهذه المخالفة لخطّ الزّمن تولّد داخل الرّواية نوعا من الحكاية الثّانوية، ولا شيء يمنع أن تتضمّن الحكاية الثّانوية بدورها استرجاعا، أي حكاية فرعيّة داخل حكاية ثانويّة. يمكن أن يكون الاسترجاع موضوعيا (objective) مؤكّدا، أوذاتيا (subjective) غير مؤكّد. أمّا وظيفته فهي غالبا تفسيريّة تسلّط الضّوء على ما فات أو غمض من حياة الشّخصية في الماضي أو ما وقع لها خلال غيابها عن السّرد»[1]. من أكثر أنواع الاسترجاع تداولا الاسترجاع الدّاخلي والاسترجاع الخارجي.

أ- الاسترجاع الدّاخلي: استعادة أحداث ماضية، ولكنّها لاحقة لزمن بدء الحاضر السّردي وتقع في محيطه نتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الرّاوي إلى التّغطية المتناوبة حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطّي حركتها وأحداثها.[2]

ب -الاسترجاع الخارجي: يمثّل الوقائع الماضية الّتي حدثت قبل بدء الحاضر السّردي حيث يستدعيها الرّاوي أثناء السّرد وتعدّ زمنيا خارج الحقل الزّمني للأحداث السّردية الحاضرة في الرّواية، وهو شائع بكثرة في الرّوايات العربيّة الحديثة. حيث يعمد إليه الرّوائي بغية تضييق الزّمن السّردي وحصره.[3]

وما يلاحظ على رواية "**الرّماد الّذي غسل الماء**" أنّها رواية زمكانية بامتياز. حيث تعجّ بالمفارقات الزّمنية، فقد حظيت الاسترجاعات بنصيب وافر في هذه الرّواية، إذ تتداعى الذّكريات وتتقاطع من خلال ارتداد واستذكار الشّخصيات لماضيها القريب والبعيد. فعلى الرّغم من أنّ السّرد يسير ضمن وتيرة متتالية من الأحداث إلاّ أنّ هذا لم يمنع من أن يتخلّله مفارقات زمنيّة تعمل على كسر الرّتابة السّردية بشكل منطقي، فعادة ما يدرج الرّوائي تقنيّة الاسترجاع أو **(Flash Back)** بغية تسليط الضّوء على الجوانب المخفية للشّخصيات الرّوائية، وذلك بالعودة إلى الماضي والتّغلغل في عمق حياتها من أجل فحصها واستيعابها.

---

[1] _د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 18.

2_ ينظر: مها حسن القصراوي،الزّمن في الرّواية العربية، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، الأردن 2002، ص 194.

[3] _ نفسه، ص 194.

ينفتح السّرد الرّوائي في رواية **الرّماد الّذي غسل الماء** مع شخصية عزيزة الجنرال الّتي تسترجع شريط ذكرياتها الأليم، بدءا بطفولتها القاسية الّتي تركت بصمة خالدة على شخصيتها. لا يمكن لمرور السّنين أن يمحوها أو يخفّف من ألمها.

هذه البصمة ارتسمت في زمن الطّفولة الّذي تجرّعت فيه عزيزة مرارة اليتم والاضطهاد والعنف « ...**ارتمت عزيزة على سريرها الّذي لم ترتّبه بعد... غرست وجهها المنكفئ في الغطاء... كان سيل من الدّموع متدفّقا من أعماقها... ووحدها الطّفلة عزيزة... دخل الأب البيت وعلى ملامحه لوحات للتّعب... جلس على الكرسي... دقّ على الطّاولة بيده، وهو يضع ابتسامة لابنته الصّغيرة الّتي ارتفع عويلها ففرّت إلى أحضان أمّها... صرخ طلبا للقهوة... اعتذرت الأم لعدم توفر البن... نزع الأب حذاءه، ورمى به الأمّ فأصابها في أنفها فهطل الدّم مدرارا... هال عزيزة منظر الدّم، وهالها صراخ أمّها تستغيث...**»[1].إنّ الهدف من إيراد هذا الاستذكار ليس التّعريف بطفولة الشّخصية أو الاطّلاع على ماضيها، وإنّما الهدف منه هو تفسير وتحليل شخصية عزيزة واستيعاب القارئ للأسباب الّتي دفعتها إلى أن تتحوّل إلى امرأة حديديّة، عدوانيّة وأنانيّة، ظالمة ومستبدّة ودكتاتوريّة. وبالتّالي فإنّ هذا الاسترجاع يعكس الصّراع القائم داخل ذاتية عزيزة، صراع بين ماضيها المؤلم المظلم وحاضرها. هذا الماضي الّذي صوّرها إنسانة منعدمة الرّحمة والشّفقة.

نجد أيضا شخصيّة **لعلوعة** الّتي وقعت ضحية الفقر والبؤس، لعلوعة الّتي بيعت طفولتها مقابل المال فخسرت براءتها، وشرفها وكرامتها.«... **ولكنّها وهي تذكر جيّدا أنّها درجت صغيرة في ضاحية منعزلة من ضواحي مدينة عين الرّماد، وتذكر جيّدا ذلك الصّباح الّذي كانت برفقة أمّها في السوق تجمعان فضلات الخضر والفواكه لتعودا بها مساء إلى بيتهما القصديري المعزول. تذكر حين التقتهما السّيدة جميلة، وكيف راحت تحدّق في الصّبية، وفي عينيها دهشة قائلة: ترمين الدّر في المزابل، وتدثّرينه بالخرق البالية؟ عقابك عند الله عسير، بيعيني الفتاة ومدّت يدها وأمسكتها، ودقّ قلب الأم خوفا فتشبّثت بها، واتّفقا أخيرا أن تمنحها مليونين كلّ شهر مقابل أن تعيرها لعلوعة أربعة أيام في الأسبوع...**»[2]. يعرّفنا هذا الاستذكار على الظّروف الّتي أجبرت

[1]_عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص 72.

[2]_نفسه، ص 91.

لعلوعة على التّخلي عن براءتها وطفولتها لتصبح مومسا. وذلك راجع لانتمائها إلى مجتمع لا يرحم، هذا المجتمع الّذي يتعامل فقط بالمال حتّى الإنسان أصبح يباع ويشترى.

إنّ كلا من الاسترجاعين السّابقين يحيلان إلى الماضي المؤلم والمحزن، ويعبّران عن المعاناة والبؤس. إنّه زمن الرّماد أو بالأصح الماضي الرّمادي. غير أنّ هنالك استرجاعات أخرى باعثة للأمل والحياة. من خلال العودة إلى الماضي المشرق بحثا عن الملجأ والأمان، والاحتماء من سطوة الحاضر وألمه.

فنجد خليفة السّامعي، وسالم بوالطويل يستذكران حبّهما الأول، ويجريان مقارنة بين المرأة في الماضي والحاضر. حيث يحنّ خليفة إلى زوجه الأولى ويقارنها بزوجه الثّانية فطّوم العقيم «**الّتي تزوّجها نتيجة لإلحاح ولديه عليه لتقوم بشؤونه، وتؤنسه في وحدته. فلا هي فعلت هذا ولا فعلت ذاك. ولا تتركه يهنأ ويطمئن، ولم تترك له إلاّ بديلا سيّئا عن زوجته الأولى**»[1].

ولم يقم الرّوائي بتسميتها بالعقيم اعتباطيا، و إنّما هي دلالة عن الحاضر العقيم أو عقم الزّمن الحاضر الّذي يعيشه خليفة، والّذي يحاول تجاوزه بالعودة إلى الماضي الخصب الّذي تمثله زوجته. ومنه فإنّ هذا الاسترجاع ليس مجرّد استذكار لأحداث ماضية بل هو إعادة بعث، وإحياء للشّخصيات من خلال استلهام الأمل وشحن الهمم للمضيّ قدما.

الأمر نفسه بالنّسبة لسالم بوالطويل الّذي يتجرّع المرارة مع زوجته عزيزة الجنرال فيحنّ إلى ماضيه، حينما كان يعيش حياة هادئة سعيدة مع والديه، متمتّعا بالكرامة عكس زمنه الرّاهن . حيث فقد جميع حقوقه وأصبح مجرّد متاع أو دمية تتحكّم فيه عزيزة وتسيّره كيفما تشاء. وهذا ما دفعه إلى لعن الزّمن الحاضر« **اللّعنة على هذا الزّمن**»[2].إذ تعود به ذكرياته إلى الماضي الجميل «**أغمض عينيه وراح يلاعب بإبهامه، وقد عادت ذاكرته إلى أيّامه الجميلة مع ذهبية بنت الطّاهر ثم عبست ملامح وجهه، وقد قفزت إلى ذاكرته مشاهد ذلك اليوم العصيب، والموكب يخرج بذهبية تزفّ عروسا لرجل لم يعرفها ولم تعرفه من قبل... وحنّ قلبه لرؤية ذهبية**»[3]. غير

[1] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء ، ص 24.

[2] _نفسه، ص 35.

[3] _ نفسه، ص36.

أنّ هذه الأحلام سرعان ما تتلاشى بقول السّارد:« **دخلت عزيزة تبحث عنه فاغتالت أحلامه**»[1]. وبالتّالي فقد سطا الرّماد على الماء وهيمن عليه.

2-الاستباق (Prolepse): «هو مخالفة لسير زمن السّرد يقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد، ويتّخذ الاستباق أحيانا شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبّؤ، أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل»[2]. حيث يرى **حسن البحراوي** أنّ الاستباق هو:« القفز على فترة معيّنة من زمن القصّة، وتجاوز النّقطة ّالتي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلع إلى ماذا سيحصل من مستجدات الرّواية.»[3]

ويقسّم الاستباق إلى نوعين بحسب الدّور والوظيفة:

أ-الاستباق كإعلان: يعلن صراحة عن: « سلسلة الأحداث الّتي سيشهدها السّرد في وقت لاحق». حيث يخلق حالة توقّع وانتظار لدى القارئ، فالاستباق الإعلاني حتميّ الحدوث لاحقا إذ يعلن الرّاوي الحدث النّهائي بعد إتمامه ويضع القارئ في مقابلته».[4]

ب-الاستباق كتمهيد: يتمثّل في الأحداث أو الإشارات أو الإيحاءات الأوّلية الّتي يكشف عنها الرّاوي ليمهّد لحدث سيأتي لاحقا، وتعدّ الرّواية بضمير المتكلّم هي الأنسب في الاستباقات التّمهيدية كونها تتيح للقارئ فرصة التّلميح لما هو آتي».[5]

على الرّغم من هيمنة الاسترجاعات على هذه الرّواية إلاّ أنّنا نجد بعض الاستباقات، وأغلبها تتمثّل في تخمين هوية صاحب الجثّة المفقودة، وإن كان حيّا أو ميتا فعلا، ومن هو الجاني الّذي قام بمثل هذا العمل الشّنيع.

« **ظلّ كريم السّامعي يغالب ظنّا يلحّ على نفسه إلحاحا مقلقا. ما لّذي رآه ممتدا يمين الطّريق؟ أهو جثّة إنسان طرحت به سيارة مجنونة أم غدر به، ورمي على قارعة الطّريق؟ أم هو**

---

[1] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء ، ص 36.

[2] _د. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 15.

[3] _حسن البحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 132.

[4] _ نفسه، ص138.

[5] _ينظر: مها حسن القصراوي،الزّمن في الرّواية العربية، ص 214.

حيوان من الحيوانات الكثيرة الّتي اعتادت أن تعبر الطّريق على غير هدي فتلقّى ضربة قاتلة؟ أو ربما لا يعدو ما رآه أن يكون كيسا تافها لا معنى له.»[1] جميع هذه التّساؤلات هي عبارة عن احتمالات وتخمينات وضعها كريم السّامعي قبل اكتشاف حقيقة الشّيء الّذي رآه.

نضيف أيضا تخمينات الضّابط سعدون وعمار كرموسة لمعرفة القاتل الحقيقي وهوية صاحب الجثة :

« السّر في أمرين لا ثالث لهما:

-إمّا أنّ كريم هو القاتل ثمّ أخفى الجثّة في مكان ما وجاء ليموّه علينا، وإمّا أنّ القتيل إرهابي حمله رفاقه إلى حيث لا ندري.»[2]

« وراح سمير يقرأ الخبر باهتمام بالغ دون أن يولي حيرة لعمّار كرموسة الأمّي اهتماما... وراح يخبره أنّ الشّرطة قد بلّغت عن وجود جثّة شاب على الطّريق السّريع... وسأل عمار كرموسة بحيرة:

-ولمن تتصوّر الجثّة؟ هل يمكن أن تكون لعزّوز؟ قد تكون جثّة إرهابي... أو جثّة ضحية الإرهاب...» .[3]

تقنيّات زمن السّرد: وهي التّقنيات الّتي تربط زمن السّرد الرّوائي بزمن الحكاية المتخيلة، ويسمّيها جنيت بالأشكال الأساسيّة للحركة السّردية، ويقسّمها إلى أطراف منها طرفين متناقضين هما: الحذف والوقفة، وطرفين وسيطين: المشهد والخلاصة.

إنّ دراسة الأشكال الأساسيّة للحركة السّردية تجعلنا نقف على ماهية الحركة الدّاخلية للزّمن السّردي في علاقتها بزمن الحكاية. ومن خلال هذه الأشكال نستطيع أن نلمس إيقاع الزّمن الرّوائي من حيث السّرعة والبطء.[4]

---

[1]-عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص12.

[2]-نفسه، ص29.

[3]-نفسه، ص33.

[4]-ينظر: مها حسن القصراوي،الزّمن في الرّواية العربية، ص 219.

1-تسريع السّرد: إنّ تسريع السّرد يعتمد أساسا على تقنيتي الحذف والخلاصة.

أ-الحذف: يعدّ الحذف تقنية زمنيّة تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السّرد الرّوائي وتجاوز مسافات زمنيّة يسقطها الرّاوي من حساب الزّمن الرّوائي دون إحداث أيّ تأثير على سير الأحداث وتطوّرها[1]. بحيث «يختلف الزّمن الّذي تستغرقه الأحداث (زمن الحكاية) عن الزّمن الّذي تستغرقه رواية الأحداث(زمن السّرد) بسبب تغيّر سرعة الرّواية، والسّرعة درجات أقصاها الحذف»[2]. كما يمكن أن يكون الحذف «فترة زمنيّة مضمرة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة، وعدم التّطرق لما جاء فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر السّرد عنها شيئا. وهو يحدث عندما يسكت السّرد عن جزء من القصّة أو يشير إليه بعبارات زمنيّة تدلّ على موضوع الحذف من قبيل "ومرّت الأسابيع" أو"مضت السّنوات»[3].

والحذف أنواع أشهرها:

-**الحذف المعلن:** الذّي تتحدّد فيه المدّة المحذوفة من زمن السّرد.

-**الحذف غير المعلن:** لا تتحدّد فيه المدّة المحذوفة.

ونأخذ على سبيل المثال الحذف غير المعلن في "**رواية الرّماد الّذي غسل الماء**" قول السّارد:«**وتتناقل بعض الألسنة أنّ صالح الميقري قد كان عميلا أثناء الثّورة، وأنّ سبب هجرته الّتي كانت بعد خروج الاستعمار كانت خوفا من الانتقام، ليعود بعدها بسنوات فيتزوج لكنّه ظلّ يعمل بفرنسا، وكوّن ثروة طائلة**»[4]. السّارد يكتفي بذكر لفظة السّنوات فقط دون تحديد عددها بالضّبط. أي دون تحديد المدّة الزّمنية التي قضاها صالح الميقري في الخارج، ولعلّ سبب هذا الحذف هو عدم وجود ضرورة لذكرها لأنّها لا تخدم الحدث السّردي الرّوائي.

ويبرز الحذف غير المعلن في هذه الرّواية بصفة كبيرة مقارنة معي بقيّة أنواع الحذوف. خصوصا عندما يصوّر الرّوائي مراحل حمل فتيحة الطّارتا قائلا:« **وبعد أشهر لاحظ النّاس انتفاخ**

[1] _مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، ص226.

[2] _د.لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص84.

[3] _نفسه، ص85.

[4] _عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص100.

بطن فتيحة الطّارتا غير المألوف»[1]، **«وبعد أشهر رأى النّاس صباحا فتيحة الطّارتا مضطجعة كالميتة في بركة دمّ، وبالقرب منها وليد صغير يسبح في غيبوبة.»**[2] ومنه فإنّ هذا الحذف يخلق نوعا من الإبهام والغموض ممّا يفتح مجال التّأويل والاحتمال من قبل القارئ عن كيفية وقوع الحمل. فعبارة "**بعد أشهر**" تفصل بين حادثة الاغتصاب وحمل فتيحة.

وعلى الرّغم من الحضور القليل للحذف المعلن الصّريح إلاّ أنّنا نورد المثال الآتي، والّذي يحدّد فيه الرّوائي المدّة الزّمنية الّتي قضتها الطّارتا وعائلتها في السّجن بعد إقدامهنّ على قتل والدهنّ حيث حكم عليهن« **بالسّجن لعشرين سنة تخرج فتيحة بعد عامين من ذلك مجنونة تتقاذفها الشّوارع ويعبث بها الأطفال»**[3].

ب-الخلاصة: هي سرد موجز يكون في زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية، وتتضّمن البنى السّردية تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها.[4]

وتعدّ الخلاصة تقنيّة زمنية يلجأ إليها الرّوائي في حالتين:

الحالة الأولى: حين يتناول أحداثا حكائية ممتدّة في فترة زمنيّة طويلة. فيقوم بتلخيصها في زمن السّرد، وتسمّى الخلاصة الاسترجاعيّة.

الحالة الثانية: حين يتمّ تلخيص أحداث سرديّة لا تحتاج إلى توقّف زمني طويل، وتسمّى بالخلاصة الآنيّة في زمن السّرد الحاضر.[5]

يورد الرّوائي في رواية "**الرّماد الّذي غسل الماء**" مختصرا عن حياة مختار الدّابة بقوله:«**ومختار الدّابة هو شيخ البلديّة ورئيسها بدأ حياته خضّارا متواضعا، ثمّ سائقا لشاحنة خضار، ثمّ بائعا للمواد الغذائيّة بالجملة، ثمّ نشيطا في الحزب وممولا رئيسا لفريق نجوم المدينة ومقرّبا من الإعلام، ورجال الشّرطة ثمّ مرشّحا للانتخابات البلديّة».**[6] ومنه فإنّ هذه الأسطر القليلة

---

[1] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء ، ص112.

[2] _نفسه، ص112.

[3] _نفسه، ص200.

[4] _مها حسن القصراوي،الزّمن في الرّواية العربيّة، ص225.

[5] _ينظر :نفسه، ص226.

[6] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص58.

القليلة تلخّص لنا حياة الدّابة بصفة نسبيّة. غير أنّها تخلق حالة من الفضول لدى المتلقّي الّذي يتساءل عن كيفية وصول الدّابة الأميّ الجاهل إلى سلّم السّلطة بهذه السّرعة.

حيث تساهم سرعة التّلخيص لحياة هذه الشّخصية في مساعدة المتلقّي للتّوصل أنّ هنالك بعض التّجاوزات والمخالفات الّتي قام بها الدّابة، والّتي حوّلته من مجرّد خضّار إلى رئيس البلدية. والمتتبّع لسير الأحداث يصل إلى وجود علاقة بين عزيزة الجنرال والدّابة، وأنّها السّبب في اعتلائه هرم البلدية، ومنه فإنّ الاختزال جاء متناسبا مع طبيعة الشّخصية.

2- إبطاء السرد:

أ_ المشهد: يمتلك المشهد وظيفة مركزيّة في الحركة الزّمنية حيث يعمل على كسر الرّتابة يفتح للشّخصية مجالا أوسع للتّعبير عن رؤيتها و وجهات نظرها، عن طريق تحاورها مع الآخرين و مع الذّات، و بما أنّ المشهد الحواري يميل إلى التّفصيل أحيانا فهو يعمل على إبطاء زمن السّرد حيث يتمدّد الحوار و يتّسع.[1]

و المشهد يتمثّل في تقنيّة الحوار باعتبار أنّ رواية " **الرّماد الّذي غسل الماء**" هي قصّة مروية من قبل شخصيّة خارجة عن المنظومة السّردية للرّواية ، ممّا قلّل من حضور المشهد وحصر الشّخصيات وفق حدود معيّنة بحيث لا تستطيع التّعبير عن آراءها و ميولاتها بحريّة كبيرة.

و من بين المشاهد الحوارية الموجودة في هذه المدوّنة الحوار الّذي دار بين كريم السّامعي و بدرة، و كذلك الحوار الّذي دار بينه و بين زوجته و ووالده.

« و هو يدخل المطبخ لتناول الإفطار التقى أخته بدرة تحمل محفظتها و تهمّ بالخروج ... و على ملابسها تناسق خلّاب في تمازج الحجاب الحشيشي و الخمار الرّمادي الفاتح...

_ صباحك سعيد.. أصبحت مرتاحا.

[1] _ مها حسن القصراوي،الزّمن في الرّواية العربيّة، ص 236.

_ صباحك أسعد.. كلّما زاد عام من عمرك زدت جمالا .. كأنّك تتراجعين إلى الخلف ابتسمت و قد أعجبها الإطراء، و راحت تغادر البيت».[1]

يليه مشهد آخر دار بين كريم السّامعي و زوجته نوارة:

« دخل المطبخ و جلس إلى طاولة الطّعام يتأمّل قوام زوجته نوارة و هي تعدّ له الإفطار.

سألته دون أن تنظر إليه:

_ أصبحت بخير ؟

_ أنا بخير دائما .

و مدّت يديها تضع الإبريق و الفناجين، فأمسك يمناها ليطبع قبلة عميقة عليها... سحبت يدها بدلال، وانشغلت بتقديم الخبز و الكعك و المربّى و هي تسأل مبتسمة :

_ تتظاهر بحبّي؟

و سحب إليه الفنجان يملأه حليبا و هو يقول:

_ كما يحبّ الأنبياء الوحي.

و جلست بجواره تعدّ له صامتة قطع الخبز... و جاراها هو أيضا في الصّمت جارحا خدّ السّكون بأنين الخبز تحت أضراسه .. و قد تذكّر صديقه فاتح اليحياوي ... هل سيخبره بالأمر»[2].

و يستكمل المشهد بمواصلة الحوار بين كريم و والده:

« و ارتفعت نحنحات خليفة ووقع أقدامه السّريعة ... ووقفت نوارة و قبّلاه على كتفه اليسرى، و عاد كريم للجلوس ، و جلس الأب مقابل ابنه ، و قد ظهر و هو في ملابس العمل فلّاحا متأصّلا في الفلاحة.

---

[1]_ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص 22.

[2]_ نفسه ، ص 23/22.

_ ليس إلاّ الخير

و غيّر كلامه إلى زوجته.

_ نوارة قهوة للحاج.

و سألت نوارة:

_ عمّي خليفة قهوة أو حليب؟

_ لا بأس سأفطر مع كريم..

و راح يصبّ الحليب و هو يسأل:

أخبرني ..لم تأخّرت ؟ هل من الأولاد من هو مريض؟

و لم يردّ كريم سريعا .. كان يبحث عن منطلق للحديث ... و قبل أن ينطق اندفعت نوارة تجيبه... وجد و هو عائد جثّة شاب على قارعة الطّريق».[1]

و يمكن القول أنّ هذه المشاهد جاءت على شكل حوار بين شخصين أو أكثر ، تكمن أهميتها في تعطيل الحركة السّردية ، فقد تناولت تفاصيل ثانوية و أوصاف لشخصيات و بذلك ساهمت في إبطاء السّرد .

ومن أطول المشاهد في هذه الرّواية الحوار الّذي دار بين عزيزة الجنرال و زوجها سالم بوطويل حيث يورد السّارد:

« عاد بالذّاكرة إلى ليلة الأمس .. أسئلة كثيرة كانت تدور بذهنه .. هل يستطيع اليوم أن يطرحها على زوجته عزيزة الجنرال...؟و حين همّ بالوقوف من مكانه دخلت عليه و قد استيقظت لحينها... و ما إن ركّز بصره عليها حتّى مدّت أصابعها فأشعلت المصباح و سألت:

_ بتّ ليلك هنا على الأريكة ؟

[1] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء ، ص 23.

و صمتت للحظات و هي تتوجّه نحو التّلفاز فتطفئه ثمّ واصلت :

يجب أن نزور فواز صباحا ...

_ ما الّذي فعل فواز حتّى يحتاج إلى كلّ هذا الاحتياط و الدّعم؟

_ لقد كاد يقتل إنسانا ، و جريمة القتل...

_ هو لم يقتل إنسانا ، و لكنّه دهم إنسانا بسيارته و سواء».[1]

يعتبر هذا المشهد من أطول الحوارات في الرّواية حيث ساهم في إبطاء و تعطيل عملية السّرد من خلال إيراد أوصاف الشّخصيات " عزيزة " و حالتها إزّاء ارتكاب ابنها للجريمة .

ب_ الوقفة الوصفيّة: تعمل الوقفة الوصفيّة على إبطاء زمن السّرد الرّوائي ، حيث يتمّ تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزّمنية ليتّسع بذلك زمن الخطاب بالنّسبة للسّرد.[2]

و الوقفة تفتح المجال :« أمام السّارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات و صفحات».[3] و هناك من يسمّيها بالاستراحة بحيث يتوقّف زمن السّرد فاسحا المجال للوصف و قد عرّفها **حميد لحميداني:** « توقّفات معيّنة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف ، فالوصف يقضي عادة انقطاع الصّيرورة الزّمنية و يعطّل حركتها».[4]

و تعدّ رواية " **الرّماد الّذي غسل الماء** " لعز الدين جلاوجي من أهم الرّوايات الّتي تزخر بكمّ هائل من الوقفات من بينها :« **كان سمير واسطة العقد ، و كان أحبّ إخوته إلى أمّه ، طويل القامة، أسمر اللّون ، في ملامحه ملاحة ووسامة ، و في عينيه دعج محبب، و هو أقرب شكلا إلى أخواله ، و كانت أمّه كلّما أمعنت فيه النّظر إلاّ وذكّرها بأبيها الّذي كانت هي بدورها أحبّ أولاده إليه».**[5]

---

[1] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص 19.

[2] _ مها حسن القصراوي ،الزّمن في الرّواية العربيّة، ص245.

[3] _ حسن بحراوي ، بنية الشّكل الرّوائي، ص 166.

[4] _ حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص 76.

[5] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء ، ص 29.

و أيضا:« **يميل كريم إلى السّمرة .. وفي وجهه تعرّق مما يجعل خدّيه منتدبتين و عينيه فارغتين مع انجذاب إلى الخلف... و فوقهما يقترن الحاجبان الكثان.. و في اللّحية تدبّب غير محبّب**».[1]

جاءت هذه الوقفات بمثابة بطاقة تعريفيّة للشّخصيات بحيث قدّمت لنا أوصافا فيزيولوجيّة عنها دون الغوص في عوالمها الدّاخلية و جوانبها النّفسية .

« **تقع مقبرة النّصارى كما يطلق عليها السّكان أعلى مدينة عين الرّماد ... يمثّل سورها تحفة رائعة، و تمثّل هندسة قبورها و ما زرع فيها من أشجار و أزهار لوحة لإبداع الإنسان و الطّبيعة، و مثّلت القبور الرّخامية تحفا مختلفة الأشكال و الألوان**».[2]

و من هنا يمكن القول أنّ الوقفات لا تقوم فقد بإيراد معلومات عن الشّخصيات، بل تتعدّى ذلك إلى وصف الأماكن و بذلك تكون الوقفة من أهمّ التّقنيات الّتي تعطّل السّرد و كلّ هذا من أجل تقديم المحكي في قالب متماسك.

ثالثا: بنية المكان الرّوائي:

يعتبر المكان مكوّنا بنيويا ودلاليا في الرّواية، ومجالا تتحرّك فيه الشّخصيات وتتفاعل معه «فيعود على الحدث... بالقيمة الاجتماعية الّتي ترتبط به، ويحطّه من الشّحنات العاطفية الّتي تصاحبه.»[3]

وقد سعى كتّاب الرّواية الجديدة إلى خلخلة البنية المكانيّة السّائدة حيث عمدوا إلى تهشيم الزّمن الرّوائي «ويحلّون المكان محلّ الزّمان لأنّ وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزّمان»[4]. فالمكان هو الوعاء الّذي تجري فيه الأحداث فحيث« لا توجد أحداث لا توجد أماكن

[1] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء ،ص 69.

[2] _ نفسه، ص 102.

3_عبد الواحد رحال، التّجريب في النص الروائي الجزائري، ص214.

[4] _آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص11.

فيصبح المكان ضروريّا للسّرد ليس لأنّه فقط المكان الّذي تجري فيه المغامرة الحكائيّة ولكن أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها.» [1]

و المكان في الرّواية يختلف عن المكان في الواقع لأنّ المكان الواقعي «هو مكان له وجود حقيقيّ في جغرافيّة الإنسان الطّبيعية المعروفة والمتداولة والّتي لا خلاف على تحديدها»[2]. أمّا المكان الرّوائي فهو المكان اللّفظي الّذي صنعته اللّغة انصياعا لأغراض التّخييل الرّوائي وحاجاته.وقد يتحوّل المكان الواقعي إلى مادة يستعين بها الرّوائي لتشكيل مكانه الخيالي.

يتقاطع مصطلح الفضاء مع مصطلح المكان فالفضاء أوسع وأشمل من المكان، وهو مكوّن من مكوّنات الفضاء، ونظرا لتعدّد الأمكنة في الرّوايات وتفاوتها فإنّ الفضاء هو الّذي يلفّها جميعا. فهو عالم واسع يشمل مجموع الأحداث الرّوائية.[3]

كما يقسّم **يوري لوتمان** المكان إلى مجموعة من التّقاطبات و الثّنائيات الضّدية انطلاقا من مفهوم المسافة (قريب/بعيد)، أو الحجم (صغير/كبير)، أو مفهوم الاتّصال (مغلق/مفتوح/داخل/خارج)، إضافة إلى تقاطبات ثقافيّة تندرج تحت هذه التّقاطبات المكانيّة فإذا نظرنا إلى المفاهيم التّالية: أعلى/أسفل/قريب/بعيد/منفتح/مغلق. نجد أنّها تكتسب مفاهيم ثقافيّة مثل: قَيم/غير قَيم/حسن/سيئ...[4]

ومن أشهر التّقاطبات المكانيّة: المغلقة والمنفتحة.

فالمكان المفتوح هو حيّز رحب متاح لجميع الشّخصيات الرّوائية، أمّا الأمكنة المغلقة فهي فضاء ضّيق ومحدّد بأطر تمنع اختراقه وانفتاحه. حيث تنغلق الشّخصيات في مكان واحد ولا تستطيع التّفاعل مع العالم الخارجي.

---

[1] _حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي ، ص29.

[2] _ نفسه، ص28.

[3] _ينظر: د حميد الحميداني، بنية النّص السّردي، ص63.

4_يوري لوتمان، مشكلة المكان الفنّي، تقديم وترجمة: سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات، العدد 18، 1987، ص69.

وقد يتحوّل الفضاء المغلق إلى فضاء مفتوح عبر اختراقه بواسطة الخيال، والعكس صحيح إذ يتحوّل المفتوح إلى منغلق حسب ما تضيفه الشّخصية على المكان من مشاعر وأحاسيس.[1]

ففي رواية "**الرّماد الّذي غسل الماء**" قام الكاتب بتصوير الأماكن مقدّما وصفا دقيقا لمعالمها وصفاتها، حيث انقسمت الأمكنة إلى قسمين: أماكن مقدّسة وأماكن مدنّسة، أماكن مغلقة وأماكن منفتحة.

_ملهى الحمراء: والّذي يعتبر منطلقا للضّياع والتّشتت، حيث يفقد الشّباب عقولهم بين الخمر والجواري، « **بالعقل والمصير الإنساني الّذي ضيّعوه بين الخمرة والجواري**»[2]. وهدا ما حدث مع فواز بوالطويل الّذي جرّه تيّار الخمر، وحبّ لعلوعة إلى الضّياع والفساد، فنتيجة لإدمانه على الخمر أقدم على قتل عزوز دون أن يرفّ له جفن، ليفقد بذلك إنسانيته مقابل سطوة وحشيته وعنفه.«**يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة، تحضنه أشجار الصّنوبر والفلّين من كلّ حدب وصوب، كقلب محاط بالأضلاع...لا يدري النّاس لماذا سمّاه هذا الجنرال ملهى الحمراء؟... والغالب أنّ الجنرال كان شبه أمّي**».[3]

–**الغابة:** لقد كان لهذا المكان حضور قوي في الرّواية إذ تحمل دلالتين فهي عبارة عن مكان مقدّس عفوي و طبيعي، ومن جهة ثانية هي مكان مدنّس حيث وقعت فيها جريمة قتل شنعاء فضلا عن كونها حيّزا لممارسة مختلف التّصرفات غير الأخلاقيّة والإجراميّة. كما أنّ أحداث الرّواية تنطلق منها « **زادت الأمطار هيجانا...كان الطّريق مقفرا موحشا...دار يمينا لتشقّ به السّيارة طريق الغابة الصّغير، وأحسّ جسدا يقطع الطّريق والغابة تكاد تنهزم، ضغط على المكبح صدمه سقط بعيدا انحرفت السّيارة وارتطمت مقدّمتها بآخر شجرة معزولة في الغابة**».[4] ومنه فإنّ الغابة تحمل معاني الوحشية والفساد، كما أنّها مكان للمتاجرة بالمخدرات، وبالتّالي فقد فقدت قيمتها وعفويتها ونقاءها لتصير في زمن الرّماد مكانا مدنّسا ووكرا يلجأ إليه المجرمون .

1_ينظر: صالح ولعة، البنية المكانية في رواية "كراف الخطايا"، دراسة سيميائية، المجلد37، العدد 447/448، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 2008، ص17.

[2]_عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص08.

[3]_ نفسه، ص10.

[4]_نفسه ، ص07.

-**المقهى:** يعدّ علامة من علامات الانفتاح الاجتماعي والثّقافي لكن في الرّواية يحمل معاني الضّياع والانحراف «... **وعاوده الهدوء وهو يتّجه صوب مقهى الحيّ العتيق الّذي عشعش حوله المقاهي الحديثة... وقف عند الباب انغرس في الوجوه الغارقة في بحر القمار وقد علتها سحب الدّخان...شباب، كهول، شيوخ، وخرّيجو السّجون**»[1]. من خلال هدا الوصف يتبيّن لنا أنّ هذا المقهى يمتاز بالعراقة والقدم، وأنّه على الرّغم من وجود مقاهي حديثة إلاّ أنّه لا يزال موجودا، وذلك راجع لكونه مكانا يجتمع فيه المنحرفون والمجرمون للعب القمار، وشرب الخمر.

-**المزرعة:** تحمل معاني الطّهارة والنّقاء والعفوية، فهي المكان الّذي وجد فيه خليفة السّامعي راحته بين أزهاره وبساتينه، هي وطنه وقلبه وروحه الّتي يعشقها، فالمزرعة بالنّسبة لخليفة وأولاده هي مكان مقدّس « **مع خيوط الفجر الأوّل وصل خليفة إلى المزرعة الّتي بينه وبينها عشق كبير يحسّ بفرح التّربة، ورقصات البذور وهي تنتشي بين أنامله أغاريد الشتلات والبراعم**».[2]

ما يلاحظ على الأمكنة في رواية "**الرّماد الّذي غسل الماء**" أنّها تخرج عن دلالتها باعتبارها مجرّد حيز تدور فيه الأحداث، وتتحرّك فيه الشّخصيات لتصبح محمّلة بمؤشّرات ودلالات رمزية ممّا يجعلنا نتساءل إن كانت هده الأمكنة حقيقيّة الوجود أو مجرّد تخيلات للرّوائي. مثل مدينة "**عين الرّماد**" الّتي حيّرنا الرّوائي إن كانت حقّا موجودة أو أنّها مجرد إسقاط ورمز للجزائر ككل.

فعين الرّماد « **كالمومس العجوز تنفرج على ضفّتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات الّتي يرمي بها النّاس، والّتي تتقاذفها الرّياح... تتدحرج فيها البنايات على غير نظام ولا تناسق، يسدّ عليها الرّيح من الجنوب... وتمتدّ المدينة من الجهة الأخرى مرتفعة قليلا ثم مستوية ثم هابطة إلى أسباخ نخرة... وتمتلئ مدينة عين الرّماد بالحفر، وببرك المياه القذرة... يتوسّطها سوق منهار السّور... تتلوّى شوارعها وأزقتها الّتي تضيق وتتّسع في غير نظام.**»[3]يتعمّق السّارد في وصف عين الرّماد بمختلف الصّفات القبيحة والسّيئة، الّتي تدعو إلى النّفور والنّشوز فيصوّرها على أنّها مومس عجوز فقدت جمالها وسحرها ، ولم تعد قادرة على جذب و إغواء الرّجال. «... **يتدفّق من تحتها نهر عفن بالفضلات، ملوث بالوباء شوارعها ضيقة مليئة بالحفر والبرك،**

[1] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء ، ص20.

[2] _ نفسه، ص110.

[3] _ نفسه، ص14.

فكأنّها متاهة يضيع فيها السّائر.»[1] يوحي لنا السّارد بأنّ عين الرّماد هي المتاهة الّتي ضاعت فيها شخصيّات الرّواية، وهو بذلك يمهّد ويحرّك مخيال القارئ لكي يتوقّع أسباب انحراف هذه الشّخصيات وضياعها.

غير أنّ الرّوائي يصدمنا في نهاية الحاشية التّسعون حين يقول:« **عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرّماد فلم يجدوا لها أثرا، فأجزموا أنّها لا تعدو أن تكون قصّة نسجت خيوطها مخيّلة أحد الأدباء ثمّ نشرها إلى النّاس لتكون عبرة لهم ولأبنائهم من بعدهم.**»[2] إنّ هذا التّصريح يخلق حالة من اللّبس والغموض، حيث يدخل المتلقّي في دوّامة ومتاهة البحث عن مكان وجود عين الرّماد، ليفاجأ فيما بعد أنّها مكان خيالي وهميّ من نسج خيال الرّوائي، وأنّ جميع الأحداث الّتي وقعت فيها مستوحاة من الواقع ، وتعبّر عنه « **وليست شبرا من الجغرافيا، ولا حفنة من دوّاب البشر، بل هي امتداد من الأرض رهيب، وهدير من الغثاء تجمّد على سطح الأرض... حتىّ صارت أينما تولّوا وجوهكم فثمّ عين الرّماد.**»[3]

ومنه فإنّ القارئ يجد نفسه أمام ثنائية حضور واختفاء مدينة عين الرّماد، الّتي تختفي لتصبح مجرّد سراب ووهم، وبالتّالي فإنّ الرّوائي ينزاح عن المعيارية المعتمدة في الكتابة الرّوائية حيث يصير المكان محمّلا بدلالات جمالية وبنيوية تتّضح للقارئ من خلال الطّابع الأسطوري الّذي يؤطّره. فعين الرّماد :

- ليست شبرا من الجغرافيا.
- هي قصّة نسجت خيوطها مخيّلة أحد الأدباء.
- أينما تولّوا وجوهكم فثمّ عين الرّماد.[4]

ومنه فإنّ تشكيل **عز الدين جلاوجي** للمكان بهذه الصّيغة يعدّ مراوغة، حيث يمزج بين الواقع والخيال، وهذا موطن من مواطن التّجريب الرّوائي. فضلا عن توظيفه للزّمكانية من خلال القفز

[1]_عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص15.
[2]_ نفسه، ص 259.
[3]_نفسه، ص259.
[4]_نفسه، ص259.

بين الماضي والحاضر، والمقابلة الضّدية داخل الزّمن فحينا يذكر لنا الصّفات القبيحة لعين الرّماد ثمّ يعقبها بصفات حميدة كانت عليها من قبل «**إلى جانب جنوبها تمتدّ مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثمّ تغوص في الغابة...وحدها هذه الجهة تقوم بها بنايات أنيقة منظّمة. أقامها الفرنسيّون يوم أسّسوا المدينة الّتي سمّوها La belle ville المدينة الجميلة**».[1]

و هذه المقابلة الضّدية تعكس لنا صورة المكان في الماضي الجميل، والحاضر القبيح وبالتّالي فهي تحمل إيحاء عن الأوضاع المتدهورة الّتي تعيشها الجزائر الآن.

رابعا: اللّغة:

تعدّ اللّغة الأداة الرّئيسة لكلّ خطاب أدبي، و من خلالها يتمّ تمييز الخطاب إن كان أدبيّا أو عاديا فهي:«الدّليل المحسوس على أنّ ثمّة عمل أدبي يمكن قراءته».[2] حيث تؤدّي وظيفة جماليّة و تعبيريّة إلى جانب الوظائف الأخرى، و ذلك بتفجير طاقاتها الكامنة باستعمال الكاتب لتعابير مجازيّة و أساليب إيحائيّة و رمزيّة، إذ أنّها تحمل أفكارنا و عواطفنا و كلّ تجاربنا الّتي نودّ نقلها إلى الآخرين، و لكون الأدب يسمو إلى التّعبير عن أمور جديدة و الخروج عن المألوف تلعب اللّغة دورا أساسيّا و مهمّا فيه خصوصا في الرّواية فبواسطتها تبنى الرّسالة الإبداعيّة الّتي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة.[3]

و عن طريق اللّغة تظهر لنا عناصر أخرى لا تقلّ أهميّة عنها كالزّمان و المكان والشّخصيات، فباللّغة إذا:« تنطق الشّخصيات و تتكشف الأحداث، و تتّضح البنية، و يتعرّف القارئ على طبيعة التّجربة الّتي يعبّر عنها الكاتب».[4]

و قد أجاد **عز الدين جلاوجي** التّحكم بهذه التّقنية و تحويرها و التّلاعب بها كيفما يشاء و هذا ما نجده في رواية" **الرّماد الّذي غسل الماء**" ، إذ أنّ الرّوائي طرح الواقع بكل حذافيره و كأنّنا

---

[1]_عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص14.

[2]_ الصّادق قسّومة، نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق، ط01، دار الجنوب للنشر، تونس 2006،ص09.

3_ ينظر:زهراء ناظمي، اللّغة الشّعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلّة حوليّات التّراث، جامعة مستغانم، العدد13، 2012، ص42.

[4]_ عبد الفتّاح عثمان، بناء الرّواية، دراسة في الرّواية المصريّة، مكتبة الشّباب المنيرة، القاهرة 1982، ص 199.

في عالم خيالي تكتنفه اللّغة الشّاعرة و المعبّرة و القريبة إلى الفهم ، كما أنّه انتهج أسلوبا خاصا في الكتابة يسحر به المتلقّي و يجذبه.

و ما يلاحظ أنّ لغة جلاوجي في هذه الرّواية هي انزياح عن اللّغة العادية المستعملة في الحياة اليوميّة، إلى لغة رمزيّة إيحائيّة ، لغة شعريّة متدفّقة بالمشاعر و الرّؤى، و تمثّل هذه التّقنية إحدى آليات التّجريب الرّوائي من خلال توظيفه للأشعار حيث جاء على لسان العطرة قول للمعرّي:

تعب كلّها الحياة فما أعجب إلاّ من راغب في ازدياد[1]

فالعطرة ناقمة على الحياة الّتي تعيشها، ساخطة على الفقر و الحرمان الّذي ولدت و ترعرعت فيه.

لتردّ عليها عمّتها كوثر بقول إيليا أبو ماضي:

إنّ شرّ النّفوس نفس يؤوس يتمنّى قبل الرّحيل الرّحيلا [2]

فضلا عن توظيفه لأشعار المتنبّي الّتي وردت على لسان فاتح اليحياوي في نضاله ضدّ مختار الدّابة :

وما قتل الأحرار كالعفو عنهم و من لك بالحرّ الّذي يحفظ اليدا؟

العبد ليس لحر صالح بأخ لو أنّه في ثياب الحرّ مولود

لا تشتر العبد إلاّ و العصا معه إنّ العبيد لأنجاس مناكيد

ما كنت أجنبي أحيا إلى زمن يسيء لي كلب و هو محمود[3]

إنّ هذه الأبيات مبنية على الرّمزيّة و الإيحائيّة ففاتح اليحياوي يشبّه الدّابة بالعبد، و نفسه بالحرّ، فمهما بلغ هذا العبد من مكانة مرموقة و ارتدى أفخم الملابس و ركب أفخر السّيارات إلاّ

[1] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص105.

[2] _نفسه، ص 105.

[3] _نفسه، ص 154.

أنّه سيظلّ منحطّا قليل الشّأن. و هو أيضا يمقت زمنه الّذي صار فيه الجاهل الأميّ سيّدا يتحكّم في البلاد و يسيّر شؤون العباد، في حين يهمّش المثقّف الواعي و يتمّ نبذه.

و قد استعمل عز الدين جلاوجي الرّمز وهذا ما نلمسه في قوله :« **وحدها الأرض تعيد إليه ألقه و حبّه للحياة، معها يغتسل من أدرانه ..من أحقاده من هبوطه..معها يستوي على عرش الإنسان..أعطاها مذ كان صغيرا دقات قلبه، و دفقات شرايينه، وقطرات عرقه فأعطته الإنسان.. يردد دائما لا فرق بين الأرض والإنسان..هو الأرض الصغرى وهي الإنسان الأكبر..وحين يسأله الناس من علمه هذه الفلسفة؟ يقول ملء فيه: الأرض**».[1]

هذا المثال يزخر بكمّ هائل من الرّموز و الّتي من خلالها يستطيع القارئ أن يعمل عقله و يذهب بخياله إلى أساطير الأوّلين. فلفظة هبوط تشير إلى هبوط آدم عليه السّلام إلى الأرض.كما أنّه ينقلنا إلى عوالم فلسفية متمثلة في ثنائية (الأرض/الإنسان)، فكلّ منهما متشبّعة بالإيحاءات والرّموز، وبالتالي فإنّ انتقاء الكاتب لهذه الألفاظ لم يكن اعتباطيا، وإنّما ينبع من ثقافته ومدى اطلاعه على النّص القرآني والفلسفي، وهذا ما جعل لغته سامية راقية.

و قد أدرج الرّوائي مجموعة من الخواطر لفاتح اليحياوي المعنونة بـ" **المحنة، أنا ربكم، الصّنم، الاحتراق**".

و ما نلحظه عليها هو تشابهها مع القرآن الكريم، حيث اقتبس الكاتب ألفاظه و أسلوبه من المعجم الدّيني و هي مثقلة بالرّموز و الإيحاءات و المعاني المضمرة.

إذ يقول في خاطرته "الصّنم":

تذر في قلوبهم تبر المحبة... طوّق عيونهم البريئة بباقة أكمامها

_ أنا... ابنكم...الأوفى...و خادمكم... الأمين .

نمت حوله الأوردة و الشّرايين أكاليل غار.. ثمّ رفعته على عرش القلب حيث استوي على العرش. غدت شرايينهم و أوردتهم أذرع أخطبوط تمتصّ من دفء الطّين و تحقنه بإكسير الرّب

[1] _عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص63.

صار صنما...ثمّ نصف إله ... ثمّ إلها، و صار بينه و بينهم برزخ لا يبغيان... رماهم في الجبّ و هم يأجرون ثمّ قذف في قلوبهم باقة من سهام نصالها:

_ أنا ربّكم الأعلى ...و إلهكم ...الأكبر

مسخوا ربّهم عجوة ...ثم أكلوه [1].

يتّضح لنا من خلال هذه المقاطع أنّ فاتح اليحياوي ناقم على المجتمع الّذي يعيش فيه حيث يوجّه نقدا صريحا وواضحا لسكّان عين الرّماد الّذين وقعوا ضحيّة الكلام المعسول، و الوعود الكاذبة الّتي قدّمها لهم مختار الدّابة.

و قد استعان بالقرآن الكريم في بناء هذه الخاطرة حيث يتناص مع قوله تعالى: ﴿**بينهما برزخ لا يبغيان** ﴾[2] عندما يقول: « **و صار بينه و بينهم برزخ لا يبغيان**» ، و في قوله تعالى: ﴿**فقال أنا ربّكم الأعلى** ﴾[3] عندما يقول: «**أنا ربّكم الأعلى** ».

أيضا في موضع أخر يقول الله تعالى: ﴿ **و ضرب لنا مثلا و نسي خلقه قال من يحي العظام و هي رميم** ﴾[4] عندما يقول على لسان خليفة السامعي: « **يُحيي العظام و هي رميم**».

كما وظّف ألفاظا مستمدّة من المعجم الدّيني من بينها:

استوي على العرش، رماهم في الجبّ، قذف في قلوبهم ، مسحوا، عجوة.

و تتوالى الإنزياحات في الرّواية فإلى جانب الشّعر و الخواطر و الاقتباس من القرآن الكريم نجد الشّاعر يوظّف الأمثال الشّعبية ، فيطعّم بذلك اللّغة الفصحى بالعاميّة و هي تقنيّة من تقنيّات التّجريب الرّوائي إلى جانب شعريّة اللّغة حيث:« أضحى النّص الرّوائي التّجريبي المكتوب بالعربيّة

[1] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص 172.

[2] _سورة الرحمان، الآية20.

[3] _سورة النازعات، الآية 24.

[4] _سورة يس، الآية78.

بمثابة اللّوحة الفسيفسائيّة الّتي تتلوّن بالفصحى و العاميّة و الأجنبيّة ، و هي لغات ذات استعمال يومي ، تمّ اختزالها في النّص لغاية فنيّة ، لأنّ التّجريب يسعى دائما إلى إزاحة المعيار».[1]

يورد الرّوائي على لسان خليفة السّامعي المثال التّالي:« **ضيّعت الحمامة، و ضيّعني الغراب واش جاب لغزالة للكلب المجراب**».[2]ففي هذا المثال يقارن خليفة بين زوجته الأولى و الثّانية، و يشبّه الثّانية بالكلب المجراب لقبح خَلقها و خُلقها مدرجا كلمة المجراب ، وواش جاب باعتبارهما لفظتين عاميّتين ، و تحمل أيضا هذه العبارة عددا من الكلمات الفصحى لكنّ الرّوائي قد صاغ هذه الألفاظ بميزان عامي شعبي ليؤدّي مدلوله حسب سياق الحكي و تشكيل اللّغة وفق هذا التّنازع بين العامي و الفصيح يضفي عليها كثافة و تنوّع و يجعلها تقترب أكثر من الواقع.

و في موضع آخر تقول عزيزة الجنرال :« **زواج ليلة تدباره عام**» [3]، و هذا المثل متداول بكثرة في المجتمع الجزائري ، حيث يشير إلى صعوبة الزّواج و أن التّخطيط له يستغرق وقتا مطوّلا فهو ليس مجرّد قرار عشوائي يُتّخذ بين ليلة و ضحاها.

و يقول سمير المرنيني:« **يا قاتل الرّوح وين تروح**» [4]متّهما كريم السّامعي بجريمة قتل أخيه و أنّه مهما حاول الهروب فإنّه سيقع في النّهاية في يد العدالة الدّنيوية أو الإلالهيّة.

كما وظّف الرّوائي تقنية من تقنيات التّشكيل البصري وهي الفراغات المتمثّلة في نقاط الحذف المتتالية(...)، والتي تفتح المجال أمام المتلقّي أو القارئ ليعمل عقله ومخيلته، من أجل استنطاق هذه الفراغات، وفكّ شفراتها، والتّوصل إلى الدلالات والإيحاءات التي عجزت اللّغة عن البوح بها.

فالرّوائي تعمّد ترك الفراغات لأنّه لم يجد الكلمات المناسبة، والمعبرة عمّا يختلج في داخله. فاتحا أبوابا عديدة لمختلف التأويلات والقراءات. فأحيانا يكون السّكوت والصمت أبلغ من الكلمات.

ونمثّل ذلك بقوله:« **آه أيها الموت؟ لو كنت رجلا لقتلتك.. لفقأت عينيك.. لقطعت أصابعك.. لقلمت مخالبك.. وأياديك.. و أذرعك.. وأرجلك.. لبقرت بطنك..وصدرك..بأي حق**

---

[1] _ عبد الواحد رحّال، التّجريب في النّص الرّوائي الجزائري، ص349.

[2] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء ، ص 53.

[3] _نفسه، ص 159.

[4] _ نفسه، ص 32.

تحرمني دفء الصدر..وحرارة الدمع..وموسيقى النشيج..بأي حق تحرمني أمي الطاهرة النقية..»[1].

و في قراءتنا لرواية " **الرّماد الّذي غسل الماء**" نحسّ أنّ ألفاظها منتقاة بعناية فائقة نابعة من حسّ شاعريّ مرهف، و مستمدّة من معجم ديني، و بهذا فقد نجح عز الدين جلاوجي في خلق لغته الخاصّة المثقلة بالغموض و الدّلالات المفعمة بالانفعاليّة المختلفة عن اللّغة العاديّة المباشرة لتحقّق بذلك شعريّتها و جماليّتها.

[1] _ عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، ص31.

الخاتمة

سعت الرّواية الجزائريّة كغيرها من الرّوايات العربيّة إلى اللّحاق بالرّكب الغربي، والانفتاح على الإبداع والتّجريب الرّوائي. ثائرة على الخطّ السّردي التّقليدي من خلال التّطرق إلى قوالب جديدة، والبحث عن آليّات وتقنيّات تخرجها من الماضي المكرّس.

غير أنّها سرعان ما توصّلت إلى تثبيت ركائزها انطلاقا من المزج بين الثّقافة العربيّة الإسلاميّة الأصيلة، والثّقافة الغربيّة الحديثة.

ومن طليعة الرّوائيين الجزائريّين الّذين خاضوا غمار التّجريب الرّوائي عز الدين جلاوجي في رواياته من بينها "**الرّماد الّذي غسل الماء**"، والّتي تمثّل موضوع دراستنا حيث استعان بخصائص الرّواية الجديدة الغربيّة من إشكاليّة البطل، ظاهرة الاستلاب، كسر التّسلسل الخطّي للسّرد، إعطاء الصّدارة لوصف الأمكنة والفضاءات.

ويمكن أن نجمل أبرز النّتائج والنّقاط الّتي توصّلنا إليها على النّحو الآتي:

- ✓ يدل التّجريب في معظم المعاجم العربيّة على معنيين اثنين هما: الاختبار والمعرفة. أمّا في المعاجم الغربيّة فتدلّ على البروفة أو المحاولة، ومنه فإنّ كلاهما يعتبران التّجريب اختبارا قائما على تجارب بغية الوصول إلى معرفة ما والاستفادة منها.
- ✓ يعتبر التّجريب تقنيّة تقوم على ابتكار وسائل جديدة في التّعبير، يستدعي نضج الفكر ووضوح الرّؤية، وكذا تطوّر الأدوات الإجرائيّة. ارتبط ارتباطا وثيقا بالرّواية الجديدة الّتي تقوم على تفكيك البنية السّردية للرّواية التّقليدية، وتشكيل بنية سردية مخالفة للسّائد لا تطبعها قواعد محدّدة. كما أنّ هذا المصطلح عُرف في الحقول العلميّة قبل الأدبيّة.
- ✓ حاولت الرّواية الجزائريّة المعاصرة الخروج من القالب النّمطي في الكتابة، و الانفتاح على تقنيّات جديدة بغية اللّحاق بالركب الغربي والشرقي. حيث بدأ النّص الرّوائي الجزائري منذ الثّمانينات بتطوير آلياته والانخراط في عوالم المغامرة الإبداعيّة.
- ✓ تعدّ العتبات النّصية جزء لا يتجزأ من القيمة الإبداعيّة فهي تساعد المتلقّي على الولوج الصّحيح إلى النّص الأدبي، وتوجيه قراءاته وتحديد مساراته، وإمساك الخيوط الأوّلية للقراءة بحثا عن المعاني المضمرة فيه، وبذلك فهي بمثابة مرآة عاكسة للمتن النّصي.

- ✓ ركّز عز الدين جلاوجي على العتبات النّصية باعتبارها أوّل ما يقع عليه بصر المتلقّي حيث شكّلت هذه العتبات سمة ميّزت جميع الأعمال الرّوائية لجلاوجي خصوصا عتبة العنوان. الّتي غلب عليها عنصر التّشويق والغموض والإبهام، إضافة إلى المفارقة ممّا يثير فضول المتلقّي ويحفّزه على قراءة المتن.
- ✓ نلاحظ التّجريب على مستوى عتبة الإهداء حيث ورد في شكل مقطع شعري، وفي ذلك خروج عن المألوف والمتعارف عليه حول طبيعة الإهداء. فغالبا ما يرد في شكل نصوص قصيرة أو جمل أو كلمات.
- ✓ تعدّد الأصوات السّردية في هذه الرّواية حيث تعبّر كل شخصية عن نفسها، بغية إبراز مدى تفاعلها مع الأحداث والوقائع.
- ✓ تعتبر الشّخصيات المحور الأساسي الّذي تدور حوله أحداث الرّواية، وقد امتازت شخصيات عز الدين جلاوجي بالواقعيّة حيث حملت أسماء مألوفة مستمدّة من الواقع تعكس قيمة وكينونة الشّخصية الّتي تحملها، كما أنّها تمثّل عيّنة من عيّنات المجتمع الجزائري في فترة التّسعينات من خلال المعاناة و التّخبطات الّتي تعيشها.
- ✓ طرح عز الدين جلاوجي العديد من القضايا الاجتماعية والإنسانية من خلال شخوص روايته كالفقر وما ينتج عنه من آفات اجتماعيّة مثل معاقرة المخدّرات والخمر والمتاجرة بهما، الفساد الأخلاقي، الرّشوة، التّحول الجنسي...
- ✓ وظّف الرّوائي تقنيّة الاستلاب من خلال شخصية فاتح اليحياوي المثقّف الّذي فضّل العزلة على العيش في مجتمع يحكمه الدّابة، وهذا إسقاط من جلاوجي على الواقع الّذي هُمّش فيه المثقّفون ذوو العقول النّيرة والظّلم الّذي أحيطوا به مقابل مركزيّة ذوي المال والسّلطة.
- ✓ تقوم رواية الرّماد الّذي غسل الماء على حضور ملفت للمفارقات الزّمنية من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق وذلك بدمج الماضي مع الحاضر. هربا من الرّماد الّذي سيطر على حياة الشّخصيات، وبحثا عن الأمل والنّور بالعودة إلى الماضي الجميل.
- ✓ اقتصر الاستباق على توقّعات واحتمالات وتأويلات حول هوية القاتل الحقيقي ومكان الجثّة الهاربة.

- ✓ وظّف الروائي تقنيّات تسريع السّرد المتمثّلة في الحذف والخلاصة، مقابل تقنيّات إبطاء السّرد من خلال المشاهد الحوارية الّتي احتلت مكانة بارزة في الرّواية، إلى جانب الوقفات الوصفية الّتي تصف الأمكنة والشّخصيات.
- ✓ تعدّد الأمكنة في الرّواية وتنوّعها كالأماكن المغلقة والمفتوحة، المقدّسة والمدنّسة، حيث وظّف الرّوائي ثنائية الحضور والتّخفي من خلال مدينة عين الرّماد الّتي جرت فيها أحداث الرّواية ليصدم المتلقّي في نهاية الرّواية بأنّها مجرّد مكان خيالي لا وجود له على أرض الواقع.
- ✓ ارتبطت الأمكنة بالشّخصيات و بالتالي خروجها عن دلالتها الاعتياديّة باعتبارها مجرّد حيز جغرافي، حيث تتحكّم الأمكنة في طبيعة الشّخصيات وسلوكاتها وتصرفاتها.
- ✓ امتازت لغة عز الدين جلاوجي بالّرمزية والإيحائية والشّاعرية، كما أنّه مازج بين العامية والفصحى، ووظّف ألفاظا منتقاة من القرآن الكريم.ومنه فقد نجح في خلق لغته الخاصّة المفعمة بالانفعالية والحياة، والمختلفة عن اللّغة العادية المباشرة.

وفي الأخير نأمل أن نكون قد وفّقنا في إتمام هذا العمل، وتقديم قراءة جديدة ومغايرة تختلف عن الدراسات السّابقة. ولا ندّعي أنّنا قد ألممنا بجميع تقنيّات التّجريب في رواية الرّماد الّذي غسل الماء، إنّما هي مجرّد محاولة نتمنّى أن تكون بداية جديدة لدراسات أخرى باعتبار أنّ الرّواية هي جنس منفتح دائم التّغير، وقابل لعديد من التّأويلات والقراءات.

وخلاصة القول أنّه: "إن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا".

تمّ بحمد الله

جوان 2020

الملحـــق

1_ نبذة عن عز الدين جلاوجي:

أستاذ محاضر، دكتوراه أدب حديث ومعاصر، مهتم بالسّرد والمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا إضافة إلى الكتابة في النّقد والشّعر وأدب الطفل.

ترجع جذوره إلى مدينة عين ولمان بسطيف، ولد بتاريخ **1962/02/24**، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة وهو على مقاعد الثّانوي، ونشر أعماله الأولى في الثّمانينات عبر الصّحف الوطنية والعربية. له حضور قوي في المشهد الثّقافي والإبداعي فهو:

_ رئيس رابطة أهل القلم الثّقافية الوطنية وعضو من مؤسسيها منذ 2001.

_ عضو الأمانة الوطنية لاتّحاد الكتّاب الجزائريين من سنة 2000-2003.

شارك في العشرات من الملتقيات والنّدوات داخل الوطن وخارجه، ونشر العشرات من البحوث في مجلاّت وطنية وعربية، وأجريت معه العديد من الحوارات عبر الجرائد والقنوات التّلفزيونية والإذاعية الوطنية والعربية.[1]

قدّمت عن أعماله دراسات نقديّة كثيرة حيث درس في مجموعة من الكتب منها:

1_ علامات في الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمة.

2_ مكوّنات السّرد في النّص القصصي الجزائري الجديد لعبد القادر بن سالم.

3_ سيمولوجيا النّص السّردي، مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لزبير ذويي.

4_ بين ضفّتين للدّكتور محمد صالح خزفي.

5_ محنة الكتابة للدّكتور محمد ساري.

6_ الأدب الجزائري الجديد للدّكتور جعفر يايوي.

7_ سلطان النّص دراسات في روايات عز الدين جلاوجي.[2]

---

[1] _ عز الدين جلاوجي، 22 يناير 2011، http:diwanalarab.com./spip؟article26291

[2] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص 253.

عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة من بينها:

1_ البحث عن الشّمس 1996.

2_ سالم والشيطان (للأطفال) 1997.

3_ ملحمة أمّ الشّهداء 2001.

4_ صابرة 2007.

5_ غنائيّة أولاد عامر 2007.[1]

يعمل عز الدين جلاوجي على أن يؤسّس لنفسه مشروعه الإبداعي الخاص من خلال جملة من المعالم أهمّها : الاشتغال على التّجريب واللّغة، استحضار الموروث، التّنويع في الأشكال التّعبيرية حيث ظلّ الأديب يحلّق في عوالم مختلفة ومتنوّعة كالنّقد والمسرح والرّواية والشّعر وأدب الطّفل.

له أكثر من أربعين كتابا في فنون أدبيّة مختلفة من بينها:

*** الدّراسات النّقدية:**

1_ النّص المسرحي في الأدب الجزائري.

2_ شطحات في عرس عازف النّاي.

3_ الأمثال الشّعبية الجزائرية بمنطقة سطيف.

4_ زهور ونّيسي دراسات في أدبها.[2]

***الإنتاج الرّوائي:**

1_ سرادق الحلم والفجيعة 2000.

---

[1] _ عز الدين جلاوجي، 22 يناير ،2011 http:diwanalarab.com./spip؟article26291

[2] _ عز الدين جلاوجي، الرّماد الّذي غسل الماء، ص253.

2_ الفراشات والغيلان 2000.

3_ رأس المحنة 2001.

4_ الرّماد الّذي غسل الماء 2005.

5_ حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر 2011.

6_ العشق المقدنس 2014.

7_ حائط المبكى 2016.[1]

*** الإنتاج القصصي:**

1_ عقد الجمان (للأطفال).

2_ السّلسلة الذّهبية (للأطفال).

3_ لمن تهتف الحناجر؟

4_ خيوط الذّاكرة.

5_ صهيل الحيرة.

6_ رحلة البنات إلى النّار. [2]

***الإنتاج المسرحي:**

1_ النّخلة وسلطان المدينة.

2_ البحث عن الشّمس وملحمة أمّ الشّهداء (مسرحيتان).

3_ أحلام الغول الكبير.

---

[1]_ عزالدين جلاوجي، 22 يناير 2011 http:diwanalarab.com./spip؟article26291 _

[2]_ نفسه.

4_ مملكة الغراب.

5_ حبّ بين الصّخور.

6_ الأقنعة المثقوبة وغنائيّة أولاد عامر(مسرحيتان).

7_ رحلة فداء.

أنجز ثلاث سيناريوهات هي:

1_ الجثّة الهاربة عن رواية الرّماد الّذي غسل الماء.

2_ حميمين الفايق ثلاثون حلقة اجتماعية فكاهية.

3_ قطاف دانية (جنى جنّتين) ثلاثون حلقة ثقافية.

تحصّل على العديد من الجوائز الوطنية منها:

_ جائزة وزارة الثّقافة في الجزائر سنة 1997 وسنة1999.

_ جائزة جامعة قسنطينة 1994.

_ جائزة المسيلة 1994.

التّجريب عند عز الدين جلاوجي (مقتطف من حوار) :

*ما موقفك ممّن يطلق على تجربتك الرّوائية بالتّجريب؟ هل تعتقد أنّ هذا المفهوم قادر على استيعاب تجربتك؟

*التّجريب هو غزو المجهول، هو محاولة اكتشاف ظواهر جديدة عن وعي، وبالتّالي فهو تعبير عن رفض الاجترار والإصرار على الإتيان بالجديد، لأنّ الأدب حريّة وثورة وتمرّد.

في كتاباتي الرّوائية أحرص على أن لا أكرّر نفسي، إذ أنّ كلّ نصّ هو بالضّرورة مختلف عن غيره من النّصوص الّتي أنتجتها، كما أحرص في كتاباتي أن لا تكون نصوصي استنساخا

لنصوص أخرى، إلّا إذا كان ذلك صدفة أحاول دائما أن تكون أعمالي من بنات إبداعي لا من بنات إبداع غيري.

و أنا حريص أن تكون نصوصي القادمة مخالفة لما أنتجت ومخالفة لما أنتجه غيري، ولعلّ ذلك عائد لنفسي القلقة المتوتّرة الرّافضة للثّبات، الباحثة عن التّحول، المتطلّعة إلى ارتياد آفاق جديدة.

وفعلا انتبه النّقاد لذلك واعتبروه ظاهرة مميّزة لكتاباتي الرّوائية والقصصيّة وحتّى المسرحية، وراحوا يتابعون ذلك من خلال دراساتهم بل إنّ بعضهم حذّرني من مزالقها مثل الدّكتور الرّوائي محمد ساري الّذي كتب مقالة بعنوان "**عز الدين جلاوجي ومغامرة التّجريب**" وبعد استعراض تجربتي حذّرني من الوقوع فيما لا تحمد عقباه.[1]

2_ بيبليوغرافيا الرّماد الّذي غسل الماء":

يكتب عز الدين جلاوجي عمله الرّوائي الرّابع بعد (سرادق الحلم و الفجيعة)،(الفراشات و الغيلان)،(رأس المحنة) و بذلك يكون الكاتب قد جاوز بهذه الرّباعية الرّوائية حدود جنس القصة القصيرة الّتي ارتادها من قبل في مجاميع (لمن تهتف الحناجر؟)، (خيوط الذاكرة)، (صهيل الحيرة).

صدرت لهذه الرّواية أربع طبعات و هي تنتمي إلى الرّواية البوليسية كونها تعالج قضية اختفاء جثّة مجهولة، ممّا يخلق حالة من التّشويق و الغموض حول هويّة القاتل و المكان الّذي اختفت فيه الجثّة. و بالتّالي تشخّص لنا هذه الرّواية الرّاهن المعيش عبر التّخييل، فتقدّم لنا الواقع بفظاعته و لكن وفق مخيال الكاتب.

تقع رواية " **الرّماد الّذي غسل الماء**" في مئتين و خمس و خمسين صفحة، حيث وزّع الرّوائي روايته إلى أربعة أسفار[2]، و يضمّ كل سفر أجزاء مرقّمة يتفاوت عددها من سفر إلى لآخر، إذ يبلغ

---

1 _ بوشعيب الساوري، 10يناير2008، http:diwanalarab.com./spip؟article26291

[2]_ في رواية "حوبة...ورحلة البحث عن المهدي المنتظر" لنفس الروائي، أورد هذه الرّواية في شكل ثلاث بوحات(بوح1أنّات النّاي الحزين، بوح2 عبق الدّم و البارود، بوح3 النّهر المقدّس) تبدو هذه التّقنية واحدة من أبرز التّقنيات القصصية الموظّفة من طرف الرّوائي.

عدد صفحات السّفر الأول أربعا و أربعين صفحة، أمّا السّفر الثّاني فيبلغ عدد صفحاته ست و أربعون صفحة، و السّفر الثّالث ست و عشرون و السّفر الرابع خمس صفحات، و منه فإنّ صفحات السّفر الثّاني هي الأكبر مقارنة بالسّفر الأخير.

وظّف الرّوائي تقنيّة الحواشي داخل المتن الرّوائي و الّتي بلغ عددها تسعون حاشية، إضافة إلى الإهداء الّذي جاء في بداية الرّواية و على شكل أسطر شعرية فضلا عن التّصدير الوارد في أول الرّواية و نهايتها.

« ورواية " الرّماد الّذي غسل الماء" عمل فنّي تجريبي يسهم في الانتقال من كتابة اللّقطة و الصّورة و الحالة الخاطفة إلى استكشاف الكليّة المركّبة والإشكالية المشخّصة للعلاقات النّثرية العميقة بين الذّات و المجتمع و الوجود، و فيها نلمس محاولة لكسر قانون السّرد الغربي و التّصرف في القواعد المعيارية، و ذلك من خلال تشييد عالم حكائي متميّز في نمط خطابه و صيغة تلفّظه و طبيعة ارتباطاته بالمتخيل الاجتماعي و علاقاته التّناصية بالأجناس الأدبية و الخطابات المعرفية و الأشكال و الأعراف و القيم الثّقافية»[1].

3_ ملخّص رواية " الرّماد الّذي غسل الماء" :

تعتبر رواية " الرّماد الّذي غسل الماء" رواية بوليسية اجتماعية، تهتمّ بمعالجة قضايا و مشاكل الفرد في وسط مجتمع يسوده الظّلم، والاستغلال، والعبودية، و الانحلال الأخلاقي، كما أنّها تحكي لنا عن الصّراع القائم بين البسطاء و بين أصحاب السّلطة، وعن الطّبقة السّياسية الفاسدة الّتي تفرض سيطرتها على الفقراء.

تحكي لنا هذه الرّواية عن فئة الشّباب الّذي وجد نفسه في عالم يدبّ فيه الفساد و الانحراف فقد انغمسوا في المخدرات و أصبحوا مدمنين و مروّجين لها.

تبدأ أحداث الرّواية بمدينة عين الرّماد حول موضوع الجثّة الهاربة ، منذ لحظة خروج فواز بوطويل ابن عزيزة الجنرال من ملهى الحمراء مخمورا في جوّ ماطر، و اصطدامه بالشّاب عزوز المرنيني، فيصادف كريم السّامعي هذه الجثّة على قارعة الطّريق و يتّجه مباشرة نحو مركز الشّرطة

[1]_ د أحمد فرشوخ، المغرب، الأربعاء 18مارس 2010، ديوان العرب، http://diwanalarab.com/spip?article26291.

للتّبليغ عنها، لكن بعد عودته إلى المكان رفقة الضّابط سعدون يفاجئ باختفاء الجثّة و من هنا يبدأ اللّغز و رحلة البحث عن الجثّة الهاربة، و يصبح كريم السّامعي هو المجرم المشتبه به في نظر العدالة ، أمّا فواز فقد سعت عزيزة الجنرال إلى إبعاد التّهمة عنه حفاظا على سمعتها و على مكانتها في المجتمع. حيث تتّفق مع الطّبيب فيصل الّذي كان على علاقة معها و مع ابنتها في وقت ما ويتخلّى الطّبيب عن مبادئ مهنته و يشهد لصالح عزيزة بأنّ فواز كان في المصحة وقت حدوث الحادث ، و بذلك تتغيّر كلّ الحقائق و يصبح فواز بريء و تتّجه كلّ الاتّهامات إلى كريم السّامعي.

كما أنّ عزيزة كانت السّبب في وصول مختار الدّابة و نصير الجان إلى كرسي البلديّة ليسهل بذلك سيطرتها على كلّ شيء حولها، فهي تمدّ خيوطها السّحرية إلى كلّ مكان ليسهل لها تحقيق ما تريد و تسيطر بذلك على مدينة عين الرّماد و على أملاكها بصفة غير قانونية، كما أنّها كانت السّبب في دخول فاتح اليحياوي إلى السّجن والّذي كان ضحية من ضحايا مكرها و كيدها.

و ليس هذا فحسب بل كانت عزيزة تسيطر على كلّ من حولها حتّى عائلتها لم تسلم من سيطرتها و هيمنتها بدآ من زوجها سالم بوطويل الّذي كان كالخاتم بإصبعها فلا دور له في تسيير أمور الأسرة و هذا ما جعله غارقا في ذكرياته مع حبه الأول ذهبية بنت الطاهر، و كذلك إبنها فواز الّذي قامت بتزويجه من بدرة السامعي و العطرة لخدمة مصالحها.

تكيد عزيزة مكيدة لكريم السامعي و يزجّ به في السّجن ظلما، لكنّ الضّابط سعدون سعا جاهدا إلى كشف ألاعيبها و فضح دسائسها الخبيثة ، بحيث بدأ التّحقيق في جريمة القتل و سعى إلى الكشف عن الجاني الحقيقي للجريمة، واضعا خطّة يدّعي فيها أنّه قد وجد عزوز المرنيني و بذلك تختلط الأمور على عزيزة الجنرال و تذهب إلى مكان دفنها للجثّة ألا و هي مقبرة النّصارى الّتي قامت بترميمها لكي لا تتكشف، و تحاول أن تقطع عزيزة الشّك و تذهب إلى مكان القبر لتتفاجئ بوجود جمع غفير حولها و تتكشف، و قد راح الجميع ينبشون القبر و يخرجون الجثة منه، و بذلك يظهر القاتل الحقيقي لهذه الجثّة ألا و هو فواز بوطويل.

و تكشف الرّواية في الأخير عن مصير الضّابط سعدون المؤسف و هو القتل في ظروف غامضة، أمّاعزيزة الجنرال فتختفي من مدينة عين الرّماد و تنجو من العقاب، و بذلك تكون رواية الرّماد الّذي غسل الماء قد رصدت الواقع بكل مفارقاته.

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

***المصادر:**

1-عز الدين جلاوجي، الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، ط04، 2013.

***المعاجم:**

1-ابن منظور، لسان العرب، مادة(جرّب)، المجلد 01، دار صادر، بيروت للنشر، لبنان1997.

2-إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج01،ط02، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا1960.

3-عبده الراجحي، في التطبيق النحوي والصرفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1992.

4-لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط01، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، بيروت 2002.

5-محي الدين يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج01، ط03، المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.

6-محمد التوتجي، المعجم المفصل في الأدب، ج01، ط02، دار الكتب العلمية، لبنان1999.

***المراجع:**

1-أحمد مختار عمر، اللون واللغة، علم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة 1982.

2-آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية: من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر2006.

3-بسام قطوس، سيميائية العنوان،ط01، وزارة الثقافة للنشر، الأردن2002.

4-بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ط01، المغاربية للنشر والتوزيع، تونس2005.

5-بوشوشة بن جمعة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، المغرب2003.

6_جميل حمداوي، شعرية النّص الموازي، ط01، منشورات المعارف، المغرب 2013.

7 -حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن،الشخصية)، ط01، المركز الثقافي العربي للنشر، المغرب 1990.

8-حميد الحميداني، بنية النص السردي، ط01، المركز الثقافي العربي، المغرب 1991.

9-حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، مطبعة الهيئة المصرية للكتاب، مصر1997.

10-سوسن البياتي، عتبات الكتابة في مدونة محمد صابر عبيد النقدية، ط01، دار روائع للنشر والتوزيع،عمان، الأردن 2011.

11-صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، الأطلس للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2005.

12-الصادق قسومة، نشأة الجنس الروائي بالمشرق، ط01، دار الجنوب للنشر، تونس 2006.

13_طاهر محمد هزاع زواهرة، اللّون ودلالته في الشّعر، ط01، دار الحامد للنّشر، الأردن 2007.

14-عبد الحق بلعابد، عتبات: جيرار جنيت من النص إلى المناص، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر 2008.

15-د.عبد الرحمان بدوي، مدخل جديد إلى الفلسفة، ط01، وكالة المطبوعات، الكويت 1985.

16-عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب المنيرة، القاهرة، مصر1982.

17-عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل(السرد والأنساق الثقافية)، دار صفحات للنشر والتوزيع، سوريا 2019.

18_كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلائلها)، مراجعة وتقديم: محمد حمود، ط01، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2013.

19-محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط01، المركز الثقافي الأدبي، المغرب 2008.

20-محمد صابر عبيد ، أسرار الكتابة الإبداعية، ط01، عالم الكتب للنشر والتوزيع،الأردن 2008.

21-محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الأردن 2012.

22-مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط01،الجامعة الأردنية، الأردن2002.

23-نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة الجزائرية المعاصرة، ط01، دار تويقال، المغرب 2007.

***المراجع المترجمة:**

1-آلان روب غربيه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر1998.

2-جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة:محمد معتصم وآخرون،ط02، الجزء 01،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997.

3-جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة:عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بربري، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2003.

4-فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ط01، دار الكلام للنشر والتوزيع، سوريا 2013.

5-كلود برنارد،عن بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة: عبد الكريم الشرقاوي، ط01، دار تويقال للنشر، المغرب 2002.

6-يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة وتقديم: سيزا القاسم، جماليات المكان ،مجموعة من الباحثين،ط02، عيون المقالات للنشر،الدار البيضاء، المغرب 1988.

***المجلات والدوريات:**

1_أبو المعاطي خير الرّمادي، عتبات النّص ودلالته في الرّواية المعاصرة تحت سماء "كوبنهاغن" أنموذجا، مجلّة المقاليد، العدد07، ديسمبر2014.

2-جميل حمداوي، سيميائية الخطاب الغلافي في الرواية العربية، مجلة عتبات الثقافية.

3-جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر،المجلّد25 ،العدد23، الكويت1997.

4-جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإسلامية، جامعة قسنطينة، العدد 06، الجزائر 2006.

5_حبيب بوهرور، العتبات وخطاب المتخيّل في الرّواية العربيّة المعاصرة، آداب الكوفة، جامعة قطر، المجلّد01، العدد2016،29.

6-حسن حنفي، ندوة حول مشكلة الاغتراب، عالم الفكر، المجلد 10، الكويت 1979.

7-زهراء ناظمي، اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي،مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد13، 2013.

8-صالح ولعة، البنية المكانية في رواية "كراف الخطايا"،مجلة اتحاد الكتاب العرب، المجلد37، العدد449/448،سوريا 2008.

9-الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، مجلة فصول، المجلد 16، العدد01، صيف 1997.

10-عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزلة"أنموذجا"، مجلة التواصل، العدد02، 1999.

***المذكرات:**

1-زهرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010.

2-عبد الواحد رحال، التجريب في النص الروائي الجزائري، أطروحة دكتوراه، العلوم في الأدب الحديث، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011.

3-محمد عروس، التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة العربي تبسي، تبسة، 2010.

4-نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة ماجستير، الجزائر، 2012.

*** المواقع الإلكترونية:**

1-أحمد فرشوخ، المغرب، الأربعاء 18مارس 2010 ديوان العرب

http :diwanalarab·com/spip ?article26291

2-عز الدين جلاوجي ديوان العرب 22 يناير 2011

http :diwanalarab·com/spip ?article26291

الفـــهرس

الفهــرس

مقدمــة..... أ ب ج

المدخل: التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة

أولا: ماهية التّجريب..... ص07

1_ لغة..... ص07

2_ اصطلاحا..... ص08

ثانيا: واقع التّجريب في الرّواية الجزائرية المعاصرة..... ص11

الفصل الأول: التّجريب في بناء العتبات النّصية

أولا: عتبة الغلاف..... ص17

1_الصورة..... ص19

2_ الألوان..... ص22

3_ المؤلف..... ص23

4_ التجنيس..... ص23

5_ دار النشر..... ص24

ثانيا: عتبة العنوان ص24

ثالثا: عتبة الإهداء..... ص27

رابعا: عتبة التصدير..... ص29

خامسا: عتبة الحواشي..... ص30

الفصل الثاني: التّجريب على مستوى البنية السردية

أولا: بنية الشّخصية الروائية..... ص35

1_ مفاهيم حول الشخصية..... ص35

أ_ الشخصيات المرجعية..... ص35

ب_ الشخصيات الواصلة..... ص36

ج _ الشخصيات الاستذكارية..... ص36

2_ شخصيات الرماد..... ص36

3_ شخصيات الماء..... ص39

الفهرس:

4_ استلاب الشخصية..... ص39
ثانيا: بنية الزمن الروائي..... ص41
1_ المفارقات الزمنية..... ص41
أ _ الاسترجاع..... ص41
ب_ الاستباق..... ص45
2_ تسريع السرد..... ص46
أ _ الخلاصة ص47
ب_ الحذف..... ص48
3_ إبطاء السرد..... ص49
أ _ المشهد..... ص52
ب _ الوقفة..... ص53
ثالثا : بنية المكان الروائي..... ص54
أ _ الأماكن المغلقة..... ص55
ب _ الأماكن المفتوحة..... ص55
رابعا: اللغة..... ص58
خاتمة..... ص64

الملحق

1_ نبذة عن عز الدين جلاوجي..... ص69
2_ بيبليوغرافيا رواية الرماد الذي غسل الماء..... ص72
3_ ملخص رواية الرماد الذي غسل الماء..... ص73
قائمة المصادر و المراجع..... ص77
الفهرس..... ص84